

Monstrum

Une approche du design par l'éloignement aux normes



Monstrum

Une approche du design par l'éloignement aux normes



Monstrum

signifie monstre en latin,
du verbe *monere*: “avertir, éclairer, inspirer”.

mémoire de fin d'études de
Laurent Milon
sous la direction de
Stéphane Audeguy



Ensci / les Ateliers 2009

Un mot sur la police de caractère utilisée.

Il s'agit du *Francesco* : interprétation moderne par Franck Jalleau d'un caractère utilisé dans le *Songe de Poliphile* (1499), œuvre du moine dominicain Francesco Colonna.

Ce dernier a tenté d'exprimer, dans un ouvrage qui passe pour être l'un des plus beaux de la typographie occidentale, le goût de la Renaissance pour l'Antiquité et – dans une attitude chère aux humanistes, la conscience aiguë de la splendeur de la vie.

Malgré le poids que représente l'héritage du passé, le *Francesco* témoigne si besoin est, du potentiel créatif de l'outil moderne. En effet, une certaine conversion numérique des caractères originaux du *Songe de Poliphile* est responsable de la plastique particulière du *Francesco*: les lettres ont comme "fondu" et leurs sinuosités se sont exagérément empâtées. On est là à cheval entre la fonctionnalité et l'ornementation.



Poliphile dans les bois (1499)

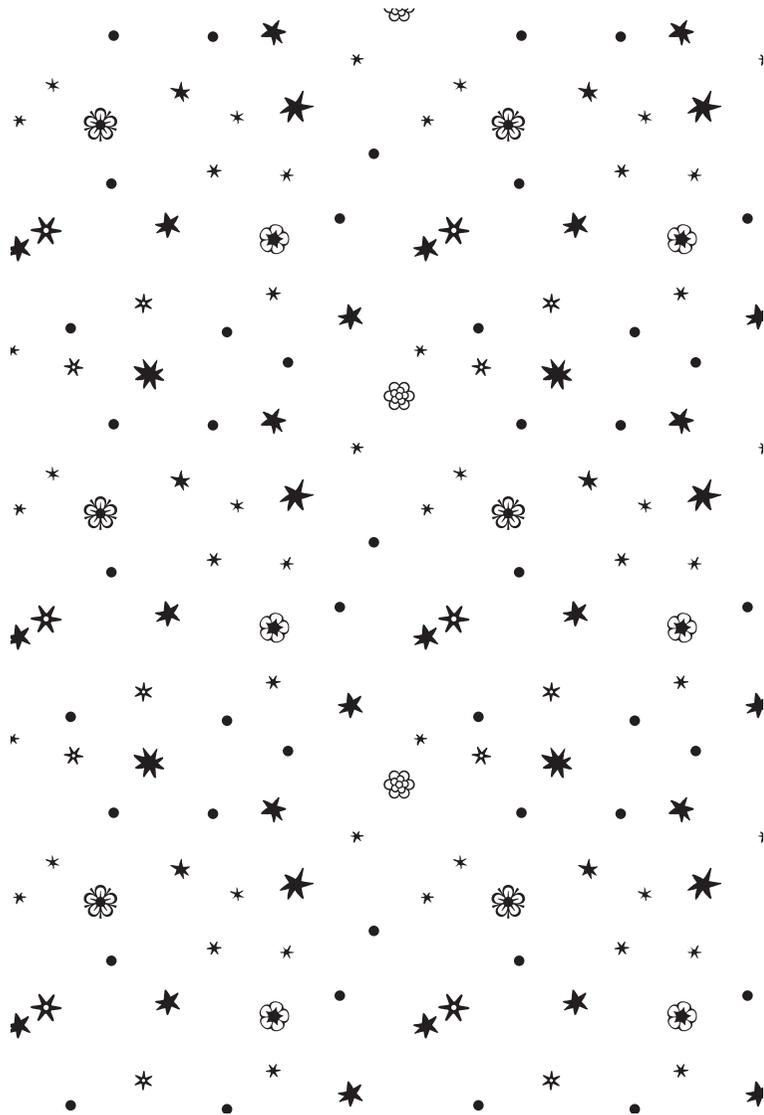


TABLE DES MATIÈRES

Préambule

I. CE QUI CONTRAINT LES FORMES DANS L'INDUSTRIE

1. Les contraintes liées à la production de masse

Ce que l'on appelle industrie, ce qui la caractérise.

L'organisation du travail dans l'usine et son influence sur les formes.

L'organisation du travail à l'échelle de l'industrie.

2. Les contraintes liées au choix du matériau

L'industrie privilégie certains matériaux.

Les matériaux industriels et leur influence sur les formes.

3. Influence de la machine-outil dans la création industrielle

Les formes qu'une machine peut appréhender.

Chaque process induit des contraintes de formes.

II. LES RÉACTIONS CONSTRUCTIVES À CES CONTRAINTES

1. L'art populaire, horizon de référence pour l'industrie

William Morris et le mouvement Arts and Craft.

Sôetsu Yanagi et le mouvement Mingei.

2. La revalorisation de l'irrégulier

Le flou d'un objet (irrégularité visuelle).

- *Les fumerolles du jade*
- *L'écume des émaux*

Le grain d'un objet (irrégularité tactile).

- *Le grenu du galuchat*
- *La dermatose de la fonte*

III. EN MARGE DU VOCABULAIRE FORMEL INDUSTRIEL ET ARTISANAL

1. Introduction aux formes produites sans intervention humaine

L'Art brut.

Le cas Leonora Carrington.

La recherche scientifique.

2. Classification de l'incertain

Les formes contingentes.

L'Informe.

Les formes anormales.

3. Le monstre, ambassadeur des formes anormales

L'idée de monstre comme figure anormale.

De l'idée à la figuration du monstre.

- *La figuration du monstre peut résulter d'une réalité mal perçue.*
- *La figure du monstre et le rôle de l'inconscient*
- *Le monstrueux peut résulter d'un langage inadéquat.*

Du monstre au caractère monstrueux.

4. Introduction de l'Informe dans le cercle des formes générées par l'homme

L'artefact à caractère monstrueux.

Mettre en œuvre les moyens d'obtenir de l'informe.

Objets industriels à caractère informe.

L'amertume d'un fruit rare.

Épilogue (le bol de Kizaemon)



Préambule

Dans la logique de l'industrie, la main de l'artisan est remplacée par la machine tandis que le savoir-faire est détrôné par la technique. Le talent de l'un laisse place à la productivité de l'autre: l'objet qui est produit est alors parfaitement reproductible. Il est un parmi d'autres. Dans tous les cas, la forme de cet objet industriel a été rationalisée selon les possibilités de programmation d'une machine. Ce type d'objet trouve vite son public, puisqu'il peut être produit à un coût moindre que l'objet artisanal. Ce qui explique en grande partie sa place prépondérante dans notre société aujourd'hui. Cette domination ne va cependant pas sans perte. L'objet industriel n'implique plus ni doutes, ni aléas: il est l'accomplissement d'une domination sans pareille de l'homme sur

la matière, et son apparence ne possède que le charme d'une victoire sans combat. La machine, levier de cette révolution, est par ailleurs facteur de progrès et de développement. Elle rend possible la production d'objets en grande quantité, et encourage ainsi leur diffusion dans la société. L'activité économique qui en résulte repose sur l'échange de biens et de services, et l'objet industriel entrant pour une grande part dans ce processus, il ne serait sans doute pas déraisonnable d'avancer que ce dernier constitue une forme majeure de communication, au même titre que la parole ou l'écriture. L'objet rend compte en effet des besoins et des aspirations d'une époque, et témoigne de la capacité de ses acteurs à leur donner corps. D'ailleurs, le perfectionnement technique de la machine présente l'estimable mérite de permettre une expression toujours plus fidèle des fruits de l'imagination humaine. Toutefois, elle influence en retour cette dernière. Et c'est sans doute à ce niveau là que le bat blesse: à mesure que l'imagination s'affranchit des contraintes de fabrication, elle révèle ses limites en ne tirant pas pleinement parti de ses nouveaux horizons.

Ainsi, figures géométriques, proportions ou symbolisme des couleurs constituent toujours autant d'appuis à partir desquels les créateurs expriment leurs pensées: «Le blanc, en tant qu'unité reconnue de toutes les couleurs possibles, malgré son ambiguïté, et le noir avec sa connotation négative, tendent à devenir dans la ville industrielle des couleurs de

référence, précisément à cause de leur absence de couleur»¹. C'est la raison pour laquelle si les formes avaient un royaume, il ne devrait pas être choquant d'avancer que quiconque né après la révolution industrielle, ne connaîtrait de ce territoire qu'une petite partie. Une fraction de l'aire amputée pourrait certes être recouverte, en plongeant dans l'histoire de l'art et de ses réalisations passées. Quant au reste, bienheureux celui ou celle capable d'en arpenter toute l'étendue: les formes qui s'y cachent ont pour origine deux sources encore mal connues. La première réside quelque part à l'intérieur du cerveau, dans une zone que l'on appelle néocortex chez les mammifères et qui, en vertu de sa capacité supposée d'abstraction, permettrait d'imaginer et donc de concevoir des formes. La seconde, encore moins évidente, découlerait des lois physico-chimiques qui gouvernent notre univers, et dont la science n'a répertorié pour l'instant qu'une petite partie des manifestations formelles.

Les territoires restant à explorer nécessitent donc des moyens de locomotion différents de ceux que nous utilisons habituellement. Dans 2001, *L'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick confronte quelques-uns de nos très lointains ancêtres à un monolithe émanant vraisemblablement d'une intelligence extraterrestre supérieure. La pureté de ce dernier

.....
1. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Champs Flammarion, p.134

s'oppose aux cris irraisonnés des grands singes, tandis que leur capacité d'abstraction encore limitée les empêche de saisir la provenance du monolithe.

Il faut donc, pour mener à bien une exploration du royaume des formes, remettre en question notre schéma de pensée habituel. Sonder l'inconnu n'est envisageable en effet qu'à la condition de laisser derrière soi le domaine des choses connues. Cela demande une ouverture d'esprit que nous tâcherons de conserver et de communiquer à notre lecteur, tout au long de ce voyage. En approchant des régions les plus reculées du royaume des formes, nous approcherons également de ce qui existe de plus sauvage sur ce territoire. Voir une chose pour la première fois, sans nécessairement la comprendre, n'est-il pas là une des formes d'enchantement les plus douces qui soient, la raison d'être de toute curiosité? Si un monolithe possède la capacité d'enchanter un singe¹, alors que dire de ce qui nous attend? La fascination naît sans doute quand l'esprit reconnaît son impuissance à anticiper les propriétés d'une chose. Elle lui donne alors le désir d'en saisir chaque rouage, et cela passe par la reproduction – donc l'imitation, de cette chose. La curiosité permet donc à l'homme de faire œuvre d'imitation, mais pas de création. Anticiper l'inconnu est en effet malaisé, la prétention de le produire illusoire. Pas plus que le singe ne saisirait l'origine du monolithe avec les moyens dont il dispose, de même une armée d'artisans

.....
1. Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace*, 1968

hors-pairs ou de machines sophistiquées ne suffiraient pas à domestiquer les formes que nous recherchons.

Dans un premier temps, l'objet de notre réflexion sera par conséquent de porter un regard critique sur les moyens dont nous disposons pour produire des objets. Cette approche critique devrait nous permettre de saisir les mécanismes de pensée par lesquels l'homme crée des objets, et les limites que ces mécanismes lui imposent. Nous verrons comment, par le passé, une prise de conscience de ces limites parvint à inspirer de nouvelles manières de créer en renouvelant par exemple l'attention portée aux qualités esthétiques de la matière, constituant de toute chose. Ce sera là l'objet de notre deuxième partie. Enfin, nous tâcherons de sortir du cadre des formes créées par l'homme, pour nous enfoncer le plus loin possible dans les terres encore sauvages du royaume des formes. Nous n'espérons pas en rapporter de nouvelles sources d'inspiration: il s'agirait plutôt de sortir du schéma qui vise à voir pour imiter, puis recréer. L'enjeu sera par conséquent de comprendre comment nous affranchir de cette manière de créer, afin de ne plus abandonner à la pensée dominante les pleines ressources de l'imagination. À notre tour nous souhaiterions être capable de donner naissance à des formes qui, habituellement, échappent à la domination de l'homme sur la matière.

I

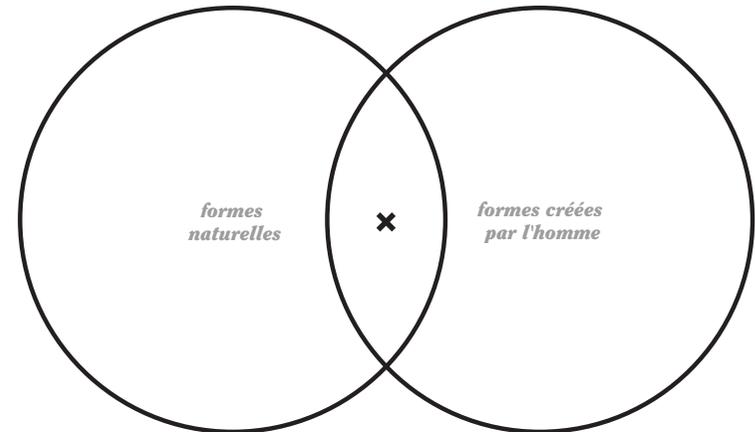
CE QUI CONTRAINT LES FORMES DANS L'INDUSTRIE



1. Les contraintes liées à la production de masse

Le voyage suppose deux choses. Un voyageur et un point de départ. Quant au chemin et à l'idée même de destination, ils tiennent paradoxalement une place de moindre importance; car outre le proverbe qui invite à faire de l'errance l'intérêt même de tout voyage, atteindre notre destination, constitue pour ce qui nous préoccupe, un luxe tout à fait optionnel. D'ailleurs s'il devait y avoir une arrivée, nous ne nous attendrions certainement pas à trouver une ligne ou un panneau qui en signaleraient l'emplacement. Ce serait là le

signe que nous n'aurions pas encore franchi les frontières du territoire que nous souhaitions quitter: celui des formes connues, normales, habituelles. Dans cet ordre d'idée, la rencontre d'une chose que l'on ne saurait nommer nous semblerait un bien meilleur indicateur.



Domaine des formes connues

Mais revenons au voyageur et à son point de départ. Le premier devrait être choisi d'après son expérience du monde: elle serait la plus exhaustive qui soit. À ce voyageur, rien de ce que la nature ou l'ingéniosité humaine aient pu produire ne devrait être étranger. Il aurait tout vu, tout embrassé. Il pourrait décrire la forme de chaque arbre, la logique architecturale de leurs ramifications ainsi que la couleur de leurs

feuilles en toute saison. Il connaîtrait les constructions de sables yéménites et dans un même degré d'excellence, celles du désert de Las Vegas. Du point de vue des formes, la culture d'un tel voyageur situerait son point de départ à la même place que le notre, c'est-à-dire à l'épicentre du *domaine des formes connues*, là où chacune d'entre elles serait à portée de regard. Les dernières bornes de cet empire une fois franchies, il saurait apprécier le charme presque sacré de l'inédit, et — nous l'espérons, rapporter de son voyage une expérience pleinement enrichissante.

Le voyageur et son point de départ ainsi définis, prenons sa place et balayons du regard notre nouveau royaume. À perte de vue, les acteurs d'un territoire déjà parcouru: monts, forêts, vallées, et tout ce que cela suppose de sentiers, de bourgs et de chênes solitaires. Ici et là, des hommes et des femmes vaquant à leurs occupations. Certains cuisinent, d'autres bâtissent; les uns écrivent, les autres tissent; tout n'est qu'affaire de savoir-faire. C'est là le domaine des peuples industriels qui, sans s'en soucier, perpétuent les traditions ou en créent de nouvelles. La main à l'ouvrage et l'œil attentif, leurs gestes sont les héritiers d'une histoire et d'une culture qui, comme partout ailleurs, se sont nourris d'échanges et de rencontres. Ceux-là ont peut-être le travail en horreur d'ailleurs, et lorgneraient volontiers sur une place en usine si l'occasion se présentait. Rien ne force en effet ce premier regard sur le *domaine des formes connues* à renvoyer l'image

d'un tableau où le bonheur du peintre serait manifeste. Mais nous évoquons l'usine. C'est que là-bas aussi, l'ingéniosité humaine s'emploie à concevoir des formes en vue de quelque commerce, lequel y sera sans doute plus lucratif qu'ailleurs. Effectivement, l'usine voit grand et produit en conséquence. Elle offre à qui veut du travail, un salaire, et une place dans la société. Cet apparent éden est rendu possible par le statut particulier des objets de son commerce. On les nomme marchandises, d'après l'ouvrage de référence de Karl Marx, *Le Capital*:

«La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises. L'analyse de la marchandise, forme élémentaire de cette richesse, sera par conséquent, le point de départ de nos recherches.»

La marchandise représente pour Marx, un bien produit en vue de l'échange. Caractère important, car le producteur de la marchandise produit en vue de la valeur d'échange et non en vue de l'utilité que l'on peut retirer de telle ou telle marchandise (l'analyse marxiste nomme cette utilité valeur d'usage). L'utilité n'est en effet pas commensurable, et c'est par conséquent la valeur d'échange qui définit quantitativement les marchandises, *via* un numéraire: la monnaie. Ces dernières — innombrables, possèdent malgré tout un dénominateur commun: la quantité de travail nécessaire à

leur production. Le travail est donc la substance de la valeur d'une marchandise, et lui permet d'être échangée sous un rapport quantitatif. Gagner de l'argent implique donc pour celui que Marx appelle «détenteur de capital», de vendre sa marchandise à un prix plus élevé que le coût du travail nécessaire à sa production. C'est là ce qui explique qu'en usine, le travail est organisé de telle sorte qu'il soit le plus efficace possible, ou pour l'écrire autrement: qu'il soit bon marché.

Ce que l'on appelle industrie, ce qui la caractérise

«On manœuvre une multitude comme on le ferait d'une poignée d'hommes grâce à la division en corps et à la répartition en unités. On fait évoluer sur le terrain des foules immenses aussi aisément qu'une petite troupe grâce aux dispositions et aux signaux.»

Sun Tzu, *L'art de la guerre*.

Marx décrit dans la quatrième section du livre premier, comment par la manufacture, la division capitaliste du travail a précédé le machinisme. La manufacture, première forme de production véritablement capitaliste qui s'est développée depuis le milieu du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, se caractérise par la combinaison d'un grand nombre d'ouvriers, «réunis sous l'autorité d'un détenteur de

capital». «A son début, la manufacture proprement dite se distingue à peine des métiers du Moyen Age, si ce n'est par le plus grand nombre d'ouvriers exploités», mais elle introduit du même coup la division du travail et ce, soit en combinant des métiers distincts et en les spécialisant dans la production d'une seule et même marchandise (fabrication de carrosses ou de draps, par exemple), soit en décomposant un métier unique en ses diverses opérations particulières. Xénophon, philosophe, historien et maître de guerre grec qui vécut au quatrième siècle avant notre ère, observait déjà les effets de la spécialisation des tâches sur la *qualité* des objets produits:

«Dans les petites villes, ce sont les mêmes artisans qui fabriquent le lit, la porte, la charrue, la table, et qui bâtissent même souvent la maison, bien heureux encore s'il se trouve assez de clients pour le nourrir. Or, il est impossible qu'un homme qui fait plusieurs métiers les fasse tous parfaitement.

Dans les grandes villes, au contraire, où beaucoup de gens ont besoin de chaque espèce de choses, un seul métier suffit pour nourrir un artisan, et parfois même une simple partie de ce métier: tel homme chasse les hommes, tel autre, les femmes; il arrive même qu'ils trouvent à vivre en se bornant, l'un à coudre le cuir, l'autre à le découper, un autre en ne taillant que l'empaigne, un autre en ne faisant autre chose que d'assembler ces pièces.

Il s'ensuit que celui qui s'est spécialisé dans une toute petite

partie d'un métier est tenu d'y exceller (...). Le travail ainsi compris doit nécessairement donner, à mon avis, des produits tout à fait supérieurs en chaque genre.»¹

C'est à Adam Smith que l'on doit néanmoins une description précise des effets *quantitatifs* de la spécialisation des tâches, lorsqu'il observe le fonctionnement d'une manufacture d'épingles :

« Prenons un exemple dans une manufacture de la plus petite importance, mais où la division du travail s'est fait souvent remarquer: une manufacture d'épingles.

Un homme qui ne serait pas façonné à ce genre d'ouvrage, dont la division du travail a fait un métier particulier, ni accoutumé à se servir des instruments qui y sont en usage, dont l'invention est probablement due encore à la division du travail, cet ouvrier, quelque adroit qu'il fût, pourrait peut-être à peine faire une épingle dans toute sa journée, et certainement il n'en ferait pas une vingtaine. Mais de la manière dont cette industrie est maintenant conduite, non seulement l'ouvrage entier forme un métier particulier, mais même cet ouvrage est divisé en un grand nombre de branches, dont la plupart constituent autant de métiers particuliers.

Un ouvrier tire le fil à la bobille, un autre le dresse, un

.....
1. Xénophon (v.430-v.355), *Cyropédie ou Éducation de Cyrus*, Livre VII

troisième coupe la dressée, un quatrième empointe, un cinquième est employé à émoudre le bout qui doit recevoir la tête. Cette tête est elle-même l'objet de deux ou trois opérations séparées: la frapper est une besogne particulière; blanchir les épingles en est une autre; c'est même un métier distinct et séparé que de piquer les papiers et d'y bouter les épingles; enfin l'important travail de faire une épingle est divisé en dix-huit opérations distinctes ou environ, lesquelles, dans certaines fabriques, sont remplies par autant de mains différentes, quoique dans d'autres le même ouvrier en remplisse deux ou trois. J'ai vu une petite manufacture de ce genre qui n'employait que dix ouvriers, et où par conséquent quelques-uns d'eux étaient chargés de deux ou trois opérations. Mais, quoique la fabrique fût fort pauvre et, par cette raison, mal outillée, cependant, quand ils se mettaient en train, ils venaient à bout de faire entre eux environ douze livres d'épingles par jour : or, chaque livre contient au-delà de quatre mille épingles de taille moyenne. Ainsi ces dix ouvriers pouvaient faire entre eux plus de quarante-huit milliers d'épingles dans une journée; donc chaque ouvrier, faisant une dixième partie de ce produit, peut être considéré comme faisant dans sa journée quatre mille huit cents épingles. Mais s'ils avaient tous travaillé à part et indépendamment les uns des autres, et s'ils n'avaient pas été façonnés à cette besogne particulière, chacun d'eux assurément n'eût pas fait vingt épingles, peut-être pas une

seule, dans sa journée, c'est-à-dire pas, à coup sûr, la deux cent quarantième partie, et pas peut-être la quatre mille huit centième partie de ce qu'ils sont maintenant en état de faire, en conséquence d'une division et d'une combinaison convenables de leurs différentes opérations.¹

(...)

Cette grande augmentation dans la quantité d'ouvrage qu'un même nombre de bras est en état de fournir, en conséquence de la division du travail, est due à trois circonstances différentes : premièrement, à un accroissement d'habileté dans chaque ouvrier individuellement; deuxièmement, à l'épargne du temps, qui se perd ordinairement quand on passe d'une espèce d'ouvrage à une autre, et troisièmement enfin, à l'invention d'un grand nombre de machines qui facilitent et abrègent le travail, et qui permettent à un homme de remplir la tâche de plusieurs.»²

Marx étant postérieur à Smith, et de plus d'un siècle, il eût sans doute fallu éviter de citer l'un avant l'autre. Mais enfin, qu'on nous pardonne cet anachronisme pourvu que l'on garde en mémoire les dernières lignes de cet extrait, qui récapitulent comment on parvient à rendre un ouvrier quasiment aussi

.....
1. Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, 1776, Édition Folio Essais, 1976, p. 38-39.

2. *Ibid*

productif qu'une machine. Elles nous renvoient à une expression de Jean Fallot qui, dans son ouvrage *Marx et le machinisme*, en révèle les implications: «L'homme a dû être d'abord "machinisé" en quelque mesure, son travail parcellisé, pour que la machine puisse se développer.»¹

L'usine apparaît donc comme le lieu où le travail de l'homme tend à épouser la logique linéaire d'une machine-outil, au risque d'être remplacé par celle-ci. Ce que l'on nomme industrie regroupe donc l'ensemble des unités de production où le travail humain et celui de la machine, y sont organisés de manière à produire le maximum de marchandises, à un coût minimum. Il semble superflu de préciser que dans cette logique, chaque étape de la fabrication d'une marchandise est astreinte à un contrôle extrêmement rigide, rendu nécessaire par la complémentarité de ces différentes étapes, et de fait, leur interdépendance.

L'organisation du travail dans l'usine et son influence sur les formes

Sans prendre part pour l'instant, au délicat débat qui oppose l'artisanat à l'industrie, on se bornera simplement à observer qu'à force de parcellisation, le travailleur n'est plus requis d'acquérir un métier, mais simplement une fonction

.....
1. J. Fallot, *Marx et le machinisme*, Cujas, p. 131.

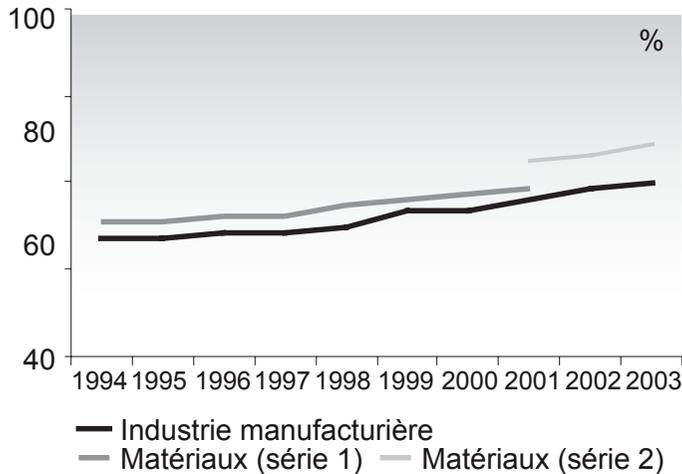
très spécifique. Celle-ci doit combler les insuffisances des machines-outils, et lui permettre de faire corps avec l'ensemble de la chaîne de production. Chair et muscles en deviennent les articulations, et on les entretient avec de l'argent en lieu et place d'huile de moteur. Entrés dans une ère de rendements croissants, les entrepreneurs ne peuvent plus, comme l'écrit Taylor en 1901, laisser les ouvriers penser. La fonction de conception et celle de production doivent être séparées, et le bureau des méthodes – rattaché à la direction générale, a seul le pouvoir de définir la méthode de travail la plus rationnelle.

Si les positions se sont assouplies depuis, et qu'à présent les entrepreneurs accordent à leurs employés d'avantage d'autonomie et de responsabilités (cf. graphique ci-après), l'organisation scientifique du travail aura toutefois permis de statuer sur les motivations de chacun: dans une logique capitaliste, le programme de l'entrepreneur est d'engendrer de la valeur, celui d'une machine est de remplir une fonction. L'un et l'autre agissent de concert aux dépens du travailleur, dont le programme consiste pour sa part à subvenir à ses besoins, le moins péniblement possible. C'est dire que l'entrepreneur, pour réaliser son objectif, décide de fabriquer une marchandise qu'il échange ensuite contre de l'argent, de sorte que celle-ci pour lui être agréable, doit lui coûter le moins possible. Quoi de mieux pour minimiser son coût que de passer par ce que la cupidité a produit de plus efficace: l'organisation scientifique du travail?

Le recours aux machines-outils s'assujettit donc au programme de l'entrepreneur. C'est par conséquent le système d'échange de biens qui, dans un mode de fonctionnement capitaliste, dicte successivement les agissements de l'entrepreneur, de la machine et du travailleur. La marchandise dans tout cela, n'est que leur dénominateur commun. Sa forme importe peu, pourvu qu'elle dégage de la valeur. Ou pour employer un vocabulaire marxiste, la valeur d'usage d'une marchandise n'a d'intérêt qu'à partir du moment où elle permet d'en accroître la valeur d'échange.

Toute réflexion sur sa forme ne peut se faire que dans ce cadre, du reste assez limité. C'est la raison pour laquelle notre voyageur, s'il devait se servir de son piédestal pour comparer chaque forme du territoire connu, trouverait sans doute en celles nées de l'activité industrielle, le plus haut degré de contrôle et de discipline. Notre propos immédiat consistera à appuyer cette assertion, par l'étude des différents paramètres auxquels une marchandise doit s'astreindre avant de sortir de l'usine, et rejoindre le *domaine des formes connues*.

Taux de qualification ouvrière*



* Taux de qualification ouvrière = nombre d'ouvriers qualifiés / nombre total d'ouvriers

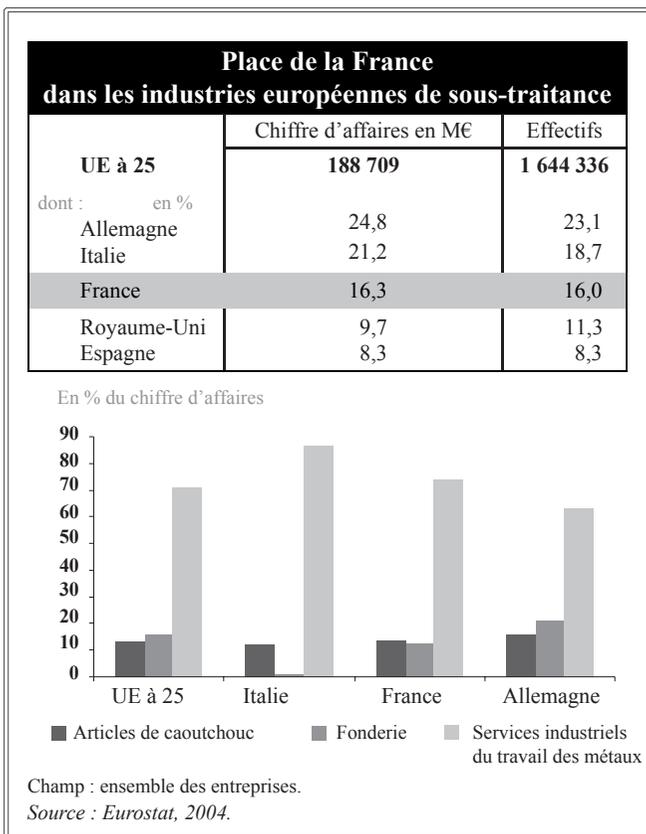
«La baisse de la part de l'emploi ouvrier et la progression de la qualification des ouvriers caractérisent autant le secteur que le reste de l'industrie. En dépit de l'automatisation croissante des procédés, la complexification des méthodes de production et la recherche de la qualité ont entraîné le développement de ces emplois qualifiés.»

Insee, DADS

L'organisation du travail à l'échelle de l'industrie

Commençons tout d'abord par examiner l'infrastructure propre à l'industrie. Ses impératifs de production élevés requièrent en effet de revoir par le menu chaque composante de son système. Les approvisionnements en matières premières par exemple; ils ne se comptent plus en kilos mais en tonnes, ce qui déjà implique la mise en place de standards pour pouvoir ne serait-ce que les manipuler. Qu'il s'agisse de bois, de minerais, ou de coton, le transport de ces matériaux jusqu'à l'usine les astreint à une rationalisation qui, dès le départ, marque leur entrée dans le territoire des formes industrielles.

Les fonderies fournissent ainsi lingots, billettes, barres, fils, tubes, brames, blooms, tôles ou feuillards. Ces produits semi-finis se distinguent par leurs dimensions, et permettent aux industriels d'adapter la matière première aux contraintes de transport, puis aux machines dont ils disposent, et finalement aux marchandises qu'ils produisent. Un fabricant d'éviers commandera ainsi à son fournisseur non pas les minerais de fer, de nickel et de chrome nécessaires à la synthèse de l'inox, mais plutôt (et on le comprend) des tôles d'acier inox aisément transportables et pourquoi pas, déjà embouties. Voici d'ailleurs ce qu'un dossier du Ministère de l'Economie des Finances et de l'Industrie nous apprend sur la sous-traitance industrielle en 2007:



« Dans un contexte économique difficile, les sous-traitants font face aux exigences grandissantes des donneurs d'ordres : réduire les coûts, les délais de livraison, les déchets et garantir une qualité répondant aux normes. »

Sessi, 2007

La sous-traitance, particulièrement dans le secteur du travail des métaux, apparaît par conséquent comme une étape déterminante dans la production des marchandises. Les investissements dans ce secteur sont en effet colossaux, et ne sauraient être assumés par une seule entreprise. Il existe donc, tout comme c'est le cas au sein même d'une unité de production, une autre parcellisation des tâches, cette fois-ci en amont de l'usine. Elle agit sur l'ensemble de la filière métal, depuis l'extraction du minerai jusqu'à sa transformation en produits semi-finis, et ce pour lui conférer une compétitivité accrue. Chacun de ses acteurs, en se spécialisant, devient un maillon de la chaîne et se soumet ainsi à des exigences de rendements et de compétitivité qui en fin de compte se répercutent sur le programme de l'entrepreneur, qui est – rappelons-le, d'engranger de la valeur en échangeant ses marchandises.

La lourdeur de cette chaîne de compétences, dont la filière métal est sans doute la plus représentative, ne peut qu'aller à l'encontre de la liberté formelle des marchandises qu'elle produit. Plus leurs formes répondent aux contraintes de la filière, et plus elles dégagent de la valeur. Cette réalité est toutefois porteuse de retombées sociales positives, et loin de nous l'idée de remettre en cause son fonctionnement. L'innovation technique qu'elle induit, l'amélioration des conditions de vie de toute une catégorie de travailleurs ou plus prosaïquement celle de leur pouvoir d'achat, suffisent à légitimer le mode de fonctionnement de l'industrie. C'est

donc en bout de chaîne au concepteur de la marchandise, qu'incombe le soin d'intégrer ces données pour satisfaire aux programmes et de l'entrepreneur, et de ses partenaires. Il ne serait par conséquent pas exagéré d'affirmer qu'avant même d'être à l'étude, l'objet de consommation courante répond déjà à un cahier des charges dont les clauses semblent gravées dans le marbre. Celles-ci, en permettant notamment l'acheminement des matières premières jusqu'à l'usine, offrent alors au créateur l'opportunité d'exprimer son imagination à grande échelle. Du moins le pense-t-il, ou en tous cas s'en satisfait-il. Nous verrons en effet que les matériaux eux-mêmes, dès lors qu'ils sont compatibles avec l'industrie, deviennent complices du mouvement dont nous ébauchons à peine les contours et qui, aussi sûrement qu'une machine-outil, domestique l'imagination du créateur industriel. En retour, les matériaux transformés pour les besoins de l'industrie offrent à ce dernier des possibilités nouvelles qu'il aura d'ailleurs à cœur d'explorer pour établir sa domination sur la matière, et rendre du sens à sa tâche.



2. Les contraintes liées au choix du matériau

« Les passages sont des noyaux pour le commerce des marchandises de luxe. En vue de leur aménagement l'art entre au service du commerçant. Les contemporains ne se lassent pas de les admirer. Longtemps ils resteront une attraction pour les touristes. Un *Guide illustré de Paris* dit: "Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. (...)" C'est dans les passages qu'ont lieu les premiers essais d'éclairage au gaz. »

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*.

L'industrie privilégie certains matériaux

Nous avons emprunté ces quelques lignes à Walter Benjamin qui, dans ses *Écrits français*, donne une idée des possibilités nouvelles offertes par l'industrialisation d'un matériau, en l'occurrence le fer. Celui-ci, déjà couramment utilisé dans l'artisanat, acquit par l'intermédiaire de la mise en place de la filière métal, un rôle nouveau dans l'architecture de la ville et une influence certaine sur son épanouissement. Francastel remarque pour sa part, que l'utilisation du fer

comme substitut de la pierre, n'introduisit pas aussitôt des modifications profondes des schèmes du passé: pendant près d'un siècle, à compter des premiers progrès de l'architecture en fer que Siegfried Giedion situe aux alentours de 1747-50 (recherches moléculaires d'Abraham Darby), il fut « presque uniquement demandé à la technique nouvelle l'accroissement des portées et l'amincissement des supports. Témoins les deux bibliothèques parisiennes construites par Henri Labrouste, Sainte Geneviève et la Nationale, entre 1843 et 1868. » Ces édifices exceptionnels par leurs dimensions, « apportent des solutions à des problèmes restés insolubles jusqu'à l'apparition de matériaux neufs. Mais ils manifestent aussi une sorte de blocage de l'invention. »¹ Selon lui en effet, les édifices de Labrouste subordonnent l'emploi extrêmement audacieux du fer à la réalisation de formes classiques. Il est en effet plus facile d'accroître la production d'objets d'un type ancien que d'en concevoir de nouveaux; plus facile d'assujettir la matière à des solutions économiques que de déterminer de nouveaux usages. Etant donné que le matériau révolutionnaire qu'est alors le fer se présente, matériellement, sous la forme de grandes pièces plus ou moins calquées sur les anciennes poutres de bois, il apparaît normal que son usage se plie à une logique de performance.

