THOMAS PERRIN

Glossaire restreint, non-absolu, subjectif et paradoxal



GLOSSAIRE RESTREINT, NON ABSOLU, SUBJECTIF ET PARADOXAL

THOMAS PERRIN

GLOSSAIRE RESTREINT, NON-ABSOLU, SUBJECTIF ET PARADOXAL

Remerciements à
Michel Collet, Laurent Devèze, Isabelle Massu, Séverine Vuillemin,
pour leur aide, leur contribution et leur regard sur ce mémoire.

Action

Figure
Complexe

1. Cette figure aurait pu s'appeler « Stratégie de l'action ». La stratégie est complexe, quand l'action est simple. Il y a dans l'idée de stratégie quelque chose de résolument préparé : envisager différentes actions en fonction d'un ensemble de paramètres. Ces paramètres évoluent en fonction de l'apport d'informations nouvelles. La stratégie est donc une attention à cette évolution. Cette préparation, cette attention à l'imprévu et au hasard, le suivi des intuitions a un lien important avec le travail du plasticien. Le plasticien n'est pas programmatique. Il peut suivre un processus établi, une série d'actions précises et organisées, mais il est également capable de « réactions ».

2. Un ami (peintre) me disait récemment, détaillant ses derniers tableaux, comment la « technique » était finalement essentiellement procédurale : les mêmes gestes, les mêmes outils. Pourtant, devant moi s'alignait une série dont aucun des tableaux n'était identique à un autre. Il y avait et dans les micro-choix initiaux, et surtout dans les réactions au cours même de ce processus, quelque chose de si complexe, si indéterminé (et donc chaotique), que le résultat en était toujours différent.

3. La performance possède, dans un de ses aspects premiers, une part d'indétermination. Loin de moi l'envie de m'étendre sur

cette question, d'autres[1] on traité ce sujet plus exhaustivement que je ne pourrais le faire ici. Il existe une performance particulièrement déterminée, laissant peu de place au hasard, et une autre plus ouverte, ou plus imprévue (évidemment, il ne s'agit pas d'une classification de la performance, juste de deux horizons possibles entre lesquels celle-ci pourrait se placer). D'une part parce qu'une performance est « produite » en direct (c'est une œuvre en construction permanente que l'on voit), de l'autre parce qu'elle est un lieu d'interaction avec un « témoin » (public, assistance, on choisira le mot le plus adapté), qui devient producteur de l'œuvre en même temps que l'artiste, la performance est un lieu d'indéterminisme. Le performeur est donc lui aussi dans un acte réactif, plus qu'une action programmatique. La position du performeur, sa recherche d'un instant magique au milieu de la programmation ou d'une transe totale et libre sont de l'ordre du choix.

Œuvre

4. Cette réaction constante de l'artiste face à son propre processus est récursive : l'œuvre d'art n'est pas le produit d'une machine triviale dont il suffirait de connaître les inputs pour ensuite en déduire les outputs. Les processus de production de l'œuvre sont réactifs : ils s'ajustent, se développent, mutent, au fur et mesure de la conception de l'objet. Ce lien rétroactif entre le sujet et l'objet, l'artiste et l'œuvre nous permettent d'entendre les limites d'un paradigme de simplification : l'artiste ne peut pas être vu comme le concepteur d'un objet. Si l'artiste est un démiurge, l'œuvre n'est plus le produit d'un concept originel, mais est un ensemble d'idées altérées par un ensemble de réactions.

Artiste

Art

Paradigme
Simple

1. LOUISE VANARDOIS, *Détermination et Indétermination dans la pratique de la performance*, mémoire de master en arts plastiques, Besançon, Institut Supérieur des Beaux-arts de Besançon, 2016.

5. On retrouve le terme « réaction » (et plus largement une idée du processus comme un ensemble d'actes réactifs) chez Marcel Duchamp : « Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique. »[1]

1. MARCEL DUCHAMP, *Le processus créatif In Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994.

Alphabet

Fragments

Figure

Neutre

Forme

Complexe

1. Roland Barthes avait classé dans les *Fragments d'un discours amoureux* les différentes figures du discours amoureux par ordre alphabétique. Il a opéré de la même manière dans ses cours au Collège de France, jusqu'à aller ensuite vers des processus plus élaboré de distribution. Dans son cours sur le neutre (1977-1978), les figures ont été d'abord distribuées alphabétiquement, puis numérotées, puis mélangées en suivant des tables de nombres aléatoires[1]. Cet ordre, dont Barthes se plaint qu'on ne l'interroge jamais à ce propos, est essentiel pourtant dans son caractère arbitraire. Les figures, en tant que figure, apparaissent au hasard, « s'agitent, se heurtent, s'appaisent, reviennent »[2]. Ici, bien que la forme de la figure et du fragment soit utilisée, (en hommage affirmé au livre, et à l'œuvre en général de R. Barthes), les figures et les fragments s'intègrent les uns aux autres (le mot « figure » est lui-même une figure, et dans cette figure « figure » certaines figures abordées pourront appeler la figure de l'alphabet). Elles ont ainsi un caractère récursif, les figures s'appellent toutes entre elles dans un réseau. Ce caractère récursif est l'un des principes de base de la pensée complexe d'Edgar Morin : l'hologrammatique[3].