.....
1. Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Gallimard, p.73

« Il faudra attendre le moment capital où, les usines de produits laminés se développant, les formules standard apparaissent: squelettes de fer moulé faisant coïncider avec une production industrielle en série l'adoption de formules décoratives qui imposent à l'échelle mondiale les styles historiques. Ce mariage des techniques neuves et de la tradition a été imposé massivement par le goût et les intérêts dominants d'une certaine classe de la société, inspirée de nostalgies politiques et sociales conservatrices bien qu'elle se soit enfin aperçue que les ressorts de la puissance résidaient désormais dans l'industrie. (...) D'autre part, la multiplication des produits de l'industrie a abouti, surtout dans le domaine de l'architecture, à accroître la demande et les possibilités mécaniques sans élaboration simultanée d'un nouveau style. Pas plus que l'accès n'est ouvert aux masses dans la cité nouvelle, il n'y a d'entrée pour les solutions révolutionnaires dans le domaine du goût. Les artistes eux-mêmes n'ont pas découvert de formes nettement déduites des possibilités d'action que leur fournissent les nouvelles matières. On ne sait qu'agrandir des formes anciennes. »¹

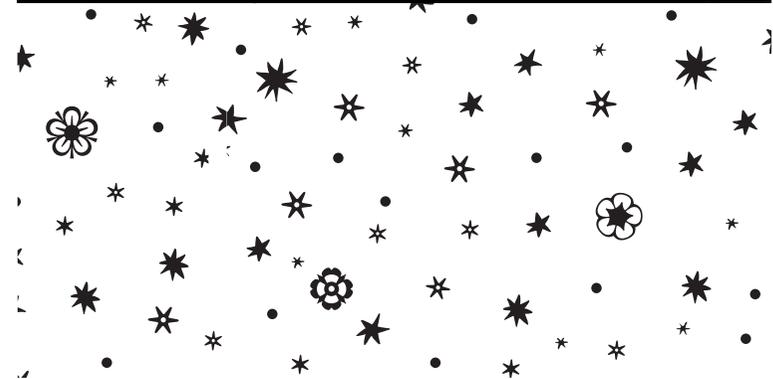
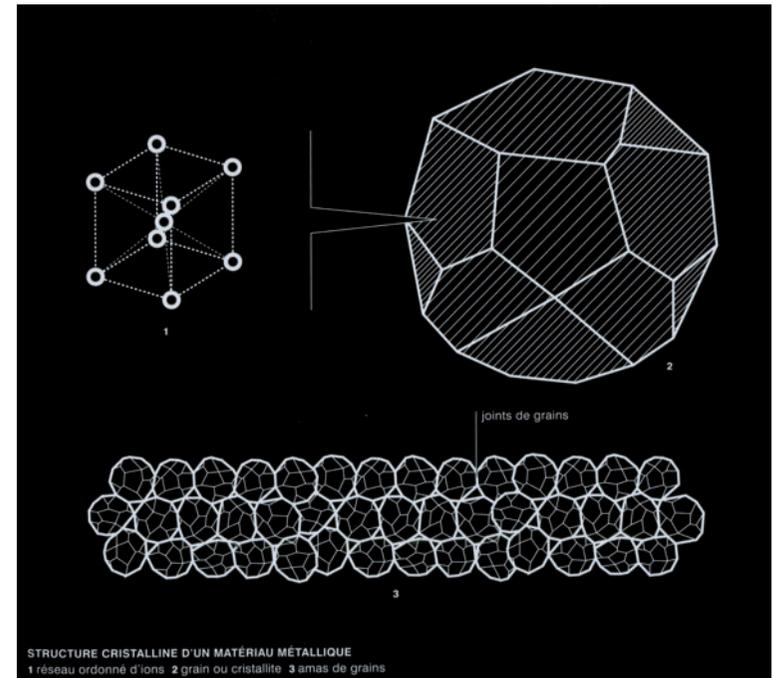
Et de se demander si ce schéma n'est pas encore à l'œuvre aujourd'hui, époque à laquelle architectes et créateurs sont bien souvent dépassés par le nombre sans commune mesure

.....
1. *Ibid* p.74

de matériaux nouveaux qui, chaque jour, sollicitent leur interprétation.

Les matériaux industriels et leur influence sur les formes

L'artisan sait déjà que le bois et le métal – pour ne citer qu'eux, se travaillent d'une certaine manière: la structure du premier demande à tenir compte de la disposition de ses tissus internes, car selon qu'on le coupe dans le sens des fibres ou perpendiculairement à celles-ci, les efforts à employer et le comportement de la pièce de bois obtenue ne seront pas les mêmes. Cette dernière à défaut d'être stable dans le temps, pourra gauchir, vriller ou se cintrer, ce qui n'est pas souhaitable dans l'industrie: les machines qui travaillent le bois ont en effet été conçues pour une certaine utilisation, définie selon des standards où le fortuit n'existe pas. C'est la raison pour laquelle il existe comme c'est le cas pour le métal, une chaîne de compétences qui transforme le bois, depuis son prélèvement en forêt jusqu'à son utilisation concrète, en produits semi-finis. Le métal quant à lui, possède une structure qui est déterminée par l'agencement des réseaux cristallins qui le composent. De cette structure moléculaire spécifique dépendent ses grandes propriétés. Plus stable (on le dit isotrope), son orientation avant usinage nécessite moins d'attention que le bois. En revanche, puisque les métaux utilisés couramment dans l'industrie n'existent pas



Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser, p.43

dans la nature sous une forme immédiatement exploitable, ceux-ci doivent préalablement être transformés en produits semi-finis. Cette logique d'exploitation, qu'ont adoptée les autres filières (bois, papier, plastique, verre, etc.), fait du créateur industriel un consommateur de produits semi-finis: perdant de vue les caractéristiques plastiques des matériaux originels, il compose à partir de leurs avatars sans jamais perdre de vue que leur mise en œuvre doit rester compatible avec les moyens dont dispose l'industrie pour produire des formes. En outre, la violence de la concurrence, oblige, en toute hypothèse, à ne pas trop reproduire ce qu'on produit. Sans cela, l'entrepreneur perd ses marchés. La loi commerciale pousse, par elle seule, aux transformations et aux risques. C'est sans doute la raison pour laquelle notre époque a vu fleurir, par le biais des retombées positives de l'innovation, une quantité sans précédente de nouveaux matériaux.

Cette pléthore de nouveaux matériaux marque un tournant dans la manière d'appréhender la création de nouveaux objets. N'oublions pas que selon les recherches de Francastel, il fallut environ cent ans pour que l'architecture moderne tire réellement parti des nouvelles possibilités offertes par l'industrialisation du fer, en cessant notamment de recourir aux colonnes en fer moulées: matériau standard de substitution des poutres en bois, calqué sur les schémas décoratifs du Moyen Age et de la Renaissance. Si il fallut un siècle pour distinguer pleinement les avantages du fer par rapport au

bois, alors que penser de l'infinité des matériaux disponibles aujourd'hui, et leur emploi par les créateurs? Disponibles en formats standardisés et adaptés aux dimensions que le convoyeur et l'usine ont l'habitude de manipuler, ils forcent le créateur à adapter sa pensée à un rythme où la notion d'usage est la plus immédiatement exploitable. L'adéquation de la forme aux caractéristiques intrinsèques du matériau est devenue un luxe accessoire, et son pouvoir inédit de séduction est dès lors mis au second plan.

En effet, s'il fallut cent ans pour exploiter efficacement un matériau comme le fer, alors à quoi bon rechercher une forme optimale pour chaque matériau nouveau quand les formes déjà établies suffisent à dégager de la valeur? Pour un entrepreneur, dont le programme se conçoit à l'échelle d'une vie, l'intérêt qu'il y aurait à optimiser la valeur d'échange d'une marchandise par l'adéquation de sa forme aux caractéristiques d'un matériau nouveau, représente donc un investissement en temps souvent trop important.

Cette constatation semble aller à l'encontre de la finalité de la marchandise qui est, d'après Marx, de dégager de la valeur par son échange et non par son usage. De nouveaux usages permettant néanmoins à l'entrepreneur de conquérir de nouveaux marchés, les performances techniques des matériaux nouveaux contrebalancent ce relatif manque-à-gagner. Citons à ce propos François Dagognet qui, dans *Éloge de l'objet*, compare le verre minéral aux progrès des verres

“organiques”. Ces derniers substituent à la plasticité du silicium, des propriétés nouvelles qui, grâce à la chimie des polycarbonates, les rendent plus légers, limpides et solides:

«La société Française Essilor a bien voulu nous renseigner sur ses fabrications, ce qui nous permet d'ajouter en marge que ce “non-minéral” résiste mieux à la rayure, se caractérise par plus d'homogénéité et ne comporte plus de reflets gênants (des brillances). Cette résine, qui durcit à la chaleur, en même temps que celle-ci assure la polymérisation du monomère de base, est actuellement recouverte d'une couche protectrice qui la défend contre les agressions multiples (les simples frottements). On entrave aussi son vieillissement; c'est pourquoi, les “organiques” ne cessent de l'emporter dans le domaine de l'optique-ophtalmique.»¹

Les matériaux innovants offrent aux entrepreneurs la possibilité de ne rien remettre en question de leur schéma de fonctionnement, tout en conférant aux marchandises des performances accrues. En outre, ils furent mis au point en vue de répondre à certains manques, et l'on ne s'étonnera pas que dans cet ordre d'idées, on les emploie au bénéfice de formes déjà établies. Le créateur industriel n'est donc en mesure d'imposer un vocabulaire formel inédit qu'à partir du

.....
1. François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Vrin, p.111

moment où la Recherche dégage d'un matériau récent une logique qui lui soit propre. Cela suppose vraisemblablement qu'il soit lui-même témoin de ce moment précis, où la science appelle naturellement l'art. Le reste du temps, le créateur industriel compte sur l'effort d'innovation qui, en parallèle des matériaux, conçoit de nouvelles machines-outils. Leurs fonctionnalités inédites élargissent le champ des possibles et permettent au créateur industriel de diversifier un peu son vocabulaire formel.



3. Influence de la machine-outil dans la création industrielle

Notre voyageur observe à présent la région voisine des formes industrielles. Et il aperçoit un sculpteur occupé à définir une forme qui, peu à peu et selon la dextérité de ses gestes, devient l'expression de ce qu'il imagine. C'est dire la différence d'approche entre ce mode de production et celui que notre voyageur examinait un instant auparavant. Les gestes sont ses machines; sa pensée, les normes par lesquelles il communique avec elles. Le processus est immédiat, il

agit directement sur la matière. Cette constatation, si elle semble triviale, constitue pourtant une différence majeure avec la création industrielle: concevoir par l'intermédiaire d'une machine, et tout ce que cela suppose de préparation en amont, implique de la part du créateur une conscience accrue de son mode de fonctionnement, et du vocabulaire formel à adopter pour communiquer avec elle. Une forme arrondie par exemple, n'est plus simplement une forme dont il efface les angles, mais plus strictement une forme dont le centre est équidistant à chacun des points de sa surface, ou encore une forme dont la géométrie est définie par un maillage de courbes de Bézier paramétriques. Les mathématiques et leur concrétisation dans l'espace sous la forme de figures géométriques, rendent ainsi compatible la pensée humaine aux outils de l'industrie. Nous verrons comment ces outils contribuent à normaliser l'imagination, et en quoi les formes de cette région sont, pour notre voyageur, les plus contraintes d'entre toutes celles présentes dans son champ de vision.

Les formes qu'une machine peut appréhender

Quelle différence entre le fonctionnement d'une machine et celui de l'esprit humain? Tout d'abord, le fait que l'un découle de l'autre. Et donc naturellement, la connaissance par l'un d'un ensemble d'actions qui reste dépendant du savoir de l'autre. Ensuite, le fait que pour être compatibles

entre elles, les machines doivent partager un langage et des notions qui soient scrupuleusement identiques, et ce malgré l'extrême complexité de la pensée humaine. Elles constituent à ce titre un filtre au travers duquel passent les ressources de l'esprit. Le texte ci-après nous donne une idée du mode de fonctionnement d'une machine :

« Les mathématiciens classiques pensaient d'abord dans la machine l'ordre manifeste qui lui donnait ses lois: elle composait des mouvements selon des règles et des rapports, si bien que les principes fondamentaux de la mécanique ne pouvaient intervenir dans la théorie des machines qu'au terme d'un partage premier, qui mettait d'un côté les liaisons, géométrie, courbes de contact des parties en présence, longueurs des bras de leviers, inclinaisons des plans, etc., et de l'autre les masses et les forces. La physique étudie la chute des corps et les chocs des mobiles, mais lorsqu'elle se porte vers les mécanismes concrets, la machine n'est plus un corps: elle est une loi par laquelle des mouvements définis ou infiniment variés sont produits. Quand la machine émerveille, c'est qu'elle exprime une variété infinie depuis un nombre fini de règles de fonctionnement, ou qu'elle fait décrire à ses parties les courbes les plus précises; c'est qu'elle recompose et déplace les forces et les effets à l'intérieur d'un spectacle entièrement visible en ses règles. Le *Traité des engins* (ou *Traité de la mécanique*) de Descartes analyse les recompo-

sitions et les redistributions d'une force, qui s'applique d'une manière et que la machine fait servir d'une autre, transformant le déplacement d'un poids léger en l'élévation d'une masse plus pesante, la chute d'un corps en tours de roue: la machine est la géométrie de ces rapports où s'expriment les modifications. Lagrange définit sans doute le point culminant de cette perspective, lorsqu'il élabore dans sa *Mécanique analytique* l'idée des "équations de conditions", qui délimitent l'espace des mouvements cinématiquement possibles. Une machine, ce n'est jamais alors qu'un ensemble d'équations déterminées, où se disent les rapports mobiles d'un spectacle ou d'une scène de part en part visible; et c'est en même temps un dispositif de représentation où va s'exprimer en des manières différentes un même ordre dans les choses.»¹

Une machine utilise donc un ensemble fermé de figures géométriques, par lesquelles elle sculpte la matière qui lui est présentée. En fonction de sa sophistication, il est possible de lui associer un ordinateur, qui aura alors pour tâche de choisir au regard de cet ensemble fermé, quelles actions enchaîner pour façonner au mieux la pièce désirée. On appelle cela la FAO (Fabrication Assistée par Ordinateur). L'ordinateur associé à la machine utilise pour ce faire les instructions que lui fournissent un logiciel de CAO (Conception Assistée

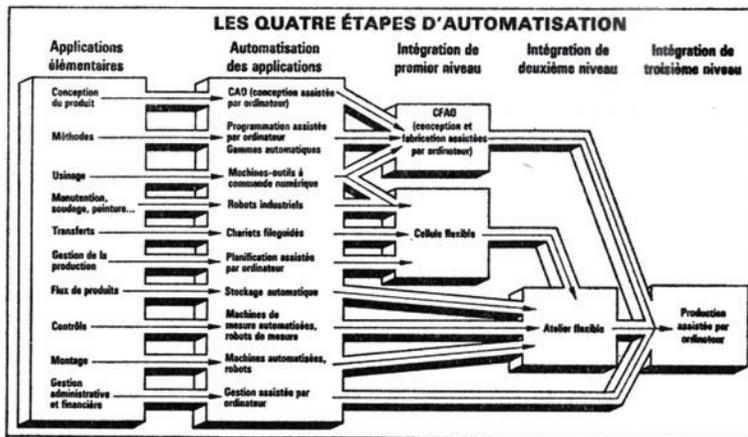
.....
1. Lucien Vinciguerra, *Langage, visibilité, différence*, Vrin, p.176

par Ordinateur), sur lequel aura été modélisée la pièce en question. Ainsi, le créateur industriel donne forme à ses idées par les moyens qui lui semblent appropriés, mais dans tous les cas il devra, pour instruire la machine, transposer celles-ci sur un logiciel de CAO. Par conséquent, cette interface doit prendre en charge un ensemble de figures géométriques qui soit le plus étendu possible, ceci afin de laisser un maximum de liberté au créateur industriel. Ces logiciels ne se cantonnent pas au secteur de la conception; ils participent également au contrôle de la qualité des produits (CQAO) et plus encore, se substituent progressivement aux bureaux des méthodes, d'études et autres services de maintenance, pour gérer l'organisation du travail au sein de l'entreprise. «Si du temps de F. W. Taylor c'était le bureau des méthodes qui imposait les règles de fonctionnement et notamment les cadences et conditions de travail, ce rôle incombe aujourd'hui de plus en plus aux concepteurs de logiciels»¹.

En France, un mot nouveau a été utilisé en 1982 par J.-P. Chevènement, alors ministre de la Recherche et de l'Industrie, pour désigner cette nouvelle approche technique: la productique. Selon Jacques Perrin, celle-ci serait l'aboutissement des méthodes d'organisation du travail du début du XXe siècle:

.....
1. J.-J. Chanaron, J. Perrin, *Sciences, technologie et modes d'organisation du travail*, Sociologie du Travail, janvier 1986.

«C'est en transformant les artisans et les ouvriers en machines puis en automates que la division du travail (mécanicienne, cybernéticienne, puis informaticienne) a impulsé et orienté la conception des machines et des systèmes automatisés et informatisés. L'analyse des savoir-faire individuels et collectifs des travailleurs a fourni les modèles des innovations de la phase de mécanisation à celle de l'informatisation, aboutissant ainsi à un transfert de ces savoir-faire dans les machines et dans les logiciels des systèmes automatisés»¹.



Source : L'Usine nouvelle, 1985

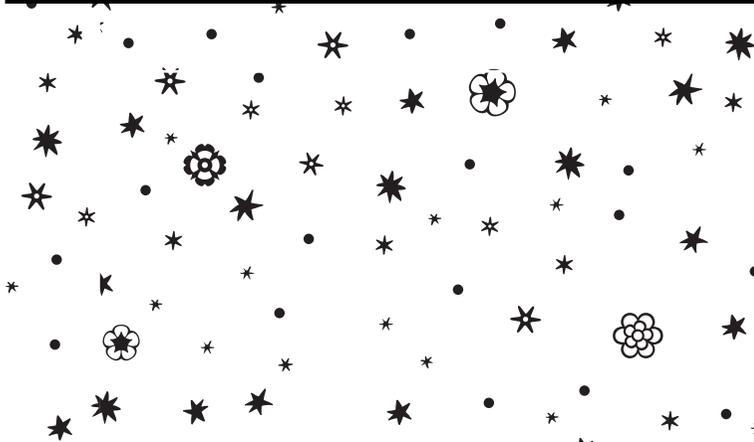
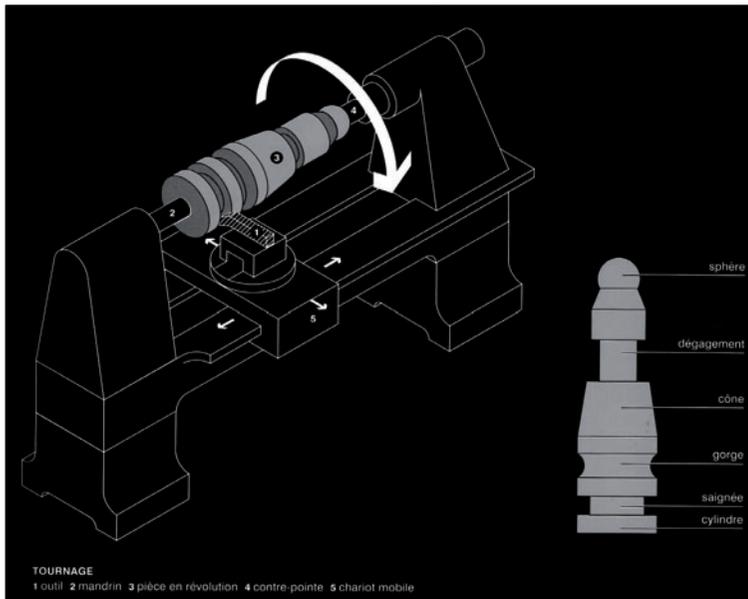
Il résulte de cette observation que les interfaces hommes-machines, dont le but est précisément de rendre compatible la pensée des premiers et le langage des secondes, sont à présent pensées par des corps de métier dont la spécialité relève plus des nouvelles formes de communication (ou de la communication des formes), que de la création. Tout logiciel, même extrêmement sophistiqué, ne peut dans ce cadre que se baser sur un ensemble fermé de figures géométriques institutionnellement admises et reconnues.

Le créateur industriel compose ainsi d'avantage qu'il ne crée. Il n'a tout simplement plus les moyens de sortir de la norme, et les formes qu'il propose, pour aussi complexes qu'elles puissent être, ne témoignent à cet égard que d'une liberté toute relative.

Chaque process induit des contraintes de formes

L'interface homme-machine siue, nous l'avons vu, le vocabulaire plastique du créateur industriel à l'intérieur d'un domaine fermé de définitions mathématiques. En outre, ce premier domaine de définition adopté, les capacités mécaniques des machines employées pour la réalisation des pièces relèvent d'un deuxième ensemble, compris dans le premier, et nettement plus limité. Pour illustrer notre propos, observons dans un premier temps l'une des machines outils les moins complexes qui soient : le tour

1. Jacques Perrin, *Comment naissent les techniques*, Publisud p. 115



Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser, p.251

d'usinage. De conception verticale ou horizontale, il permet de réaliser des formes de révolution: «La pièce à tourner est mise en rotation, l'outil l'entame et se déplace simplement en translation, permettant de créer le profil désiré.»¹ C'est de cette manière que l'on réalise des quilles de bowling par exemple, ou toute sorte d'objets possédant un profil en révolution. On peut ainsi tourner des pièces de dimensions variées, allant du millimètre à plusieurs mètres de diamètre et sur de très petites ou de très grandes longueurs. La limite la plus évidente à ce type de machine, tient dans la géométrie nécessairement en révolution des pièces qu'elle produit. Cette illustration simpliste des limites formelles inhérentes à l'emploi d'une machine-outil nous enjoint nécessairement à évoquer d'autres types de procédés, plus complexes, et donc plus en mesure de s'affranchir des contraintes de géométrie.

Une nouvelle génération de process fait en effet son apparition. «Encore limités au prototypage plus qu'à la production de masse, ils présentent pour particularité de travailler par ajout de matière. Un grand nombre de ces process couple technologie numérique, technologie du laser et propriétés particulières des résines polymères.»² La stéréolithographie par exemple, développée dans le milieu des années quatre-vingt, est un procédé aujourd'hui assez

1. Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser, p.250

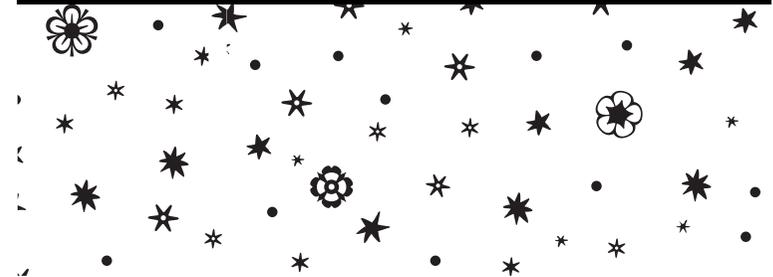
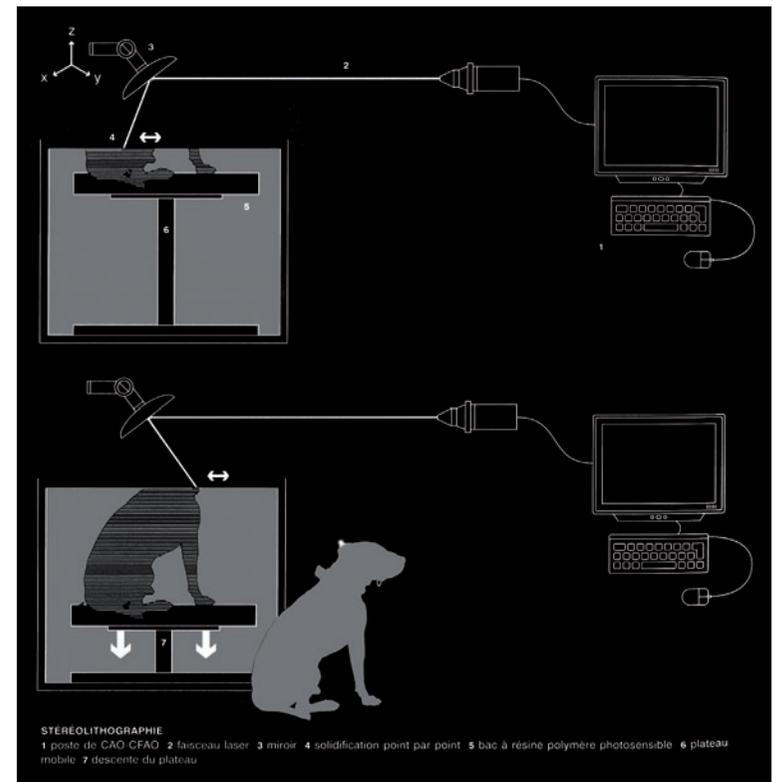
2. *Ibid*

répandu:

«La machine est constituée d'un laser qui projette son faisceau à la surface d'une cuve remplie de résine photosensible. Le déplacement du faisceau est assuré par un jeu de miroir mobile, dont les mouvements sont pilotés par un ordinateur. Ce faisceau laser suit un parcours délimité par une section de l'objet préalablement programmé. Au contact de la résine, le faisceau laser polymérise localement celle-ci. Une fois la section solidifiée, elle descend d'une épaisseur (environ 0,07 mm) dans le bac et le laser renouvelle l'opération sur la section supérieure suivante. L'objet est donc fabriqué couche par couche, ce qui permet de maîtriser des géométries de pièces complexes, en trois dimensions, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur d'un objet à forme fermée. Cette technique très spectaculaire et très innovante, reste cependant encore lente, réservée majoritairement au prototypage (on voit apparaître quelques objets en petites séries), relativement chère et dédiée à la production d'objets en polymères de taille modeste.»¹

Ce type de process exploite la quasi totalité du vocabulaire formel du logiciel de CAO. Il représente pour le créateur industriel, le moyen le plus efficace de donner corps à sa pensée, car il tire parti des combinatoires quasi infinies de l'outil

.....
1. Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser p.297



Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser, p.296

informatique. Cependant, nous avons noté que ce dernier représentait un ensemble fermé à l'intérieur du territoire plus vaste qu'observait notre voyageur. Un logiciel pour insister, et à mesure qu'il se perfectionne, ne reflète en effet que les progrès d'une forme de communication entre l'homme et la machine. Cette communication doit nécessairement se baser sur des propriétés géométriques, et sur des manières de les exprimer qui soient institutionnellement admises et reconnues. La moindre "imperfection" de surface – si on la simulait via un logiciel, emprunterait à une combinaison d'objets mathématiques (le vecteur, la courbe de Bézier, le maillage polygonale, etc...) les caractères de sa géométrie. Quel constat tirer de cette fatalité? Qu'il serait toujours possible d'introduire énormément de variables aléatoires à l'intérieur de ces programmes, pour obtenir des pièces dont la géométrie finale ne serait pas prévisible. Mais est-ce là le but de l'industrie? Ne fut-elle pas avant tout créée pour permettre la production en série de marchandises, propres à être échangée et dégager de la valeur? Du reste, l'artisanat et ses multiples corps de métiers, offrent toujours l'opportunité de s'affranchir d'un vocabulaire peut-être trop normatif, ou dont les réalisations en tous cas ne reflètent pas suffisamment les ressources de l'imagination humaine. Les limites quantitatives de la petite série auquel ce type de production reste voué, ne lui permettent pas cependant d'offrir une réelle alternative aux entrepreneurs qui, rappelons-le, cherchent à échanger un maximum de marchandises sur le marché. De

fait, les produits de l'artisanat étant peu représentatifs des biens de consommation courante aujourd'hui, ils se doivent plus que jamais de refléter le savoir-faire et l'inventivité des métiers manuels. Ceci, afin d'offrir une source d'inspiration pour l'industrie et, pourquoi pas, contribuer à élever ses standards qualitatifs.

	Calandrage / Laminage / Etirage	Centrifugation	Compression SMC / BMC	Enroulement filamentaire	Emboutissage / Hydroformage / Exposition	Extrusion	Extrusion gonflage	Extrusion soufflage	Filage	Filât (verre)	Fonderie	Forge	Frittage	Injection	Injection soufflage	Moulage en coulée	Mouillages résines	Filage / Cntrage	Process numériques	Profilage (toupillage...)	Rotomoulage	Thermoformage	Usinages (travaux...)
PIÈCE PLANE	•		•			•				•				•		•	•		•				
PIÈCE TUBULAIRE (PROFILÉ DE LONGUEUR DÉTERMINÉE)			•																•	•			
PIÈCE PROFILÉE (AU KILOMÈTRE)	•						•	•		•										•			
PIÈCE VOLUMIQUE CREUSE					•			•			•			•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
PIÈCE VOLUMIQUE PLEINE											•	•	•	•		•	•						

CHOIX D'UN PROCÉDÉ DE FABRICATION EN FONCTION DE LA GÉOMÉTRIE DE LA PIÈCE À PRODUIRE

Elodie Ternaux, Daniel Kula, *Materiology*, Birkhauser, p.238



Introduction à la seconde partie

Encore immobile, notre voyageur – un instant, ferme les yeux. Il a vu combien la civilisation machinique concourrait à domestiquer les formes. Il a constaté également qu'à mesure que le dialogue entre l'homme et ses machines s'affinait, celles-ci gagnaient en souplesse et en qualité, jusqu'à devenir une norme puissante au travers de laquelle les créateurs industriels aujourd'hui, conçoivent de nouveaux objets. Les formes industrielles constituent à cet égard des compositions de figures mathématiques. Elles sont des quanta de règles et d'équations dont chaque élément participe à la justesse d'un assemblage logique, où l'erreur n'a pas droit de cité. Sans cela, celles-ci ne peuvent être "comprises" par l'outil

informatique qui supervise leur production dans l'industrie. Notre voyageur comprend à présent que son voyage l'éloignera des normes, et ce d'autant plus qu'il quittera le cœur du territoire des *formes générées par l'homme*.

À l'écart des usines, ceux qu'il croise ne l'aperçoivent même pas, occupés qu'ils sont à manier l'outil. Du mieux possible, ils tentent de faire correspondre à des images mentales d'objets, la réalité d'un travail requérant savoir-faire et compréhension intime du matériau. Ce dialogue, de maître à matière, rencontre parfois un point de désaccord, qui se traduit dans les faits par ce que d'aucuns appellent un défaut. L'erreur, comme le souligne Victor Brochard, «est essentiellement individuelle et personnelle, reflet de l'individu dans la création collective qu'on ne peut expliquer sans tenir compte des dispositions particulières du "sujet qui pense"; il n'est rien, dit-il, qui soit plus véritablement à nous que nos erreurs.»¹ C'est pourquoi l'erreur est parfois source d'inspiration pour ces artisans qui, libres d'en commettre, ont tout loisir de l'interroger et voir dans quelle mesure elle pourrait être utilisée. Ainsi, une pièce de bois qui présente un nœud est susceptible, dans l'industrie, d'être écartée de la chaîne d'assemblage tandis qu'elle offre à l'artisan un univers de possibles en rapport avec son caractère singulier. Les artistes

.....
1. in Abraham A. Moles, *Les sciences de l'imprécis*, éditions du Seuil, p. 289, repris de l'ouvrage de Victor Brochard, *De l'Erreur*, éditions Elibron Classics, p. 214.

savent eux-aussi tirer parti de pareilles contingences. Pierre Fuger par exemple, ex-danseur et chorégraphe, fabrique à présent du mobilier en bois flotté dans un petit village en haut du cap Corse. Chaque matin, il ramasse cette matière première venu s'échouer le long des rivages. «J'aime les bouts de bois tordus, dont le mouvement dessine celui du corps»¹, explique-t-il.

L'artisan, en privilégiant le sensible et la qualité dans son travail, se positionne dans une certaine mesure en marge de la pensée dominante qui rationalise chaque étape de la création d'un objet. Il a dès lors la possibilité – pourvu que son métier lui tienne à cœur, de réagir aux mouvements de masse et à la pensée dominante. En cela, il est une voix que n'affecte pas le bourdonnement engendré par l'activité de l'*homo œconomicus*, et qu'il convient à ce titre d'écouter. C'est d'ailleurs vers elle que se dirige notre voyageur.

.....
1. article de Maya Lebas, *L'art du large*, magazine Le Vif, 29 mars 2002.

II LES RÉACTIONS CONSTRUCTIVES AUX CONTRAINTES FORMELLES DANS L'INDUSTRIE



1. L'art populaire, horizon de référence pour la création industrielle

«L'art ne vient pas se coucher dans les lits qu'on a faits pour lui; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom: ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle».

Jean Dubuffet

William Morris et le mouvement Arts n' Crafts

Europe, 1834. L'industrie un peu partout réalise des avancées spectaculaires, liées en partie aux progrès de la métallurgie. La Grande-Bretagne, où les changements opérèrent le plus tôt, est le siège d'une transformation en profondeur de sa société. Les campagnes cèdent inexorablement aux sirènes de la ville qui promet dynamisme et emplois, tandis que les nouvelles machines agricoles nécessitent désormais des investissements que le simple paysan ne peut plus consentir. C'est dans ce contexte que non loin de



John Gerards Werk, *The Herball*

Londres – un peu à l'écart de l'agitation environnante, naît William Morris, le troisième d'une famille de neuf frères et sœurs. L'enfance du tout jeune William aurait pu être austère et quelque peu indigente si la Providence ne l'avait un peu aidé: il vient d'un milieu favorisé, et il a tout le loisir de se passionner pour des sujets variés. Il affectionne plus particulièrement la littérature, la nature et le Moyen-Age. À 9 ans, il connaît déjà par le menu le célèbre herbier de John Gerard, qui comprend quelques 1800 gravures, dont l'une des premières représentations de la pomme de terre.

Pendant ses années d'études universitaires au Exeter College d'Oxford, William Morris se lie d'amitié avec Edward Burne-Jones de qui il restera très proche toute sa vie. Ensemble, ils lisent les pères de la poésie britannique que sont Chaucer, Carlyle, Tennyson et surtout Ruskin, dont les *Lectures d'Edinburgh* leur révèle à vingt ans le mouvement préraphaélite. La fraîcheur et l'originalité de ce courant de peinture les persuadent de vouer leur vie à l'art. L'architecture, qui pour Morris représente la forme d'art la plus complète, semble être un choix évident tandis que Burne-Jones veut devenir peintre. Deux années plus tard, Morris se débrouille pour devenir officieusement l'élève de Dante Gabriel Rossetti: il est à cette époque la figure la plus importante du mouvement préraphaélite.

Ainsi débuta la formation de William Morris, qui allait devenir un personnage majeur de la Grande-Bretagne du XX^e siècle.

Tout à la fois écrivain, poète, peintre, dessinateur, designer et architecte, célèbre pour ses œuvres littéraires, son activisme politique, sa défense de l'environnement, ses créations en arts décoratifs et l'influence qu'il continue d'exercer dans ce domaine, William Morris fut un être complet, qui sa vie durant conserva l'enthousiasme qu'il éprouva enfant pour la nature, la littérature, et l'univers médiéval. Toutes ses différentes activités devaient servir au final un objectif unique: réintroduire l'art parmi les masses en prenant la défense d'un artisanat qui, dans le contexte d'une nation gagnée par la révolution industrielle, oubliait ses traditions et son savoir-faire. En effet, l'Exposition Universelle de Londres qui eu lieu en 1851 – et qui fut la première du genre, consacra le règne naissant de la mécanisation en même temps qu'elle révéla une dégradation dans la qualité et l'esthétique des objets d'utilisation courante. C'est la raison qui motiva Morris, à l'âge de vingt-sept ans, à créer *the Firm*, l'entreprise. Nous sommes alors en avril 1861, et leur brochure indique:

«Le développement des Arts décoratifs dans ce pays, eut égard aux efforts des architectes anglais, a atteint un stade où il semble désirable que des artistes de renom lui consacrent leur temps»¹.

1. Christine Poulson, *William Morris*, Chartwell Books

Ce passage est à mettre en rapport avec une correspondance entre Morris et son ancien tuteur, le révérend Guy, dans lequel on peut lire: «Voyez, nous sommes – ou considérons être, la seule entreprise réellement artistique du genre»¹. Ce positionnement constitue sans doute un héritage du poète anglais John Ruskin que Morris et Burne-Jones révèrent depuis leurs années au Exeter College. Le peintre, témoin de la première révolution industrielle en Grande-Bretagne, sentait que le développement des outils de production de masse porterait atteinte aux arts appliqués et à l'artisanat. Dans l'un de ses ouvrages intitulé *Les Pierres de Venise* (1851-53), Ruskin oppose aux produits de l'industrie parfaitement usinés, les produits issus de l'artisanat – qui bien qu'imparfaits n'asservissent pas leurs créateurs.

Dès ses premières années, *the Firm* se distingue par la qualité de son travail: en l'occurrence des verres colorés, qui sont produits de manière artisanale selon un savoir-faire emprunté au Moyen-Âge. Morris n'est cependant pas contre l'usage de la machine, pourvu que lui soient réservées les œuvres les plus pénibles. George Bernard Shaw, au cours d'une visite des ateliers, se rappelle avoir conseillé de recourir à une machine pour effectuer une certaine tâche; ce à quoi Morris aurait répondu: «J'en ai commandé une».

1. *Ibid*

L'entreprise produit également du mobilier, simple et robuste. Une petite part présente un aspect massif d'inspiration médiévale. À l'époque, ce type de meubles était nécessairement coûteux et ne pouvait donc être produit qu'en petite série. En parallèle, *the Firm* proposait des modèles plus traditionnels qu'une popularité plus importante permettait de fabriquer en grande série. Néanmoins Morris veillait toujours à ce que le travail – quel qu'il fût, conservât une part importante de savoir-faire artisanal, afin de dépasser les standards qualitatifs de l'industrie. La teinture des tissus par exemple, nécessitait pour la production en grande série des colorants chimiques qui, contrairement aux pigments naturels, vieillissaient mal tout en étant sujets aux bavures. C'est pourquoi, à Thomas Wardle, responsable des ateliers de teintures, il déclara en 1875 :

«Je suis... comme vous le savez probablement, profondément convaincu de l'importance que nos teintures soient les plus naturelles et les meilleurs possibles, et serais prêt à renoncer à cette partie de mes activités si j'échouais à obtenir un résultat tel.»¹

Déjà à l'époque, les techniques anciennes dans ce domaine étaient presque oubliées et pour les retrouver, Morris dut se documenter dans de nombreux ouvrages du XVI^e et XVII^e

.....
1. *Ibid*

siècle, rédigés pour la plupart en français et en italien. Ce n'est donc pas par caprice qu'il entendait réhabiliter les techniques traditionnelles, et le travail fait main : l'essor rapide du machinisme était voué dans un premier temps à imiter maladroitement des objets dont les formes avaient été pensées en fonction des matériaux et des techniques de la période précédente. Aussi, les fruits de l'industrie naissante paraissaient-ils de moins bonne facture pour qui avait à cœur la perfection dans les arts décoratifs. Pierre Francastel, sociologue et historien de l'art, écrit à ce propos :

«Ainsi les triomphes quotidiens de la machine ont-ils eu nécessairement pour effet de modifier peu à peu la sensibilité profonde de l'homme. Ce dernier a vu se transformer la conception fondamentale de ses modes d'action sur la matière non seulement en puissance et en quantité, mais en modalités et en qualité. [...] Un nouveau type d'humain s'est progressivement formé au rythme des progrès techniques en même temps qu'apparaissaient de nouveaux types d'objets.»¹

Dans le même temps où la machine affectait la qualité des objets produits, elle affectait également les hommes qui travaillaient à son contact. D'artisans vivant de leur savoir-faire, ils devinrent assignés au service de la machine,

.....
1. Pierre Francastel, *Art et techniques aux XIX^e et XX^e siècles*, p.51.

en n'intervenant la plupart du temps qu'en fonction de ses insuffisances. Leur nouveau statut, ce que Marx nomme le prolétariat, les poussa naturellement à reconsidérer leur place dans la société par rapport à celle des directeurs d'usine qui les exploitaient. Il rêvèrent dès lors du même mode de vie extérieur que ces derniers – à prix réduits, et se mirent à consommer eux-même les objets produits par l'industrie. La boucle était bouclée, la dichotomie entre capitalistes et prolétaires pérennisée.