1. ROLAND BARTHES, *Le neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 37
2. ROLAND BARTHES, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 11
3. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 100.

Structure/ Sytème

2. L'alphabet est une structure déterministe : il existe une origine de l'alphabet, une généalogie étudiée depuis les écritures protosémitiques jusqu'aux alphabets latin, arabe, etc. Mais l'apparition de l'alphabet relève également d'un choix : celui d'utiliser un système de symboles représentant plus ou moins précisément un certain nombre de phonèmes qui eux-même composent le langage. Bien sûr ce choix est complexe. Il n'est pas celui d'un individu. L'individu naît dans une société transmettant déjà en son sein ce choix et l'individu transmettra lui-même cette caractéristique d'ordre culturel. D'autres cultures ont adopté des systèmes différents comme celui de l'idéogramme (c'est le cas de la Chine par exemple en ce qui concerne les langues vivantes, mais on peut aussi évoquer les hiéroglyphes pour l'Egypte antique). J'utilise et je parle ici d'un alphabet latin, mais parler d'alphabet au singulier est un non-sens : même si l'alphabet latin est présent majoritairement sur le globe, il en existe un grand nombre d'autres toujours usités aujourd'hui (cyrillique, arabe, …) Cette diversité est intrinsèquement liée à la variété des langages sur terre, qui limitent la généralisation d'un seul système. L'alphabet est donc d'un coté un système de symboles limité, ne pouvant décrire toutes les langues, et de l'autre il semblerait absurde de vouloir un alphabet au nombre toujours supérieur de symboles qui pourrait répondre à cette recherche de complétude. L'alphabet porte en lui ses propres limites, mais ses limites sont sources d'informations sur l'individu-sujet qui l'utilise: son appartenance à une zone géographique, à une société, à une culture.

Complétude

3. L'alphabet à lui-même été le support d'une production visuelle. La création typographique depuis l'origine-même de l'écriture porte en elle la volonté de traduire un phonème ou une idée en un visuel. Les premières écritures étaient constituées de représen-

tations visuelles au lieu de glyphes abstraits. Mais l'assignation de ces glyphes, plus tardive, n'a pas empêché la lettre d'être un support de création plastique. En témoignent, non exhaustivement, l'enluminure, le calligramme, la calligraphie, la typographie, etc.[1]

1. MARCEL COHEN & JÉRÔME PEIGNOT, *Histoire et Art de l'écriture*, Paris, Robert Laffont, 2005.

Analogie

Art

1. Un grand nombre d'analogies sont produites dans les différentes figures. Des liens sont tendus entre l'art et le sujet amoureux, entre l'art et les sciences, etc. Cette recherche de l'analogie peut sembler risquée, prompte à l'erreur tant la distance ontologique entre certains domaines est grande (on dit l'analogie facile et dangereuse). Pourtant, c'est bien la recherche de l'ouverture et de la transversalité qui est en jeu ici. Aussi, l'analogie permet justement de récréer du lien entre des domaines a priori étrangers ; la porosité des domaines d'étude est aujourd'hui une nécessité : physique théorique, appliquée, mathématiques, biologie, sociologie, philosophie, art, prospèrent au travers de leurs interconnections. Cette possibilité de déplacement devient une possibilité de décentralisation : on ne cherche plus à voir l'œuvre d'art en elle-même, mais au contraire tout autour d'elle. On comprend alors que ce qui est essentiel (dans son essence), n'est pas tant en elle, mais dans les interactions entre l'œuvre et un ensemble de protagonistes, de phénomènes.

Œuvre

Interaction

Art

« Art

1. Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé l'histoire de l'art. Ce récit établit une généalogie critique et problématise les enjeux de ces objets, à travers trois sous-ensembles : peinture, sculpture, architecture.

2. Le mot "art" n'apparaît aujourd'hui que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition la plus précise serait celle-ci : l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets. »[1]

Formes

1. Cette définition, produit par Nicolas Bourriaud dans l'esthétique relationnelle en 1998 présente deux définitions du mot Art. L'art pourrait donc être défini de deux manières distinctes. La première définition est « générique », la seconde est plus « actuelle », ancrée dans l'époque que décrit N. Bourriaud, la fin des années quatre-vingt-dix. Le paradigme (entendons le mot ici dans sa définition linguistique), c'est choisir un terme plutôt qu'un autre. Echapper au paradigme, c'est échapper à l'opposition entre ces deux définitions afin de créer un troisième terme, complexe. L'opposition, dans la pensée complexe, est productrice de sens : le sujet art devient une structure composite, fait de matières différentes. Ici, l'opposition soulevée est temporelle : l'art d'avant, et l'art maintenant. La définition de

Paradigme

Complexe

1. NICOLAS BOURRIAUD, *Glossaire* In *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

Temps

ce qu'est l'art a évolué au fur et à mesure du temps. Pourrait-il exister alors une définition intemporelle de ce concept qui dépasserait l'ensemble des définitions existant déjà ?