C'est là une dimension qui allait marquer Morris profondément; suffisamment en tous cas pour qu'arrivé à l'âge où l'on choisit généralement de jouir de ses accomplissements, il décide d'entrer dans la vie politique. La dégradation des conditions d'existence de la classe ouvrière en Grande-Bretagne à la fin du XIX^e siècle n'est à ses yeux plus supportable, et il se sait chanceux d'être né riche et respectable. Selon lui, le remède aux maux de l'époque réside dans l'art, qu'il faut diffuser plus largement dans la société. En 1877, il fonde la *Society for the Protection of Ancient Building* [Société de protection des immeubles anciens], afin de préserver les immeubles anciens d'une politique de restauration peut soucieuse du patrimoine qu'ils représentent. La même année, il entreprend une série de conférences au cours desquelles il établit un lien entre la dégénérescence de l'art contemporain et la brusque dégradation des conditions de vie des travailleurs. Il sent que le salut pour l'un et pour les autres, ne peut être

obtenu autrement que par des réformes en profondeur. À 49 ans, il rejoint le Parti Socialiste et écrit:

« Quand l'art est à la merci des profits, il meurt et ne laisse pour toute trace que le spectre d'un art simulacre, tel un esclave futile du capitaliste... Le Socialisme... est le seul espoir des arts. »¹

C'est néanmoins en tant qu'artiste que Morris eu le plus d'influence, en particulier par le biais de sa contribution au mouvement *Arts and Crafts*. Un terme qui, tout en regroupant une multitude de styles et de techniques, désigne surtout une certaine idéologie: le travail manuel, en permettant à l'individu d'exprimer sa créativité, serait moralement et esthétiquement supérieur au travail de la machine. Morris insistait pour que le designer acquière une connaissance technique du matériau qui emploie pour créer. À cet égard, il était devenu un exemple à suivre, un guide. Les héritiers de sa philosophie furent d'ailleurs prolifiques et influents. Si nous prenions la liberté d'établir une année zéro à la mort de William Morris en 1896, alors l'architecte, designer et écrivain Ashbee créa à Londres en 1888, *WM, the Guild and School of Handicraft*. Et dans ce cas, l'architecte Lethaby fonda en l'an 0, la *Central School of Arts and Crafts* qui prit par la suite le nom que nous lui connaissons aujourd'hui: *Central Saint Martins College of Art and*

.....
1. Christine Poulson, *William Morris*, Chartwell Books

Design. À partir de l'an 5, il enseigna le design au *Royal College of Art* de Londres et devint le mentor de Hermann Muthesius, à l'époque attaché culturel allemand. Ce dernier allait fonder en l'an 11, le *Deutscher Werkbund*: ce mouvement regroupait en Allemagne, des designers progressistes qui souhaitaient réunir les architectes, les artisans et les fabricants autour d'un même projet. Tout en se revendiquant de l'esprit *Arts and Crafts*, ils initièrent une prise de conscience du potentiel positif de la machine, qui devait aboutir aux mouvements du Bauhaus et du modernisme. L'un des pionniers du mouvement moderne en architecture, CFA Voysey, fut également fortement influencé par Morris. Cet architecte anglais débuta en dessinant des papiers-peints, des tissus, et du mobilier dans un style *Arts and Crafts* et défendait notamment l'idée que le bois conserve son aspect naturel.

La révolution industrielle, parce qu'elle s'est traduite par un accroissement soudain des capacités de production — et de facto un mode d'organisation privilégiant la quantité plutôt que la qualité, a suscité le rejet d'une certaine catégorie d'artistes attachés à la tradition. En effet, la technique cessait d'enrichir les ressources d'un ancien ordre pratique et esthétique. Elle se posait plutôt en rivale et offrait son propre principe d'organisation. En pratique, l'apparition de l'industrie proposait aux travailleurs un ensemble de tâches moins complexes et mieux contrôlées qu'auparavant. Ceux-ci pouvaient accéder à des postes qui ne nécessitaient pas une

formation longue et laborieuse, tandis que se répandait dans un même temps l'opinion selon laquelle la puissance de la machine conférait aux objets qu'elle produisait, une qualité plastique authentique à l'art de son temps. À partir de cette conception, on a vu se définir une esthétique industrielle assez agressive et sûre d'elle-même et qui a répandu dans un large public, l'idée que l'art pouvait être concilié avec la société moderne pourvu que l'on respecte la logique interne des techniques. La mécanisation de l'univers a eu sur l'intelligence et sur la sensibilité des répercussions qui influèrent sur les modes de pensée du plus grand nombre. L'art — celui jugé véritable, ne trouva plus les ressources pour toucher les masses: les artisans se retrouvèrent propulsés hors du circuit traditionnel de la vie économique, tandis que les industriels n'eurent tout simplement plus besoin de l'art pour créer des objets. Cela ne devait pour autant pas sonner le glas de l'art qui, en Europe, trouva dans le modernisme, le Bauhaus, puis l'Art Nouveau, des manières nouvelles de se réconcilier avec l'industrie. La question de l'artisanat quant à elle, devait être refoulée pour un moment encore, le temps que la philosophie du mouvement *Arts and Crafts* traverse les frontières de l'Occident...

Ainsi, une vingtaine d'années après la mort de William Morris, le débat entre la pérennité des cultures traditionnelles et l'adoption de la civilisation industrielle trouve un écho au Japon. Ce pays, qui entame tout juste une politique

d'ouverture sans précédent, est encore largement rural et la richesse de sa culture et de son artisanat en fait le terrain idéal du débat tradition / industrie. L'antagonisme des deux modes de production y est abordé selon une approche toute différente, en accord avec la culture mesurée du pays. L'art, pour toucher le peuple et se faire une place dans le nouveau monde, ne nécessite pas forcément l'intervention d'un artiste réputé ou le rejet de la modernité. Il doit émaner des plus humbles, des plus anonymes, et véhiculer par les objets les notions d'honnêteté et d'utilité. C'est l'héritage de Sôetsu Yanagi, initiateur du mouvement *Mingei*.

Le Mingei, ou la conciliation de l'artisanat et de la modernité

« Qui sait se borner aura toujours assez »

Lao Tseu, *Tao tō king*, XLVI.

Sôetsu Yanagi était un penseur et un érudit japonais qui, sa vie durant, se consacra à faire reconnaître la beauté de l'artisanat populaire en Asie. Il inventa le terme *Mingei* pour qualifier ce type d'artisanat, en prenant le min- de *minshu* [peuple], et le -gei de *kôgei* [artisanat]. À l'image du mouvement *Arts and Crafts* de William Morris, le *Mingei* embrasse toute la diversité des formes d'artisanat et ne se fixe pour contrainte

que « l'honnêteté » du travail de la main. L'artisanat *Mingei* valorise une forme de beauté propre à la culture japonaise, dont on retrouve l'atmosphère si particulière dans les écrits de Junichirô Tanizaki notamment. C'est la beauté *shibui*. Cet adjectif qui ne possède pas d'équivalent dans notre langue, exprime en japonais la sensation subjective produite par une beauté humble, subtile et discrète. À l'instar d'autres termes du vocabulaire affecté au domaine esthétique comme *wabi-sabi* qui décrit le goût pour les choses humbles – héritage de la culture bouddhiste zen et du taoïsme, *shibui* peut s'appliquer à un vaste éventail de sensations et non exclusivement à l'art ou à la mode. Nous empruntons à Nicolas Bouvier un passage de *Chronique japonaise* dans lequel y est décrite une atmosphère tout à fait *shibui*:

« Des bouquets de pins. De très hautes frondaisons compassées et criantes de cigales. Du silence entre les cigales. Dans un cimetière, un bonze en surplis framboise récite des sutra sur une tombe, et c'est comme une fontaine entendue de très loin. Des odeurs de résine, des enfants invisibles qui crient chi-chi (papa) quelque part dans ce labyrinthe, puis quelques vagues de ce silence hautain. La silhouette dansante du livreur d'un bistrot chinois sur un vélo qui grince. Deux abbés se croisent, se saluent bien bas et s'éloignent n'en pensant pas moins. »¹

.....
1. Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, ed. PBP, p. 155.

La beauté *shibui* s'applique encore plus volontiers à des objets, comme dans cet autre passage où l'on décrit la ceinture – que l'on appelle *obi* au Japon, d'une jeune femme vêtue dans le style traditionnel :

« Sans vouloir imiter le vieillard, Kaname trouvait que tous ces restes du passé prêtaient un charme extrême aux villes du vieux Japon; la couleur des murs clairs tranchant sur le bleu du ciel le touchait particulièrement. Il en était de cela comme de l'*obi* qu'*O-hisa* portait autour des reins. La longue exposition au vent et à l'air pur en avait terni l'éclat, mais la teinte restait claire, chaude et gaie; quand on la fixait longtemps, on en était apaisé. »¹

Quel est le lien entre cette notion esthétique et l'artisanat *Mingei*? L'un et l'autre reconnaissent la valeur du peu, essentielle dans la culture japonaise. Dans cette île où l'on trouve peu de terres arables, a vécu une population qui, jusqu'à l'ouverture du pays au commerce avec l'Occident dans la seconde moitié du XIX^e siècle, s'était habituée à vivre avec parcimonie. Ces conditions ont favorisé le développement d'une conscience très profonde de la modération. Des ressources naturelles faibles et la misère aidant, les hommes apprirent à magnifier le peu dont ils disposaient. Murs de papier, poteries ou chaussures en paille se maintiennent aujourd'hui aux côtés

.....
1. Junichirô Tanizaki, *Le goût des orties*, ed. L'imaginaire Gallimard, p. 185.

des produits de dernière technologie. Le riz, que l'on cultive depuis deux mille ans, reste la nourriture quotidienne devant laquelle les puissants et les humbles redeviennent égaux. Le langage accorde à cette céréale la particule honorifique "o" employée habituellement pour les choses dignes de respect. Par ailleurs, la religiosité profondément animiste des Japonais – shintô ou bouddhiste, a sans doute son rôle à jouer dans leur caractère mesuré. Les temples et les autels se satisfont très bien des matériaux naturels pour toute décoration, et aucun d'entre eux n'arborent jamais le clinquant des ornements de nos églises.

Si on se penche sur les deux mille ans d'histoire japonaise, on apprend que jusqu'au IX^e siècle, la vie du pays était centrée sur la puissance à la fois séculière et religieuse de l'empereur. Pendant cette période, le bouddhisme exerçait calmement son effet pacifiant et spiritualisant à travers tout le pays si bien que pendant la période Kamakura (1185-1333), la religion jouait un rôle tout aussi important que l'épée dans la vie sociale. À la période suivante, qui correspond au règne du clan Ashikaga (1333-1573), la religion put fleurir dans les arts et l'artisanat jusqu'à ce que des commerçants venus du Portugal, de Hollande, d'Espagne et d'Angleterre ne viennent accompagnés de missionnaires chrétiens, et que leur prosélytisme n'entraîne la condamnation du christianisme par le clan Tokugawa et la fermeture du Japon aux échanges extérieurs. Ce repli tranquille dura près de 250 ans au cours

desquels l'artisanat local eut le temps d'assimiler les influences étrangères. Une grande partie de l'art populaire japonais plébiscité par le mouvement *Mingei* date de cette époque.

Ces pièces n'étaient pas destinées à l'exportation avec l'étranger puisque le pays s'était coupé du monde extérieur. Elles représentent aujourd'hui le fruit du travail d'introspection d'un peuple, et témoignent de l'union d'artisans qui, par un concours de circonstances lié à un choix politique, durent se recentrer sur leur propre culture. Leur travail à cette époque était certes lié à un savoir-faire et à des techniques particulières. Mais ce n'est pas la raison qui le distingue des autres formes d'artisanat. L'Europe en ce domaine offrait déjà des trésors de virtuosité dans la plupart des disciplines liées au travail manuel, et faire d'un degré de compétence un critère de Beauté ne conduit bien souvent qu'à un raisonnement spéculatif et subjectif. L'artisanat populaire que défend le mouvement *Mingei* offre à cet égard une apparence assez simple.

Quant à Sôetsu Yanagi, il était très au fait des horizons de l'art et de la pensée occidentales. Né en 1889, soit 7 ans avant la mort de William Morris, il n'était pas un artisan au même sens que ce dernier; il ne travaillait pas de ses mains. Seulement, il possédait «cet extraordinaire œil qui voit qu'avaient les plus grands maîtres du Thé»¹.

.....
1. Bernard Leach, *Artisan et inconnu*, ed. L'Asiathèque, p. 5. Voir à ce sujet *Le livre du Thé*, d'Okakura Kakuzô.

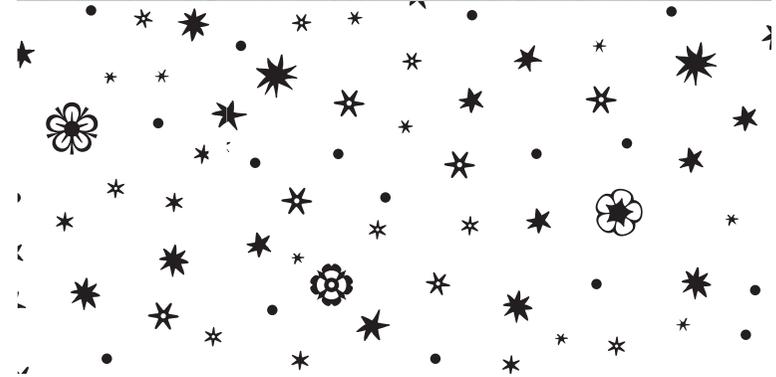
La Cérémonie du Thé au Japon est intimement liée au bouddhisme zen. Un maître conduit pour ses quelques convives une cérémonie au cours de laquelle tout — depuis le décor de la pièce jusqu'au choix de l'heure dans la journée, est mis à contribution pour sublimer l'acte de boire le thé. Dans le *Livre du Thé*, Okakura Kakuzô décrit avec minutie l'atmosphère de cette cérémonie ainsi que la qualité esthétique des objets que choisissait le maître pour l'accompagner. Ceux-ci ne présentaient aucun individualisme appuyé. En cela ils différaient absolument d'objets faits aujourd'hui par des artisans en quête d'expression personnelle.

«Voir selon la voie du Thé, c'est abandonner le verre déformant des coutumes et des jugements sociaux pour percevoir les choses telles qu'elles sont. Nombre des trésors les plus vénérés de la voie du thé, observons-le, n'ont pas été créés pour être des «objets d'art»; au contraire, ils furent découverts et choisis parmi les ustensiles les plus ordinaires. Ainsi, la valeur des objets appréciés dans la cérémonie du Thé ne dépend pas de quelque canon de beauté. Pour reprendre un cliché, la beauté réside dans l'œil de celui qui regarde — et dans la voie du thé, cet œil se nourrit d'un esprit de respect.»¹

.....
1. Okakura Kakuzô, *Le livre du Thé*, postface de Sen Soshitsu XV.

La comparaison des premiers objets du Thé avec les objets tardifs fournit peut-être la meilleure explication du critère de Beauté qui caractérise l'artisanat *Mingei*. Les premiers objets venaient soit de Chine, soit de Corée. Leur influence sur le goût japonais fut énorme et les artisans du pays se mirent à les imiter, principalement sous la direction des derniers maîtres. Mais les objets reproduits au Japon pour accompagner la cérémonie du Thé diffèrent absolument dans leur motivation. Un objet «fait» n'équivaut pas à un objet «né». Pour éclairer ce point, Sôetsu Yanagi compare les bols coréens Ido – les objets «nés», avec les bols à Thé japonais en raku: les objets «faits». Les bols en raku étaient produits par un effort délibéré, tandis que les bols coréens étaient destinés à la vie de tous les jours, sans inclination particulière pour la voie du Thé:

«Théoriquement, on aurait pu s'attendre à ce que les bols japonais soient les meilleurs, mais en réalité les meilleurs sont les coréens. L'explication est claire si l'on considère la fidélité au conseil zen de «se garder de l'artificiel». Même dans l'un des plus fameux bols à Thé en raku, le célèbre Fuji de Hon'ami Kôetsu, cette qualité de goût un peu forcée n'est pas absente. Bien que les objets créés sur une motivation de goût puissent charmer pendant un temps, on finit par s'en lasser. En vérité le raku n'est pas liberté mais captivité, il n'est pas «absence de conceptualisation»



Hon'ami Kôetsu, bol pour la Cérémonie du Thé

mais le résultat de cette conceptualisation.»¹

Ce passage illustre bien le fait que le critère de Beauté dans l'artisanat *Mingei* n'est pas la compétence technique, mais plutôt la sincérité d'un ouvrage qui ne cherche pas à plaire. Cette sincérité est particulièrement délicate à obtenir. Dans le cas d'un bol par exemple, celui-ci ne devrait être ni parfaitement régulier — car alors il se livrerait au premier coup d'œil, ni exprimer les intentions esthétisantes du potier. De même, pour atteindre à la qualité de beauté *shibui* que nous avons défini comme austère et réservée, le bol devra exprimer la grâce sans s'aider d'artifices. Les anciens maîtres du Thé trouvaient la beauté la plus vraie dans les objets d'art populaire, parce que ceux-ci, simples et sans prétention, partageaient automatiquement les vertus de pauvreté exprimées par le terme *shibui*. Ainsi, Sôetsu Yanagi excellait à reconnaître les signes de ce type de beauté, tout comme les anciens maîtres du Thé.

«La plupart des gens voient à travers un médium, en général ils interposent des pensées, des goûts personnels et des habitudes entre leurs yeux et l'objet. Assurément, il en résulte des points de vue différents; mais autre chose est de voir directement. Cela devient une communion directe entre l'œil et l'objet. S'il n'est pas vu sans méditation,

.....
1. Sôetsu Yanagi, *Artisan et inconnu*, ed. L'Asiathèque, p. 45.

l'objet ne peut être saisi. Seuls les hommes qui possèdent cette capacité de perception directe sont les vrais maîtres du Thé, de même ceux qui peuvent voir Dieu sans intermédiaire sont des prêtres dignes de ce nom. Les vrais maîtres du Thé sont les maîtres du pouvoir de voir.»¹

Voici donc précisés les critères d'une Beauté propre à contenter l'appétit des plus humbles. Elle influença profondément le goût des Japonais depuis l'essor du bouddhisme dans le pays, puis par extension le travail des artisans et l'œil des maîtres du Thé. Il nous faut à présent nous pencher sur la manière de créer les objets qui communiquent ce type de beauté, et comprendre ainsi leur place dans le débat opposant l'industrie à l'artisanat.

Du point de vue bouddhiste, la vraie beauté existe dans un royaume où il n'y a pas de distinction entre le beau et le laid, car ce royaume se trouve à un stade antérieur où l'on n'a pas encore séparé la beauté de la laideur. Dans le *sutra de la vie éternelle*, on attribue à Bouddha la déclaration suivante: «S'il demeure au royaume de Bouddha une distinction entre le beau et le laid, alors je ne désire pas être Bouddha en un tel royaume». Rapportée à un objet, cette idée de l'Indifférencié joue un rôle très important puisqu'elle établit que le temps qui passe ne peut l'affecter. Ainsi, cet objet n'est pas sujet aux

.....
1. *Ibid*, p. 104.

effets de mode: il touche le cœur de chacun. Le bouddhisme enseigne qu'il existe deux voies capables de mener à cette sorte de beauté. La première est la «voie du pouvoir personnel» (*jiriki-dô*), et l'autre la «voie de l'autre pouvoir» (*tarikidô*). Yanagi compare la première à un voyage sur la terre ferme, où l'on rencontrerait toutes sortes d'obstacles comme des ravins, des marais, ou des sentiers chaotiques. La seconde serait similaire à un voyage en pleine mer où, vaincu par les vents et la houle, on s'abandonnerait aux flots, et où l'on s'en remettrait à une puissance extérieure pour arriver à bon port. Si la voie du pouvoir personnel est donc excessivement plus difficile que celle de l'autre pouvoir, les deux mènent toutefois à la même destination.

Ceux qui prennent la voie difficile recherchent donc leur propre grandeur. C'est la voie des artistes et de tous ceux qui, se croyant habités par un certain talent, cherchent à le découvrir et à l'utiliser. Cependant, seuls les êtres d'une dimension extraordinaire, les êtres de génie, peuvent parcourir ce chemin ardu. Pour tous les autres, il reste la voie facile, celle où l'on s'abandonne à la grâce d'une puissance extérieure. Là réside le salut des masses, des artisans qui ne désirent rien de plus que de vivre honnêtement de leur travail. Yanagi, qui admirait beaucoup la céramique chinoise de l'époque Song (X^e - XIII^e siècles), attribue la qualité du travail des potiers de cette époque à un exemple d'accomplissement par la voie facile. Pendant la dynastie Song, les

potiers bénéficiaient de ressources naturelles importantes, d'une longue tradition, et répétaient leurs gestes à longueur de journée pour satisfaire à une production importante. Les objets pour leur part, étaient destinés à un usage quotidien et les potiers les façonnaient dans ce but. Evidemment, si l'on réunit plusieurs exemplaires d'un même objet Song, on constatera qu'il existe de légères différences de qualité entre eux. Cependant, aucun ne s'écartera significativement de la voie juste. De même, la plupart des pièces Song sont décorées de dessins suggérant une technique de touche de pinceau que Yanagi juge remarquable. Ces décorations étaient pourtant confiées à des enfants âgés d'une dizaine d'années. Ces derniers ne pouvaient tous être doués d'un talent génial. C'est en réalité par la répétition sans fin que ceux-ci atteignaient un tel niveau d'excellence. On exigeait d'eux qu'ils dessinent cent fois par jour la même chose, aussi n'y avait-il pas de place pour l'hésitation, l'anxiété, ou l'ambition. Contraints par une production importante, ils travaillaient dans un détachement total.

On ne manquerait probablement pas aujourd'hui de comparer ce type de labeur au travail cadencé de nos usines, ou au fordisme dont l'organisation scientifique du travail visait à obtenir de l'ouvrier un geste unique et parfait. Au XIII^e siècle, c'était plutôt dans la confiance en une tradition entretenue par des générations de potiers sages et expérimentés que résidait la promesse d'une belle pièce:

« Des artisans illettrés peuvent donc, en tant qu'individus, être petits et faibles mais, soutenus par cette force de la tradition, ils peuvent produire avec la plus grande facilité des œuvres d'un mérite étonnant. »¹

La beauté n'est donc pas la prérogative du seul génie. Guidé par une force invisible – la tradition dans le cas des potiers de l'époque Song, l'individu moyen peut atteindre le Beau. Pour les êtres d'exception, qui sont prêts à accepter une existence jonchée d'obstacles, il reste la voie difficile: le *jiriki-dô* ou « voie du pouvoir personnel ». Le Zen est sans doute pour l'Occident la plus caractéristique des sectes bouddhistes prônant cette façon d'atteindre l'illumination. Sa doctrine profondément individualiste recommande à ses adeptes de se discipliner en comptant sur leurs propres forces pour les mener à la Lumière: un état de conscience dans lequel l'homme se libère de toute dualité (le bien et le mal, le beau et le laid, etc...). C'est la raison pour laquelle celui qui veut suivre cette voie doit posséder une volonté forte et une tête claire.

L'artisan-artiste qui aurait choisi cette voie peut sans doute atteindre le bonheur et une sensation de liberté car alors il travaillerait pour lui-même, et poursuivrait sa propre voie. Néanmoins, si la tradition venait à disparaître, tous les artisans qui auraient choisi la voie facile seraient plongés

.....
1. Sôetsu Yanagi, *Artisan et inconnu*, L'Asiathèque, p. 56.

dans l'obscurité, incapables de créer de beaux objets. C'est pourquoi le travail de l'artisan-artiste devrait s'assujettir à une certaine conscience sociale. Son rôle est de guider les autres artisans, collaborer avec l'industrie afin de répondre à la demande sociale, et ainsi donner naissance à une nouvelle tradition. Sans quoi, l'artiste individuel atteindra peut-être son salut personnel, mais le royaume de l'artisanat ne se développera pas. Un monde qui n'aurait pas besoin de l'artiste individuel serait un monde déjà éclairé, dans lequel le génie habiterait tout homme du commun. Tel n'est évidemment pas le cas aujourd'hui; et il l'était encore moins au début du XX^e siècle, où les protestations s'élevaient contre le machinisme, parce que les objets qui en résultaient étaient indignes de la tradition passée.

Quand le mouvement *Arts and Crafts* œuvrait pour défendre l'héritage d'un artisanat menacé par l'essor soudain de l'industrie et de ses produits bon-marchés, le mouvement *Mingei* quant à lui proposait des solutions pour améliorer les objets du quotidien sans que cela ne remette en question ni l'industrie, ni l'artisanat. Ainsi, conscient des enjeux de notre époque, Yanagi avance les idées suivantes: puisque dans l'ensemble les artisans sont économiquement soumis aux grossistes qui paient le moins possible pour augmenter leur bénéfice, le nombre des articles de mauvaise qualité s'accroît. Il faudrait donc éduquer les artisans à leur devoir et leur responsabilité, et améliorer en relais le goût de la société en renforçant par exemple la culture esthétique à l'école.

De nos jours, observe-t-il, l'école semble trop orientée vers l'éducation de l'intelligence. Or le «pouvoir de voir», observe-t-il, ne s'acquière pas par l'intelligence:

«Etre incapable de voir vraiment la beauté, c'est manquer du fondement essentiel à toute compréhension esthétique. Il faut se garder de devenir un érudit en art simplement parce qu'on est intelligent; en savoir long sur le beau n'est pas une qualification. Voir et savoir sont un dehors et un dedans et non la droite et la gauche. En tous cas les deux démarches ne sont pas équivalentes. Dans la compréhension de la beauté, bien plus que la perception intellectuelle, c'est l'intuition qui est proche de l'essence.»¹

L'éducation à l'école du sens esthétique pourrait amener la société à éprouver plus de respect pour le travail des artisans. Yanagi ne prône pas le rejet de la machine. La mécanisation illimitée est cependant mauvaise, car elle ruine la beauté, engendre des produits mauvais et de mauvaises conditions de vie. Pour obtenir d'avantage de beauté dans les productions de la machine, il faut associer l'esprit humain à la routine mécanique de l'outil automatisé. Or le capitalisme a très tôt favorisé cette dernière. Comme on le sait, le profit qu'elle engendrait poussa Morris à militer pour le socialisme

.....
1. *Ibid*, p.25.

puisqu'il croyait — tout comme Yanagi d'ailleurs, que le salut de l'art émanerait du peuple. À défaut d'un changement du système social, les artisans devraient, selon Yanagi, ranimer le système des guildes comme dans le passé, car celles-ci étaient alors garantes d'une tradition et d'un savoir-faire. Elles favorisaient l'entraide et préservaient l'ordre qui seul soutient la moralité. La moralité garantie la qualité et empêche que l'on ne vende du mauvais travail. Grâce à elle, une confiance peut s'établir entre le peuple et les artisans, qui du coup se sentent soutenus et encouragés. Ainsi, par l'intermédiaire de la vie en corporation, une beauté profonde et unifiée remplacerait les artisanats individuels, signifiant une nouvelle ère de l'expression populaire. Si de nouveau de telles corporations se formaient, leur étalon de beauté devrait être l'artisanat populaire du passé. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il ne faille aller de l'avant: les techniques de notre temps devraient être associées aux principes immuables qui permirent à la beauté d'éclorre par le passé. Simplement, il faudrait se garder d'accorder à la science l'idée qu'elle puisse gouverner la nature, afin de préserver la sincérité de l'objet produit. Si celui-ci se pare d'artifices, c'est qu'il est trompeur.

Un bol particulièrement ouvragé que l'on exposerait dans une vitrine perdrait à la fois son statut d'objet du quotidien, ainsi que son usage. Plus un objet se rapproche de l'inutile, plus il s'affaiblit. Donner sa chance à l'artifice, c'est permettre

la dualité, source des maux de l'artisanat selon Yanagi. Ce serait néanmoins pécher par optimisme que de confier à l'artisanat seul l'ensemble des besoins d'une population en accroissement rapide et qui privilégie, parmi les biens de consommation courante, ceux qui sont les plus abordables. C'est pourquoi il serait souhaitable, pour reprendre les mots de Yanagi, que les artistes soient en relation avec l'industrie, afin de réformer et d'améliorer la qualité de ses produits. Nous connaissons ces artistes sous le terme de designers. Les ouvriers d'une usine n'ayant pas le privilège de choisir ni les matériaux ni le dessin d'un objet, il devient de leur responsabilité d'empêcher que l'industrie n'envoie à la société de mauvais produits. Yanagi préconise qu'ils ne dessinent pas des formes trop compliquées à produire pour une machine, pour se concentrer sur des objets plaisants à l'œil, agréables à utiliser, et qui soient des compagnons utiles dans la vie quotidienne.

L'apparence dépouillée d'un objet peut toutefois comporter quelques irrégularités. C'est même, à dire vrai, l'une des subtilités majeures de la beauté *shibui*. L'absence de perfection qui réjouit les sens, ne peut être obtenue par l'artifice. Rappelons-nous la différence qui distingue les objets «nés» des objets «faits». La beauté ne peut être intellectualisée. C'est l'œil qui la saisit, et qui à cet égard doit être éduqué. Si les plus beaux objets du Thé furent choisis parmi les objets les plus usuels de la vie quotidienne, c'est que les artisans

qui les avaient produits œuvraient dans un relâchement total, sans prêter aucune attention à la valeur de leur travail, sûrs qu'ils étaient qu'en travaillant dans le respect de la tradition ils seraient utiles à la société. En conséquence de quoi leurs objets pouvaient parfois comporter certaines irrégularités, mais celles-ci n'offraient aucun sentiment d'artifice. L'œil avait alors tout loisir d'apprécier tel ou tel détail inattendu, qui ravissaient l'esprit tant il semblait être né d'un caprice providentiel.

Okakura Kakuzô, dans le *Livre du Thé*, appelle cela «art de l'imperfection». Dans le cas des poteries par exemple, les surfaces peuvent être inégales et les craquelures provoquées par le feu sont admises. Ces caractères font même partie de l'art du potier. Si les maîtres du Thé appréciaient tant ces imperfections, c'est parce que la perfection n'est pas porteuse d'infini: tout y est connu depuis le départ, et l'œil, la pensée et l'imagination s'en trouvent très vite rassasiés. Mais l'irrégularité restant un concept relatif, donc propre à engendrer la dualité, il faudrait plutôt la considérer en terme de *musô*: l'idée bouddhique de la non-forme immuable, qui n'implique ni acceptation ni rejet. Telle est la beauté que Yanagi qualifie d'«irrégulière», faute d'un meilleur mot. La langue française lui attribuerait plutôt le terme *anomal*, lequel est devenu rare ou très spécialisé (médecine, linguistique), sans doute à cause de ses ressemblances de forme et de sens avec «anormal». Le grec *anomos* a en outre servi à former

quelques dérivés savants ainsi que des noms d'animaux à forme irrégulière¹:

Anomie n.f. (1792) : *Genre de mollusques vivants ou fossiles, à deux valves inégales, et voisins de l'huître.*

Anomoures n.m. pl. (1832) : *Sous-ordre de crustacés décapodes, ayant entre autres caractéristiques, un abdomen peu développé et dont le type est le bernard-l'ermite. L'irrégularité concerne alors la queue de l'animal, qu'une définition étymologique de 1842 appelle «anomale» et «extraordinaire».*

Anomie n.f. (1884) : *Le grec anomia, "illégalité", a donné par emprunt anomie, l'«absence de loi ou de norme».*

Nous emploierons à partir de maintenant le terme anomal pour qualifier ce qui tient de l'irrégulier, mais que nous ne souhaitons voir opposé au régulier, par suite d'un mécanisme intellectuel tiré de l'habitude. L'adjectif "anormal" par exemple, s'entend par opposition au terme "normal". Comme l'antonyme d'anomal n'existe pas dans la langue française, nous croyons qu'il est l'adjectif le plus rigoureux pour qualifier une forme à percevoir hors de tout référent, opposé ou similaire. Une forme anormale pourrait donc être comparée à une rencontre nouvelle.

.....
1. *Le Robert*, vol.1 p.150

C'est là un point central de notre réflexion: une forme que l'on ne peut soumettre entièrement à la volonté de son créateur ne saurait naître ni de la main d'un artisan, ni de l'outil d'une machine. Dans le premier cas, la forme présenterait les traces des intentions esthétisantes de l'artisan, tandis que dans le deuxième cas, son apparence serait trop lisse et contrôlée pour satisfaire l'appétit d'un œil éduqué. C'est pourquoi il faut s'interroger sur la manière appropriée de convoquer les attributs d'une forme que l'on souhaiterait anormale. Une rencontre ne se décide pas, elle se provoque. Citons à titre d'exemple, le travail de Shôji Hamada, potier de son état et ami de Sôetsu Yanagi. Il œuvrait avec lui pour la reconnaissance de l'artisanat populaire, et croyait également en la beauté «née», celle qui existe sans intervention manifeste de l'artiste. Pour cette raison, il s'était construit deux fours. L'un petit, et l'autre si grand qu'il pouvait contenir dix mille pots. Quand il le construisit, quelqu'un lui demanda: «pourquoi avez-vous besoin d'un si grand four? Qu'allez-vous en faire?». Sa réponse fut:

«Si le four est petit, je peux probablement le contrôler complètement, c'est-à-dire que ma personne devient un contrôleur, un maître du four. Mais le moi n'est que peu de chose après tout. Quand je travaille sur le grand four, mon propre pouvoir devient si faible que je ne peux le contrôler de façon convenable. Cela veut dire que pour le grand four la puissance qui me dépasse est nécessaire.

Sans la bienveillance de cette puissance invisible, je ne peux obtenir de bonnes pièces. L'une des raisons pour lesquelles je voulais un grand four était que je désire, si possible, être un potier qui travaille plus avec la grâce qu'avec sa propre puissance.»¹

Ainsi l'action de certaines réactions chimiques ou physiques peut modifier sensiblement l'apparence d'un corps solide lorsque celui-ci est constitué de la matière adéquate. Pourvu qu'il possède une forme "connue", c'est-à-dire déjà rencontrée, alors ce corps sera perçu comme irrégulier. L'irrégularité devrait toutefois être caractérisée selon sa propension à revêtir un caractère anomal. Nous entendons par là qu'il existe des degrés plus ou moins prononcés d'irrégularité, le plus élevé étant sans aucun doute celui qui caractérise les formes anomales. Plus généralement, les formes irrégulières comportent des attribus qui les rendent uniques et donc impossibles à anticiper. Il y a là matière à fasciner l'œil le plus éduqué, tant la rencontre avec une chose nouvelle est comparable — à l'humble échelle d'une rétine, au dévoilement d'une portion supplémentaire de l'univers.



.....
1. Sôetsu Yanagi, *Artisan et inconnu*, l'Asiathèque, p. 157.

2. La revalorisation de l'irrégulier

Notre voyageur se rapproche à présent des limites du territoire des *formes générées par l'homme*. De nouvelles terres sont en vue, au moins tout aussi vastes que les premières: celles des *formes contingentes*, où la notion de précision n'existe plus. Quelque part dans ces terres, doit résider la source du caractère anomal qu'il vient d'observer. Cette source, pense-t-il, il ne la verra peut-être jamais: en effet — et bien qu'il se trouve encore à l'intérieur du royaume des hommes, le rayonnement de cette dernière suffit déjà à brouiller son regard. Les dernières réalisations humaines qu'il observe par exemple, sans doute parce qu'un tel rayonnement les affecte, nécessitent à présent un temps d'arrêt. Elles semblent bien loin les formes de la région industrielle, qu'un rapide coup d'œil suffisait à saisir par bataillons entiers! Désormais, apprécier la logique formelle ne serait-ce que d'un seul objet, lui demande un regain d'attention: dans les premiers temps de son voyage, contours et arrêtes tranchaient l'espace de manière franche et entendue; à présent, ils sortent péniblement de l'ombre.

Le flou d'un objet (irrégularité visuelle)

«Les solides ont toujours une ombre qui, chez nous, manque un peu au dessin.»

Nicolas Bouvier, *Le hiboux et la baleine*.

- Les fumerolles du jade -

Le *yôkan* est une pâtisserie traditionnelle japonaise élaborée à base de pâte de haricot rouge gélifiée, de sucre et d'agar-agar. Il s'accompagne généralement d'une tasse de thé, et sa texture fine pourrait avoir en Occident, la pâte de fruit comme plus proche parent. Quand on le tranche et qu'on le dispose sur une assiette, le *yôkan* dévoile alors des lueurs fuyantes ou, peut-être, une molle opalescence. En bouche, il ne s'affirme que dans les proportions d'un premier jour d'automne, saison qui d'ailleurs inspire ses saveurs et ses couleurs. Aussi, la robe de certains *yôkan* ressemble-t-elle étrangement au jade: «Naguère le Maître Sôseki célébrait dans son *Kusa-makura* les couleurs des *yôkan* et dans un sens, ces couleurs ne portent-elles pas aussi à la méditation? Leur surface est trouble, semi-translucide comme un jade, cette impression qu'ils donnent d'absorber jusque dans la masse la lumière du soleil, de renfermer une clarté indécise comme un songe, cet accord profond de teintes, cette complexité,

vous ne les retrouverez dans aucun gâteau occidental. (...) Déposez maintenant cette harmonie colorée qu'est un *yôkan*, plongez-le dans une ombre telle que l'on ait peine à en discerner la couleur, il n'en deviendra que plus propice à la contemplation.»¹

Quant au jade, il est au minéral ce que le *yôkan* est à la pâtisserie: un univers sensible et autonome, dont les frontières sont inconnues de l'œil. Durant la dynastie des Chin (265-420), les experts cataloguaient dans les *Dossiers du Jade*, neuf teintes fondamentales et un mélange de couleurs. Suivant ce texte, devenu un classique pour tous les amateurs de cette pierre, il pouvait être «sombre comme l'eau profonde d'un lac de montagne, bleu comme l'écume d'indigo, vert comme la mousse fraîche d'un sous bois, azuré comme les plumes d'un martin-pêcheur, jaune comme des châtaignes cuites à la vapeur, rouge profond comme le cinabre, pourpre comme le sang de bœuf figé, blanc comme le gras du mouton au printemps, noir comme du jais ou de l'encre de pieuvre et veiné de rouge et de blanc.»