2. « En fait ce que je veux, c'est non pas définir un mot, le mot neutre, mais c'est nommer une chose. Ce n'est pas la même chose de définir un mot et de nommer une chose. Or ce que je veux, c'est nommer une chose. Je rassemble sous un nom diverses choses et ce nom, je le trouve sous l'espèce du nom "neutre" ».[1]

Neutre

Ce processus de rassemblement pourrait être déplacé sur le mot Art. Plutôt que définir (le verbe lui-même porte la question de l'achèvement et de la finitude) ce que le mot est, on pourrait imaginer rassembler un groupe d'objets – matériels ou virtuels – dans un ensemble que l'on nommerait « art ». Ce processus à un avantage, celui de déplacer le lien de causalité ou de rattachement entre les idées d'œuvres et d'art. Dans une conception « courante »[2], l'art est une idée à laquelle chaque œuvre se greffe, devenant ainsi une production qualifiée d'artistique. Pour que l'objet puisse être assimilé à l'idée que

Œuvre

1. ROLAND BARTHES, *Le neutre, cours au collège de France, première séance,* [Audio en ligne], Ubuweb, 1978, 2016. [consultée le 16/11/2016]. Disponible à l'adresse : https://ubusound.memoryoftheworld.org/barthes_roland/Barthes-Roland_Le-Neutre_01_18-fevrier-1978.mp3

On aura privilégié une transcription de l'enregistrement audio original de la séance, plus précise et développée que le texte original, présent dans le livre rassemblant les notes de ce cours.

2. Le mot « courant » est choisi ici particulièrement par écho au texte de Roland Barthes « Théorie du texte » dans l'*Encyclopædia Universalis* : « Qu'est ce qu'un texte, pour l'opinion courante ? »

ROLAND BARTHES, *Texte (Théorie du)* In *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1973.

l'on a de l'art, il doit appartenir à un certain nombre de code culturels et sociétaux qui relèvent de ce que Marcel Duchamp appelait le « goût »[1]. Si l'on renverse cette conception, dans la perspective de nommer plutôt que définir, l'art devient un mot qui incarne ensuite l'ensemble des œuvres qui se revendiquent « d'art ». Dans cette conception, le mot « art » peut porter en lui des interprétations diverses, plus à même de répondre à une pluralité de médiums, de cultures, de sociétés connectés. De plus, cette idée porte en elle la capacité de s'élargir, d'accepter en son sein des éléments étrangers. La définition n'est plus restrictive.

1. « J.-J. S. – Selon vous donc le goût serait la répétition de toute chose déjà acceptée ?
M. D. – Exactement. C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soit et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois elle devient goût. »

MARCEL DUCHAMP, *Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney*, In *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion, 1994.

Artiste

1. Au début du XXe siècle, Duchamp opère une révolution quant à la définition de ce qu'est l'artiste. Cette révolution, inconsciente peut-être, détruit l'idée de l'artiste comme maître d'une technique. En imaginant le ready-made, nombreux sont ceux qui le voient comme le précurseur de l'art conceptuel, de l'art minimal, etc. En plus de son travail, riche et pluriel, il a eu sur l'art et les artistes des réflexions encore d'actualité qui ponctuent ça et là les figures rassemblées ici. Dans son travail plastique, on pourrait le qualifier simplement comme l'artiste du choix absolu : quand Marcel Duchamp produit un ready-made, on approche en effet de ce qui semble être le choix le plus affirmé possible. Un objet manufacturé (ou plusieurs : *Fontaine*[1] propose un seul objet, l'urinoir, quand *Roue de bicyclette*[2] en propose deux : la roue et le tabouret), déjà existant, est présenté en tant qu'œuvre. Pourtant, le choix de Marcel Duchamp est tout sauf un choix esthétique, volontaire, dirigé : c'est n'est ni un bon choix, ni un mauvais choix : « Il est un point que je veux établir clairement, c'est que le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelques délectations esthétiques. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût…

Art
Figure

Œuvre

1. MARCEL DUCHAMP, *Fontaine*, Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm, 1917.
2. MARCEL DUCHAMP, *Roue de bicyclette,* Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, 1913

en fait une anesthésie complète. »[1]

Regardeur

2. Qui est artiste ? Quel est le rôle de l'artiste ? Si le regardeur est lui-même producteur d'un acte créatif quand il regarde le tableau, l'artiste a-t-il encore une raison d'être ? Qu'en est-il de

Subjectif

la subjectivité de l'artiste qui transparaît dans son œuvre ? Qu'en est-il de du contenu exprimé dans l'œuvre mais hors des choix volontaires de l'artiste ? On pourrait s'attarder longuement à tenter de répondre à chacune de ces questions (et bien d'autres) le plus justement possible. Il est fort à parier que de nombreuses réponses seraient contradictoires, paradoxales les unes avec les autres. L'artiste n'étant pas le centre de la recherche présentée, nous devenons en en parlant caricaturiste, approximatif, en essayant de ne pas le réduire pour autant à un simple point de passage, un individu fabriquant l'objet qui deviendrait par la suite notre centre d'intérêt.