Sa dureté est telle qu'il raye facilement le verre et peut rayer le quartz. Cette excessive dureté impose à l'artisan qui le façonne des conditions très particulières de travail et une patience à toute épreuve. Certaines pierres étaient si compactes et si dures que l'artisan n'avait pas d'autre solution que de le chauffer

.....
1. Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, POF, p. 46

puis de le plonger dans de l'eau glacée afin de le fissurer. Suivant la manière hasardeuse dont la pièce s'était fendue, il évaluait ensuite quelle forme donner à son œuvre. Avant de simplement le dégrossir, puis de le tailler, il convenait donc d'examiner la pièce massive avec la plus grande attention. Cette observation, proche de la méditation, pouvait durer des mois. En fonction de l'éclat obtenu, l'artiste jugeait ensuite de la forme à donner, peu à peu, au bloc dégrossi. Au fur et à mesure des opérations, ce qui était originellement prévu pouvait donc, à chaque nouvel éclat, être remis en question.

Un objet en jade témoigne donc – quand il est ancien, d'une certaine dose d'humilité: le tailleur composa avec les lois qui gouvernent la fissuration du jade (lois tellement obscures qu'elles sont pour lui équivalentes au hasard) pour donner corps à une forme appartenant au répertoire des hommes. L'objet ainsi créé représente la somme du savoir-faire et de la résilience de l'artisan, moins son autorité. Une fois taillé, le jade révèle alors une matière troublée. C'est là le charme de cette pierre, qui semble avoir emprisonné les fumerolles d'un volcan assoupi. Ne fut-elle pas d'ailleurs, un jour dérobée à la montagne? Elle en conserve en tous cas le caractère antédiluvien. Dans un passage traitant de la conception extrême-orientale du raffinement, comme « chose froide... et un peu sale », Tanizaki Junichirô cite « ces blocs de pierre, étrangement troubles, qui emprisonnent dans les

tréfonds de leur masse des lucurs fuyantes et paresseuses, comme si en eux s'était coagulé un air plusieurs fois centenaire»¹. Le jade semble ainsi s'adresser à l'esprit et l'on ne s'étonnera pas qu'il ait inspiré au taoïsme une divinité qui n'est rien d'autre que le chef des autres dieux, lié au ciel et à la souveraineté: L'empereur de jade.

- *L'écume des émaux* -

Au départ, l'émail est une matière fondante faite d'un onctueux mélange de silice, de kaolin, de feldspath, et d'oxydes métalliques. Leurs natures et leurs proportions conditionnent sa métamorphose future. Dans cet état, que l'on pourrait comparer chez l'homme au stade de la douce enfance, la chaleur lui est désagréable. D'ailleurs, passé un certain seuil, l'émail se ferme au monde pour devenir carapace inviolable. Aussi, les potiers utilisent-ils cette étonnante propriété pour protéger et décorer leurs œuvres. Selon le type d'oxydes métalliques employés, la cuirasse nouvellement formée se pare en effet de teintes bleuies, mouchetées ou ocre, qui lui valent d'être rebaptisée Céladon, Tenmoku, Shino, ou Émail de cendres...

Un artiste-artisan, né Jean Joseph Marie Carriès à Lyon le 15 février 1855, se passionna pour les émaux au point de leur

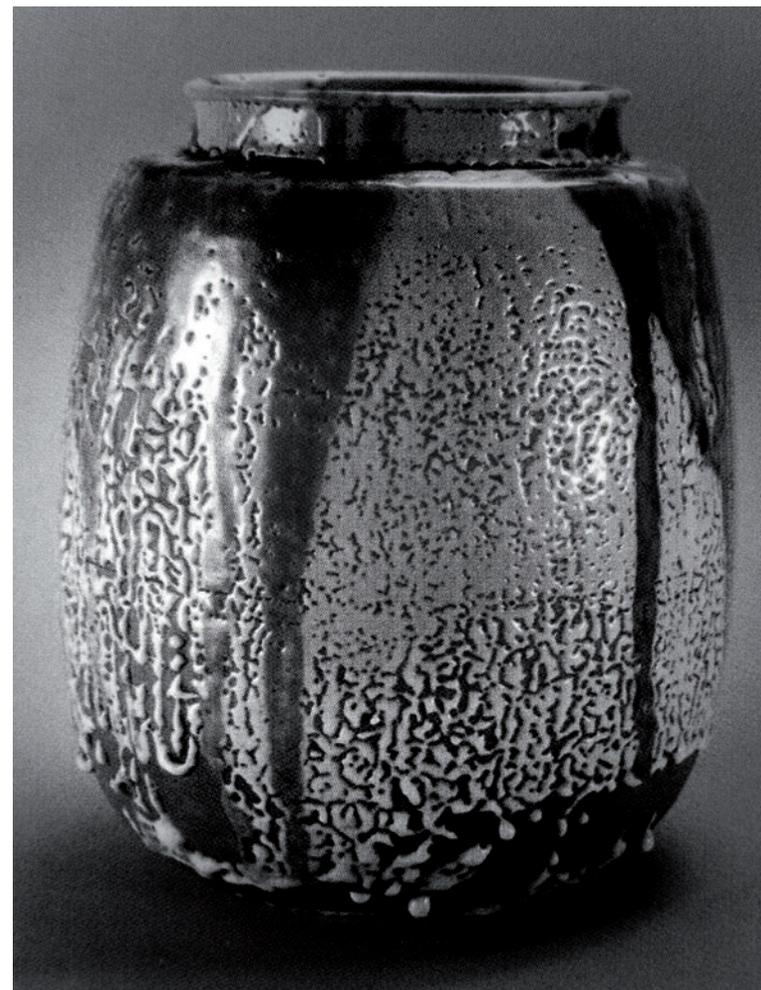
.....
1. *Ibid*, p. 36

sacrifier sa vie. Il fut emporté en effet à l'âge de trente-neuf ans, par une pleurésie pulmonaire vraisemblablement causée par les émanations toxiques que dégagent les émaux lors de leur cuisson. Du temps de son vivant, il les étalait en d'épaisses coulées pour recouvrir le grès – qu'il considérait comme étant le mâle de la porcelaine, d'une matière étrange et fantasmagorique. À dire vrai, Carriès fut influencé par la « beauté de l'imparfait » des poteries japonaises, dont quelques témoignages étaient à cette époque exposés au palais du Trocadéro. Elles lui permirent d'étoffer son propre imaginaire: un bestiaire fantastique, peuplé de grenouilles difformes et d'êtres torturés.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Edmond Pottier décrit les patines de Carriès comme « une sorte d'enduit qui couvre presque entièrement la surface et dont les nuances tour à tour glauques, olivâtres ou rousses, charment les yeux par leur paisible harmonie »¹.

C'est hors de Paris, au lieu-dit Montriveau, que Carriès loua une maison de maître isolée au milieu de ses « broussailles », comme il les appelait affectueusement dans ses correspondances. Pour parfaire sa technique et élaborer ses émaux, il s'était attaché les services d'un chimiste. Mais la céramique étant toujours entourée d'une certaine culture du secret, Carriès émaillait ses sculptures seul, et assistait

.....
1. Jean Carriès, *La matière de l'étrange*, p. 114



Jean Carriès, grès émaillé

systématiquement à la cuisson de ses pièces. La recherche des terres en revanche, principale raison de son établissement à Montriveau, faisait l'objet d'échantillonnages très minutieux qu'il délégua à ses hommes de confiance. L'un d'eux mentionne en octobre 1893, «cent-vingt espèces de terres» et informe Carriès quatre mois plus tard que les recherches sont «à peu près terminées dans les environs car ils ont à peu près parcouru [sic] tous les endroits ou qu'il y avait de la terre pouvant résister au feu.»¹

Si l'on en croit les cahiers retrouvés à la mort de l'artiste, les essais furent très nombreux, plusieurs centaines, ce qui place la démarche de Carriès dans un processus comparable à l'alchimie du Moyen-Âge. En 1892 cependant, lorsqu'il présente sa production au salon du Champs-de-Mars, c'est un succès à la fois d'estime et commercial qui lui vaut même la médaille de la légion d'honneur: «un maître s'y révèle et s'y révèle avec éclat: M. Carriès»². Edmond Pottier souligne une nouvelle fois l'influence du Japon sur Carriès, non plus cette fois par son imagerie mais par ses techniques de création:

«La céramique japonaise est le modèle qu'il a constamment eu sous les yeux. Il a commencé par lutter avec elle sur son propre terrain, il a essayé de lui arracher ses secrets,

.....
1. *Ibid.*, p. 87

2. Article non signé paru dans le numéro du Temps, daté du 6 mai 1982.

de reproduire fidèlement sa matière, ses formes, ses couleurs. Les coulées d'émail blanc, les gouttes laiteuses perlant comme des pleurs sur la panse des vases, les tons changeants des surfaces sont rendus avec une impeccable exactitude.»

Dans les mains de Carriès, l'émail devient écume: tantôt suppurant – comme frémissant, il se frange de teintes douteuses qui semblent contredire la finalité même de la couleur, employée habituellement pour séduire. On notera justement que l'écume, dans sa définition la plus élargie, véhicule plutôt une notion de saleté, d'excédant, qu'il conviendrait de garder caché. Au sens figuré par exemple, elle désigne un «ramassis d'individus vils et méprisables.» De même, en parlant d'un animal ou d'une personne échauffée ou malade, l'écume s'entend comme la bave qui apparaît aux commissures des lèvres. Dans le vocabulaire technique, c'est l'impureté à la surface des métaux en fusion, et en minéralogie, l'écume de terre désigne une substance calcaire d'un blanc jaunâtre ou verdâtre. Ainsi, dans tous ces cas de figure, l'écume est perçue comme chose gênante et non souhaitée. Que Carriès, dans son travail des émaux, parvienne à offrir quelque analogie avec elle, semble à cet égard fort à-propos: comment l'expression d'un univers sauvage et indompté pourrait-il passer en effet, par aucun artifice plébiscité des hommes ?

Le grain d'un objet (irrégularité tactile)

«Le dur et le mou, le grenu et le lisse, la lumière de la lune et du soleil dans notre souvenir se donnent avant tout (...) comme une certaine manière qu'a le dehors de nous envahir.»

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

- Le grenu du galuchat -

Le galuchat est un derme qui, lorsqu'on le traite avec égards, offre à la gainerie la matière du grenu. Gravitant originellement sur le corps de certains grands poissons, il décore depuis le VIII^e siècle au Japon, *inrô*¹, plastrons et fourreaux. L'Europe l'adoptera plus tard quand Galluchat, maître gainier du roi Louis XV, répandit ce cuir rare et mystérieux parmi les objets les plus précieux. La marquise de Pompadour était friande des petits accessoires qu'il recouvrait d'un coloris vert de gris, à grain tantôt gros, tantôt petits. Le premier type de galuchat provient d'une certaine sorte de raie, qui promène ses écailles arrondies en Atlantique et Méditerranée. Naturellement doux au toucher, il s'emploie brut ou légèrement poncé. En revanche, un grain maigre et grêlé implique que le galuchat

.....
1. *Inrô* : petite boîte que les hommes lacent à la ceinture

tire son origine des rocailles sous-marines, où vivent de petits requins à la peau rêche et fine. Un artisan l'aura d'ailleurs frotté, jusqu'à le policer d'une patine lustrée. Parce qu'il rétrécit énormément au séchage, ce galuchat là est appelé outre-manche *shagreen*, en référence à *La Peau de Chagrin*. Dans ce roman, Honoré de Balzac fait décrire à monsieur Lavrille, un naturaliste parisien, les propriétés extraordinaires du cuir d'onagre, qui passe pour être un équidé mythique en Orient.

«Ceci, reprit le savant en interrompant, est autre chose: entre le galuchat et le chagrin, il y a monsieur, toute la différence de l'océan à la terre, du poisson à un quadrupède. Cependant, la peau du poisson est plus dure que la peau de l'animal terrestre. Ceci, dit-il en montrant le talisman, est, comme vous le savez sans doute, un des produits les plus curieux de la zoologie. (...) Il existe en Perse, reprit le naturaliste, un âne extrêmement rare, l'onagre des anciens, equus asinus, le koulan des Tatars. (...) Nous varions sur l'origine du nom. Les uns prétendent que Chagri est un mot turc, d'autres veulent que Chagri soit la ville où cette dépouille zoologique subit une préparation chimique assez bien décrite par Pallas, et qui lui donne le grain particulier que nous admirons»¹.

.....
1. Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, BiblioBazaar, p.275-277

Au demeurant, le cuir d'onagre et le galuchat sont aussi étrangers l'un pour l'autre, que la terre par rapport à la mer. Leur grenu très similaire, comme la trace d'un lien subsistant entre les deux, rapproche ainsi l'onagre mythique du requin des rocailles, le mythe de la réalité, les terres inconnues de notre voyageur.

- La dermatose de la fonte -

Tout d'abord, il y a la roche. Viennent ensuite le premier coup de pioche et, à sa suite, la première d'une longue série d'entames. Un fragment de minerai s'échappe-t-il, qu'un cortège d'engins parricides apparaissent: ils sont fait de la même matière que le précieux minerai; leurs membres excavent la roche, la forent, la terrassent et bien vite la montagne se creuse de plaies béantes. Brûlé par le coke dans un haut-fourneau, ce minerai riche en fer se transforme en un matériau différent: la fonte. En sortie de four, celle-ci prend l'aspect d'une pâte liquide qui est étalée afin de refroidir progressivement. Le processus occasionne malgré tout pour la fonte, un stress supplémentaire. Au niveau moléculaire en effet, des tensions importantes apparaissent à la frontière de son tissu encore liquide, et de sa croûte en formation.

«Il en résulte une compression inégale, par conséquent une tension considérable; (...) et les molécules de la

fonte, contrariées dans leur disposition, n'adhèrent plus entre elles et se laissent facilement diviser.»¹

La fonte, une fois solide, porte à des degrés plus ou moins perceptibles les marques de ses différents traumatismes. On la dit d'ailleurs blanche, grise ou truitée. «La texture de la fonte grise est très variable; elle passe d'un tissu grenu à une cassure unie. Ce qui la caractérise, c'est que la couleur foncée s'éclaircit à mesure que les grains se resserrent et qu'ils deviennent moins appréciables. Les grains plats et écailleux sont le signe d'un haut degré d'impureté.»²

Plus encore qu'un manuel technique, c'est sans doute un lexique médical qui décrit le mieux la texture de la fonte et ses subtils traumatismes. En surface, papilles et papules se mêlent ainsi en une dermatose de fer et de carbone. On notera au demeurant que les papules, qui désignent en dermatologie de petites éminences cutanées présentes dans de nombreuses affections, résultent d'une irritation de la peau sous diverses influences. Dès lors, doit-on s'étonner de ce que la fonte soit un métal particulièrement fragile? Un choc casserait en effet la pièce la plus massive. Il conviendrait donc de manier tout objet en fonte avec d'innombrables précautions, de peur de ne briser les dernières forces de ce grand blessé.

.....
1. Landrin, *Manuel complet du maître de forges ou Traité théorique et pratique de l'art de travailler le fer*, Volume 1, Librairie encyclopédique de Roret, 1829, p. 311

2. Carl Johann Bernhard Karsten, *Manuel de la métallurgie du fer*, Volume 1, 1830, p.45



Introduction à la troisième partie

Les formes anormales font partie de la grande famille des formes irrégulières. La distinction entre les deux tient d'une part, de ce que les premières constituent un sous-ensemble des secondes, et d'autre part, de ce que les unes s'apprécient avec les yeux et l'imagination quand les autres s'apprécient par comparaison et rapprochement à d'autres modèles de référence.

Ainsi les modes de perceptions ne sont pas forcément identiques, selon que l'on observe une forme anormale ou une forme simplement irrégulière. À vrai dire, c'est un peu comme si il s'était agit de regarder un objet dans une pièce sombre: certains contours nous sembleraient familiers, et

nous serions sans doute à même de déterminer la nature de l'objet observé; cependant si l'on nous demandait de décrire précisément l'objet en question, il nous faudrait alors admettre notre cécité, ou alors prendre quelques libertés et user d'imagination pour en fournir une description. L'intérêt que nous portons aux formes anormales tient donc dans leur suggestivité. À travers les objets, notre époque consacre un vocabulaire formel adapté au dialogue homme-machine. Une forme géométrique viendra ainsi plus volontiers à l'esprit d'un créateur qu'une autre plus complexe, sans axe de symétrie ni courbes tangentes. Ce paradoxe tient de ce que le vocabulaire formel de tout un chacun s'est adapté au développement des modes de productions de notre économie de marché. Serait-il exagéré d'écrire l'assertion suivante: l'imagination s'assujettit à des formes qui sont elles-mêmes contraintes par leur faisabilité technique, laquelle dépend d'un appareil industriel créé pour servir au mieux notre économie de marché?

Cette phrase, un peu longue sans-doutes, gagnerait à être reformulée selon une structure empruntée au langage mathématique. Ainsi, si l'on remplace "assujettit à" par le symbole " \subset ", il vient:

$$\begin{array}{r}
 \text{économie de marché} \\
 \text{faisabilité technique} \subset \\
 \text{vocabulaire formel} \subset \\
 (1) \quad \text{imagination} \subset
 \end{array}$$

On pourrait se prendre à rêver que les termes de la formule (1) s'inversent et que, par suite des nouveaux rapports d'influence, l'imagination soit à son tour capable de dicter l'économie de marché. Les nouveaux termes de cette chaîne utopique s'écriraient alors de la manière suivante :

$$(2) \quad \begin{array}{l} \text{économie de marché} \subset \\ \text{ faisabilité technique} \subset \\ \text{ vocabulaire formel} \subset \\ \text{ imagination} \end{array}$$

Cette formule correspondrait à la situation d'un état dans lequel l'art aurait une place si centrale, qu'il dicterait jusqu'à la mise au point des machines responsables de sa diffusion auprès des masses. Dans un tel état, l'économie tournerait à un rythme qui dépendrait de l'évolution de l'imagination. Si les extrêmes gauches et droites des deux formules ne semblent pas être modifiables à moins d'un réaménagement brutal de notre horizon de référence, les termes placés à l'intérieur de leur chaîne d'influence paraissent offrir en comparaison plus de souplesse. Ainsi, selon la chaîne (1), nous pourrions envisager de modifier notre vocabulaire formel, ou notre appareil productif, sans que cela ne bouleverse fondamentalement notre existence.

C'est la raison pour laquelle, dans un premier temps, nous porterons notre attention sur le vocabulaire formel en

question: comment apparaît-il? Peut-il évoluer, et quels sont ses frontières? Nous essaierons de l'amener vers des champs à priori assez éloignés des considérations logiques ou techniques habituelles, jusqu'à approcher la question de l'informe et du monstrueux.

Dans un deuxième temps, nous reconsidérerons le terme "faisabilité technique", et tâcherons d'en dégager les nouveaux potentiels. Nous espérons être capable de défendre un point de vue qui associerait aux frontières du vocabulaire formel définies précédemment, celles de l'appareil productif, afin d'obtenir une nouvelle chaîne dont les termes s'écriraient de la manière suivante:

$$(3) \quad \begin{array}{l} \text{imagination} \not\subset \\ \text{ faisabilité technique} \subset \\ \text{ vocabulaire formel} \not\subset \\ \text{ économie de marché} \end{array}$$

De gauche à droite, la chaîne (3) se traduirait de la manière suivante: L'imagination se libère des contraintes de fabrication. Les machines sont donc spécialement mises au point pour servir le vocabulaire formel des créateurs, et par voie de conséquence, l'économie de marché n'a plus les leviers pour influencer ni leur travail, ni leur imagination.

III

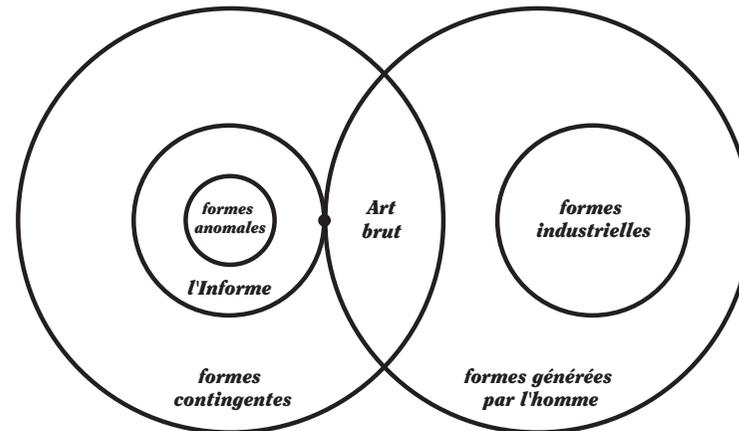
EN MARGE DU VOCABULAIRE FORMEL INDUSTRIEL ET ARTISANAL



1. Introduction aux formes produites sans intervention humaine

Les formes qui nous entourent sont toutes soumises sans exception à un ensemble de lois physiques qui existent dans l'univers et que nous tâchons de comprendre et d'assimiler. Les planètes par exemple, sont rondes car leur volume est soumis à la force de gravitation et ce volume n'ayant d'appuis sur rien d'autre que le vide sidéral, il se ramasse sur lui-même jusqu'à former une boule: corps sphérique dont chaque point en surface est équidistant au centre. Ainsi, il est possible de

justifier scientifiquement la forme de chaque chose, du plus petit grain de sable au plus incommensurable objet céleste. Nous ne saurions toutefois expliquer la forme d'une chose qu'à partir du moment où celle-ci est perceptible. Or, si l'on en croit certaines découvertes récentes, la matière perceptible ne représente qu'une infime partie des composants présents dans l'univers connu. L'antimatière par exemple, que l'on associe généralement aux trous noirs, échappe encore à toute observation, si bien que l'on ne peut à l'heure actuelle que spéculer sur la forme des corps qui en sont composés. C'est la raison pour laquelle, dans la figure ci-dessous, nous regroupons sous l'appellation *formes perceptibles* les grandes familles de formes que l'homme est capable de percevoir par un moyen ou un autre.



Carte des formes perceptibles

Nous avons pris la liberté de nommer ces différentes familles de formes d'après leur mode de création, en les délimitant à l'intérieur de zones plus ou moins hermétiques, la plus petite d'entre-elles désignant pourtant l'objet premier de notre attention: l'ordre des formes anormales.

Les formes générées par l'industrie apparaissent ainsi comme un sous-ensemble des formes générées par l'homme (on entend là les diverses manifestations de ses élans créatifs), dont celles que Dubuffet nomme *Art brut*.

Le deuxième grand ensemble regroupe les formes dites *contingentes*: elles regroupent les formes naturelles, le sous-ensemble plus spécifique de *l'Informe* et, bien cachées à l'intérieur de celui-ci, les formes anormales. Pour accéder à ces dernières, il faut donc traverser la zone tampon de *l'Informe* ce qui — nous le verrons, nécessite une certaine ouverture d'esprit. Le cercle de *l'Informe* possède un point de tangence avec celui des formes générées par l'homme car, de temps à autres, ce qui est informe résulte d'une activité humaine assimilée à un ratage: un "mauvais" dessin, une poterie qui éclate à la cuisson, ou une feuille de papier froissée...

Jusqu'à présent, nous nous sommes cantonnés aux zones qui regroupent les formes issues de l'activité humaine, en tentant d'en comprendre les limites: ainsi, le vocabulaire formel des créateurs s'est au fil du temps assujetti aux contraintes imposées par l'industrie, si bien que l'imagination

est devenue malgré elle esclave du mode de fonctionnement capitaliste que l'on nomme aussi économie de marché. Nous allons donc entreprendre à présent, par l'intermédiaire de notre voyageur, une exploration des autres zones de la carte, et nous diriger pas à pas vers celle qui — plus que tout autre, excite l'imagination: la région des formes anormales.



1. *L'Art brut*

« Tout ce que tu vois, passant,
Est l'œuvre d'un paysan,
D'un songe j'ai sorti
La reine du monde. »

Ferdinand Cheval,
inscription apposée sur son palais idéal.

À cheval entre le cercle des formes générées par l'homme et celui des formes contingentes, se situe une zone qui regroupe des créations dont on ne saurait dire si elles ont été réalisées de manière conscientes ou non. Leur style ne relève en effet ni de la séduction, ni d'une démonstration technique. Elles

possèdent cependant un charme que l'on retrouve toute proportion gardée, dans l'ingénuité des dessins d'enfant. Les figures en effet ne prétendent pas au réalisme, quant aux outils de création, on ne les chercherait pour la plupart dans aucun magasin d'art: cailloux, bouts de bois, coquillages ou mie de pain... Cette manière particulièrement grossière de créer ne doit cependant pas masquer l'extrême liberté grâce à laquelle – et à son crédit seul, leurs auteurs inventent des solutions plastiques à leur inspiration du moment. Il est rare, sinon impossible, de parvenir à créer de manière authentique sans emprunter çà et là matière à inspiration. Ces autodidactes eux-mêmes ne revendiquent rien d'artistique dans leurs travaux, et c'est la raison pour laquelle il fallut attendre 1945 pour que cette forme d'art acquière un nom et un statut. Dubuffet l'appelle Art brut, par respect pour son anticonformisme. Cet anticonformisme ne constitue d'ailleurs pas le moteur des créations en question. Si l'on rapprochait l'Art brut des considérations esthétiques de Sôetsu Yanagi sur les objets «faits» et les objets «nés», alors cette forme d'art s'apparenterait aux seconds: sans artifices ni comptes à rendre, les œuvres apparentées à l'Art brut fascinent par leur simple existence. Nous verrons en effet, que leurs auteurs sont en général des individus marginalisés qui, en raison de leur insouciance complète de l'Art en général, ont eu les moyens de proposer des œuvres hors-norme et en partie contingentes...

La normalité, c'est l'adaptation en général aux règles et aux codes d'une société donnée. Contre l'idée attendue, la normalité relèverait d'avantage d'une capitulation que d'une victoire: d'un point de vue personnel, l'individu refoule ses pulsions pour se fondre le mieux possible dans le modèle social. Selon Ronald David Laing – figure importante de l'antipsychiatrie, «ce que nous qualifions de normal est un produit du refoulement, du reniement, de la dissociation, de la projection, de l'introjection, et d'autres formes d'actions destructrices de l'expérience»¹. Cette faculté d'adaptation à un cadre anormal n'est cependant pas toujours opérée.

La folie est ainsi caractérisée par Freud comme un échec de l'individu à s'adapter. On peut être de l'avis selon lequel un individu qui ne se comporte pas conformément au modèle social est fou, et le placer dans ce cas en marge de la société. Lorsque cette dernière est suffisamment organisée, des institutions spécialisées existent pour répondre à cette éventualité. On peut également penser que le mal n'est pas à chercher dans l'individu, mais plutôt dans son cadre social. L'individu serait alors normal, tandis que la société à laquelle on lui demande de s'adapter serait, elle, anormale. Selon cette conception, le fou ne serait plus qu'un homme n'ayant pas su refouler ses instincts normaux et se conformer à une société anormale. Sa folie est un voyage intérieur et une

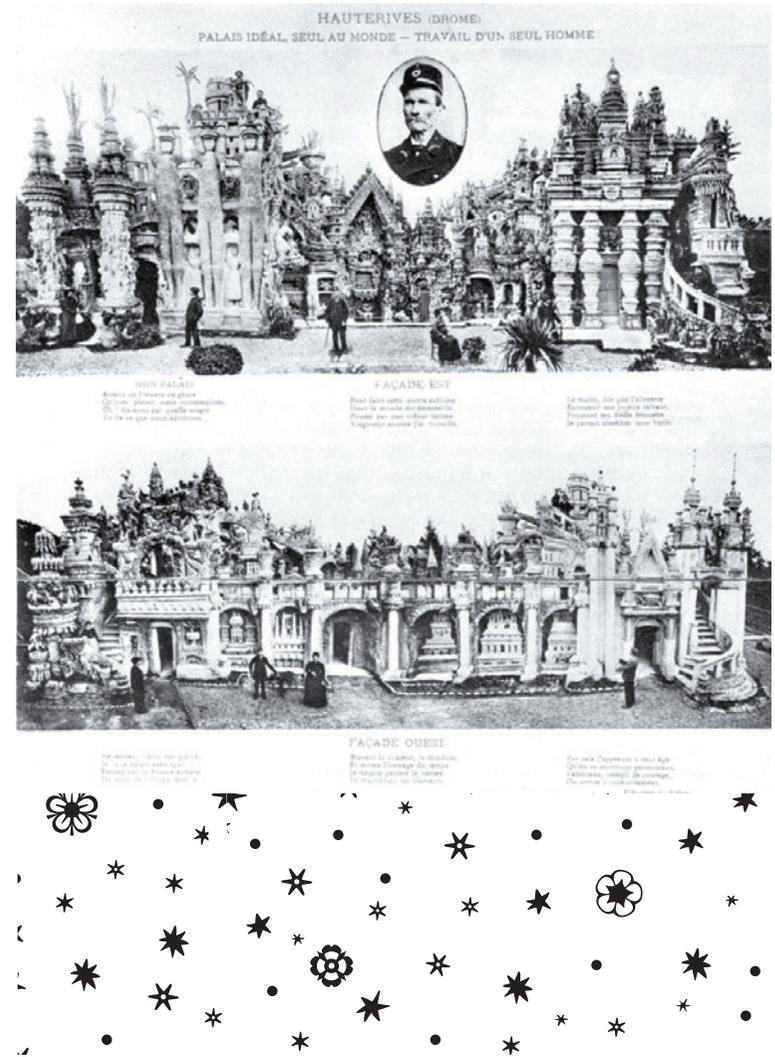
.....
1. cité par Michel Thévoz, *L'Art brut*, Skira

réponse de l'esprit à l'état d'aliénation dans lequel il se trouve. Seulement les établissements psychiatriques s'efforcent de contrecarrer ce type de voyages intérieurs par l'emploi de neuroleptiques, ou par la psychothérapie qui parviennent la plupart du temps à briser les forces du patient. La folie peut donc être envisagée avec un sens positif, si l'on considère qu'elle est l'expression dans certains cas de personnes ayant choisis de rester à l'écoute de leurs pulsions normales. Dans le domaine des arts, seules ces personnalités – si l'on en croit Dubuffet, seraient encore capables de créer tandis que toutes les autres se contenteraient d'imiter.

«La création d'art a toujours et dans tous les cas un caractère asocial et donc au regard de l'hygiéniste, pathologique. Où fait défaut ce caractère, on pourra peut-être parler d'art mais certainement pas de création d'art. La création implique qu'on ne se satisfait pas de ce qui est déjà et dont les autres se satisfont, et elle comporte donc une position de rébellion et de conflit. L'œuvre sera d'autant plus créative que cette position s'aggravera»¹.

Selon la conception où la folie est le voyage intérieur d'un individu qui ne veut pas s'adapter à l'ordre social, toute création d'art comporte un certain degré de folie. Ce degré est particulièrement élevé dans ce que Dubuffet appelle l'Art

1. Michel Thévoz, *L'Art brut*, Skira, p.175.



Le facteur Cheval (Ferdinand Cheval) (1836-1924) : Prospectus pour le Palais Idéal (construit de 1879 à 1912)

brut. Rappelons que ce terme désigne l'art des individus qui ont échappé au conditionnement culturel et au conformisme social. Ces auteurs ont produit pour eux-même, en dehors du système des beaux-arts, des œuvres originales par leur conception, leurs sujets, leurs procédés d'exécution, sans considération aucune pour la tradition ou les effets de mode. Bien souvent, les auteurs d'Art brut sont jugés fous si bien qu'on les dirige vers les hôpitaux psychiatriques. Notons à ce propos le cas célèbre de Ferdinand Cheval, un auteur d'Art brut qui échappa à l'internement: trente ans durant, de 1879 à 1912, ce facteur de métier fit ses tournées de vingt-cinq kilomètres par jour avec une brouette pour rapporter les pierres étranges qu'il trouvait dans les coteaux et les ravins. Avec des instruments rudimentaires, il édifia un palais de vingt-six mètres de long, quatorze de large et dix de haut. Ce n'est pas parce qu'il était fou que Ferdinand Cheval a produit une telle œuvre. C'est parce qu'il l'a produite qu'on l'a déclaré fou, et que, pour peu que son imagination ne se fût enfiévrée d'avantage, on l'eut interné.

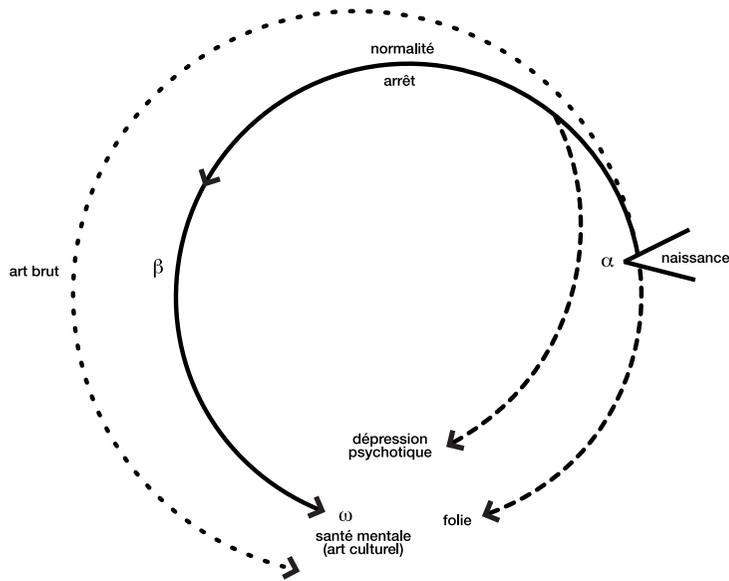
Qu'y a-t-il donc de si important dans l'Art brut qu'il faille produire un effort intellectuel supplémentaire pour comprendre ses auteurs, marginaux sauf exception? Michel Thévoz nous propose l'analogie d'un musicien capable de mettre en jeu des ultra-sons. En raison des limites de l'appareil auditif humain, nous n'aurions de son travail qu'une perception tronquée, exempte de la richesse de

gammes permise par les ondes ultra-sonores. Dans le cas de l'Art brut, les normes culturelles pourraient bien avoir les mêmes effets que les insuffisances de l'oreille humaine: n'être pas capable d'apprécier l'inventivité ou la créativité plastique des auteurs d'Art brut du fait que notre jugement se réfère à des normes auxquelles notre éducation culturelle est subordonnée. En cela, la façon de pensée toute personnelle des auteurs d'Art brut est précieuse. Elle est le moteur d'une production décomplexée que l'imagination de ceux qui sont bien insérés dans la société n'est plus capable d'envisager. C'est la raison pour laquelle parmi les différents témoignages de l'activité humaine, seul l'Art brut possède une accointance avec les *formes contingentes*.

Plus que leur dextérité manuelle, c'est l'esprit heureusement dérangé des auteurs d'art brut qui rend possible la production d'une forme irrégulière par l'homme. David Cooper, autre figure de l'antipsychiatrie, a tenté de faire la lumière sur le rapport entre santé mentale et Art brut. Il analyse les parcours d'artistes culturels et d'auteurs d'Art brut par le moyen d'un graphique que nous reproduisons ci-après¹:

«Le développement moyen de l'individu est décrit par l'arc de cercle qui part du point α , désignant la naissance, jusqu'au sommet du cercle, au stade de la normalité. Dans

.....
1. David Cooper, *Psychiatrie et antipsychiatrie*, Seuil, le champs freudien, 1970.



ce cas, le plus fréquent, on peut considérer que les règles inculquées par la famille et par l'école ont été assimilées et que l'apprentissage social est «correct». L'arc de cercle qui descend dans l'autre sens, en pointillé, indique que l'individu n'est pas passé par cet apprentissage, pour une raison ou pour une autre, et qu'il bascule vers la folie. Il peut également se produire en cours de progression un revirement désigné comme dépression psychotique. Certains individus en revanche, parviennent à progresser au-delà du stade de la normalité jusqu'à un développement exceptionnel de leurs facultés mentales; cela peut les

amener vers le point ω définissant la véritable santé mentale. On peut remarquer que celle-ci est plus proche de la folie que de la normalité. Ce qui distingue cependant ces individus exceptionnellement sains des fous, c'est qu'ils sont passés par l'apprentissage social; ils conservent par conséquent une conscience du critère social de normalité, de sorte qu'ils peuvent éviter d'être considérés comme malades»¹.

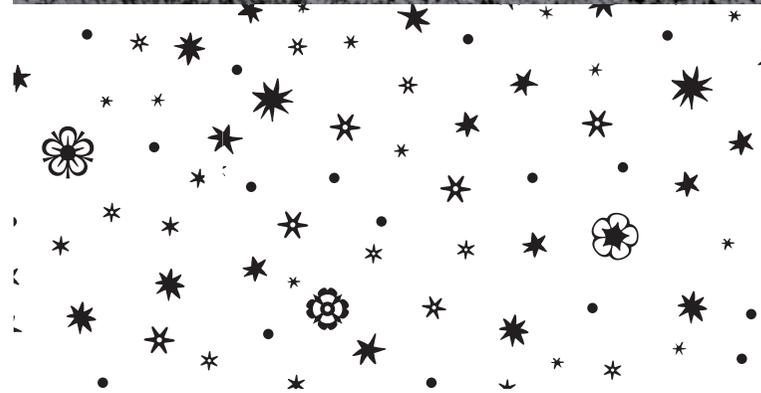
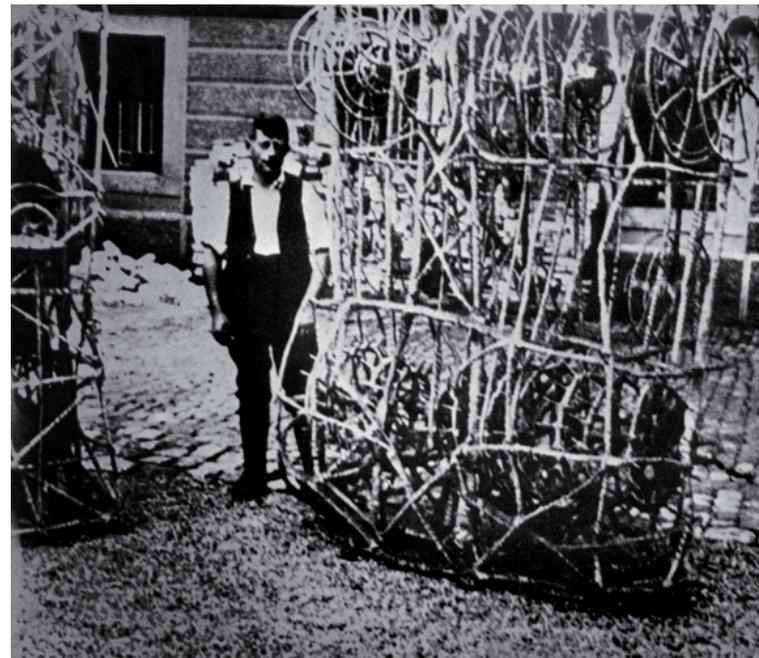
C'est le cas d'un artiste comme Paul Klee par exemple, qu'une biographie minimaliste résumerait à un peintre théoricien, une figure majeur de l'art moderne, une autre du Bauhaus et le légataire d'un immense héritage. Le parcours des auteurs d'Art brut est quant à lui plus confidentiel. La courbe en pointillés partant du point α le représente. D'une manière ou d'une autre, ces derniers réussissent à éluder l'apprentissage social ainsi que la normalisation psychiatrique. Leur orbite se distingue irrémédiablement de celle des gens jugés normaux, et certains s'accommodent de l'étiquette de psychotique sans toutefois renoncer à l'exercice de leurs facultés mentales. Il convient d'insister sur une différence fondamentale entre artistes culturels et auteurs d'Art brut: tandis que les premiers s'adressent à un public auquel ils se tiennent constamment prêts à rendre des comptes (opérant ainsi un va-et-vient entre le haut et le bas du cercle, la normalité et la folie), les auteurs

.....
1. Michel Thévoz, *L'Art brut*, Skira, p.176.

d'Art brut se désintéressent de toute communication, et peuvent ainsi s'enfoncer toujours plus loin dans leur mode d'expression sans se soucier du retour à la norme.

Ainsi en va-t-il du parcours de Heinrich-Anton Müller, un vigneron né en 1865 dans un canton près de Berne. Vers 1903, il inventa une machine à tailler la vigne qui, paraît-il, était fort ingénieuse. Mais l'idée lui fut dérobée et exploitée par d'autres. Cela contribua à déclencher des troubles mentaux qui l'amènèrent à terminer ses jours à l'hôpital psychiatrique tout proche de Münsingen. Les psychiatres qui le soignaient rapportent que Müller était sujet à des idées de grandeur et de persécution. Il construisit dans le jardin de l'hôpital une immense longue-vue, avec laquelle il passait ses journées à contempler d'autres pièces de sa conception. Parmi elles, des machines – imposantes, qui n'avaient apparemment pas d'autre but que de démultiplier le mouvement, de faire tourbillonner l'énergie dans tous les sens et, bien sûr, en pure perte.

Avant son internement, Müller était soumis comme tout le monde à la loi du rendement. Mais l'épisode du vol de son invention marqua un état d'aliénation à la société et l'internement lui permit de se soustraire aux rouages économiques et à la loi du rendement. S'étonnera-t-on alors que les machines qu'ils construisit à Münsingen ne comportent aucune finalité fonctionnelle?



Photographie de Heinrich-Anton Müller (1865-1930)
près d'une machine de son invention.

Dans un même ordre d'idée, la pénurie de matériel adapté à la création artistique présente pour les auteurs d'Art brut un double avantage: le pensionnaire d'un établissement psychiatrique qui n'aurait pas accès aux coûteux tubes de peinture à l'huile passe alors par d'autres médiums qui, d'une part, lui fournissent — comme c'est le cas pour Heinrich-Anton Müller, un prétexte pour aborder son œuvre de manière décomplexée ; et qui d'autre part lui offrent un alibi pour ne pas avoir à affronter de jugement esthétique académique.

Sortir du cadre social paraît donc être une étape essentielle à la création d'art. Les prisons constituent par exemple un autre espace de marginalisation des individus. Pour autant, la réclusion ayant le sens d'une dette à payer à la communauté, l'individu y règle son comportement en l'adaptant aux attentes d'une société qui, en fin de compte, le réintègrera. En cela, le pensionnaire d'un établissement pénitencier a la conscience aiguë de n'être jamais qu'un sursitaire. Ce n'est alors peut-être pas un hasard si les œuvres collectées par les hôpitaux psychiatriques sont considérablement plus nombreuses et créatives que celles conservées par les prisons.

Il existe donc plusieurs qualités de marges, certaines étant particulièrement propices à convoquer l'imagination créatrice. Les marges qui favorisent le repli sur soi apparaissent ainsi plus fécondes que celles liées à la rééducation de l'individu. Le spiritisme est à ce titre une forme d'évasion dans un cadre

domestique qui semble avoir favorisé l'émergence d'une quantité importante d'auteurs d'Art brut. Cette observation amena certains psychologues comme Pierre Janet à analyser le phénomène: il explique dans *L'Automatisme psychologique* que pendant une séance de spiritisme, l'esprit est plongé dans un état de semi-somnambulisme au cours duquel le subconscient reçoit des perceptions et produit des pensées auxquelles le Moi conscient n'a aucune part, et duquel il se désolidarise. Il s'agit pour Janet d'un phénomène de dédoublement de la personnalité, aussi ces auteurs ne revendiquent-ils pas les fruits de leur travail. Voici ce qu'Augustin Lesage, un ancien mineur qui se consacra pleinement à l'art que lui commandaient des voix qu'il entendait, déclara à son médecin:

« C'est comme au hasard que je prends les pinceaux. Même mes yeux vont où il faut, indépendamment de moi. C'est incroyable je le sais, mais c'est ainsi. Je suis à la disposition de mes guides comme un enfant ».

Dans la plupart des cas, les auteurs d'Art brut s'abstiennent de considérer leurs travaux comme des œuvres d'art pour ne pas avoir à en répondre devant les tribunaux du bon goût dont on leur a inculqué le respect. Ainsi Laure Pigeon, née en 1882, était considérée comme une excellente femme qui, à 29 ans, se maria avec un chirurgien-dentiste. Bien équilibrée, elle ne partageait toutefois pas les dispositions

artistiques de sa sœur Lily, dont on admirait le coup de crayon. Pour sa part elle s'intéressait au spiritisme, qu'elle pratiquait seule. Quand son mariage bâti de l'aile, elle alla vivre dans une pension de famille où elle fit la connaissance d'une femme nommée Marthon, qui l'initia d'avantage au spiritisme. Son mari mourut en 1953, après avoir tenté une nouvelle cohabitation qui se révéla aussi conflictuelle que par le passé. Laure vécut alors seule, à Nogent-sur-Marne, dans un appartement coquettement aménagé jusqu'à sa mort une dizaine d'années plus tard. Près de cinq cent dessins furent retrouvés, tous soigneusement classés et datés.

Elle leur attachait une valeur médiumnique et pas du tout artistique. Elle ne les montrait d'ailleurs à personne, si ce n'est à sa belle-sœur qui les considérait comme une innocente manic. Un premier groupe de dessins, réalisés entre 1935 et 1953, montre des tracés exécutés à l'encre bleue et à la plume sur des pages d'album à dessin. Ils forment des résilles qui se développent sur l'espace de la page. On y distingue des amorces d'inscriptions et des êtres pris dans le fil du dessin qui, aussitôt annoncés, disparaissent dans les mailles de la résille. Leur caractère médiumnique apparaît d'emblée. Prêter sa main aux défunts, est en quelque sorte un prétexte pour elle de rêver à sa guise, sans aucune consigne figurative. Ses dessins convoquent l'imagination pour lire des ensembles qui se désunissent, et des formes qui se disséminent. À partir de 1953, c'est-à-dire à soixante-dix ans, Laure Pigeon renouvelle sa manière graphique. Sans renoncer à l'encre

bleue, elle densifie désormais ses résilles jusqu'à en faire des surfaces d'où naissent toujours formes et circonvolutions ambiguës.

Les auteurs d'Art brut ont du reste souvent commencé leur œuvre après la cinquantaine. La vieillesse étant psychologiquement synonyme d'amnésie et d'obstination, autrement dit d'immunité à l'égard des conditionnements, cet état d'esprit devient hautement propice à une production non mimétique. S'il est logique que l'art culturel connaisse en général un développement individuel précoce, la jeunesse étant l'âge de la plus grande réceptivité, il est tout aussi logique que l'Art brut prenne son essor à l'âge où l'on se referme aux influences. C'est ce que Dubuffet constate à propos de Heinrich-Anton Müller :

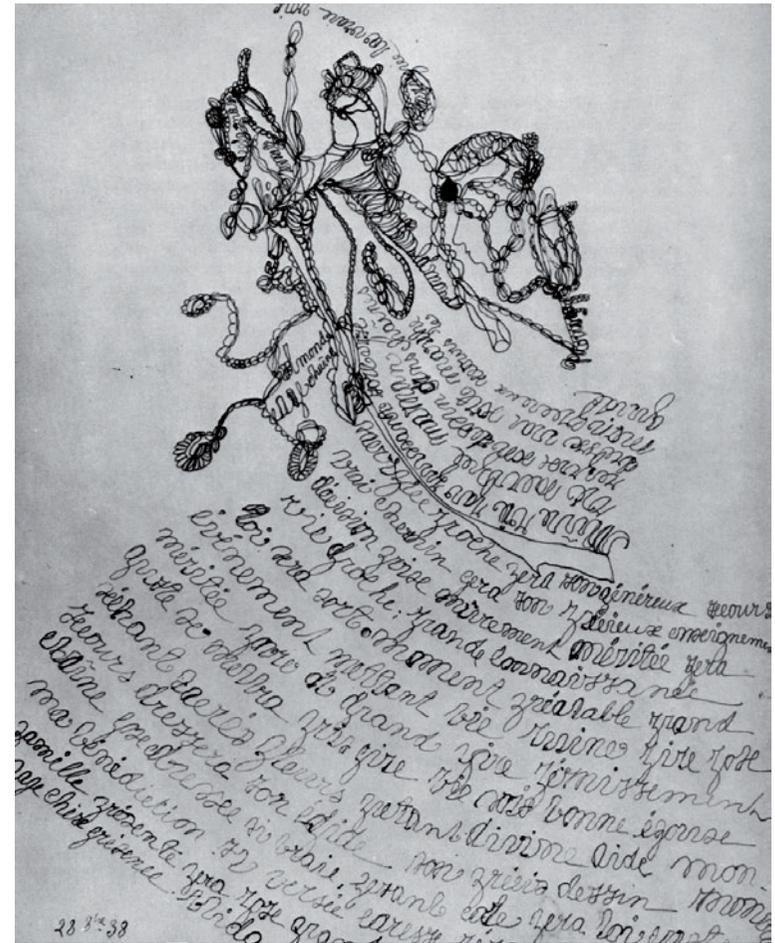
« On dirait que la création d'art est, sauf exceptions, un fruit tardif qui se forme quand s'inverse la position d'esprit de tout un chacun, au moment qu'il se change de poste récepteur en poste émetteur, cesse d'attendre que les merveilles lui soient délivrées, et prend le parti de se les fabriquer lui-même; disons mieux, au moment que tout ce qui lui est présenté lui apparaît inadéquat et qu'il se met alors lui-même à l'ouvrage. Il ne faut pas perdre de vue que la vieillesse s'accompagne à peu près toujours d'aliénation ou du moins d'une démarche qui y ressemble

fort.»¹

À quoi s'ajoutent des raisons sociales qui tiennent au statut de la vieillesse dans la société moderne. En tant que groupe, les vieillards ont fait une apparition relativement récente dans le même temps où on cessait d'avoir besoin d'eux. Inaptes à la production, mauvais consommateurs, réfractaires à l'idéologie expansionniste, ils sont devenus des gêneurs dont on se débarrasse par la maison de retraite, par l'abandon moral, ou l'abandon tout court. Internés ou non, ils font l'objet d'une exclusion sociale qui ressemble à celle des malades mentaux et qui, du point de vue de la création artistique, favorise un repli sur soi.



1. cité par Michel Thévoz, *L'Art brut*, Skira.



Laure Pigeon (1882-1965): Cavalier et message, page de cahier, encre bleue, 28 octobre 1938.

Le cas Carrington

« Je suis née au début de la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, en de fort curieuses circonstances, dans un ennéhexagramme, mathématiquement.

La seule personne présente lors de ma naissance fut notre cher, fidèle et vieux fox-terrier, Boozy, et un appareil à rayons X pour stériliser les vaches. Ma mère se trouvait être absente à ce moment-là, occupée qu'elle était à tendre des pièges aux crevettes qui infestaient alors les hauts sommets des Andes, entraînant la misère et dévastant les populations indigènes.»

Ces lignes ont été écrites par une dame âgée de 48 ans, et parurent pour la première fois lors de l'exposition qui lui fut consacrée à Mexico, en 1965. À cette époque, Leonora Carrington est une artiste internationale reconnue qui vit à Mexico. Elle est née le 6 avril 1917 à Clayton Green dans le Lancashire, une région du nord de l'Angleterre. Son père anglais était – selon la mention, «un riche industriel du textile»¹, tandis que sa mère n'avait pour autre qualité connue que ses origines irlandaises.

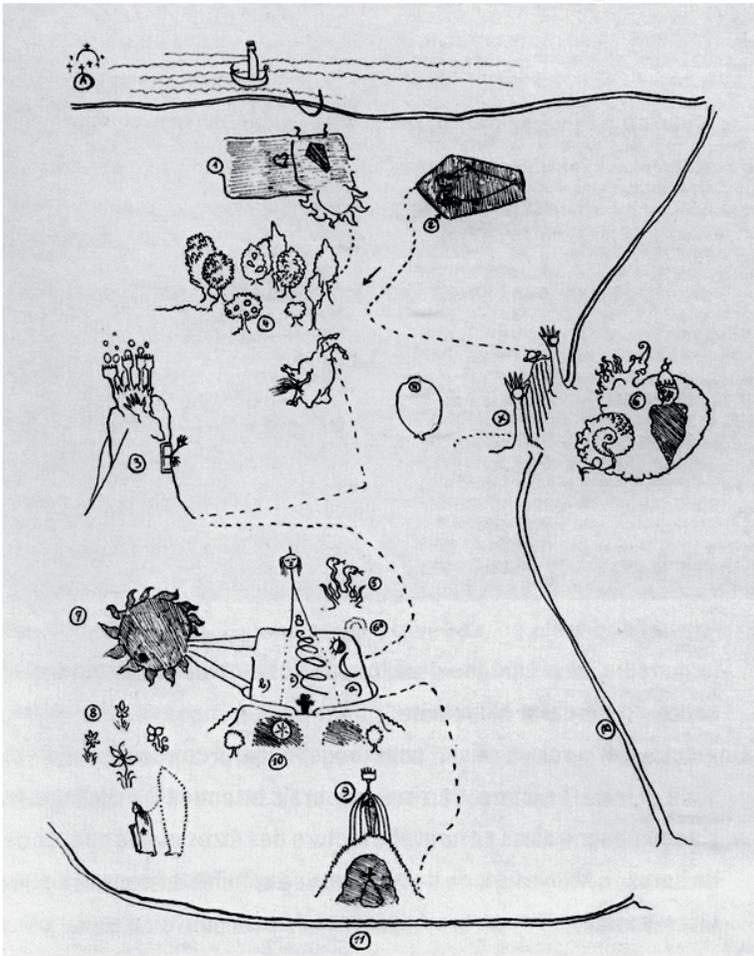
En 1920, la famille s'installe à Crookhey Hall, près de Lancaster où Leonora et ses trois frères sont placés sous la garde d'une gouvernante française et d'une nourrice irlandaise dont

.....
1. Leonora Carrington, éditions Gallimard, p.95.

le répertoire de contes celtes exerce une profonde influence sur l'artiste. À 18 ans, elle est présentée à la cour de George V, assiste à tous les bals et aux courses d'Ascot. Ses parents lui offrent même un bal au Ritz. Un an plus tard, elle s'inscrit à l'Académie d'art qu'Amédée Ozenfant a créée à Londres et dont elle sera la première élève. Elle visite l'Exposition internationale du Surréalisme aux New Burlington Galleries. C'est peut-être à de cette occasion qu'elle rencontre Max Ernst, avec qui elle s'installe à Paris peu de temps après. Le couple fréquente Paul Eluard, Man Ray et sa muse Lee Miller... Enhardie par un tel entourage, Leonora Carrington participe l'année suivante en 1938, à l'*Exposition Internationale du Surréalisme* à Paris et à Amsterdam.

Puis, la guerre éclate. Son compagnon est interné dans le sud de la France comme ennemi étranger, et l'artiste fuit en Espagne où elle subit les assauts d'une grave dépression nerveuse. Sa dépression la conduit dans une clinique psychiatrique à Santander. Quatre ans plus tard, mariée et en sécurité au Mexique, elle relate sous les encouragements du docteur Pierre Mabille son voyage dans la folie. Le récit autobiographique qu'elle nomme *En bas*, décrit son médecin comme un être capable de l'aider à voyager de l'autre côté de la frontière qu'est la folie, en la conservant lucide et en lui permettant de «mettre et de retirer à volonté le masque qui [la] préservera contre l'hostilité du conformisme».

Au Mexique elle entre en contact avec le cercle des surréalistes de la capitale. Loin de toute rationalité et modelé par une



Leonora Carrington, *carte de son voyage dans la folie, clinique de Santander*.

religiosité hybride, le pays la stimule. La peintre espagnole Remedios Varo et elle, deviennent des amies inséparables. Ensembles elles dessinent des costumes et des chapeaux pour des pièces de théâtre, cuisinent des plats immangeables à base d'ingrédients étranges qu'elles trouvent sur les marchés mexicains, et se racontent leurs rêves. Leur intérêt pour la sorcellerie et l'alchimie est alimenté au Mexique par un terreau fertile: les croyances locales abondent dans le sens de l'artiste pour qui «le pouvoir des conjurations et des présages est absolument réel»¹.

Pour Octavio Paz, les tableaux de Leonora Carrington sont des énigmes: «il faut entendre leurs couleurs et danser avec leurs formes sans jamais essayer de les déchiffrer. Ce ne sont pas des tableaux mystérieux mais merveilleux». Ils appartiennent à «l'Art magique» selon André Breton, porte-drapeau du surréalisme et ami de l'artiste. Leonora Carrington les explique en ces termes :

«Dès le début du mouvement surréaliste, l'artiste a commencé de sentir l'ancienne nostalgie des pouvoirs magiques. Errant sans préparation ni connaissance dans les profondeurs d'où sortent parfois d'étranges «poissons», il s'étonne lui-même de ce que contient son être, et il est

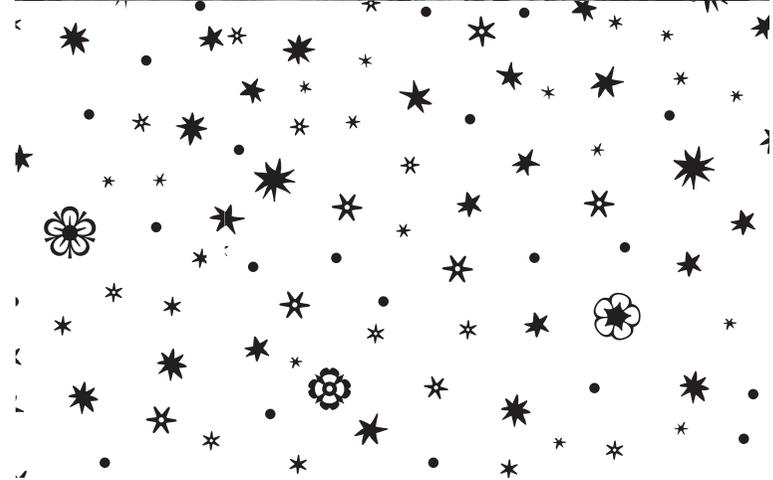
.....
 1. Leonora Carrington. *Surrealismo, alquimia y arte*, Susan L. Aberth. Turner 2004.

trop étourdi pour s'arrêter à savoir ce qu'il fait en réalité. Le vrai devoir de l'artiste est de savoir ce qu'il fait et de transmettre son savoir avec précision. Il doit toujours lever les jupes de Vénus ou de sa sœur jumelle Méduse: s'il n'en est pas capable, qu'il change de métier. La Vérité est l'étrange, le merveilleux. Tout ce que nous prenons pour la "Réalité" est le petit cauchemar coagulé dans le mental de l'homme qui domine notre espèce: l'homme bien, l'homme puissant. C'est-à-dire l'homme pétrifié dans son cauchemar quotidien, comme les mouches dans les faux cubes de glace qu'on achète en Amérique pour épouvanter les invités aux cocktails»¹.

Les tableaux de Leonora Carrington représentent le plus souvent un bestiaire étrange et merveilleux, dont certains personnages portent des masques. Crayon à papier ou peinture à l'huile, ses dessins baignent dans une lumière incertaine qui berce l'œil et le voile. L'expression de ses personnages est peu affirmée et semble se situer dans un entre-deux, troublant d'avantage l'interprétation : «Être clair dans les questions magiques, c'est d'abord être chaotique, car les deux ne font qu'un à l'origine»².

1. Leonora Carrington, éditions Gallimard, p.85.

2. *Ibid*, p.87.



Leonora Carrington à Saint-Martin d'Ardèche. Photo de Lee Miller.

Le chaos est pour cet artiste une condition préalable à toute forme de magie. Il représente cette dose d'incontrôlable nécessaire à qui recherche l'émerveillement. Leonora Carrington s'est, depuis son enfance plutôt bourgeoise, affranchie progressivement des conventions et autres sphères d'influences pour ne laisser place en fin de compte qu'à sa propre fuite «dans les profondeurs d'où sortent parfois d'étranges poissons»¹. Toute forme d'académisme propre au mouvement du surréalisme l'empêcherait à coup sûr de rencontrer ces étranges poissons: ceux-ci représentent les formes anormales qu'une muraille faite de conventions et d'habitudes nous occulte. Plus étrange et profond sera l'océan de Leonora Carrington, et plus fréquentes seront leurs rencontres. Si l'imagination ne possède pas les ressources pour représenter une forme anormale, elle sait toutefois s'en nourrir lorsqu'elle en rencontre une. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de tout mettre en œuvre pour favoriser l'apparition de telles formes. Dans le cas de Leonora Carrington, les conditions nécessaires reviennent à se couper du monde des «bien-pensants», quitte à être jugée folle.

«Les respectables personnes qui, il y a une douzaine d'années, l'avaient invitée à dîner dans un restaurant de marque ne sont pas encore remises de la gêne qu'elles éprouvèrent à constater que, tout en prenant grand part

.....
 1. Texte de Leonora Carrington paru dans *L'art magique*, André Breton.

à la conversation, elle s'était déchaussée pour s'enduire patiemment les pieds de moutarde.»¹

La folie, tout comme l'espace, les grands fonds ou l'infiniment petit, demeurent des niches encore mal connues propres à abriter des formes anormales. Dans le cas de Leonora Carrington, «l'illumination de la folie lucide»² lui permit de mettre à profit sa descente dans la folie, en développant par la suite un univers personnel fécond de formes et de croyances qui resurgirent dans ses créations. À cet égard, sa démarche la rapproche de l'Art brut qui se définit essentiellement par l'originalité et l'irréductibilité de ses différents auteurs ; sans l'y apparenter néanmoins, n'étant pas indemne de culture artistique.

Par l'intermédiaire de ses voyages de l'autre côté de la frontière qu'est la folie, elle se débarrasse du conformisme et parvient ainsi à créer selon une vision toute personnelle. Pour reprendre l'expression de Michelet, c'est là «la sublime puissance de la conception solitaire»³.

.....
 1. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1966.

2. Michelet, *La sorcière*, 1862

3. *Ibid*

La recherche scientifique

Les formes anormales font partie des formes dites *contingentes*. N'apparaissant nulle part dans le répertoire formel établi, elles sont en outre invisibles à l'œil nu. En vertu de quoi elles s'apprécient par l'usage exclusif de l'esprit — subtilité qu'il conviendrait de développer ici, mais que nous préférons remettre à un chapitre ultérieur. Celles-ci peuvent être produites de façon spontanée par quelques facéties des lois physiques ou chimiques qui gouvernent le monde, ou alors par l'intermédiaire d'un facteur humain comme un artiste ou un scientifique en marge avec ses pairs. Dans le cas d'un artiste, la création d'une forme anormale ne saurait être le cas que d'un individu socialement isolé, car bien habile l'artiste qui, au contact de ses pairs, parviendrait à se soustraire à leurs multiples influences jusque dans son inconscient.

Le scientifique quant à lui — sans nécessairement être socialement isolé, pourrait travailler dans des domaines encore vierges de toute conquête scientifique par exemple. C'est le cas de certains astrophysiciens qui proposent des modèles théoriques extrêmement originaux pour expliquer certains phénomènes prévus par la Science.

En 1996, Yannick Mellier entreprit avec son équipe de mesurer la quantité de matière noire dans tout l'Univers et de dresser une carte de sa distribution entre les amas de galaxies. L'idée était de faire une étude statistique à grande échelle de la déformation des images des galaxies due à la présence de

matière noire dans leur champs de vision. La matière noire dévie en effet les rayons lumineux quand ceux-ci passent à portée de son intense champs gravitationnel. Cette étude a abouti en mars 2000 à une première cartographie — encore sous forme d'ébauche, où la matière noire revêt la forme de longs filaments qui s'entrecroisent. La matière noire n'est par essence pas visible, puisqu'elle empêche par son intensité gravitationnelle tout rayonnement de renvoyer son image. C'est-à-dire que là où pour voir une image, l'œil humain reçoit habituellement un ensemble de photons (particules de lumière) émis par l'objet de son attention, dans le cas de la matière noire, aucun photon ne parvient à quitter son champs de gravité. Il est donc enthousiasmant de parvenir à établir la forme de la matière noire quand les lois de la physique semblaient l'interdire...

Le modèle standard de la physique reconnaît l'existence de quatre forces fondamentales dans la nature. Celles-ci sont responsables des phénomènes physiques observés dans l'Univers. On distingue ainsi la force électromagnétique, l'interaction nucléaire faible, l'interaction nucléaire forte, et enfin la gravitation. La théorie postule qu'au commencement l'Univers était un corps au sein duquel la chaleur était telle que les particules ne pouvaient se regrouper en atomes, ce qui le rendait uniforme en tous points. En son sein, les quatre forces étaient unifiées. Puis survint pour des raisons dont on ne nous fit pas la confidence, ce que l'on baptisa le Big

Bang: une sublime explosion au cours de laquelle les quatre forces se répartirent entre les différents corps en perdition... Si tous ces morceaux de matière s'éparpillèrent et rendirent du même coup l'univers transparent, la plupart des corps – à moins d'être vraiment massifs, ne gardèrent quasiment aucune trace de la force de gravitation. À tel point que l'influence de celle-ci dans le modèle standard de la physique reste aujourd'hui négligeable. « Il doit bien exister des ondes gravitationnelles », nous dit-on. Pour l'instant en tous cas, le modèle standard de la physique repose sur les liens unissant les trois autres forces fondamentales.

Qu'est-ce qui permet à la gravitation de rester cachée ainsi? Les calculs semblent établir l'existence de particules non visibles, comme le boson de Higgs, le graviton ou la matière noire par exemple. Les particules non visibles pourraient bien être le support privilégié de la force de gravitation, ce qui expliquerait son influence quasi nulle sur les autres particules, celles que nous connaissons. Du reste, les observations cosmologiques indiquent qu'une grande partie de la masse de l'univers (96%) serait constituée de matière encore inconnue en laboratoire. Une étape essentielle vers l'élargissement des perspectives de la Science reste donc l'observation expérimentale des particules invisibles, et ainsi déterminer le rôle de la gravitation. Comment observer une particule invisible? Peut-être en recréant les conditions de sa dernière apparition connue, soit celles du *Big Bang*. La

recherche scientifique s'apprête donc à remonter aux origines de l'Univers, à l'instant où les quatre forces fondamentales se désunirent...

Dans cette optique, on inaugurerait en France en octobre 2008 le *Large Hadron Collider* (LHC), un accélérateur de particules géant, à vrai dire le plus grand jamais construit. Avec lui, les physiciens devraient être en mesure de détecter certaines particules élémentaires qui aujourd'hui encore n'existent que dans les calculs mathématiques. D'ailleurs, le boson de Higgs – soupçonné d'être à l'origine de la masse des autres particules, est devenu leur porte-drapeau: Sa détection est même l'objectif prioritaire du LHC. Deux faisceaux de particules plus petites que des atomes circuleront en sens inverse à l'intérieur d'un accélérateur circulaire de 27 kilomètres de long, et emmagasineront à chaque tour de l'énergie. En faisant entrer en collision frontale les deux faisceaux à une vitesse proche de celle de la lumière et à de très hautes énergies, le LHC va recréer les conditions du *Big Bang*. Des équipes de physiciens du monde entier analyseront alors les particules issues de ces collisions... Parmi elles pourraient bien se trouver le boson de Higgs, voire même de la matière noire, qui prendrait probablement la forme de minuscules trous noirs.

La recherche de l'infiniment petit pour expliquer l'infiniment grand nous place donc dans une situation où l'on s'éloigne dans un sens comme dans l'autre de la position dite « normale ».

Dans les deux cas, cet infiniment petit ou grand est investi de pouvoirs qui dépassent le cadre des facultés humaines: Le boson de Higgs est soupçonné capable de donner leur masse aux choses, c'est-à-dire leur poids. Si tel était le cas, il serait responsable de la forme de toute chose, jusqu'à celle des plus grands objets célestes connus: les amas de galaxie par exemple, qui sont composés de plusieurs centaines de galaxies liées entre elles par la gravitation. La gravitation est en effet fonction de la masse. C'est en raison de la gravitation qu'un corps dans l'espace tend à adopter une forme sphérique, donc ramassée en tous points sur elle-même. C'est encore en raison de la gravitation que certains corps se ramassent sur eux même tant et si bien qu'ils deviennent des trous noirs: objets célestes dont le champs gravitationnel est tellement intense qu'il empêche jusqu'aux photons — constituant la lumière, de s'échapper et transforme ainsi la matière en antimatière.

Le scientifique, avant d'avoir à sa disposition l'équipement nécessaire pour prouver ses intuitions, peut donc être amené à élaborer des théories qui dépassent le cadre de nos connaissances. Les mathématiques lui servent de fil d'Ariane, en couchant sur le papier les traces d'un raisonnement sans cela peu commode à partager. À l'image de l'artiste solitaire, le scientifique cherche à dépasser les limites de son savoir, quitte à s'enfoncer sans retenue dans une réflexion anormale. Ce point de vue est tout à fait nécessaire pour qui veut dominer *l'Informe*, auquel nous serons bientôt confronté. Le boson de

Higgs est à la particule ce que le monstre est à la forme: une figure anormale qui n'a pas de forme, du moins jusqu'à ce qu'on le rencontre. La quête de l'infiniment petit place le scientifique dans un contexte où il doit savoir se passer de ses yeux pour apprécier ses découvertes. Le boson de Higgs à l'instar des autres particules de même ordre découvertes à ses abords, devrait avoir une durée de vie avoisinant les 10^{-25} secondes. Indiscernables, les formes de telles particules n'importent donc pas tant que le chemin à emprunter pour les rencontrer. L'équation remplace l'œil tandis que l'esprit interprète.



2. Classification de l'incertain

«Les nuages sont impensables. Incommensurables. On peut raisonnablement estimer qu'il ne s'en est pas trouvé deux pour être identiques depuis la formation de l'atmosphère terrestre. En ce sens, ils sont une parfaite image du monde.»

Stéphane Audeguy, *Éloge de la douceur*.

Les formes contingentes

Les formes dans la nature ne sont pas statiques. Elles naissent et évoluent, sans recourir à l'homme, et sans se soucier de lui. Du point de vue de leur mode de création, ces formes sont contingentes (peut-être pourrions-nous dire également incertaines) car elles sont susceptibles d'être ou de ne pas être, de se produire ou de ne pas se produire... Leurs contours ne peuvent être déduits et se plient, de même, à la contingence :

«C'est d'une manière contingente que l'être reçoit la forme logique ; et la forme elle-même, dans son développement propre, laisse quelque place à la contingence.»¹

.....
1. Emile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*, ch. IV, 1874

Ainsi, les organismes vivants se développent en fonction de leur programme génétique; les concrétions minérales et leur fractionnement respectent une géométrie qui dépend de leur structure cristalline; quant aux éléments naturels comme les nuages, les aurores boréales ou les éclairs, l'image qu'ils nous renvoient résulte de la répartition des molécules qui les composent et de leurs interactions avec leur environnement immédiat. Il existe par exemple de nombreux types de nuages, et chacun d'eux peut bien prendre la forme qu'il veut, celle-ci dépendra toujours des différentiels de pression, d'altitude, et du degré de dispersion des cristaux de glace qui les composent.

Les formes dans la nature sont donc le résultat d'une combinaison de facteurs dont l'articulation est trop complexe pour que l'homme puisse les anticiper ou les reproduire avec exactitude. C'est la raison pour laquelle il les observe, éventuellement les imite, en tous cas s'en inspire, pour créer avec les moyens dont il dispose quelque artefact. Ce terme mérite qu'on en précise l'étymologie, puisqu'en latin *artis* signifie artificiel, et *factum*: effet.

Stricto sensu, l'artefact est un effet artificiel. Selon cette définition, tout objet créé par la main de l'homme est donc artefact. Pour les fabriquer, il s'aide de normes: certaines servent à communiquer, d'autres servent à tracer les contours du futur artefact, d'autres encore définissent sa taille et sa

sur un savoir empirique et multigénérationnel. C'est la raison pour laquelle si l'une des étapes précédentes n'avaient été vérifiées, si par exemple le tubercule avait été anguleux au lieu d'être rondlet, des doutes seraient nés quant à sa nature, et nous n'aurions tiré du qualificatif "hors-norme", qu'un joli pléonasme.

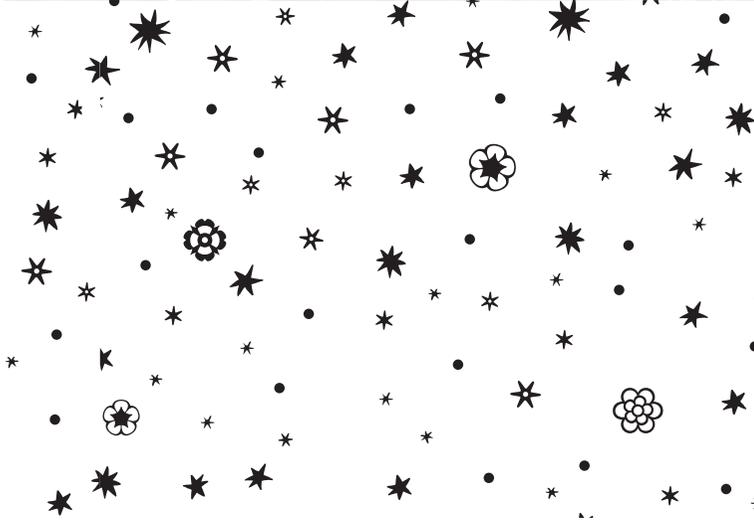
L'Informe

Imaginons à présent qu'en lieu et place de notre pomme de terre, nous ayons déterré un objet naturel de forme inhabituelle, comme ce fut le cas pour Khalil Semhat, un agriculteur du sud du Liban qui, en décembre 2008, déterra un tubercule avoisinant onze kilos. Pour un temps, Mr Semhat fut convaincu d'avoir déterré la plus grosse pomme de terre jamais vue. La forme de cette dernière semblait en outre lui donner raison tant elle était inédite: bossue, parcourue par de multiples excroissances, elle ne ressemblait pas à une patate ordinaire. En outre, Mr Semhat cultivait la terre depuis qu'il était enfant et son expérience en la matière semblait suffire à établir que le tubercule géant était une pomme de terre. Il s'avéra que ce qui avait poussé dans le champ de Mr Semhat était en réalité une patate douce. Mais l'apparence de cette dernière était également inhabituelle. Cela veut dire que Mr Semhat et son village, qui avaient sans doute déjà vu des patates douces auparavant – car celle-ci

est un ingrédient de la cuisine traditionnelle libanaise, n'ont pas été capable de l'identifier formellement. En raison des irrégularités qu'elle présentait, ils l'ont confondu avec une pomme de terre, quand bien même ils récoltent cette variété de tubercule depuis des années. Des incohérences par rapport au savoir intergénérationnel et à l'habitude sont donc capables de marginaliser une forme, car celle-ci est contingente par nature.

Comment qualifier alors ce type de forme? Nous avons choisi le terme informe qui, sur la *Carte des formes perceptibles*, correspond à une zone située à l'intérieur des *formes contingentes*. Un objet informe est donc pour commencer forcément contingent. De plus, cet objet contingent ne rentre pas entièrement dans le cadre du savoir accumulé par les hommes. Sa forme se situe à la frontière du connu et de l'inconnu. En un mot, elle est exception. Nous n'employons pas à dessein le terme difforme, car celui-ci est connoté de manière négative. Ce qui est informe au contraire, ne suggère aucune dualité: pas de bien ni de mal, de beau ou de laid. *L'Informe* ne possède même pas de genre:

« Je pensais parfois à l'Informe. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait; elles ne sont que perçues par nous, mais non sues (...). Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles



Mr Semhat et son tubercule

n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets.»¹

L'*Informe* caractérise ce qui tient de l'indéterminé, voire de l'inexplicable. On pourrait penser dans ce cas qu'un nuage est lui aussi informe, car sa forme est trop complexe pour être interprétée convenablement. Seulement sa complexité est prévue, acceptée et en quelque sorte, habituelle. S'il prenait l'aspect d'un polygone régulier, il ne serait pas non plus informe, car le polygone régulier fait déjà partie du répertoire formel des sociétés humaines. Pour un esprit tout à fait pragmatique, ce nuage serait tout au plus exceptionnel. L'exception n'est donc pas ce qui définit l'*Informe*: elle en est une condition nécessaire, mais pas suffisante.

Les formes anomales

«Éloignez-vous à un jet de pierre sur la droite ou sur la gauche de cette route bien entretenue sur laquelle nous marchons, et aussitôt l'univers prend un air farouche, étrange...»

R. Kipling

.....
1. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, p. 77

Nous nous sommes rapprochés, grâce à notre pomme de terre et son ami le nuage, de la zone des formes anomales qui sur la carte est située à l'intérieur de celle de *l'informe*. Cette dernière joue habituellement un rôle four-tout, et regroupe parmi les formes contingentes, celles qui relèvent d'une incohérence tant par rapport à l'habitude que par rapport aux normes humaines. Si l'on pouvait classer les formes comme on classe les insectes, alors *l'informe* s'apparenterait au dernier tiroir de la commode d'un entomologiste: celui dans lequel il conserve les insectes qu'il ne serait pas parvenu à identifier rigoureusement. Mais au fond de lui, l'entomologiste espère toujours trouver un jour l'insecte qui le rendra célèbre, tant ce dernier sera différent des autres et d'une certaine manière, nouveau. Ses rêves le poussent peut-être vers l'image d'un papillon doré géant, ou d'une fourmi aquatique.