3. Je me rappelle de cette phrase extraite du livre *Discours sur l'origine de l'univers*[2] d'Etienne Klein, et attribuée à Jean Paul II lors d'une visite au Vatican du physicien Stephen Hawking: « Nous sommes bien d'accord, monsieur l'astrophysicien. Ce qu'il y a après le big bang c'est pour vous, et ce qu'il y a avant, c'est pour nous ». Peu importe ici la véracité du fait raconté, il me permet d'expliciter ceci : il existe un point de rupture dans l'existence propre de l'œuvre. Cette rupture ce produit quand l'artiste se détache de sa production. Cette rupture n'est pas nécessairement brutale, elle peut être diffuse. On ne

1. MARCEL DUCHAMP, *A propos des « Ready-mades »* In *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994.
2. ETIENNE KLEIN, *Discours sur l'origine de l'univers*, Paris, Flammarion, 2010.

Temps

cherchera pas à décrire le moment exact ou cette séparation survient : survient-elle au dernier coup de pinceau du peintre, au premier accrochage de l'œuvre au mur, au premier regard d'un autre individu, ou encore au moment de la vente de l'œuvre ? Ce qui se produit avant le détachement appartient intimement à l'artiste. Ce qui se produit après appartient à tous.

Cette réflexion ne signifie pas qu'il faille oublier l'artiste ou le cantonner à un rôle secondaire, mineur. Elle signifie que dans tout les cas le rôle de l'artiste est lu a posteriori, et par le regardeur, et par lui-même. Il doit être considéré avec un regard critique, car il est le produit d'un travail de mémoire, donc dans une certaine mesure de fiction. Cela dit, la confrontation entre le regardeur et l'œuvre n'a pas à devenir une recherche de vérité ou d'absolu. La fiction, la narration, l'histoire de la production de l'œuvre par l'artiste sont évidemment signifiantes.

Origine

Autonomie

Œuvre

Temps

1. L'autonomie de l'œuvre d'art est sa capacité à exister dans le temps, à évoluer, et à porter autre chose qu'un simple contenu informatif (chaque individu sujet crée un rapport personnel face à l'œuvre, qui fait du contenu signifié de l'œuvre une donnée variable, et non pas une information concrète transmise). La notion d'autonomie est peut-être une notion réactualisée par la difficulté des œuvres contemporaines, dans leurs pluralités de médiums, de formes, de contextes, …, à être rattachées à un ensemble particulier. Les œuvres sont qualifiées d'autonomes dans leur singularité. La question de l'autonomie provoque également certaines interrogations quant aux systèmes de médiations : il est difficile aujourd'hui d'évaluer la juste mesure entre une quantité d'informations utile minimale, laissant le regardeur complètement autonome dans son rapport avec le système-œuvre, et un surplus d'informations pouvant orienter l'interprétation du public et briser les capacités transcendantales de l'œuvre.

Structure/
Système

2. Il faudrait rappeler l'autonomie idéologique, celle que l'on pourrait décrire comme celle de « l'art en tant qu'Art »[1] (pour reprendre le titre du livre de Patricia Esquivel). Cette conception

1. MICHAËL FORTIER, *Compte rendu de Esquivel (Patricia), L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*. [En ligne], 2013, CONTEXTES, [consulté le 05 décembre 2016].
Disponible à l'adresse : http://contextes.revues.org/5622

prendrait racine « dans l'opposition qui se creuse tout au long du XIXe siècle entre une culture érudite et une culture de masse ; opposition due à la formation d'un marché et à la disparition du médiateur entre l'artiste et le public que représentait autrefois le mécène ». Cette vision de l'œuvre comme système pouvant être une recherche esthétique, portée sur le goût, est peut-être à remettre en question, comme l'écrit Michaël Fortier : « le fait que l'art contemporain soit caractérisé par "une demande incessante sinon harassante de justification" (est-ce bien de l'art ? l'artiste est-il authentique ou se rit-il de nous ?) n'est-il pas le signe que son autonomie est « beaucoup moins vécue aujourd'hui à titre d'idéal à atteindre, ou à titre d'enjeu, sur le mode d'une esthétique encore romantique, qu'à titre de paradoxe ou de problème et, à la rigueur, de "mal nécessaire" ? »[1]

3. L'autonomie d'un système nécessite l'existence d'un réseau de dépendances. Un individu, pour obtenir une existence autonome, doit d'abord apprendre une langue, se développer culturellement et socialement tout en dépendant de certaines qualités biologiques : tel corps, tel cerveau, telle couleur de cheveux… Pour devenir autonome un sujet doit pouvoir être libre de se déplacer dans ce réseau de dépendances et de savoirs : par exemple, une société totalitaire ne saurait favoriser l'autonomie de l'individu. L'individu doit garder une capacité à choisir.

L'autonomie d'un système-œuvre est aussi dictée de la même manière : elle est possible à la condition que l'objet matériel soit relativement capable de déplacements dans le réseau de dépendances. Cette autonomie est relative, toujours conditionnée

1. MICHAËL FORTIER, *Ibid.*

Regardeur

Complexe

Simple

par le regard d'un individu qui produit à sa place le choix de voir ou non des connections logiques entre les différents éléments du système-œuvre. La complexité dans cette relation d'autonomie est de savoir quelle est la liberté réelle du sujet regardeur : son système propre influence inévitablement le regard qu'il porte. Pour reprendre les mots d'Edgar Morin : « Combien souvent avons-nous l'impression d'être libres sans être libres. Mais, en même temps, nous sommes capables de liberté, comme nous sommes capables d'examiner des hypothèses de conduite, de faire des choix, de prendre des décisions. Nous sommes un mélange d'autonomie, de liberté, d'hétéronomie et je dirais même de possession par des forces occultes qui ne sont pas simplement celles de l'inconscient mises au jour par la psychanalyse. »[1]

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 91.

Avant-propos

1. Cet avant propos est ici pour raconter ce qu'il y a eu avant cet assemblage de textes, c'est-à-dire les échecs d'écriture. Cet assemblage essaye d'expliquer comment la pensée complexe, conjointe à une réflexion sur l'œuvre d'art, permettrait d'éviter les affres d'une vulgarisation réductrice. L'argumentation autour de cette question se fera au cours de la lecture des différentes figures qui composent cet assemblage, mais avant cela il fallait préciser les écueils auxquels j'ai dû faire face. Ce livre voulait être une pensée complexe, s'organiser comme telle, y compris dans la forme plastique/matérielle de l'ouvrage. De ces essais n'est ressorti que confusion, au lieu de richesse, ou approximation au lieu de justesse. J'ai cru alors impossible de parler de l'œuvre d'art comme système complexe, au risque soit d'être réducteur, soit imprécis. Pourtant ce paradoxe est la volonté première de ces textes : comment aborder des éléments de langage intraitables et inarticulés sans pour autant mutiler la richesse de l'objet/œuvre d'art.

Complexe
Œuvre
Figure
Forme
Dialogique
Langage
Intraitable

2. La forme du glossaire et de l'abécédaire (forme adoptée par Gilles Deleuze dans l'*Abécédaire*[1], Andy Warhol dans *A is an alphabet*[2], etc.) permet justement de raconter des mots par des

Alphabet

1. PIERRE-ANDRÉ BOUTANG, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* : *avec Claire Parnet*, [disque optique] Paris, Éditions Montparnasse, 1996. 3 DVD-rom
2. RALPH THOMAS WARD (CORKIE) & ANDY WARHOL, *A is an alphabet*, Portfolio de 26 lithographies offset, New York, 1953.

Fragment

mots. Ce texte agit donc comme une série de biopsies, et non un métalangage, autour de l'œuvre d'art. Deux lectures sont alors possibles : l'errance, au gré des renvois entre les différents fragments, ou une lecture page après page, linéaire. Une difficulté apparaît toutefois dans l'écriture de cet ouvrage : les mots se renvoyant les uns aux autres, certaines figures pourront paraître abstraites tandis que d'autres n'auront pas été lues. Cela signifie-t-il pour autant qu'il y ait un ordre à deviner ? En tout cas, s'il existe, cet ordre n'est pas volontaire.

Artiste
Regardeur
Références

3. Je constate la difficulté, en tant que plasticien, à devoir énoncer quelque chose du contenu (les signifiants et signifiés) d'une œuvre, et je crois que cette difficulté est partagée par d'autres artistes, curateurs, amateurs, spécialistes, de diverses manières. Ces écrits cherchent surtout à s'appuyer sur certaines références pour ensuite développer d'autres aspects, d'autres outils d'étude : ceux de la complexité.

Subjectif

Tabula Gratulatoria

4. Deux auteurs peuplent essentiellement ce livre : Roland Barthes – notamment avec le livre *Fragments d'un discours amoureux*[1], dont la mise en page des textes (et plus largement la forme du livre) s'inspire largement – et Edgar Morin – avec *Introduction à la pensée complexe*[2]. Ces références (et d'autres) sont un choix subjectif, affectif, et sont également des limites au développement de mon argumentation. Roland Barthes, dans la première des treize séances de son cours sur le neutre, choisi lui-même de limiter sa bibliographie à une sélection non

1. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977.
2. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 1990.

exhaustive de livres au sein de la bibliothèque de sa maison de vacances. Pour expliquer le refus de certains ouvrages, il dit : « je ne “cristallise pas” (mot amoureux) »[1].

1. ROLAND BARTHES, *Le neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 37.

Bruit

1. L'écriture de ce texte se fait essentiellement dans des cafés, des bibliothèques et mon atelier. Je n'écris jamais isolé, seul chez moi, dans le calme. Deux raisons pour cela, la première est un besoin de mise en scène. Une vision romantique de « l'écrivain »[1] motive ma propre capacité à écrire. La seconde est la nécessité de bruit autour de moi, percevoir la complexité dans notre appartenance à un monde qui s'organise continuellement. Sentir cette appartenance est une nécessité, un rappel à l'impossibilité d'une recherche de complétude – la complexité, ce livre, ma pensée toute entière, n'est pas suffisante pour comprendre la totalité des micro-événements dont je suis témoin. Parallèlement, paradoxalement aussi, c'est également un rappel de l'existence concrète de cette complexité : l'incroyable réseau que constitue les gens qui m'environnent à cet instant précis, l'improbabilité de cette organisation qui nous réuni ici, tous, systèmes autonomes organisés et organisateurs, dans un même lieu et un même instant.