Incapable d'imaginer par lui-même les attributs de ce prodige resté inconnu de tous pendant tant d'années, il lui attribue par un mécanisme intellectuel tiré de l'habitude, des caractéristiques piochées çà et là dans son propre répertoire formel. L'or pour un papillon parce que c'est un insecte gracieux; le gigantisme pour en sublimer l'effet; et les aptitudes marines de sa fourmi, parce qu'il existe déjà d'innombrables espèces de fourmis et que pour rendre la sienne digne d'admiration, un talent aquatique ne serait pas de trop. S'il venait à découvrir effectivement l'espèce tant recherchée,

celle-ci serait immédiatement classée et rejoindrait en un temps record son armoire. S'agissant d'une espèce nouvelle, elle aurait droit à son propre tiroir.

Considérons à présent que notre entomologiste rêve de découvrir un insecte jamais rencontré auparavant, et qu'en plus il soit si unique que sa forme ne s'apparente à celle d'aucun autre insecte connu. Nous touchons là aux formes anomales.

Ni exemplaire unique d'une espèce vaguement connue, ni produit d'une combinaison de formes choisies pour leur habituel antagonisme (comme la fourmi marine de notre exemple), cet insecte serait réellement original. Tant qu'il n'existe que dans l'imagination de notre entomologiste, sa forme est anomale. Sitôt capturé, elle devient informe puisque son apparence ne suggère aucun mot utile à sa description. Passés quelques jours — le temps que la presse spécialisée se charge de rendre publique sa découverte, et qu'elle affirme qu'il ne s'agit pas d'un individu isolé mais du représentant d'une nouvelle espèce, l'insecte aura acquis un statut dans la société des entomologistes, et héritera de son propre tiroir. Du point de vue formel, il ne sera plus que contingent. C'est la raison pour laquelle une forme anomale n'est pas visible, et encore moins descriptible. On ne peut la décrire que par analogies successives: on dirait peut-être de l'insecte prodigieux qu'il possède un corps qui ressemble vaguement à un caillou, une tête proche de celle d'un coléoptère, etc...

À l'instant où elle est dévoilée, une forme anormale cesse d'être perçue par l'imagination uniquement, pour se conformer au schéma classique de notre mode d'évolution : la connaissance par l'observation, le savoir par l'expérience. Cela veut dire que tant qu'elle reste cachée, elle tire parti de l'évanescence de notre capacité à imaginer. Le flou qui apparaît lorsque l'on ferme les yeux, est un attribut intrinsèque à toute forme anormale. Ses zones floues suscitent notre fascination, et le désir de l'apprécier de nos propres yeux. Dans le monde visible, le caractère flou d'une forme n'existe pas. La fourrure ou le mimétisme que l'on retrouve chez certaines espèces animales lui sont en revanche assez comparables en ce qu'ils estompent les contours du corps. De manière similaire, le *flou* en photographie est une notion très relative : sur un tirage en noir et blanc, si l'on utilisait une loupe pour reconsidérer telle ou telle zone incertaine de l'image, on aurait tôt fait de distinguer les cristaux d'argent qui la composent...

Pour en revenir à un aspect moins théorique de cette réflexion, si on avait pu prévenir Mr Semhat que dans son champs poussait un tubercule extraordinaire, n'aurait-il pas eu le désir de le déterrer immédiatement, pour le voir et satisfaire la curiosité de tous ? Tant que le tubercule restait sous terre, sa forme était anormale. Du moins si on avait laissé entendre à Mr Semhat qu'en cet endroit précis de son champs poussait une chose singulière. À la seconde où elle

fut déterrée, cette chose fut rendue visible, comparable, et s'agissant d'un tubercule que nul ne put reconnaître, sa forme devint informe. Quelques jours plus tard, pipette en main et blouse blanche sur les épaules, les analystes rendirent leur rapport et le tubercule fut identifié. Sa forme quitta alors le champs de l'*Informe* pour se borner de manière plus générale à celui des *formes contingentes*. Souvenons-nous que l'exception est une condition nécessaire de l'*Informe*, et qu'en l'absence de normes, le savoir humain repose sur l'expérience. C'est la raison pour laquelle si Mr Semhat venait à déterrer à nouveau ce genre de tubercule, il le reconnaîtrait et sa forme ne serait pas – même un temps, informe.



3. *Le monstre, ambassadeur des formes anormales*

« Il faut se perdre pour trouver l'introuvable. Sinon chacun saurait où ça se trouve. »

Capitaine Barbossa, *Pirates des Caraïbes III*.

L'idée de monstre comme figure anormale

Le champ des formes anormales apparaît comme étant le plus propice à convoquer l'imagination. Pour y accéder, il faut accepter de laisser derrière soi le cercle des *formes générées par l'homme* et s'enfoncer sans retenue dans celui des *formes contingentes*. En son cœur se cache l'*Informe*, qui révèle à qui abandonne toute rationalité, l'entrée du royaume des *formes anormales*. Ce dernier ne possède aucune frontière avec le monde visible; ou du moins ne le devrait-il pas. Il arrive en effet que sous certaines conditions, il devienne possible de prendre conscience de son existence. Une nuit d'encre, un brouillard épais ou une furieuse tempête en haute mer sont des situations dans lesquelles ce royaume se laisse deviner. Voilé par les éléments naturels, l'œil s'égare. Il cherche quelque repère, mais c'est un son qui l'alerte. À partir de ce moment là, une ombre tapie dans l'obscurité, ou une nageoire énorme qui perce en surface peuvent être interprétées de manière erronée. Les formes du monde visible acquièrent alors le caractère flou exclusif au *royaume anomal* et, abandonnée par les normes et l'expérience, notre compréhension s'en trouve bouleversée.

Les premiers navigateurs rapportèrent ainsi des descriptions surprenantes de la faune vivante dans les mers lointaines. Ces eaux n'étaient en outre pas toujours aussi éloignées que ce que l'expression "mers lointaines" laisse entendre. Pour le

géographe musulman Al-Idrîsî, qui travaillait pour le roi de Sicile Roger II au XII^e siècle, les rivages de la Bretagne constituaient un bout du monde en soi:

« Ces pays sont baignés du côté du couchant par la mer ténébreuse... Les eaux de cette dernière sont épaisses et de couleur sombre, les vagues s'y élèvent d'une manière effrayante. Sa profondeur est considérable et l'obscurité y règne continuellement. La navigation y est difficile, les vents impétueux, et, du côté de l'Occident, les bornes en sont inconnues [...]. On y trouve aussi des animaux marins d'une grosseur tellement énorme qu'ils ne peuvent être décrits. »¹

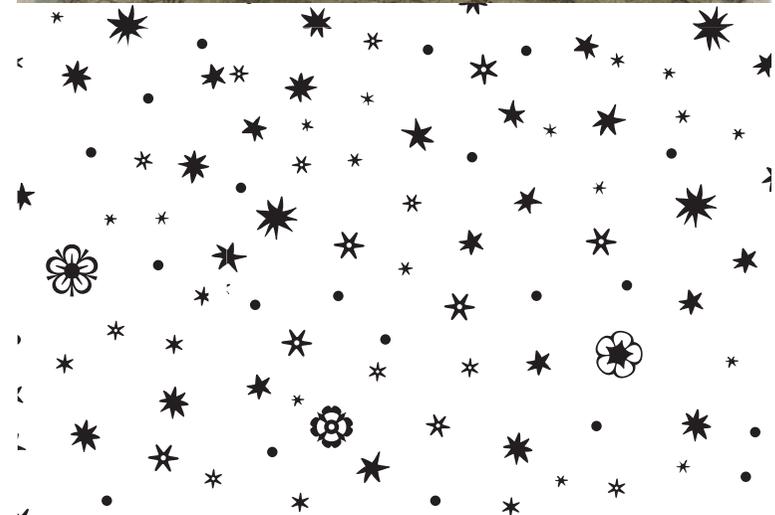
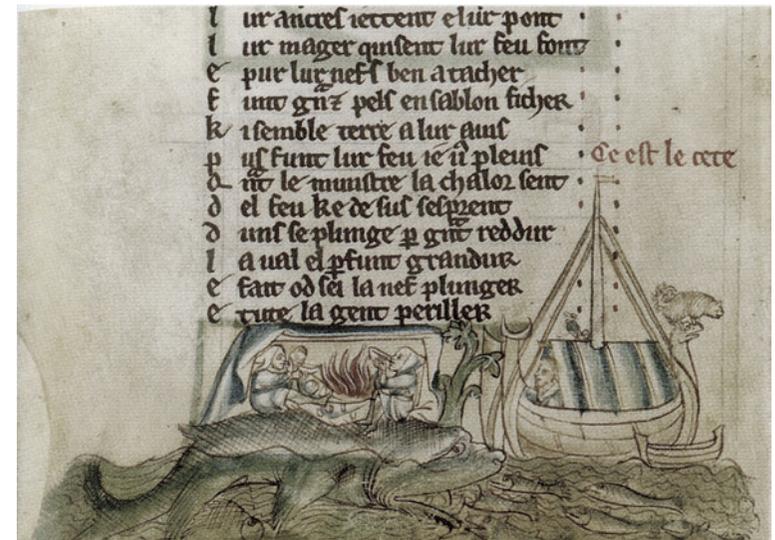
Dans le *Voyage de saint Brandan*, qui est l'un des récits les plus connus de la littérature médiévale, le moine irlandais Saint Brandan relate les aventures merveilleuses consécutives à sept années d'un périple sur l'Atlantique, avec dix-sept de ses compagnons. Parmi elles, l'épisode le plus fameux est celui de la messe de Pâques qu'il célèbre sur le dos d'une baleine gigantesque, non loin des îles Fortunées. La créature, qualifiée de « *munstre* » dans le texte, est néanmoins représentée comme se nourrissant de poissons plus petits.

Quatre siècles plus tard, une autre illustration de cet épisode,

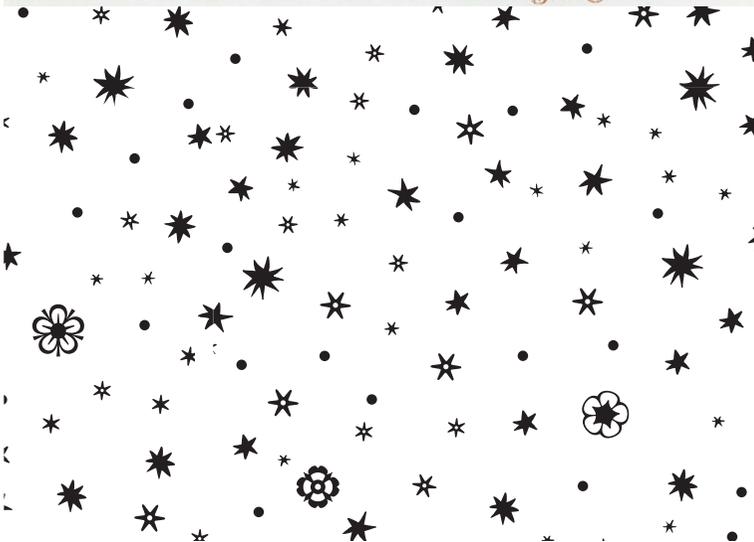
.....
1. Henri Bresc et Annliese Nef, *Idrîsî, la première géographie de l'Occident*, Flammarion, p. 420-421

gravée sur cuivre par Wolfgang Kilian, représente cette même baleine dans des proportions sensiblement différentes: elle apparaît cette fois suffisamment large pour accueillir le navire des aventuriers sur son dos, tandis qu'elle exhibe des écailles et des dents impressionnantes.

D'une même rencontre, à laquelle aucun de nos deux illustrateurs n'assista d'ailleurs, l'imagination humaine interprète les faits de manière différente. Le terme de «*munstre*» renvoie évidemment au monstre de notre vocabulaire. Nous préfererions dans un premier temps, l'appeler *idée de monstre*. Cette distinction porte sur le domaine formel auquel appartient ce type de créature. Tant qu'il n'existe que dans l'imagination, le monstre possède une forme anormale. Dès qu'il est représenté en revanche, il relève de *l'Informe*. Le mécanisme est le même que pour la patate douce de Mr Semhat qui, cachée sous terre est anormale, et déterrée, devient informe puis simplement contingente. *L'idée de monstre* représente à nos yeux la figure par excellence du *royaume anomal*. Sa forme est si riche de possibilités, ses potentialités tellement extraordinaires, qu'elle catalyse les sentiments humains liés à l'incertitude (comme la peur), pour devenir simplement "monstre" lorsqu'elle rejoint le monde visible.



Guillaume le Clerc, *Bestiaire divin*. Angleterre, troisième quart du XIIIe siècle. Manuscrit, 20 x 14,8 cm.



Honorius Philoponus [Caspar Plautius], *Nova typis transacta navigatio novi orbis Indiae occidentalis...* Linz, 1621. Édition originale illustrée d'un titre gravé et de 18 planches gravées sur cuivre par Wolfgang Kilian. BNF.

De l'idée, à la figuration du monstre

Le monstre apparaît ainsi comme une figuration de sa forme véritable, réalisée dans la mesure des moyens humains disponibles. Nous ne parlons pas seulement des moyens techniques – qui aujourd’hui sont sans commune mesure avec ceux disponibles dans l’antiquité, mais bien d’avantage de nos capacités de perception qui, chez la plupart des individus, se bornent au seul usage des yeux. C’est la raison pour laquelle représenter un monstre à l’aide d’un outil aussi précis que l’ordinateur par exemple, apparaît comme un non-sens: l’idée de monstre qui dans le *royaume anomal* possède une forme intensément floue, ne saurait être résumée à une vectorisation¹ de ses contours par un outil informatique. Cet outil a d’ailleurs été mis au point puis perfectionné, pour une utilisation dans le monde visible, c’est-à-dire à l’usage de l’œil plus que de l’imagination. Un pinceau dégarni, ou une éponge imbibée d’encre paraissent ainsi bien plus indiqués pour tracer les contours flous d’une figure anormale.

Plus généralement, les arts plastiques restent un moyen privilégié de percevoir par l’imagination, car ils encouragent le développement d’une expression plastique personnelle qui ne dépend pas des normes. Par ailleurs, l’ignorance

.....
 1. Le terme “vectorisation” renvoie à l’adjectif *vectoriel* qui, dans le cadre d’un dessin réalisé par informatique, caractérise un tracé qui ne perd rien de sa précision à mesure que l’on s’en éloigne ou s’en rapproche.

d'un passé culturel, ce que l'on pourrait appeler — chez le peintre, un analphabétisme plastique, est loin de constituer une condition suffisante pour tracer des formes contingentes, première étape vers l'anomal: ainsi, nombre d'auteurs d'Art brut s'expriment par le biais de formes empruntées à leur environnement quotidien.

Lorsque, dans les ateliers d'art de l'hôpital Sainte-Anne, des malades mentaux qui ne possèdent pas de culture artistique peignent — assez rarement d'ailleurs — des monstres, ce sont souvent des formes sans originalité et peu expressives. Au contraire, les dossiers cliniques des malades créateurs de monstres très originaux révèlent que la plupart de ces sujets ont suivi plus ou moins longtemps des cours de dessin¹. Il reste que lorsqu'on se trouve en présence d'une forme réellement originale, il est souvent impossible de déterminer les référents préalables utilisés par l'artiste. Le créateur lui-même ne songe guère à préciser les "sources" dont il est parti. Comme le montre René Passeron, philosophe et artiste lié au mouvement surréaliste depuis 1947, le souci de l'artiste véritable est d'abord de créer l'œuvre, non pas de la comprendre. De plus, une certaine mythologie de l'originalité l'amène souvent à cacher aux autres tout ce qui a pu l'aider à tracer une forme nouvelle. Enfin, il n'est lui-même pas nécessairement conscient des images qui l'ont impressionné et secondé dans sa tâche.

.....
1. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, éditions Klincksieck, 1973.

À défaut d'une disposition d'esprit particulière qui autoriserait les formes anormales à exister dans le monde visible, certains filtres peuvent néanmoins travestir la réalité perçue et en affecter l'interprétation. Nous l'évoquions précédemment, un outil de dessin très peu précis rend laborieuse toute représentation fidèle du morceau de réalité choisi. Si malgré tout une telle tentative devait avoir lieu, elle favoriserait un écart entre les contours véritables du sujet et sa représentation sur le papier. Une forme plus libre d'interprétation permettrait néanmoins à cet artiste de reproduire son morceau de réalité, en le percevant cette fois non plus seulement par l'intermédiaire de ses yeux, mais également par son imagination. Dans un même ordre d'idée, une perception erronée ou un défaut de langage constituent comme nous le verrons, un échappatoire intéressant — car involontaire, à cette réalité.

La figuration du monstre peut résulter d'une réalité mal perçue

Certaines formes monstrueuses ont été considérées comme l'imitation d'un objet mal perçu. Le plus souvent, l'objet mal perçu est un objet vivant. Ainsi, dans la seconde partie du XX^e siècle, le vicomte Enrique Onffroy de Thoron assista à une rencontre mémorable avec ce qu'il tenait pour une nouvelle espèce. Il fit à ce sujet une communication à

l'Académie des Sciences en 1864, mais c'est surtout dans un livre qu'il publia en 1866 qu'il put relater en détail cet incident. À la fin du mois de mai 1861, cet ancien colonel du génie du Pérou, effectuait dans une baleinière la traversée du golfe d'Ancon de Sardinias, sur la côte du Pacifique :

«Tout à coup s'éleva du fond de l'Océan un monstre marin, remarquable par son étrangeté ; et il vint se placer si près de notre baleinière qu'on eût pu lui porter un coup d'aviron. Pour le fuir, il m'eût fallu avoir deux rameurs de plus, tandis que les seuls que j'avais étaient épuisés par le travail. Or, en la circonstance, je songeai à agir avec prudence, et ne sachant point si ce visiteur avait des intentions pacifiques ou hostiles, j'ordonnai de rentrer les avirons pour ne point l'exciter. Nous restâmes donc en place. Le pilote, en l'apercevant, me dit : *«Monsieur, c'est la manta ; prenez votre machété, et si elle tente de saisir l'embarcation, coupez-lui la main»*. Je vis que j'avais affaire à un amphibie. Armé du machété et le bras levé, j'étais prêt à frapper le monstre qui s'arrêta à nos côtés. Mais ne voulant point prendre l'initiative de l'attaque, je me mis à faire l'examen détaillé de cet animal, autant que cela fut possible, car j'épiais son regard et son geste, pour ne pas être pris en défaut et nous laisser chavirer.

La manta avait de vrais bras humains; ils étaient blancs et longs d'environ un mètre et demi ; mais ils étaient très grêles comparativement à leur longueur et à l'ampleur

de son corps ; en outre, ils étaient articulés comme les nôtres, c'est-à-dire au poignet, vers le milieu, mais d'une façon plus arrondie que notre coude, et à la naissance de l'épaule. Ses mains petites et légèrement recourbées, loin d'être blanches, avaient une couleur de vieux parchemin, ce qui leur donnait l'air de mains sales; et ses doigts effilés et mal accusés étaient probablement palmés ou à cartilage, mais je ne pus m'en assurer, parce qu'ils étaient en ce moment comme collés les uns aux autres. La tête de la manta était très aplatie dans le sens horizontal; elle était de forme triangulaire et allait en s'évasant de plus en plus vers les épaules ; enfin, à sa base, elle avait plus de deux pieds [60 cm] de largeur, et sa gueule, qu'elle tenait fermée, avait toute l'amplitude de la tête. Son corps, qui avait très peu d'épaisseur (quelques centimètres seulement), n'avait pas moins de quatre pieds [1,20 m] de large horizontalement; son dos était plat, d'une largeur uniforme, et la portion visible de l'animal à la surface de l'eau, mesurait environ 3 mètres de long et n'avait pas de nageoires. Le reste de son corps, qui se prolongeait sous l'eau avec une inclinaison de 20 degrés, ne pouvait être apprécié. Sa chair ou sa peau était blanche, et sur la ligne médiane de son dos il y avait des mouchetures, comme en représente le veau marin ou le léopard. Son enveloppe était-elle de la nature de celle du veau marin ou de la grenouille ? c'est ce que j'ignore. Mais je ne vis aucune apparence de poils ni d'écailles sur ses bras, sur sa

tête et sur son corps. Les taches qu'elle avait sur la ligne vertébrale ne seraient pas une preuve du contraire, puisque les amphibiens et les poissons sont presque tous marqués sur le dos. D'ailleurs, mon pilote m'assura qu'il avait vu des mantas entièrement blanches ; mais pour m'en tenir à ce que j'ai vu et pour n'être pas induit en erreur, je ne voulus point l'interroger : c'est pourquoi je ne peux dire si la manta est seulement quadrumane comme la grenouille, ou si l'extrémité de son corps se termine par des nageoires. N'aurais-je point retrouvé dans la manta le chirotherium vivant, grenouille de douze à quinze pieds de long, que les géologues ont découvert à l'état fossil ? Pour moi, il n'est pas douteux qu'ils sont l'un et l'autre de la même famille des batraciens.»¹

Sans doute en raison des déformations optiques que provoque le milieu aquatique lorsqu'on l'observe depuis la surface, la vision de Onffroy de Thoron fut induite en erreur. Ce dernier prit les cornes céphaliques de la raie manta pour des bras : seul référent plausible à ce qu'il percevait. Une forme contingente mal perçue peut donc s'apparenter à une forme anormale. Une représentation — même sincère, de cet rencontre marquante, aurait très probablement décrit un batracien gigantesque à tête triangulaire...

.....
1. Onffroy de Thoron, *Amérique équatoriale, son histoire pittoresque, sa géographie et ses richesses naturelles, son état présent et son avenir*, Paris, 1866.

La perception imparfaite peut également porter sur des œuvres d'art. Mal interprétées, certaines conventions picturales amèneraient le spectateur à concevoir des monstres. Le monstre est alors une forme réaliste mal lue.

Ainsi, Herbert Wendt rapproche la licorne de l'antilope oryx que les égyptiens représentaient de profil, de telle manière qu'une corne cachait l'autre. Il est donc nécessaire de préciser les facteurs responsables de la mauvaise perception des formes dont sont issus les monstres. La réflexion psychanalytique doit nous y aider, car elle montre que désirs et angoisses sont à l'origine des perceptions imparfaites. Chaque sujet voit ce qu'il souhaite voir, et il s'en souvient. Il s'agit donc de comprendre pourquoi l'oryx devient licorne, le lamantin — sirène, la baleine — île, etc...

La figuration du monstre et le rôle de l'inconscient

Le monstre naît du caprice, de la fantaisie sans norme, d'une créativité qui ne serait pas soumise au contrôle de la raison. Goya écrit : «le sommeil de la raison produit les monstres. Peut-être le réveil de la raison rend-il les monstres au néant.»¹ Les illustrations de monstres nous montrent la plupart du temps des formes constituées de multiples pièces rapportées, qui conjuguent bien souvent les contraires : Le

.....
1. Francisco Goya, *Caprice 43*, 1797-98

griffon est par exemple l'union d'un aigle et d'un lion, de l'air et de la terre. Freud, fondateur de la psychanalyse, a par ailleurs montré que les associations "au hasard" sont des voies par lesquelles l'inconscient s'exprime d'avantage. Il rapporte le cas d'une patiente qui rêvait depuis sa petite enfance d'une scène dont elle ne comprenait pas la signification:

«Quantité d'enfants, ses frères, ses sœurs, ses cousins et ses cousines jouaient dans une prairie. Brusquement tous eurent des ailes, s'envolèrent et disparurent.»¹

Freud interprète ce rêve comme la manifestation d'un désir inavoué, innocent de la part d'une enfant d'à peine quatre ans: celui de la mort de ses frères et sœurs. À cet âge en effet, l'enfant se voit souvent répondre que les enfants qui meurent «deviennent de petits anges» qui s'envolent au Paradis. Il poursuit l'analyse et précise que le fait que les enfants jouent sur une prairie d'où ils s'envolent ensuite, les assimile visiblement à des papillons. Association d'idée similaire à celle des Anciens, qui dotèrent Psyché d'ailes de papillons. Ce passage nous force à préciser ce que l'on entend par "monstre". En effet, l'image d'enfants qui développent des ailes pour s'envoler ensuite, ne présente a priori rien de monstrueux. C'est probablement parce qu'à la notion de monstre est souvent associé un jugement de valeur négatif.

.....
1. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, p.221, puf, 1993

Gilbert Lascault, écrivain et professeur émérite de philosophie de l'art à l'université Panthéon-Sorbonne, mena une étude auprès d'étudiants en lettres modernes, pour illustrer l'importance avec laquelle l'affect participe au jugement.

Il fut demandé à une centaine d'entre eux d'écrire leurs réactions après avoir observé neuf images sans mention du nom de leur auteur, ni du titre de l'œuvre. Ces dernières, choisies parmi des classiques de la peinture figurative, comportaient toutes des monstres et, pour synthétiser le résultat de cette étude, il apparut que dans leur grande majorité les réponses faisaient état d'un sentiment de répulsion: face à l'image d'un monstre, des valeurs telles que "le beau et le bien; le laid et le mal", se contaminent. L'intention consciente du créateur s'efface donc derrière le ressenti du spectateur. C'est là une certitude qui ressort des résultats de l'étude. Les enfants-papillon du rêve cité précédemment n'auraient sans doute pas provoqué le même rejet. L'apparence des uns et des autres ont pourtant en commun de ne pas appartenir au répertoire des êtres qui peuplent le monde réel. C'est la raison pour laquelle l'auteur donne une définition théorique de la forme monstrueuse, qu'il nomme *forme m*, et qui caractérise les enfants-papillon au même titre que les monstres de l'étude précédente.

L'emploi de la lettre *m*, à la place de *monstrueuse*, vise à libérer le lecteur de ses jugements de valeurs. Celle-ci s'inscrit dans le champs des formes imitées de la nature mais qui en diffèrent

radicalement. « Elle naît d'une cause efficiente qui se veut toute puissante, d'une volonté qui veut rivaliser avec la nature et d'une matière torturée et dominée. »¹

En d'autres termes elle fait partie des *formes contingentes* qui, selon notre définition, naissent ou ne naissent pas – dans tous les cas évoluent, sans recourir à l'homme et sans se soucier de lui. Plus précisément, elle est assimilable sur notre *Carte des formes perceptibles*, à la région de *l'Informe*. Débarassée de toute dimension morale, la définition d'une forme monstrueuse selon Lascault accorde à l'inconscient un rôle central dans son ressenti: c'est la raison pour laquelle l'inconscient doit être pris en compte. Puisqu'il influence nos réactions face à une forme monstrueuse, l'inconscient conditionne également sa création.

Dans un cas rapporté par le psychanalyste et anthropologue Robert Gessain, le sujet raconte qu'il avait huit ans, quand une fillette de douze ans s'est exhibée à lui: « elle a enlevé sa culotte et relevé sa jupe, et j'ai vu deux sortes d'escargots collés de chaque côté de quelque chose qui faisait saillie ». Il commente le fait:

« Ses yeux psychiques ont vu autre chose que ce que ses yeux de chair lui montraient, et autre chose qui était rassurant, car identique à ce qu'il possédait lui. »²

.....
1. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, p.24, Klincksieck, 1973

2. Robert Gessain, « *Vagina dentata* », La psychanalyse, tome III, p. 263

Dans cet exemple, une vision perçue en partie par l'imagination fait de cette fillette un être hermaphrodite. Les termes « sortes » et « escargot », associés ensemble dans la phrase « deux sortes d'escargots », représentent respectivement le caractère incertain de la forme perçue, et son référent dans le monde visible. Les yeux du garçon de huit ans, parasités par son imagination, perçurent l'Informe. Les souvenirs du patient devenu adulte en revanche, lorsqu'ils restituent la scène évoquée, lui figurent une forme anormale.

Le monstrueux peut résulter d'un langage inadéquat

Nous avons vu jusqu'à présent que la présence d'un monstre dans le monde réel, n'était à priori pas visible, à moins de travestir par un moyen ou un autre la réalité perçue. Les déformations optiques ou le manque de référents expliquent ainsi que le vicomte Onffroy de Thoron ait assisté à la présence d'un monstre. Fictif ou bien réel, là n'est pas la question. Ce qui importe est ce qu'il croit avoir vu. Car dans tous les cas, la raie manta qui appartient selon notre carte à la région des formes dites contingentes, lui renvoyait une image perçue en partie par l'imagination, mode de perception privilégié des formes anormales. L'inconscient pour sa part, joue également un rôle important dans la perception du monstrueux, car il canalise nos émotions sur les formes du monde réel, jusqu'à travestir la perception que

nous en avons. Il est également capable de générer des formes anormales (monstrueuses ou non, cela reste du ressort de son appréciation) par l'intermédiaire des rêves qui chez une patiente du docteur Freud, figuraient des enfants ailés en lieu et place de désirs inconscients.

Enfin, la représentation d'un monstre peut également être provoquée par un défaut de langage. Le monstre peut ainsi naître d'une métaphore prise à la lettre, ou de comparaisons méconnues. Bernard Heuvelmans, fondateur belge de la cryptozoologie¹, explique cet étonnant processus de «tératogénisation»² d'une partie du monde visible. Selon lui, les monstres marins doivent en grande partie leur aspect incroyable à un manque de vocabulaire. Il donne l'exemple du poulpe décrit au XIII^e siècle comme un poisson à huit pattes et figurée entre autres créatures étonnantes, sur une carte de la *Cosmographie universelle* de Sébastien Munster. Roger Caillois, sociologue et critique d'art français, précise qu'en ce qui concerne les expéditions lointaines, les illustrateurs travaillent le plus souvent par ouï-dires sur des rapports déjà déformants et procurent «des documents où éclate l'extravagance»³.

.....
1. Le Grand Dictionnaire Terminologique définit ce terme comme « science qui tente d'étudier objectivement le cas des animaux seulement connus par des témoignages, des pièces anatomiques ou des photographies de valeur contestable ».

2. La tératogénisation, substantif dérivé de tératologie (l'étude des monstres), désigne l'évolution d'un caractère de la normalité vers le monstrueux.

3. Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, p. 164

Ainsi, certains monstres dont la raie manta décrite par le vicomte Onffroy de Thoron, semblent trouver leur origine dans la figuration d'une description inadéquate d'un être naturel mal connu. Gilbert Lascault analyse le mécanisme et indique que pour décrire un objet inconnu, il faut le démonter pièce par pièce et rapporter chacune d'elles à un autre déjà connu. Ou, selon nos termes, rapprocher autant que faire se peut notre perception de l'informe du répertoire des formes connues. Une telle méthode ajoute-t-il, produit nécessairement pour le lecteur un monstre composite dont la représentation est souvent bien éloignée de l'objet perçu par le voyageur qui l'a d'abord décrit. D'autant qu'en pleine Renaissance, l'imprécision dans l'évaluation des longitudes autorisait certaines îles à figurer plusieurs fois sur une même carte, toutes désignées par des noms différents héritées de la nationalité de leur découvreur. C'est ainsi que dans une mer incertaine, l'imagination trouvait un terreau fertile pour concevoir des créatures aux formes merveilleuses.

Au Moyen-Âge, il était courant qu'une représentation soit la transposition littérale d'un texte. Par exemple, une illustration de la Bible imprimée à Cologne chez H. Quentel, décrit la neuvième révélation de Saint Jean, dans laquelle un ange lui donne un livre. Les jambes de ce dernier sont des colonnes d'architecture, tandis que son torse et ses bras sont constitués par les méandres d'un nuage tourmenté. Cette représentation atypique d'un ange traduit littéralement le

passage suivant de l'*Apocalypse* (X, 1-4):

« Je vis un autre ange puissant qui descendit du ciel enveloppé d'un nuage... Ses jambes étaient comme des colonnes de feu. »

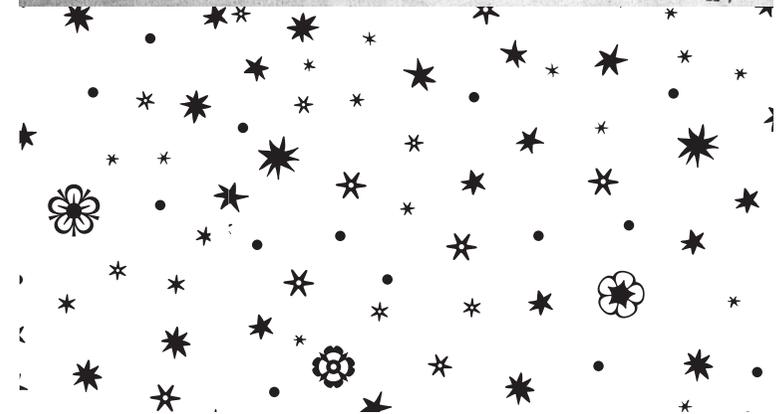
On retrouve la même allégorie composite sur des gravures de Dürer en 1498, de Holbein et de Barthel vers 1523, ou de Jean Duvet en 1561 pour ne citer qu'eux.¹

Pour Max Müller, qui fut l'un des fondateurs des études indiennes et de la mythologie comparée, les mythes naîtraient d'une sorte de « maladie du langage »². Certains monstres, comme certains mythes, témoignent que le langage n'est pas toujours adapté à ses fins, qu'il ne dit pas toujours ce qu'il veut dire, qu'il ne donne pas toujours la pure description du monde perçu, en d'autres termes: qu'il ne constitue pas un outil parfait. En outre, un langage volontairement ou involontairement ludique, permet à l'inconscient de mieux se manifester.

Cette capacité du langage à exciter l'inconscient joue ainsi un rôle déterminant dans la création des mythes et de leurs iconographies. Zeus, Jupiter, ou encore Dyaus Pita, sont les divers noms du dieu-père dans la culture indo-européenne.

1. Balthrusaitis, *Réveils et prodiges*, p.273-274

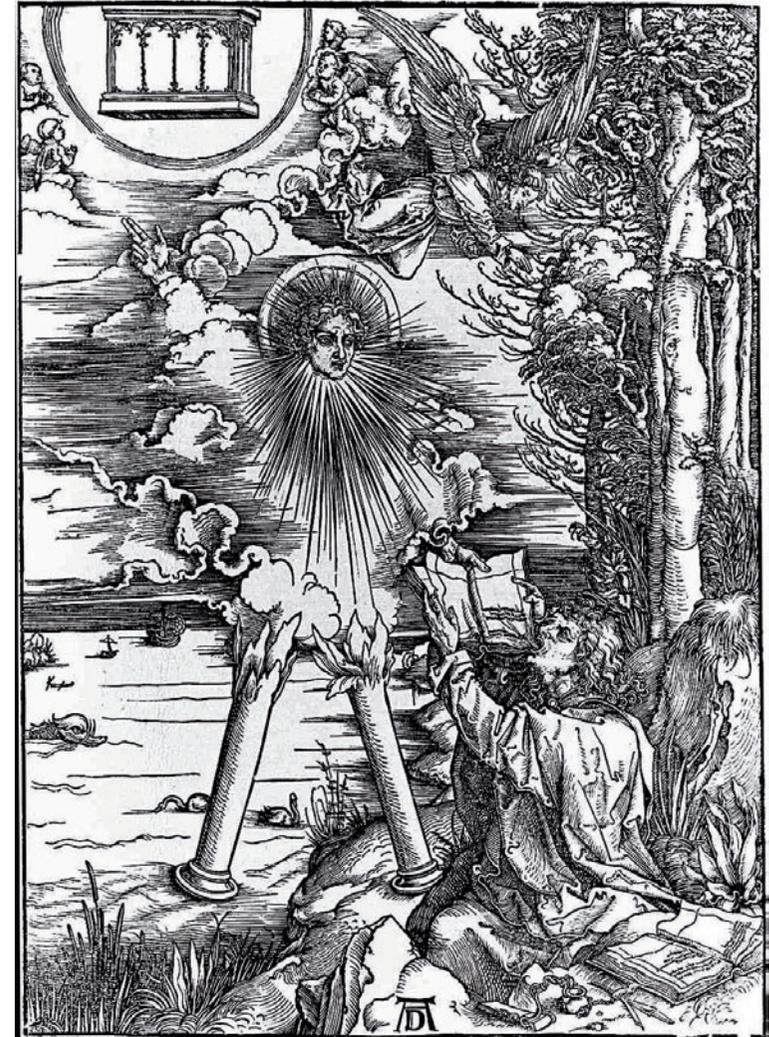
2. Friedrich Max Müller, *Mythologie comparée*, Robert Laffont, Bouquins, 2002



Sébastien Münster, *La Cosmographie universelle contenant la situation de toutes les parties du monde avec leurs propriétés et appartenances*. Bâle, 1556, planches gravées sur bois, BNF.

Ces appellations viennent toutes du mot *dyaus* que Max Müller analyse comme “brillance” et qui donne les mots *deva*, *deus*, *theos* comme noms communs pour un dieu. S’ajoute à cela le titre de *pater* qui en latin signifie “père”. Ce titre n’indique pas seulement une certaine dignité; concrètement il souligne que le dieu du ciel est le père des autres divinités, comme son épouse la déesse de la terre en est la mère. Et s’il est père, il est aussi roi. Dans la quasi-totalité des peuples indo-européens, ce titre est conservé: on a *Zeus Patêr* en Grèce, *Dius Pater* fusionné en Jupiter à Rome, *Dyaus Pitar* en Inde ou encore *Dyaosh Pita* en Iran.

Le roi des dieux possède donc une iconographie en rapport avec l’étymologie de son nom. Cette iconographie prend pour modèle une statue monumentale aujourd’hui détruite, qui fut réalisée par le sculpteur grec Phidias en 436 AV-JC. D’or et d’ivoire, elle comptait parmi les sept merveilles du monde dans l’Antiquité: le dieu apparaît ainsi sous les traits d’un homme dans la pleine maturité de l’âge, au corps robuste, et à la figure grave. Une chevelure épaisse et ondoyante encadre largement son visage, et sa barbe est finement bouclée. Ses attributs sont le sceptre dans la main gauche, la foudre dans la main droite et l’aigle à ses pieds. Les Crétois le dépeignaient sans oreille pour montrer son impartialité alors que les Lacédémoniens lui en donnaient quatre pour montrer qu’il était à l’écoute de tout...



Albrecht Dürer, *Saint Jean dévorant la Bible*, (1497-98). 398 x 289 mm, planche en bois gravée, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Du monstre, au caractère monstrueux

«Aujourd’hui, sous l’impression des blessures que mon corps a reçues dans diverses circonstances, soit par la fatalité de ma naissance, soit par le fait de ma propre faute; accablé par les conséquences de ma chute morale (quelques-unes ont été accomplies; qui prévoira les autres?); spectateur impassible des monstruosités acquises ou naturelles, qui décorent les aponévroses et l’intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau !»

Isidore Ducasse Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*,
1869, Chant VI

Une statue monumentale de Zeus, même agrémentée de deux paires d’oreilles, ne saurait être considérée comme une représentation de monstre. Les enfants-papillons évoqués précédemment non plus d’ailleurs. Ces figures sont certes liées à l’imagination, mais elles empruntent au vocabulaire formel du monde visible, les caractères de leur originalité. En cela, elles appartiennent sur notre *Carte des formes perceptibles*, au cercle des *formes contingentes*. Or nous avons restreint le territoire du monstre au domaine de *l’Informe*, puisque son apparence ne trouve pas de correspondances avec les référents dont nous disposons. Le monstre n’est donc pas seulement contingent, il est intrinsèquement informe. Cette territoria-

lisation formelle du monstre exclue donc de ses frontières les êtres hybrides tels que centaures ou enfants-papillons. Pour insister, l’apparence de ces derniers relève de compositions établies à partir de formes présentes dans notre environnement quotidien: un cheval, un papillon, un être humain, etc... Ils n’ont donc rien d’informe, et ne profitent des potentialités du *royaume anomal* que dans une moindre mesure.

Dans un même ordre d’idée, sont exclus de notre domaine de définition les êtres qui présentent des malformations physiques. Ceux que l’on surnommait “monstres de foire” il n’y a pas si longtemps encore, possèdent une apparence qui est certes sujette aux écarts, mais qui n’en demeure pas moins humaine. En cela, elle est à la fois contingente *et* informe. À vrai dire, elle résulte tout comme pour les centaures, d’une sorte d’hybridation; seulement cette fois-ci, celle-ci découle de l’association d’un objet contingent (le corps humain) à un objet non seulement contingent, mais également informe (la malformation).

Considérée isolément du reste du corps, la malformation appartient en effet à *l’Informe*: elle constitue un objet naturel dont le développement n’est pas lié à la volonté de l’homme, ni à aucun des modes de développement classiques des autres formes naturelles. Elle résulte en réalité du programme d’un gène ou d’un virus, que l’état actuel de nos connaissances ne permet ni de prévoir, ni de comprendre. Ce genre de considérations nous renvoie volontiers au film *The Elephant Man*,

dans lequel David Lynch romance la vie de Joseph Merrick, un homme âgé d'à peine 21 ans souffrant du syndrome de Protée. Il s'agit d'une maladie génétique rare qui induit des malformations tissulaires et osseuses. En termes techniques, ces dernières sont appelées "hamartomes" et sont dues à une anomalie du développement avant la naissance. Elles se signalent au microscope par la présence dans l'organe d'une petite zone contenant des tissus qui ont, par eux-mêmes, un aspect normal mais sont disposés et associés de manière anarchique, ce qui leur enlève tout rôle fonctionnel. Encore mal comprises, la génétique ou les maladies rares restent ainsi un défi majeur pour la Science.

Une telle zone d'ombre légitime selon nous que l'on reconnaisse en *l'Informe*, le territoire d'appartenance des malformations. Les questions qui ont trait à leur origine, leur évolution, ou plus simplement la façon de les empêcher, replacent en effet l'homme de Science dans une situation où règne l'incertitude. En outre, les malformations ne parasitent pas seulement le corps sur lequel elles se développent, mais également le jugement de ceux qui les observent. Ainsi, le corps atteint est perçu par extension, comme intégralement déroutant, ce qui explique sans doute que leurs malheureux propriétaires aient pu être qualifiés de monstres par le passé. Un objet informe, quand il est associé à une forme régulière, posséderait donc la capacité de la "contaminer" pour la rendre aux yeux du monde, tout aussi informe. Qualifier de monstre

un être humain n'est à cet égard pas anodin: cela traduit que le corps sur lequel s'est greffé l'objet informe est devenu un espace propice à exciter l'imagination, et suggère par son exceptionnelle originalité quelque lien avec le *royaume anomal*, territoire du monstre. Au-delà de tout jugement de valeur, ce lien avec le monstre peut être appelé caractère monstrueux. Il traduit la capacité d'un objet informe à contaminer une forme tout ce qu'il y a de plus classique, jusqu'à parasiter la perception que nous en avons et la rendre elle-même étrange et fascinante. Sur notre carte, toute forme issue de l'association d'un corps informe à un corps régulier se trouve donc sur la ligne qui délimite la frontière de *l'Informe*. Le caractère monstrueux qui en résulte ouvre quant à lui un passage vers le cœur de cette zone: le *royaume anomal*, où les normes et l'expérience cèdent place à l'imagination, et où le monstre se nomme *Idée de monstre*.



4. Introduction de l'Informe dans le cercle des formes générées par l'homme

Cette ligne qui commence sans plus de cérémonial, devra pourtant être ciselée de telle sorte qu'elle exprime, par l'articulation parfois dissonante de ses termes, le chemin qui se trace dans la tête de notre lecteur et qui doit le conduire — après avoir conquis les habituelles difficultés de parcours, à un espace calme et dérobé des regards, où les laissés pour compte du monde visible et lui auront tout loisir de se rencontrer. Les parias dont il est question sont les formes anomales, et le chemin qui mène à elles rencontre à cet instant et en cet endroit même, un témoin de leur existence: il s'agit d'un objet fabriqué par la main de l'homme, un relais entre son monde raisonné et notre destination...

L'artefact à caractère monstrueux

«Le masque africain, écrit Malraux, n'est pas fixation d'une expression humaine, c'est une apparition... Le sculpteur n'y géométrise pas un fantôme qu'il ignore, il suscite celui-ci par sa géométrie, son masque agit moins dans la mesure où il lui ressemble que dans celle où il ne lui ressemble pas; les masques animaux ne sont pas des animaux: le masque antilope n'est pas une antilope, mais

l'esprit·Antilope, et c'est son style qui le fait esprit.»¹

Une exposition consacrée aux masques présentait en 2008, dans les salles du musée du quai Branly à Paris, une sélection de près d'une centaine d'œuvres issues des quatre continents, et collectées, pour certaines, il y a presque deux siècles. Par la diversité des usages, mais aussi des matières employées, ils témoignent de manière universelle du désir des hommes d'établir un lien avec les divinités et les esprits. Avant d'être un visage ou une face composite, le masque est d'abord un rapport à l'invisible, au surnaturel. Ce surnaturel se loge dans les lieux qui recèlent des forces mal maîtrisables du monde naturel et sauvage, par exemple ceux de la brousse, de la forêt ou de la mer. Ces milieux naturels hostiles à l'homme, constituent rappelons-nous, des portes d'accès aux formes du *royaume anomal*. Là où l'œil et la raison s'égarer, l'imagination trouve la liberté de s'exprimer. Selon les conceptions animistes, ces milieux naturels sont peuplés d'esprits avec qui il convient de composer pour assurer l'équilibre social. Dans nombre de croyances, les portes que l'on ouvre par l'intermédiaire des masques communiquent avec le monde des morts, des ancêtres, voire des héros civilisateurs qui sont les protagonistes des mythes fondateurs.

.....
1. André Malraux cité par Jean Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Le livre de poche, 1966, p. 254

Le masque est donc une interface entre le monde visible, et le *royaume anomal*. Il a pour charge de cacher l'humain qui l'anime, et dans un même temps, de révéler partiellement l'existence et la présence d'une entité invisible. Au Vanuatu, certains masques sont même considérés comme si puissants, que leur usage revêt un certain danger pour celui qui les porte. Selon Kirk Huffman, ethnologue spécialisé dans cette région du globe:

«Quelques masques rituels, rares et très puissants, sont même dangereux à porter. Je m'en suis aperçu en observant l'usage de masques de grand pouvoir dans le sud de Malakula dans les années 1970 et 1980. Ces masques (que je ne nommerai pas) étaient utilisés dans des phases non dansées de rituels funéraires et devaient être portés avec beaucoup de précaution: les individus concernés n'avaient pas de cape ou de vêtement, et on pouvait voir les battements violents de leur cœur pendant qu'ils exécutaient les obligations du masque.»¹

Si le masque en Occident ne sert plus qu'à masquer effectivement le visage de celui qui le porte, son usage en Afrique autorise au contraire une pluralité de supports et de placements. Chez les Lega par exemple, ethnique de la province

.....
1. Christian Kaufmann, Roger Boulay et Kirk Huffman, *Vanuatu. Océanie. Art des îles de cendre et de corail*, 1996, p. 19

du Kivu à l'Est de la République démocratique du Congo, le masque est porté sur le visage, sur le crâne, à l'arrière de la tête, sur les tempes, près des épaules, aux coudes, et aux genoux. Il peut également être attaché à une barrière, à un poteau, ou posé sur le sol. Daniel Biebuyck, professeur d'anthropologie à l'université du Delaware, explique:

«La forme d'un masque n'est que le support d'une idée abstraite. Tous les masques sont l'émanation d'un être spirituel qui ne possède par définition aucune forme précise. [...] C'est un fait connu que la plupart des artistes africains ont cherché dans leurs œuvres à "signifier plutôt qu'à faire ressembler".»¹

Instinctivement, ces sculpteurs avaient pris conscience de la difficulté à reproduire des formes qui, dans le *royaume anomal*, sont intensément floues et affranchies des carcans de la raison. Nous devrions même les nommer *idées de formes*. Le fait d'avoir choisi de signifier plutôt que de représenter ces idées de formes est en ce sens révélateur du mode de perception avec lequel il convient de les apprécier. L'œil doit céder sa place à l'imagination, sans cela le masque ne peut pas jouer son rôle d'interface.

Voir et percevoir sont en ce qui concerne le masque, des termes qui loin d'être équivalents, changent diamétralement

.....
1. Daniel Biebuyck, *Masks. The Art of Expression*, édition John Mack, p. 29

son territoire formel. “Voir” renvoie le masque à son statut d’objet créé par la main de l’homme, donc né de ses normes et de son expérience, tandis que “percevoir” le propulse en dehors du cercle des *formes générées par l’homme*, au-delà du point de tangence avec le cercle de *l’Informe*: à la frontière du *royaume anomal*. Un masque perçu par l’imagination, peut donc servir à de nombreuses utilisations, autres que celle de cacher un visage.

Ainsi, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, dans la vallée du Sepik, certains bâtiments placés au centre des villages sont dédiés aux esprits et aux hommes initiés. Chaque fronton est orné d’un masque de grandes dimensions qui représente le visage de la femme primordiale, tandis que le corps de celle-ci est symbolisé par l’édifice en lui-même. Ce dernier abrite tous les objets de connaissances utiles aux hommes qui, placés à l’intérieur du corps de la femme primordiale, protègent les fondements de leur société et en assurent la pérennité. Le masque apparaît ainsi comme support de la relation aux ancêtres civilisateurs, utilisation exclusive à cette partie de la Mélanésie. (1)

Dans l’Himalaya, entre deux cérémonies, on garde au contraire les masques à l’intérieur des maisons pour les patiner aux fumées de l’âtre. Ces masques sculptés par des chamans, possèdent des traits expressifs et un visage crispé qui rappellent les masques bouddhistes. Les cérémonies

dans lesquelles ils interviennent n’ayant pas été clairement identifiées, ces masques sont perçus comme une nouvelle interprétation de la figure bouddhique du «protecteur de la religion». (2)

Le masque constitue même l’un des fondements du théâtre au Japon. Le nô, qui en est le styles traditionnel, dérive de traditions anciennes de danses religieuses et de pantomimes présentées dans les temples et revisitées au XIV^e siècle par Kan’ami et son fils Zeami. Ces deux auteurs des drames du nô, codifièrent également le port des masques et des costumes qui participent de cet art. L’art du masque sculpté connut un grand rayonnement dans le pays pendant la période Edo, du XVI^e au XIX^e siècle: plusieurs ateliers se spécialisèrent dans sa production et l’apprentissage du nô entra même dans l’éducation de l’élite.

Les masques du théâtre nô se répartissent ainsi en cinq catégories: les masques d’hommes, de femmes, de vieillards, d’esprits et de démons. Ceux utilisés aujourd’hui sont des copies de chefs-d’œuvre anciens. On les conserve précieusement dans les maison du nô depuis des générations. Sculptés dans du bois de cyprès et peints, ils constituent les soixante masques de base de cet art théâtral, où la lenteur hiératique des mouvements associée à la somptuosité des costumes, permet à l’acteur de communiquer des émotions diverses sous l’aspect inchangé du visage. Les démons, qui dans notre vocabulaire sont tout comme les monstres, des

habitants du *royaume anomal*, interviennent ainsi dans le théâtre nô par l'intermédiaire des masques et d'une codification extrême du jeu de l'acteur. Ces masques, dont il existe deux types, se reconnaissent aux reliefs très accusés de leur large visage et à la couleur or de leurs yeux. L'un d'eux, que l'on appelle *obeshimi*, incarne parfois un roi des enfers, bien que la plupart du temps, son utilisation le borne à figurer un esprit maléfique qui recherche la perte du genre humain. De tous les masques nô, c'est celui dont les traits ont été le plus outrés afin d'exprimer l'âpre brutalité des êtres surnaturels. (3)

Dans la société occidentale, le masque fait partie de ces objets qui, évolution des usages aidant, se sont vus progressivement dépossédés de leurs fonctions "magiques" jusqu'à devenir des marchandises tout à fait courantes, auxquelles on ne demande rien de plus que de "masquer" le visage de celui qui les porte. Ces objets ne se libèrent plus de leur nature d'artefact et, à l'inverse de ce qu'écrivait Daniel Biebuyck, ils cherchent désormais plus à ressembler, qu'à signifier. Toutefois, la désacralisation du masque ne lui ôte pas intégralement sa capacité à relier le *royaume anomal* au monde visible. Seulement, dans une société où la raison a force de loi, ce lien penche en faveur du monde visible: oublieux de ses croyances, l'individu masqué se recentre sur lui-même plutôt que sur une entité invisible, et se tourne vers ses propres pulsions. Grâce au masque, il se débarrasse de son rôle social habituel pour en adopter un

autre, souvent plus conforme à ses désirs. Le déguisement constitue une exploration pratique de ce qu'il cache aux autres et à lui-même. La figure du monstre étant quant à elle, également reliée à des phénomènes sociaux, comme par exemple le désir de plaire ou celui de fasciner, nombre d'auteurs dont Francastel ou Baltrusaitis ont pu montrer son lien avec le port des masques. Les monstres, liés au masque, se rattachent alors aux moments de transe de la société. Dans la fête, celle-ci se désagrège, et tolère d'être provisoirement bouleversée. Pourtant, en remontant un peu dans l'histoire, on s'aperçoit que l'animalité révélée par le masque constituait un blasphème dans l'univers chrétien. Le premier chapitre du sutra de Saint Maxime comporte entre autres choses, les lignes suivantes: «Quelle plus honteuse folie que d'emprunter les traits les plus repoussants, les formes les plus dégoûtantes, pour défigurer ainsi le chef-d'œuvre de la création, ce visage majestueux que Dieu s'est plu à orner lui-même de grâces et de beauté».

La fête masquée apparaît donc indigne d'un chrétien, car elle est le lieu du rire diabolique et consacre l'animalité présente en chacun. En 1605, Pierre Le Loyer, prodige d'érudition et célèbre démonographe en son temps, condamne les fêtes masquées en ces termes :

«À quoi tels Diabes deschainez, autres Silenes et Satires peuvent-ils être propres? Que sert en somme la figure du

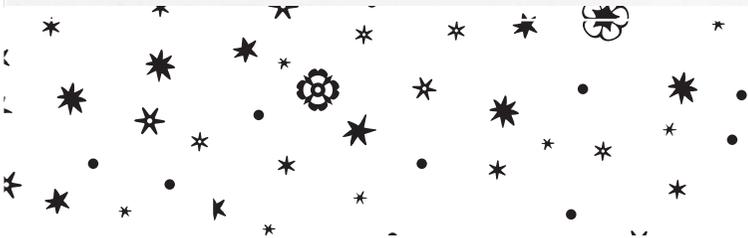
Dragon, comme toutes les autres masques et diableries, et principalement, celles qui se font ès Processions, sinon pour faire peur aux enfants, faire rire les bons copaignons et libertins, et les conduire à un mespris des Saintes Cérémonies qu'on mesle avec les Jeux et Spectacles?»¹

Selon Georges Dumézil, philologue et académicien du XX^e siècle, dans l'église d'Orient et d'Occident, d'innombrables textes de condamnation qualifient le masque de « diabolique ». L'incognito du masque favorise en effet les intrigues, les vols, les violences; et le Pierrot assassin se perd parmi les Pierrots dans nombres de romans policiers. Dans *Les falaises de marbre*, l'écrivain allemand Ernst Jünger décrit la transe qui s'empare de la société des hommes, lorsque l'institution autorise le port du masque:

« Nous nous enveloppons dans des manteaux de fous bariolés, faits de lambeaux chatoyant ainsi qu'un plumage et posions sur notre visage les rigides masques en forme de bec. Puis, bondissant comme en une danse bouffonne, les bras battant comme des ailes, nous descendions dans les bourgs (...). [Les femmes] nous criaient des railleries sur une note élevée, leur voix mimant la musique des horloges, et nous leur répondions en poussant le cri aigu des oiseaux (...). Poussant l'éclat de rire du pic, je fis peur

.....
1. Pierre Le Loyer, *Histoire des spectres...*, p.104





[à Lauretta], et je la poursuivis, battant l'air de mes larges manches noires. Sur la hauteur où la pierre des Romains se dresse parmi les vignobles, je la saisis toute épuisée et la pressai tremblante entre mes bras, inclinant sur son visage le masque couleur de feu. Elle était là qui reposait dans mon étreinte rêveuse, et la proie d'une puissance magique.»

Le masque encourage les aspirations ou les croyances profondes de chacun à sortir de l'ombre: si l'individu privilégie le monde visible, c'est-à-dire le monde à partir duquel s'est construite son expérience et pour lequel il a établi des normes, alors le masque favorise l'expression des pulsions qu'il avait chassé — par égard pour ces normes, dans les profondeurs de son inconscient. Si au contraire, pour des raisons culturelles ou religieuses, c'est le rapport à l'invisible qu'il privilégie, alors le masque permet de signifier la présence d'une entité que ni ses yeux ni ses sens ne sont capables de percevoir. Cette entité, dont la forme appartient au *royaume anomal*, trouve un écho à sa présence par l'intermédiaire du masque qui établit un lien entre elle et le monde visible. Le masque joue dans ce cas le rôle d'un "signal visuel" sur lequel l'œil peut s'appuyer pour passer le relais à l'imagination... La réalité tangible de ce qui apparaît alors n'est pour ce qui nous préoccupe, pas essentielle. Le fait est que pour percevoir cette apparition, l'individu abandonne l'usage de ses yeux et libère son imagination. Les potentialités formelles de l'entité perçue

constituent en revanche l'axe de notre réflexion. Guidé par sa culture, ses émotions et son inconscient, chacun imagine ce qu'il veut, et qui plus est, à satiété. La satisfaction qu'il en retire joue sans doute un rôle dans la fascination qui découle de ce type d'expérience, et qui de surcroît est universelle.

Dans le chapitre précédent, nous définissions le caractère monstrueux comme une figuration du lien qui rattache le *royaume anomal* au monde visible et raisonné, et observions sa capacité à rendre étrange voire fascinante toute forme connue. Le masque répond à cette définition: que le monde réel ou le rapport à l'invisible soit privilégié, le masque dans tous les cas fait de son support une entité nouvelle, investie d'une volonté et d'un pouvoir qu'il ne possédait pas auparavant: l'individu masqué autorise ses pulsions à s'exprimer au grand jour, et apparaît comme quelqu'un d'étonnamment différent. L'édifice auquel on attache un masque cesse d'être un édifice, et devient le corps de la femme primordiale. Le masque est donc un artefact à caractère monstrueux, puisqu'il établit un lien avec le monstre en parasitant et son support, et le jugement du spectateur. Plus exactement, il établit un lien avec le territoire du monstre: le *royaume anomal*. Une plus grande rigueur nous enjoindrait sans doute à renommer caractère monstrueux par caractère anomal, le lien avec le monstre n'étant pas systématiquement établi. Cependant, nous ne considérons le monstre que pour ses potentialités formelles, ou plus exactement parce qu'il constitue un bon

exemple des formes qui peuplent le *royaume anomal*. Dire d'un objet qu'il possède un caractère monstrueux n'est dans notre langage qu'une manière de dire qu'il possède un lien avec les potentialités formelles du monstre, car quelque chose dans l'aspect de cet objet excite l'imagination, à un degré tel qu'il fascine et influence la perception.

Mettre en œuvre les moyens d'obtenir un objet informe

Ex nihilo nihil, in nihilum posse reverti.

“Aucune chose ne peut venir de rien, ni retourner à rien”

Lucrèce, I^{er} siècle AV.-J.C

Nous avons vu précédemment que le masque, qui reste un objet créé par la main de l'homme, était capable de véhiculer des formes anormales dans le monde réel par l'intermédiaire de l'imagination. Un corps anomal n'étant pas tangible, il n'est donc pas à la portée de l'homme d'en créer. Il peut éventuellement l'imiter ou s'en inspirer, mais les fruits de son travail seront forcément l'expression de ses normes et de son expérience. Pour donner naissance à une forme qui n'appartiendrait pas au cercle des *formes générées par l'homme*, il doit donc tâcher de comprendre le fonctionnement intime de la matière, pour être capable d'en diriger l'agrégation. Une forme contingente, insistons, naît ou ne naît pas — en tous

cas évolue, sans recourir à l'homme et sans se soucier de lui. Par conséquent, si l'homme était capable de commander aux processus naturels pour que ces derniers agrègent la matière selon sa volonté, alors ses créations pourraient être considérées comme véritablement contingentes. L'apparence de l'objet créé serait en effet trop complexe et irrégulière pour être le fruit de l'artisanat ou de l'industrie. Si en outre l'homme, par un extraordinaire acte d'humilité, laissait la matière s'agréger non plus selon ses désirs, mais librement, l'objet obtenu serait alors informe: il serait l'expression du mode de développement de ses constituants, qu'aucune volonté autre que celle des lois de la Physique n'aurait contraint. Cet objectif est-il accessible?

Le territoire de *l'Informe* ne possède sur notre carte, aucune région commune à celui des *formes générées par l'homme*. L'homme n'est donc en théorie pas capable de créer de l'informe. Cette impasse, que nous mettons sur le compte des normes et de l'expérience, relève en fait d'un mécanisme que nous traduisions en introduction de partie, par la formule suivante :

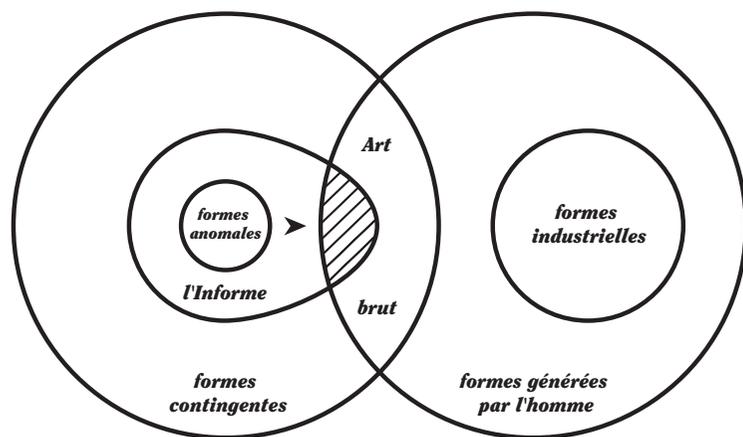
$$\begin{array}{r}
 \text{économie de marché} \\
 \text{faisabilité technique} \subset \\
 \text{vocabulaire formel} \subset \\
 (1) \quad \text{imagination} \subset
 \end{array}$$

L'imagination s'assujettit à des formes qui sont elles-mêmes contraintes par leur faisabilité technique, laquelle dépend d'un appareil industriel créé pour servir au mieux son économie de marché.

Que l'homme démente cette formule et devienne capable de créer de l'informe signifie donc d'une part, que son imagination s'est affranchie des contraintes exprimées ci-dessus; et d'autre part que sur notre Carte, les territoires de *l'Informe* et des *formes générées par l'homme* partagent une région commune. Tel n'est, à ce stade de notre réflexion, pas le cas. En outre, la région des formes industrielles représente un bout du monde en soi par rapport à *l'Informe*: on ne saurait trouver plus opposées en effet, que les formes respectives de ces deux territoires. Il faut donc s'attendre à ce que la difficulté à créer de l'informe s'accroisse à mesure que l'on s'éloigne de son foyer d'origine. En d'autres termes, parmi les différents outils à disposition de l'homme pour tenter de créer un objet informe, la machine est de loin le moins approprié d'entre eux. Pour cette raison, c'est pas à pas que nous tâcherons de rapprocher l'un à l'autre, en observant en chemin d'autres procédés ayant généré de l'informe.

Sur la carte, on observe l'existence d'un point de tangence entre les zones qui nous intéressent. C'est par là que nous devons commencer ce voyage. Il correspond à certains ratages d'origine humaine qui, grâce à leur caractère involontaire,

engendrèrent des corps informes: nous donnions l'exemple d'une tâche, d'une boule de papier froissée, ou encore d'une poterie cassée. Toutefois, ces formes restant dépendantes de l'activité humaine, elles constituent d'avantage des transformations que des créations véritables. Elles se contentent en effet de prendre appui sur leur forme initiale pour atteindre ce type de géométrie. Il nous faut donc dépasser ce point de tangence, et enfoncer — *l'Informe* comme bélier, la porte du territoire des formes générées par l'homme.



Carte des formes perceptibles modifiée
l'Informe et le territoire des hommes

La zone hachurée sur cette nouvelle carte, délimite le champs de notre réflexion: si l'on écarte les ratages et autres procédés involontaires de transformation d'un corps, reste-il possible de créer de l'informe, *ex-nihilo*? Bien que conçues pour des motifs tout à fait étrangers à notre propos, certaines réalisations humaines semblent témoigner de cette possibilité. La cuisine créative nous inspire à ce sujet quelques observations savoureuses...

L'avant-garde culinaire

« Sur le chemin qui mène à *elBulli*, l'excitation d'arriver dans un monde inconnu fait partie de l'expérience. »

Une journée à elBulli, Phaidon, p.256

elBulli est le restaurant de Juli Soler et Ferran Adrià. Ce dernier, consacré « chef de cuisine le plus novateur au monde » par le livre *Une journée à elBulli*, est actuellement le porte-drapeau d'une gastronomie qu'il qualifie d'avant-garde créative. Un jury international de chefs et de critiques gastronomiques a d'ailleurs élu à quatre reprises son établissement de « meilleur restaurant du monde » pour le magazine *Restaurant*. C'est là une des distinctions les plus convoitées dans l'univers de la restauration. *elBulli* n'ouvre cependant ses portes que six mois

dans l'année, car le reste du temps est consacré à mettre au point les futures recettes de la carte. Cette recherche se déroule dans un laboratoire, à Barcelone, et se fixe comme objectif de parvenir à allier compréhension des réactions physico-chimiques de la matière, et exigence gustative. Comprendre la nature intime d'un aliment permet en effet de transformer radicalement sa forme, et d'en sublimer la saveur. Cette transformation est assimilable à une création, ou plutôt une nouvelle création: l'aliment est disséqué jusqu'à disparition complète de ses caractéristiques formelles, pour être ensuite utilisé sous une forme ou une autre, dans la préparation d'un plat. L'intérêt que nous suggère ce type de cuisine, vient de ce que la forme transformée des aliments résulte d'avantage d'une mécanique naturelle, que de la volonté du cuisinier. En d'autres termes, les recherches d'Adrian Ferrà permettent à la matière qui compose les aliments, de s'agréger selon des voies nouvelles, pour prendre une forme qui s'est affranchie des choix de son créateur. Il s'agit là d'avantage d'une métamorphose que d'une modification, dans laquelle l'homme joue le double rôle de créateur et d'observateur. Voici par exemple la recette d'un cocktail bien connu à base de tequila, que l'on appelle Margarita. Présent sur la carte d'*el Bulli*, il s'y prépare de la manière suivante :

COCKTAIL MARGARITA

(pour 10 personnes)

Sirop 100%

75g d'eau

75g de sucre

Mélanger l'eau et le sucre et porter à ébullition

Placer au réfrigérateur

Granité de Margarita

100g de sirop 100% déjà préparé

160g de jus de citron

150g d'eau

120g de tequila

30g (2 cuil. à soupe) de Cointreau

Mélanger tous les ingrédients.

Verser dans un récipient à hauteur de 2 cm.

Placer au congélateur.

Écraser le mélange glacé à la cuillère jusqu'à obtention d'une texture grumeleuse, à l'aspect granité.

Moules à glace

2 kg de glaçons

moule carré en perspex de 8 cm de côté et de 6 cm de profondeur

cylindre de 5 cm de diamètre et de 5 cm de long

Écraser les glaçons et les placer dans le moule en perspex à hauteur de 4 cm.

Placer le cylindre au milieu et répartir tout autour la glace pilée.

Ôter le cylindre

Préparer de la même manière 10 moules à glace (Pour réaliser le trou circulaire, on peut également congeler un moule en silicone rempli d'eau).

Mélange sel-air

2,5 kg d'eau

345g de sel

9g (2 cuil. à soupe) de Lecite

Mélanger tous les ingrédients dans un saladier au mixeur électrique.

En complément

pierre à sel d'Himalaya (1x3cm)

1 râpe plate

Finition et présentation

Placer 50g de granité de Margarita dans le moule à glace.

Passer le mixeur à la surface du mélange sel-air jusqu'à émulsion et formation de l'air.

Attendre que l'air se stabilise (une minute) pour obtenir une texture plus compacte.

Puis, ajouter 2 cuillerées à dessert de mélange sel-air sur le granité de Margarita.

Au moment de servir, râper un peu de pierre de sel d'Himalaya sur l'air.

Couverts

Cuillères à tapas de 14x3 cm.

Dégustation

De bas en haut, en mettant en bouche le granité et l'air en même temps.

Cette recette est une adaptation du traditionnel cocktail du même nom. On le présente habituellement dans un verre orné d'une rondelle de citron, mais ici il devient solide et par voie de conséquence, mystérieux. Le chef n'oublie d'ailleurs pas d'en préciser le mode de dégustation, tant sa forme est éloignée de la norme et de l'expérience. Réalisée de manière artisanale, cette réinterprétation n'est toutefois pas à la portée du premier venu.

Elle requiert notamment des outils ainsi que de bonnes bases en chimie organique. En effet, parmi les ingrédients qui interviennent dans la préparation du mélange sel-air, on trouve de la Lécite. Cet élément désigne un émulsifiant naturel à base de lécithine que l'on nomme en langage spécialisé phosphatidylcholine: il se compose d'une choline, d'un phosphate, d'un glycérol et de deux acides gras, le tout ayant une très forte viscosité. On le commercialise sous la forme d'une poudre très soluble en milieu aqueux. Quand on la mélange à du sel et de l'eau par l'intermédiaire du mixeur électrique, il se produit alors un mécanisme comparable à

celui qui forme l'écume des vagues.

En effet, quand une vague s'écrase en mer, elle emprisonne de l'air à l'intérieur de la masse d'eau. La densité de l'air étant plus faible il remonte en surface et, combiné à la viscosité de l'eau de mer, crée des bulles qui à leur tour – par capillarité, forment l'écume. Ainsi, avec un mixeur électrique et les ingrédients adéquats, le préparateur déclenche artificiellement un processus similaire, qui dans cette recette prend la forme d'une mousse blanche légère¹. Il la dispose ensuite dans le cube glacé faisant office de contenant, mais se garde bien d'intervenir sur son apparence afin de retirer le bénéfice de son caractère informe: c'est ce dernier qui désoriente le convive et s'adresse, pour reprendre les termes d'Adrian Ferrà, à son «sixième sens» :

«Au-delà de la satisfaction des cinq sens, objectif de nombreux restaurants, il existe également un plaisir lié aux émotions, [...]. Ces sensations sont perçues et appréciées grâce à ce qu'on appelle à *elBulli* «le sixième sens»: le plaisir ressenti par l'esprit. Le sixième sens

.....
1. À ce stade de la préparation, cette mousse constitue un objet non seulement contingent, puisqu'il s'est développé grâce à la propre action de ses constituants, mais également informe étant donnée que sa géométrie ne renvoie pas à l'aspect traditionnel d'une Margarita. Si l'on avait présenté ce cocktail sous l'appellation «Margarita mousseuse», voire simplement «Mousse blanche», alors son apparence aurait concordé avec la représentation mentale que l'on se fait de la mousse, et l'apparence de cet objet serait restée contingente, sans atteindre le caractère informe.

dépend souvent d'une opposition ou d'un contraste entre les connaissances et expériences personnelles du convive et les éléments qui composent le plat posé devant lui.»¹

Nous avons comparé dans un chapitre précédent une forme anormale à une rencontre nouvelle, en précisant que ce type de forme tire parti de l'évanescence de notre capacité à imaginer. Ce qu'Adrian Ferrà nomme «sixième sens», est comparable à l'émotion que procure la perception de ces formes. Le plat servi possède une apparence informe, or *l'Informe* est contigu au *royaume anomal*.

Si l'esprit ressent du plaisir en présence de ce plat, c'est peut-être parce qu'il franchit la frontière qui sépare les deux régions: l'œil voit *l'Informe*, tandis que l'imagination perçoit son caractère anomal. Dans notre cas, le convive découvre émerveillé le plat qui lui est servi, tandis que son imagination se projette sur la saveur qu'aura ce dernier. La rencontre nouvelle se passera ici entre ses papilles gustatives et l'aliment. Ce dernier joue le rôle du masque des sociétés animistes: il convoque l'anormal en excitant l'imagination du goûteur. Ici, l'entité anormale n'est pas une forme, mais une saveur. Cela veut dire qu'il existe sans doute d'autres entités anormales, relatives au toucher, à l'ouïe ou à l'odorat, chacune représentant un potentiel créatif formidable pour les métiers en rapport avec ces sensations. Celui d'Adrian

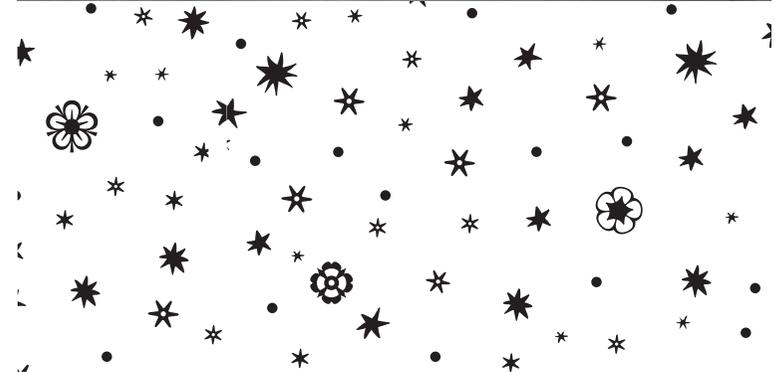
.....
1. *Une journée à elBulli*, Phaidon.

Ferrà lui offre la possibilité de mener une réflexion sur *l'idée de saveur*. Le métier de créateur industriel auquel nous nous destinons, celle d'une réflexion sur *l'idée de forme*.

Il nous faut donc pour la mener à terme, achever notre voyage en confrontant l'idée de forme à la réalité du monde industriel. Ou, pour conserver une cohérence dans nos termes: nous servir de *l'Informe* comme d'un bélier pour pénétrer à l'intérieur du domaine des formes industrielles, et rendre ce dernier contigu au *royaume anomal*.

Objets industriels à caractère informe

On entend souvent parler en design industriel de la difficulté à produire telle ou telle pièce, et de l'ingéniosité des moyens mis en œuvre par le designer ou son éditeur pour surmonter les difficultés rencontrées. La machine, pour excellente qu'elle soit, ne peut en effet pas tout faire et encore moins n'importe comment. Créer de la matière informe n'est pas chose évidente non plus. La raison tient dans ce que l'homme est devenu un être fondamentalement normé: les normes qu'il s'est construit sur la base de son expérience et de celles de générations d'hommes avant lui, conditionnent son rapport au monde et sa manière de penser. S'émanciper de cet héritage impliquerait de remettre en question l'infrastructure dans laquelle il évolue. Dans une société comme la notre, qui



Margarita, tel qu'on la sert à *elBulli*. *Une journée à elBulli*, Phaidon.

fonctionne sur la base d'un système économique capitaliste, le pouls de l'activité marchande, la cadence des machines qui s'y subordonnent ou encore les règles mécaniques qui permettent leur mise au point, constituent cette infrastructure.

Pour peu que l'on s'extrait de ce système de dépendances, comme c'est le cas pour les auteurs d'Art brut par exemple, on s'aperçoit qu'il existe d'autres manières de créer qui, dans certains cas, aboutissent à des formes plastiques originales. Si leurs auteurs expliquent volontiers les procédés employés, ou leurs motivations, peu abordent en revanche la question de l'intérêt de leurs créations. C'est pourtant cet intérêt, considéré d'un point de vue plastique, qui permet de prendre conscience du carcan dans lequel évolue l'imagination: quand celle-ci trouve des sentiers en marge de la normalité, elle donne lieu à des manifestations de sa souveraine indépendance, qui ne peuvent qu'étonner ceux restés sur la voie balisée. Nous pensons d'ailleurs qu'il est possible d'encourager ces écarts, en leur fournissant une légitimité: rendre à la créativité sa souveraineté. Nous aimerions mettre cette dernière au service du plus grand nombre, et quoi de mieux en ce cas que de passer par l'infrastructure déjà établie? La machine constitue à ce titre un allié privilégié car elle est le seul maillon de la chaîne de dépendances qui soit en lien à la fois avec l'économie de marché (donc tous ceux qui l'alimentent) et

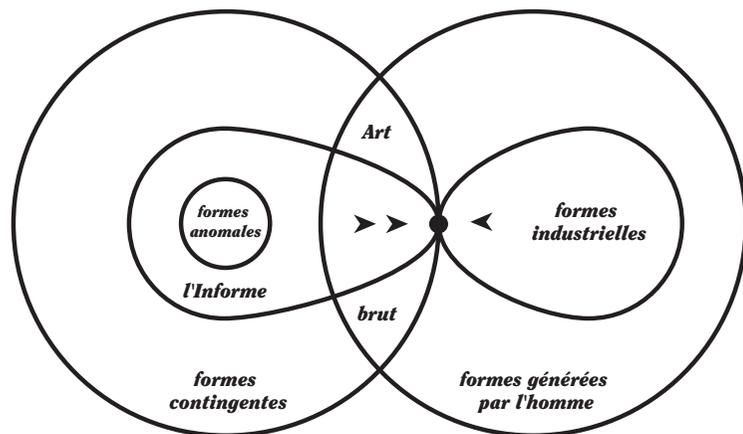
le vocabulaire formel des créateurs¹. Quelles seraient alors ses nouvelles attributions?