Complexe

Complétude

Dialogique

Etre assis dans un café, plutôt que seul chez soi, c'est comprendre que l'on fait partie intégrante de ce réseau, que l'on n'est pas extérieur à celui-ci, objectif. C'est entendre que l'on fait parti d'un ensemble de systèmes interagissant les uns avec les autres. Je fais partie d'une économie, d'un système social, d'un groupe ethnique, le café que je bois à une influence sur mon système

Structure/
Système

1. ROLAND BARTHES, *L'écrivain en vacances* In *Mythologies,* Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 32.

Origine

Interaction
Autonomie

biologique par des interactions d'ordre chimique, il existe une histoire anthropologique et biologique de l'origine du café, tout en entendant que cette histoire est un récit lu a posteriori. La brasserie à une architecture et une décoration qui appartiennent à une mode, qui témoignent d'une époque, etc. La somme des systèmes et de leurs interactions est infinie. Et pourtant apparaît notre autonomie, notre individualité au cœur de ce système, et par-dessus tout notre capacité à nous voir nous même au cœur de ce système. Le « vertige »[1] de la complexité est le moteur principal de l'écriture de ce livre pour la raison simple qu'il est déjà de l'ordre de l'indicible.

2. Le bruit est essentiel en tant que producteur d'information. Si on peut le concevoir comme nuisance, comme déformant les signes de l'œuvre, les théories de l'information nous apprennent que le bruit peut aussi être un producteur implicite de contenus. Umberto Eco, parlant de la langue comme « système de probabilité »[2], évoque le bruit qui interfère avec un message. Ces interférences forcent l'auteur du message à inclure des « redondances » de langage qui permettent ainsi de préserver le signifiant (U. Eco utilise pour exemple le message « je t'aime ». Dit au téléphone, il pourrait malencontreusement être entendu « Je te hais ». On pourra prendre la précaution de dire « Je t'aime, mon amour », pour éviter une mécompréhension.[3]

Redondance

1. L'expression *vertige de la complexité* est surement une réminiscence du titre du livre de Umberto Eco, le vertige de la liste. La question spécifique de la liste, ses qualités dans sa capacité à décrire une certaine quantité de phénomènes, spécifiquement ceux liés à l'intraitable et l'indicible, apparait en filigrane dans un certain nombre de figures mais surtout dans la forme du livre (qu'est ce qu'un glossaire sinon une liste de mots).

UMBERTO ECO, *Vertige de la liste,* Paris, Flammarion, 2009.
2. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 79.
3. *Ibid.,* p. 77.

Cet ajout est de l'ordre de la redondance). Cependant, rendre le message plus informatif le rend du même coup plus banal, il laisse moins de possibilité d'interprétation à son récepteur. Le message est clair, il respecte l'intention de l'auteur, il ne laisse pas de place à l'imprévisible. Un artiste, dans son rôle d'individu producteur d'un objet laissé à l'interprétation, doit mesurer la quantité de redondances dans sa création : cette mesure permet d'expliciter plus ou moins tel ou tel contenu, de réduire les interférences d'autres contenus non désirés, sans pour autant tomber dans un caractère informatif : la poétique de l'œuvre se joue également dans ce qui n'est plus dit, l'implicite de la forme.

Artiste

Forme

3. Il serait un peu hâtif de décrire le bruit comme une simple interférence, une perturbation à éradiquer du système. La notion de bruit est en photographie l'équivalent numérique du grain argentique – les raisons du bruit et du grain sont différentes, mais une analogie de formes parait évidente : les deux sont une interférence de l'image, provoquant une granulation visuelle. Si la présence de bruit sur une image peut être inesthétique pour le photographe, et donc subjectivement une variable à réduire dans le processus de production, il n'en reste pas moins une source objective d'informations. Un technicien pourra ainsi deviner un certain nombre de caractéristiques techniques concernant la photographie (luminosité, sensibilité du film ou du capteur, etc.). Pour un regardeur moins spécialiste, le bruit possède d'autres caractéristiques implicites qui vont influencer son interprétation : l'aspect amateur dans une photographie où le bruit est très présent peut être signifiant sur la provenance de la photographie ou l'intention de l'artiste. Le bruit, puisqu'il est inévitable dans tous les cas (quelque soit la discipline, artistique ou non), doit être pris en compte. Il pourra être accepté, assumé, rejeté, mais ce choix sera dans tout les cas signifiant.

Analogie

Regardeur

Complexe

1. Edgar Morin décrit la complexité ainsi : « Qu'est ce que la complexité ? Au premier abord, la complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est le tissu d'événements, actions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. »[1]

Action

2. La complexité brute (*crude complexity*[2]), définie par Murray Gell-Mann, est la longueur du plus court message pour définir une entité. Cette complexité est variable selon le niveau de détail dans la description de l'entité mais aussi, puisque l'on parle d'un message transmis, du langage utilisé et du niveau de compréhension du récepteur de ce message (décrire la neige à un touareg, décrire le système fiscal français à une ethnie amazonienne, est infiniment complexe). Pour définir ce qu'il entend par « longueur du plus court message »[3] Murray Gell-Mann prend l'exemple d'un élève qui doit écrire une rédaction de trois cents mots pendant son week-end. Pour en profiter, il expédie son devoir en écrivant : « Hier, les voisins ont

Langage

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 21.
2. MURRAY GELL-MANN, *Regularities and Randomness* In *Art & Complexity*, Amsterdam, Elsevier Science B.V., 2007, p. 48.
3. MURRAY GELL-MANN, *Ibid.*

eu un incendie dans leur cuisine, je me suis mis à la fenêtre et j'ai crié "Au feu ! Au feu ! Au feu ! Au feu !..." ». Si la contrainte n'était pas d'écrire un devoir de trois cents mots, le récit de cet événement serait « Hier, les voisins ont eu un incendie dans leur cuisine, je me suis mis à la fenêtre et j'ai crié "Au feu !" cent-quarante-et-une fois ». La complexité brute est limitée dans la description de certains phénomènes comme les décimales de pi, aléatoire à l'infini, ou une description de l'univers, particule par particule, absolue. Cette complexité brute est celle des phénomènes aléatoires.

3. La complexité efficace (*effective complexity*[1], qu'on pourrait traduire aussi en « complexité réelle ») est celle qui intéresse Murray Gell-Mann, car c'est celle qui décrit la complexité des patterns d'une entité. Par exemple, décrire le vol d'une mouche précisément est de l'ordre de la complexité brute, la longueur du message nécessaire était considérable pour décrire les va-et-vient de l'insecte dans une pièce close. Paradoxalement, sa complexité réelle est faible. On a découvert que la trajectoire d'une mouche répond à une série de patterns simples qu'on peut reproduire très fidèlement aujourd'hui. Ces patterns sont des schémas qui décrivent les régularités d'un système, mais une part de hasard et d'irrégularités apparait en eux. Une analogie efficace est celle d'un organisme vivant où chaque cellule porte en elle un schéma, le génotype matérialisé par l'ADN qui porte le schéma structurel de chaque individu. Ce schéma produit un phénotype, qui est le corps incarné de cet individu. C'est ce phénotype qui est soumis aux interactions avec le monde.

Structure/
Système

1. MURRAY GELL-MANN, *op. cit.*, p. 49.

Ecosystème

Interaction

La complexité réelle permet de décrire un système complexe adaptatif (*CAS : Complex Adaptative System*[1]). L'existence d'un système implique celui de son écosystème. C'est lui qui entraine la nécessité de l'insertion du mot adaptatif. Un système interagit avec son écosystème, ce qui le force à se réorganiser, s'auto-organiser (E. Morin décrit les systèmes complexes comme étant auto-éco-organisé). L'adaptation est une production interne au système, elle est induite mais pas produite par l'écosystème : elle répond aux schémas du système. Ainsi, un système complexe comme un être vivant se réorganise toujours selon le même schéma : si un individu change de couleur de cheveux (par un processus extérieur chimique), son génotype continuera de faire pousser ses cheveux de leur couleur originelle. Par contre, les schémas peuvent s'adapter à une modification de l'écosystème. Notre corps, pour répondre à un ensoleillement plus fort en été quand hiver, s'adapte . Notre peau produit en effet plus de mélanine – un pigment qui protège des ultraviolets – en été qu'en hiver, elle s'assombrit.

Œuvre

Artiste

4. Murray Gell-Mann définit la (ou les) complexité, en tant que physicien. Il est donc naturel que son approche de l'œuvre d'art, produite à la fin de l'article *Regularites and randomness*, ressemble à une approche statistique. Il y décrit le contenu de l'œuvre d'art, sa complexité réelle, comme un nuage de significations. Il y aura un ou plusieurs sens centraux, reconnus aisément par un individu, puis un ensemble de contenus secondaires, tertiaires, etc. L'importance de ces derniers décroît à mesure que l'on s'éloigne du noyau central reconnu par le plus grand nombre. Par exemple, l'artiste performeur russe Piotr Pavlenski se coud les lèvres à l'occasion du procès des Pussy Riots. Le

1. *Ibid.,* p. 51.

noyau central signifiant sera une interprétation de son geste comme une revendication politique dans un système comme celui de la Russie aujourd'hui qui censure la libre expression. Mais une somme d'autres réflexions peuvent s'ajouter à cette interprétation de premier niveau : le choix du silence comme moyen d'informer, l'impossibilité de se nourrir, ou encore une référence à d'autres artistes (le plasticien David Wojnarowicz s'était cousu les lèvres en 1987 pour son film *A Fire in My Belly*[1]).