Elle devrait être capable, pour suivre l'imagination jusqu'aux frontières du *royaume anomal*, de produire de l'informe. Sur ce terrain pourtant, la machine reste l'outil le moins approprié qui soit: ce n'est d'ailleurs pas étonnant puisqu'elle est elle-même le fruit de notre système de pensée normé. Cela implique que pour être capable de produire de l'informe, elle doit évoluer fondamentalement. Plutôt que de chercher à produire absolument un type de géométrie qu'elle ne pourra de toute manière pas atteindre, ne serait-il pas plus cohérent de la pousser à en favoriser l'apparition? Les formes contingentes, dont *l'Informe* fait partie, ne requièrent pas l'intervention de l'homme pour se développer. Si par conséquent la machine se servait des processus naturels comme d'*inputs* (au même titre que l'énergie ou la matière première), alors elle pourrait sans-doutes parvenir à produire des objets contingents, et pourquoi pas informes. On n'entendrait alors plus parler de «la difficulté de produire telle ou telle pièce», puisque la géométrie de ces dernières ne serait pas normée, et qu'elles se généreraient d'elles-mêmes pour ainsi dire. Certains travaux dans le domaine artistique semblent accréditer cette vision des choses qui, sans quoi,

.....
1. imagination ⊂ vocabulaire formel ⊂ faisabilité technique ⊂ économie de marché

pourrait paraître déraisonnable...

Ces recherches artistiques témoignent à des degrés de sophistication plus ou moins poussés, qu'il est possible de produire de l'informe avec une machine. Parce que la manière de fonctionner de cette dernière demande d'être repensée afin de pouvoir utiliser un processus naturel comme facteur de production, nous pensons que son territoire d'appartenance doit dévier sur notre *Carte*, vers le cercle des *formes contingentes*.



*Carte des formes perceptibles modifiée
rencontre de l'informe et de l'industrie*

Ainsi, par un magnétisme réciproque des régions de *l'informe* et des *formes industrielles*, naît un point de rencontre situé sur la frontière de la Contingence. Cela traduit le fait que des processus de création qui auparavant étaient antinomiques, sont parvenus par un effort conjoint à trouver un terrain d'entente.

Nous nous proposons d'aborder certaines réalisations issues de cette rencontre, selon une gradation croissante de leurs qualités esthétiques et fonctionnelles...

Cloaca: la machine à informe

Le 17 septembre 2000, au musée d'art contemporain de Anvers, Wim Delvoye présentait pour la première fois sa machine à digérer, *Cloaca*. Celle-ci alignait sur douze mètres de long, pour environ trois de large et deux de haut, une version mécanisée et fonctionnelle du tube digestif. Sur cette version de la machine – dont il existe à présent huit modèles différents, six cloches en verre assurent les étapes successives de la digestion, grâce aux différents éléments bio-chimiques qu'elles contiennent. Le tout est contrôlé par un ordinateur, qui maintient humidité et température à des niveaux comparables à ceux du corps humain. Entre les différents secteurs de la machine, les aliments circulent sur un tapis roulant, et produisent au final de la matière fécale. Dans un

entretien accordé à Althea Viafora Kress, critique d'art pour la radio belge WPS1, l'artiste précise que sa machine ne vise aucune finalité esthétique: les étrons qu'elle produit, si ils accèdent par filiation au statut d'œuvres d'art, sont avant tout des témoignages du rapport étroit qui lie *Cloaca* aux progrès de la technique et prouvent, si besoin est, que ce projet est l'aboutissement de recherches tout à fait sérieuses :

« Chacun des éléments que vous voyez possède une fonction: vous versez la nourriture dans la partie "orale" de la machine, qui est alors traitée par une série d'organes mécaniques (il y a l'estomac, le petit intestin et le colon). Cependant, le but de *Cloaca* n'est pas de commenter la science, ni être utile non plus. »

À ce titre, l'artiste refusa de vendre l'une de ses machines à des industriels de l'agro-alimentaire qui espéraient l'utiliser pour tester leurs produits. Un autre entretien, accordé au Monde en 2005, lui donna l'occasion de clarifier son positionnement :

« Revenons sur la naissance de *Cloaca*. De quelle lignée est-elle ? J'ai d'abord eu l'idée de faire une machine nulle, seule, avant de concevoir une machine à faire du caca. J'ai pensé aux Temps modernes, à Chaplin, à sa machine à manger, à cette fascination du début du XXe siècle pour la machine. Des artistes comme Piero Manzoni, avec sa

Merde d'artiste en boîte, et Marcel Duchamp avec *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* et *La Broyeuse de chocolat*, ont plutôt été une source de légitimation de mon travail. [...]

S'agissait-il d'associer l'argent et le caca, comme en psychanalyse?

Peut-être, plus généralement, l'idée de faire beaucoup d'effort pour arriver à rien. Quand j'étais étudiant, j'avais l'exemple de Christo. Il m'épatait. Je n'avais pas compris que lui et d'autres vendaient des dessins autour de leurs grands projets. Je me disais que je ne pourrais jamais travailler pendant des années pour installer une œuvre qui doit durer six semaines. J'étais fasciné par ce choix de l'éphémère, mais j'avais un peu trop d'ego pour l'accepter pour moi-même. Je n'ai jamais oublié ces artistes. *Cloaca* est peut-être une façon de faire comme eux. J'ai cherché un truc compliqué, difficile à faire, et cher, et qui ne mène à rien. »

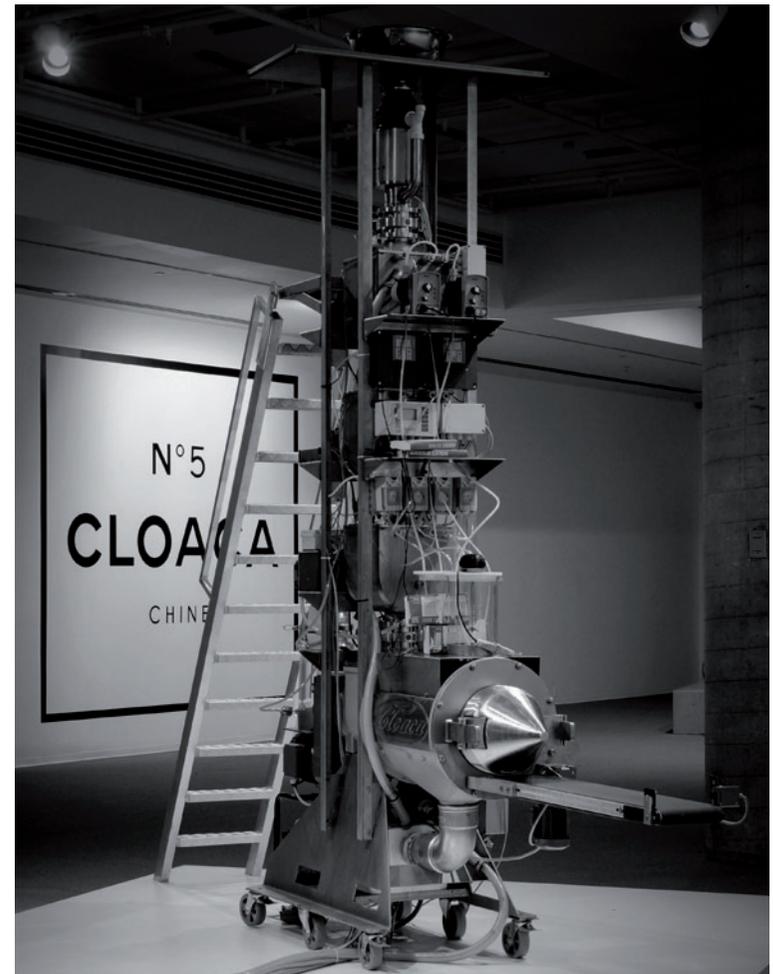
Propos recueillis par Geneviève Breerette,
édition du Monde du 26.08.05.

Ce n'est donc pas le souci de produire des objets informes qui motiva Wim Delvoye à mettre au point — pendant huit années, cette machine. Si l'on en croit cet entretien, sa démarche est très proche de celle de Heinrich-Anton Müller, l'auteur d'art brut qui fabriquait avec les matériaux

qu'il trouvait dans la cour de l'hôpital psychiatrique où il était interné, des machines sans autre finalité que celle de brasser de l'air. À la différence de ce dernier néanmoins, Wim Delvoye est tout à fait conscient de la valeur marchande des fruits du labour digestif de *Cloaca*. Il commercialise chacun d'eux mille euros, après les avoir emballé sous vide. Ces derniers, pour réguliers qu'il soient par rapport à l'image que l'on garde d'un coup d'œil dans la cuvette des toilettes, constituent en tous cas des objets contingents. Leurs formes ne découlent pas d'une intervention de l'homme, mais plutôt d'un processus naturel que l'artiste a reproduit dans un cadre automatisé. Pour être tout à fait rigoureux, les objets produits par *Cloaca* ne sont pas informés: ils sont certes contingents et atteindraient aisément *l'Informe* si leur créateur n'avait souhaité par soucis de ressemblance, placé en fin de parcours un mécanisme qui les contraignent selon cette géométrie qui nous fait tant sourire: l'étron.

Scumak: la machine à informe esthétique

Roxy Paine est un artiste contemporain qui vit et travaille à Brooklyn, NY. Qu'il s'agisse de peintures, de dessins, ou de machines génératrices de formes, une composante essentielle de son travail consiste à séparer l'acte de création de toute intervention humaine, ceci pour questionner la



Wim Delvoye, *Cloaca n°5*

forme de cette dernière est déterminée avec exactitude par le comportement des matériaux lorsqu'ils interagissent, tandis que le nombre de paramètres dont ce comportement dépend est impressionnant, puisqu'il inclut la gravité, l'évaporation, l'humidité, la tension de surface, et la dynamique thermique. En définitive, sous l'apparence d'un contrôle total, Paine crée une situation qui autorise des interactions complexes à avoir lieu sans que sa présence soit nécessaire.»¹

Après la nature, la machine devient ainsi le nouveau théâtre des interactions complexes qui régissent la matière, l'organisent et la modèlent. C'est en effaçant ses traces que la *scumak* automatisée de Roxy Paine est parvenue à créer. Sa machine en effet ne se contente pas de produire: en intégrant des processus naturels (ici l'organisation moléculaire du polyéthylène et son comportement lorsqu'il est soumis au temps, à la gravité, et au contact avec lui-même), elle devient capable de créer des formes que ni l'imagination humaine, ni la modélisation informatique, n'auraient permis d'anticiper ou de concevoir. Les sculptures *scumak* atteignent *l'Informe* car leurs géométries — en plus de s'être émancipées des choix de leur créateur, ne renvoient à aucun modèle de référence. Elles expriment la matière qui les compose, avec comme

.....
1. *Roxy Paine / Second Nature*, catalogue d'exposition, Contemporary Arts Museum, Houston, p. 36

valeur de l'œuvre créée, et si possible jouer avec le ressenti du spectateur. En 1997, il présente *Paint Dipper*: une machine à peindre pilotée par ordinateur. Viendront ensuite *Scumak* en 1998, PMU (*Painting Manufacturing Unit*) en 1999, et plus récemment *Erosion Machine*, qui érode un large bloc de pierre en fonction des données météorologiques d'une ville de l'état de New York. Les objets produits par ces machines sont plastiquement très proches des formes que l'on trouve dans la nature, et que nous qualifions de contingentes. C'est toutefois la machine baptisée *Scumak* qui nous semble le plus correspondre à notre propos: son mode de fonctionnement minimise en effet son influence sur la géométrie de l'objet qu'elle produit.

Ce dernier en effet, naît du mode d'agrégation de son constituant principal, et des lois de la physique. Sa forme finale ne relève donc pas — comme c'est le cas pour les blocs de pierre usinés par l'*Erosion Machine*, d'une soustraction de matière à un corps déjà existant. Gregory Volk, commissaire d'exposition à New York, explique son fonctionnement :

«Les sculptures *Scumak* de Roxy Paine, encore une fois programmées par ordinateur, naissent d'un robinet duquel s'écoulent des gouttes de polyéthylène en fusion (matériau assez peu engageant) sur un tapis roulant. Chaque couche polymérise et refroidit avant qu'une autre s'y superpose, et leur nombre total — inscrit dans la mémoire de l'ordinateur, crée la sculpture finale. La

principaux biais, la gravité, le temps... et la couleur. Cette dernière constitue sans doute la seule intervention manifeste de l'artiste dans l'apparence de ces formes :

«Evidemment, les *scumaks* utilisent la couleur, mais puisqu'ils renvoient d'avantage à l'univers des plastiques, ils se réfèrent à leur histoire au cours du XX^e siècle. La couleur est souvent un attribut essentiel du plastique.»¹

Le process devient chez cet artiste la substance même de son art, tandis que les objets produits héritent de ce caractère. Cette démarche n'est certes pas un cas isolé, mais à la différence des machines à dessiner de Tinguely pour ne citer qu'elles, le protocole mis en œuvre par la *scumak* permet de gommer toute trace de sa participation dans la production des objets qu'elle crée. Il en résulte alors des corps dont la géométrie s'est émancipée du seul cercle des *formes générées par l'homme*, passant ainsi du statut d'artefacts à celui de corps contingents, et plus particulièrement informes. Reste ensuite la question de leur usage, qui dans le cadre d'une production artistique est superfétatoire, mais qui pour un créateur industrielle ne saurait être éludée.

1. *Roxy Paine / Second Nature*, entretien avec Lynn M. Herbert, catalogue d'exposition, p. 22



Roxy Paine, *Catalogue d'exposition*, réalisation d'un *Scumak*

Second Nature: ajouter une fonction à l'informe

« Quand on parle de nature, beaucoup de gens incluent dans leurs discussions les concepts d'écologie et de "beauté au naturel". Toutefois, à notre époque, même un décor qui semble vierge de toute présence, contient en fait la marque indélébile de l'artificiel, du "fabriqué par l'homme" et autres éléments technologiques, à tel point qu'il devient malaisé de distinguer ce qui reste de naturel dans la nature. Dans de telles circonstances, il me semble que ce que crée le genre humain devient moins étranger à l'idée de nature qu'auparavant, et réciproquement. Parler d'art et de design d'un côté, et de nature – de l'autre, comme éléments d'une dichotomie perd de son sens. Je crois que ce qui est nécessaire au design et à l'art aujourd'hui, est une approche plus dynamique pour leur associer l'idée de nature; cela demande d'abandonner les biais inhérents aux systèmes de valeurs déjà établis, qui posent les uns et les autres en tant que concepts antinomiques. Si j'ai raison, cela se traduira par la réalisation d'une "autre nature", qui serait à tous niveaux liée aux phénomènes naturels. »

Masahiro Kamiyo, éditeur associé
à l'exposition *Second Nature*,
galerie 21_21, Tokyo 2008

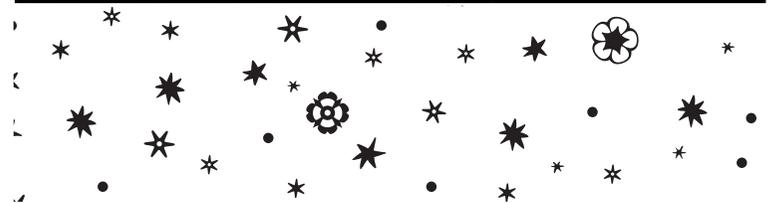
Le dix-sept octobre deux-mille huit, date à laquelle nous laissons derrière nous vingt-sept automnes, la galerie 21_21 inaugurait dans le quartier de *Roppongi*, à Tokyo, une exposition intitulée "*Second Nature*". Sa direction artistique, ainsi que le choix de ses participants, fut confiée à Tokujin Yoshioka: un architecte et designer très impliqué dans la question du process, et des émotions véhiculées par les références à la nature. Son travail tente de dépasser l'idée selon laquelle correspondances visuelles et imitations de principes structurels suffisent à créer des formes naturelles. Il s'emploie plutôt à créer de nouvelles formes naturelles, autrement dit une "nouvelle nature", à l'aide de la technologie et de ses propres idées. Sa manière de penser nous est décrite en introduction du catalogue de l'exposition *Second Nature*. Il y présentait notamment, une chaise baptisée *Venus*, constituée quasi exclusivement de cristaux naturels.

« [Les éléments naturels] représentent une beauté née de la coïncidence, une beauté telle qu'elle ne peut naître de la main de l'homme ou de sa volonté propre. Les pièces présentées ici, qui utilisent les lois physiques par lesquelles se développent les cristaux, sont le reflet de cette considération. La société moderne est littéralement pleine de technologie, celle-ci peut être pensée comme un sous-produit des sciences naturelles. Un « thème majeur

pour le design du 21^e siècle», selon Yoshioka, repose au cœur d'un processus qui utiliserait ces technologies pour rejoindre la nature.»¹

À la recherche d'un pont entre le monde des *formes générées par l'homme*, et celles du *royaume anomal*, Tokujin Yoshioka s'est employé à diriger la croissance des cristaux de telle sorte que ceux-ci épousent une forme qu'il avait préalablement choisi. Ce projet repose donc sur deux axes essentiels: le premier étant de comprendre le processus naturel sous-jacent à la formation des cristaux, et le second consistant à trouver un moyen de contrôler leur géométrie globale. La croissance des cristaux s'effectue par l'intermédiaire d'une solution saturée d'alun de potassium, ce qui implique de dissoudre la substance dans un solvant, en l'occurrence de l'eau. En guise de squelette, Yoshioka plonge dans le mélange une structure en textile 3D, tissée selon la géométrie d'une chaise et attend patiemment la formation des cristaux. Ces derniers prennent alors le textile comme support pour amorcer leur croissance. Au bout d'un certain temps – bien supérieur aux normes de l'industrie, ils atteignent une taille suffisamment importante pour prendre appui les uns sur les autres, et rigidifier la structure en textile. Le résultat final est un agrégat de cristaux de belles tailles, en forme de chaise. Celle-ci n'est probablement pas utilisable en tant que telle, mais elle symbolise tout de même la possibilité

.....
1. *Seconde Nature*, catalogue d'exposition, éditions 21_21, p.31



Tokujin Yoshioka, *Venus*, catalogue d'exposition *Second Nature*.

de donner naissance à des objets fonctionnels par l'intermédiaire de processus naturels. C'est pourtant au moment où l'on donne une fonctionnalité à l'objet informe, qu'il cesse de l'être: ses contours correspondent alors à l'image d'une chaise, et lui associent la même fonction. Produire de l'informe dans le cadre de l'industrie est donc envisageable (il n'y a qu'un pas entre le process de cristallisation dans un bac étanche, et la même chose rapportée à l'échelle d'une usine, où des batteries de bacs standardisés seraient contrôlés par un ordinateur).

Néanmoins, on peut légitimement se demander si *l'Informe* et l'industrie valent la peine d'être rapprochés. En effet, à partir du moment où l'on crée un objet informe avec l'intention de lui attribuer une fonction précise, on contraint par la même occasion sa forme à répondre à certaines exigences. Une chaise devra ainsi comporter un espace plan sur lequel on puisse s'asseoir, et de quoi s'adosser si l'on est pragmatique. Assujettie à la fonction, sa géométrie rejoint le *domaine des formes connues*. C'est là une contrariété dont nous ne mésestimons pas la portée.

L'amertume d'un fruit rare

Devoir abandonner *l'Informe* au profit de la fonction nous inspire une sensation proche de celle éprouvée après avoir mordu dans un fruit trop mûr, que l'on aura pourtant été

cueillir sur la branche la plus élevée d'un arbre, quand d'autres reposaient plus tranquillement à l'ombre de son feuillage. Il serait certes possible d'accommoder la saveur de ce fruit en l'enrobant de miel, et nous pourrions de même trouver les ressources par lesquelles contourner le problème opposant *l'Informe* à la fonction. L'une d'entre elles, nous suggérerait de séparer la forme de son usage: il s'agirait alors de créer un objet informe qui, lorsque l'utilisateur le souhaiterait, acquerrait une fonction et dans un même temps, une forme. Une lampe par exemple, pourrait être créée sans qu'elle incorpore d'ampoule, et c'est lorsqu'on désirerait s'éclairer que cette dernière lui serait associée. D'informe, elle deviendrait lampe. Cependant, prétendre la moitié du temps ne rien connaître de la fonction d'un tel objet, ne serait-il pas déjà une forme de renoncement à l'ambition première de notre voyage: atteindre le charme de l'inconnu, tout proche des rêves et de l'imagination? À l'image d'un fruit trop mûr que l'on enrobe de miel, cette manière de contourner le problème nous rendrait complice d'une supercherie visant à masquer son amertume, et tromper nos propres sens.

On pourrait aussi analyser ce qui, dans la fonction, nécessiterait d'être associé à un type précis de forme, pour tenter d'en minimiser l'influence sur le corps de l'objet. Notre lampe par exemple, plutôt que d'être créée sur la base d'un abat-jour, d'un pied et d'une ampoule, pourrait fonctionner sur la base d'un procédé d'éclairage différent, comme la

fluorescence. Elle ne nécessiterait alors ni abat-jour, ni pied, ni ampoule. La forme d'une telle lampe serait ensuite confiée aux bons soins des processus naturels appropriés, que nous légitimerions par leur supériorité à atteindre cette qualité évanescence que l'on nomme le Beau. Se poserait alors un autre problème, et de taille: si pour convoquer l'imagination, l'homme devait cesser d'apporter sa sensibilité personnelle aux objets qu'il veut créer, alors à quoi bon continuer de porter un regard curieux sur le monde qui l'entoure, puisque de toute manière atteindre le Beau signifierait déléguer tout le travail de création à la nature? Le créateur doit donc avoir son mot à dire, sans cela plus d'arts, plus d'échanges culturels, fin de sa réflexion. Le Beau, si il est informe, devient en quelques sortes autocratique.

Cette situation que nous ne souhaitons guère, demande sans doute de restreindre notre champs d'investigation au territoire de la Contingence, où les formes créées peuvent conserver un rapport avec leur usage: la *Vénus* de Tokujin Yoshioka, même née d'une cristallisation naturelle, n'en reste pas moins une chaise. Son appartenance formelle aux *formes contingentes* lui donne cependant une plasticité qui estompe ses contours et charme le regard. Sans être informe, elle fait appel à nos émotions et suggère d'une certaine manière un lien avec le *royaume anomal*. C'est la raison pour laquelle nous pensons qu'il existe un moyen d'accéder à ce territoire sans nécessairement passer par l'*informe*. Traduit autrement cela

revient à rechercher ce qui, dans une forme que l'on assujettit à un usage, permet d'établir un lien avec l'imagination. Le fruit cueilli sur la plus haute branche d'un arbre, ressemble peut-être à tous les autres tombés par terre. Il n'en reste pas moins qu'avant d'en découvrir la saveur, ce fruit portait en lui la substance d'un particularisme, qui le différenciait des autres fruits restés à terre. C'est ce que Duns Scotte appelle l'*haecceité*:

« Elle est la réalité ultime de l'être qui est matière, ou qui est forme, ou qui est composition, de sorte que tout ce qui est commun et cependant déterminable peut toujours être distingué. »¹

L'*haecceité* excite peut-être l'imagination, en ce qu'elle lui laisse entrevoir un univers de potentialités liées à l'identité particulière du fruit cueilli: il est le fruit qui poussait sur la plus haute branche de l'arbre. Le manger constituerait donc une expérience particulière. C'est par conséquent l'*idée d'usage*, et non pas seulement la forme, qui relie notre fruit au *royaume anomal*. On est là tout proche des émotions que cherche à véhiculer Adrian Ferrà, lorsqu'il convoque « le sixième sens » de ses convives. À cette différence près, qu'en l'occurrence, notre fruit n'est pas informe, mais simplement contingent.

.....
1. Duns Scotus, VII, p.483-4, trad. fr. p. 176-177

Créé par le biais d'un processus naturel, l'objet caractérisé par la contingence est territorialement plus proche du *royaume anomal* que tout autre objet fabriqué par l'homme. Associé à l'idée d'usage, il peut alors prétendre, mieux que toute autre, convoquer l'imagination. C'est dans ce dessein que l'artiste doit apporter sa culture et sa sensibilité: charge à lui d'intégrer l'histoire et les valeurs des hommes à qui il destine un tel objet, car pour une même fonction il peut exister plusieurs cultures et plusieurs valeurs. Celles-ci varient en effet d'un peuple à l'autre, chacun possédant sa propre histoire, sa propre culture et ses propres valeurs.



Le bol de Kizaemon

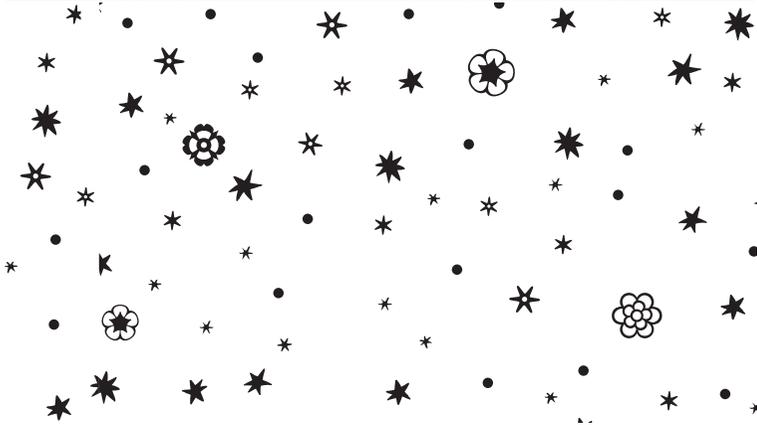
Au Japon, les poteries destinées à la cérémonie du Thé étaient soigneusement choisies parmi l'abondante production artisanale de l'époque, selon leur propension à incarner les valeurs chères au théisme¹. Il y a à Kyoto, ancienne capitale du Japon, un temple historique connu sous le nom de Daitoku-ji. À l'intérieur de ce temple, on conserve avec d'infinies précautions un bol à thé appelé Kizaemon Ido. Il y repose, protégé par cinq boîtes fermées l'une dans l'autre. Il y a plusieurs années, les visiteurs devaient payer jusqu'à trois mille dollars us juste pour voir le bol une seule fois. Selon l'historien d'art américain, Jon Carter Covell, le père abbé de Daitoku-ji lui dit un jour:

« Si l'ermitage de Koho-an devait être détruit par le feu, et que seul ce bol était sauvé des flammes et vendu, il y aurait plus d'argent qu'il n'en faudrait pour rebâtir entièrement le temple. »²

.....
1. «Le théisme est un culte basé sur l'adoration du beau parmi les vulgarités de l'existence quotidienne. Il inspire à ses fidèles la pureté et l'harmonie. Il est essentiellement le culte de l'Imparfait, puisqu'il est un effort pour accomplir quelque chose de possible dans cette chose impossible que nous savons être la vie.»

Le livre du Thé, Okakura Kakuzô

2. Jon Carter Covell, *The world of Korean Ceramics*, p.84



Le bol de Kizaemon

Cette fameuse œuvre d'art était pourtant une variété très ordinaire de bols, que les paysans du sud de la Corée utilisaient au cours des XV^e et XVI^e siècles, et connus sous le nom de *maksabal*. Ce nom signifie un bol (*sabal*) façonné de forme grossière (*mak*) avant d'être vernis et cuit. Comme sa fabrication ne demandait ni beaucoup d'efforts ni beaucoup de temps, il est asymétrique et les lignes de sa forme simple sont irrégulières. Sa conception n'est pas sophistiquée et sa couleur est loin d'être nette.

Pourtant, lorsque ces céramiques simples, fabriquées sans beaucoup de soins, furent transportées au Japon, et que les samurais et les moines Zen les virent, elles furent traitées avec un respect et un honneur que peu de céramiques reçurent. Le critique d'art japonais, Yanagi Muneyoshi, vit ce bol et fut étonné par son humble beauté. Il déclara: « Ce bol ordinaire, objet sans valeur devenu un trésor précieux, démontre l'essence véritable de la beauté cachée dans la vie. »

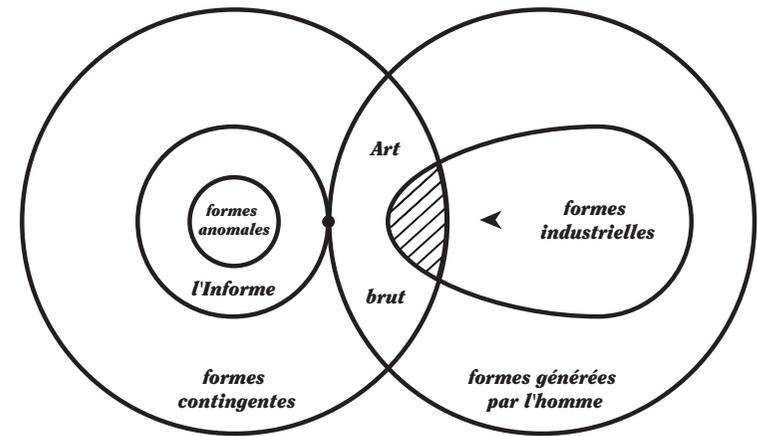
Puis il ajouta que cette beauté venait de « sa simplicité vraie, naturelle, de l'absence de conception, d'extravagance et d'exagération. » Il souligna que les autres bols destinés à la cérémonie du Thé ne peuvent pas l'emporter sur le *maksabal*, car « ils tentent délibérément de créer la beauté. »¹

À cet égard, le bol de Kizaemon représente pour ces esthètes la forme la plus pure des valeurs chères au théisme. Cela

.....
1. Yanagi Muneyoshi, *Pensant à la Corée*, p. 310 à 321

explique que d'objet artisanal quelconque en Corée, il soit devenu trésor national au Japon depuis le XVI^e siècle, date de son introduction sur le territoire par un marchand d'Osaka, Takeda Kizaemon.

L'artiste doit donc être en mesure d'intégrer parfaitement les valeurs qu'il veut transmettre par l'intermédiaire de l'objet qu'il aura imaginé. Ce constat, si il semble correspondre à une opinion déjà fort répandue, n'est pas incompatible avec l'idée selon laquelle ce serait ensuite à la nature de donner corps à l'objet. Précontrainte par les émotions humaines, la forme d'un tel objet devrait pouvoir prétendre à une qualité sensible propre à charmer non seulement l'œil, mais également l'esprit. Ce sera là l'objet de nos travaux à venir: mettre en place les moyens de générer des formes contingentes, tout en accordant un rôle crucial aux valeurs que véhiculent leur usage, et plus particulièrement leur *idée d'usage*. Nous joignons à cette intention, le territoire formel sur lequel portera notre action.



*Carte des formes perceptibles modifiée
le nouveau territoire du créateur industriel*

Ce dernier schéma traduit notre désir de nous rapprocher du *royaume anomal*, non plus en passant par *l'Informe*, mais en amenant plutôt l'industrie à sa rencontre. *L'Informe* en effet, à moins de lui trouver un usage qui rende compatible son charme mystérieux à la sensibilité des hommes, limite nous semble-t-il, l'action et la pensée du créateur industriel. C'est la raison pour laquelle nous ne souhaitons guère passer par son intermédiaire pour convoquer l'imagination. Si en revanche, nous repensons les process industriels de telle sorte que ces derniers empruntent à la contingence une part de son caractère, nous nous rapprocherions alors du *royaume anomal* sans pour autant convoquer *l'Informe*. Une machine

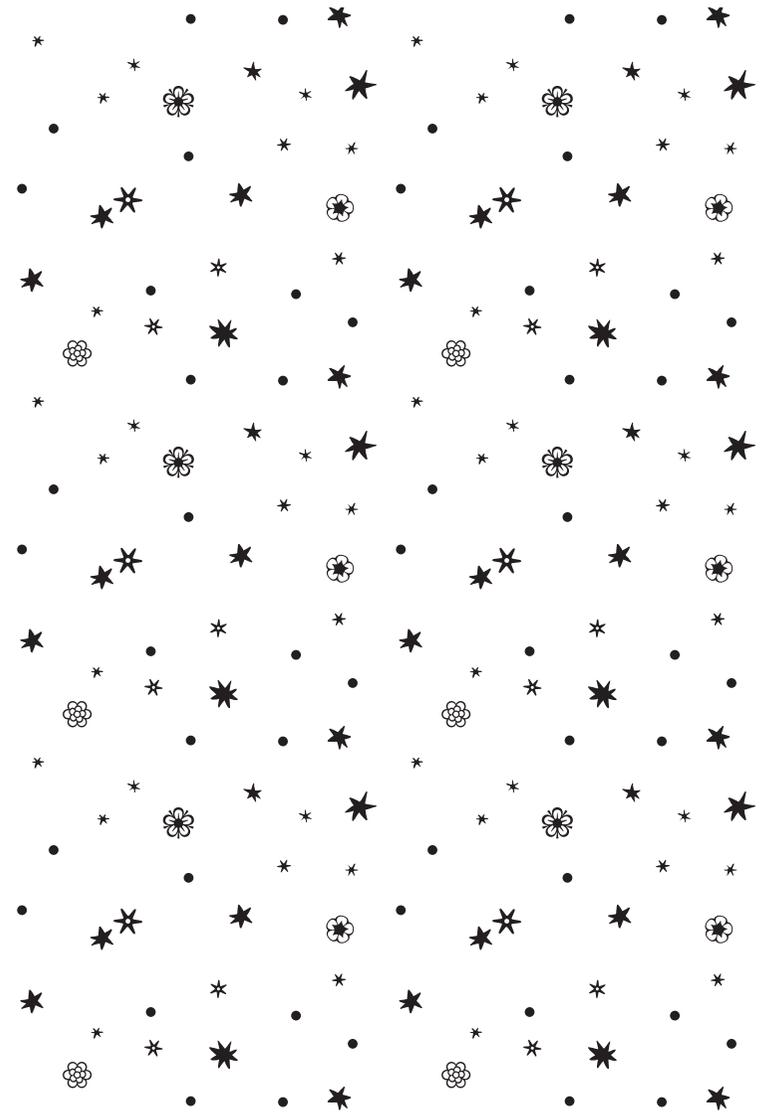
qui utiliserait certains process naturels en plus de ses lois mécaniques traditionnelles, serait ainsi en mesure de produire – par l’intermédiaire du designer, des objets formellement bien plus proches du *royaume anomal* que jamais auparavant. Ces objets, nous l’espérons, devraient pouvoir prétendre à une qualité sensible propre à charmer non seulement l’œil, mais également l’esprit.

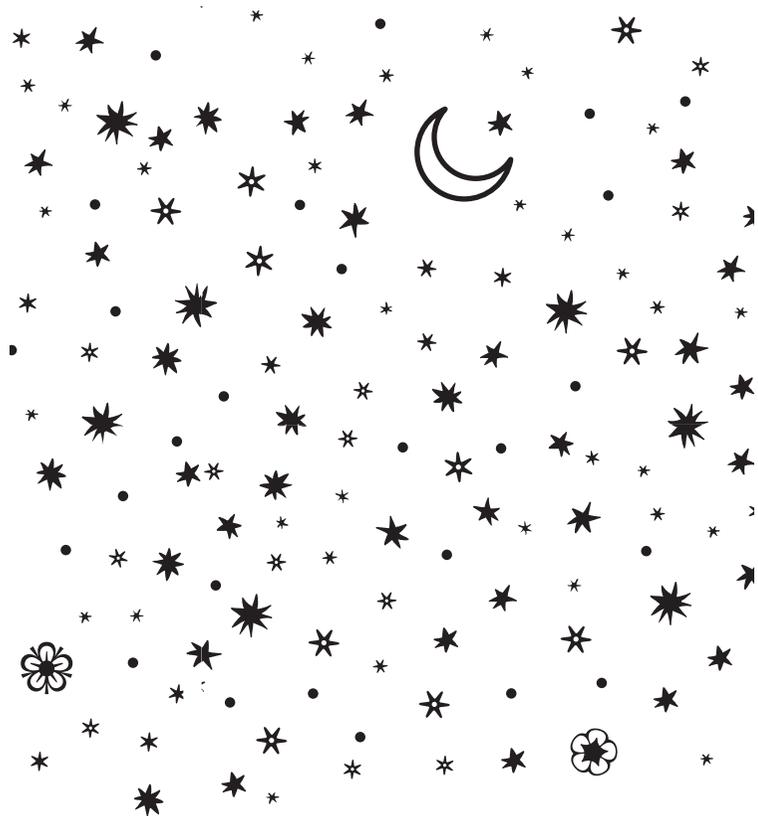


Bibliographie indicative

Yukio Mishima : *Hagakure*
Ôkamura Kakuzô : *Le livre du Thé*
Eiji Yoshikawa : *La pierre et le sabre, La parfaite Lumière*
Junichirô Tanizaki : *L'éloge de l'ombre, Le coupeur de roseaux, Le goût des orties*
Sun-tzu : *L'art de la guerre*
Miyamoto Musashi : *Traité des cinq roues*
Stéphane Audeguy : *Les monstres, Petit éloge de la douceur, La théorie des nuages*
Pétrarque : *L'Ascension du mont Ventou*
Lao-Tseu : *Tao Te King*
Nicolas Bouvier : *Chroniques japonaises, Le hibou et la baleine*
Le manniérisme
Les grotesques
Les cabinets de curiosités
Gilbert Lascaut : *Les monstres dans l'art occidental*
Soetsu Yanagi : *Artisan et inconnu : perception de la beauté dans l'esthétique japonaise*
Jorge Luis Borges : *Le livre des êtres imaginaires*
Michel Thévoz : *L'Art Brut*
Jorge Luis Borges : *Le livre des êtres imaginaires*
Jean Carriès : *la matière de l'étrange*
Maupassant : *Bel ami*
Essai d'Annie Le Brun : *Leonora Carrington*
Freud : *L'interprétation des rêves*
Emile Boutroux : *De la contingence des lois de la nature*
David Ruelle : *Hasard et Chaos*
Michel Thévoz : *L'art brut*

Christine Poulson : *William Morris*
Homère : *L'Illiade*
Catalogue d'exposition : *La mer, terreur et fascination*
Isidore Ducasse Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*
Catalogue d'exposition : *Masques, chefs d'œuvres des collections
du musée du quai Branly*
Roxy Paine : *Catalogue d'exposition*
Tokujin Yoshioka : *Second Nature, catalogue d'exposition*
François Dagognet : *Éloge de l'objet*
Pierre Francastel : *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*
Jacques Perrin : *Comment naissent les techniques*
Manlio Brusatin : *Histoire des couleurs*
Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité
technique*
Jacques Perrin : *Paris, capitale du XIX^e siècle*
Abraham A. Moles : *Les sciences de l'imprécis*





Nous tenons à remercier chaleureusement Stéphane Audeguy qui, par ses conseils et son accompagnement, a su partager une certaine idée de l'écriture; Franck Jalleau également, pour nous avoir fait l'honneur de nous confier sa police de caractère notamment.