Référence

L'œuvre d'art ne peut peut-être pas être considéré en tant que système complexe adaptatif dans sa matérialité. Pourtant, dans leurs caractéristiques, l'artiste, le public, le commissaire d'exposition, en somme n'importe quel regardeur est un système complexe adaptatif. Si l'on considère que ces regardeurs créent un réseau d'interactions dont le point central commun à chacun est l'œuvre matérielle, alors celle-ci peut incarner le système global décrivant ces interactions. L'œuvre d'art peut ainsi être considérée comme adaptative car ses systèmes internes, les regardeurs, sont eux-mêmes des systèmes adaptatifs.

Regardeur

1. DAVID WOJNAROWICZ, *A Fire in My Belly (film in progress)*, film super 8 transféré en vidéo (noir et blanc et couleur, muet), 13:06 min, 1986-1987 .

Complétude

1. Un des objectifs de la science a longtemps été de décrire l'univers sous la forme de lois devant être les plus efficientes possibles. C'est cette recherche qui a poussé Copernic a envisager l'héliocentrisme plutôt que le géocentrisme, cette révolution axiomatique permettant de décrire le mouvement des planètes de manière beaucoup plus harmonieuse. Certaines des théories scientifiques portent même en elles la marque de cette recherche de perfection et d'absolu : la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein, l'atome (particule censée être la plus petite possible, indivisible), portent dans leur nomination un caractère final. Essentiellement, l'objectif de décrire le monde par un ensemble de lois fini est une recherche de la complétude en ce qu'elle cherche à décrire l'univers dans son entièreté.

Œuvre

Interaction
Ecosystème

Art
Forme

2. L'œuvre d'art, une fois abordée en tant que système, peut sembler absorber en elle l'intégralité de l'univers. Placée au centre d'un foisonnement d'interactions, avec un écosystème extensible à l'infini, elle semble se faire le miroir de l'univers tout entier. C'est ce sentiment qui se dégage de certains textes de Benedetto Croce : « En elle [l'œuvre], chaque chose palpite de la vie du tout et le tout est dans la vie de chaque chose, la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant

qu'univers ».[1]

3. Un des patriarches du bouddhisme zen, Taishen Deshimaru, a dit : « Dans un grain de blé, j'ai enfermé tout l'univers. Dans ma marmite, j'ai mis à cuire des montagnes et des rivières »[2].

Dialogique

L'opposition entre l'univers dans le grain de blé, qui se résume ensuite aux montagnes et aux rivières peut sembler contre-intuitive à un lecteur contemporain, il peut sembler réducteur dans notre monde moderne de limiter notre univers à ces éléments, infiniment ridicules face à la taille de notre système solaire, d'une galaxie, etc. Bien sûr, cette analogie est à contextualiser. Pour le pratiquant zen du XIXe siècle, l'univers évoqué n'est pas celui de la physique du XXe siècle mais uniquement l'ensemble des éléments qu'il peut appréhender dans son imaginaire et qui lui semblent immenses, incommensurables, les montagnes à l'horizon et les rivières qui en coulent et qui s'éloignent. Cette différence paradigmatique peut toutefois nous être utile pour expliciter les difficultés d'une recherche de complétude, et le rapport entre la complétude et la complexité. Quand Taishen Deshimaru décrit l'univers, il le fait le plus largement possible dans ses capacités d'imaginations, même si cette description n'est pas une réalité totale et objective.

Analogie

Paradigme

Complexe

Face à une œuvre, le réseau des interactions mis en jeu est colossal, si colossal qu'un individu ne peut espérer avoir accès à l'intégralité des contenus et interprétations de l'œuvre. Mais subjectivement, le regardeur peut être dans une recherche d'un horizon interprétatif, plutôt que dans la recherche unique

Subjectif
Regarder

1. BENEDETTO CROCE, *Bréviario di Estetica*, cité par UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 44.
2. MICHEL BOVAY, *Zen*, Paris, Albin Michel, 1993.

Structure/
Système

d'un contenu prédominant, une ligne directrice, une intention principale. Cela ne signifie pas que ces éléments soient à rejeter : la métaphore permet de comprendre une hiérarchisation entre des éléments du système proches et des éléments lointains. Elle permet aussi de placer le sujet au centre de son univers. La hiérarchisation des contenus signifiés, des interprétations, des émotions, devient dans une certaine mesure subjective.

Dialogique

Figure

1. Cette figure devait être celle nommée « Opposition ». Elle me parait toutefois plus intéressante à développer dans son rapport à la pensée complexe. La pensée de l'opposition, de la contradiction, est productrice de disjonction entre les termes et s'attache à un paradigme simplifiant, réductionniste.

Paradigme Simple

2. Le Littré donne la définition suivante du mot : « Dialogique adj. Qui est en forme de dialogue. Traité dialogique. » Le mot, dans son acception générale est composé du radical « Dialogue » et du suffixe « -ique » qui adjectivise le terme. Edgar Morin imagine un autre découpage prenant la racine « Logique » et le préfixe « dia- » (à travers) qui signifierait alors une logique transversale. Devenant nom commun, le dialogique est le premier principe de la complexité[1]. Étymologiquement, la différence se fait entre la racine logos (langage), et le suffixe logia (suffixe désignant un domaine d'étude). Pourtant, les similitudes phonétiques entre ces termes peuvent être productrices de sens.

Complexe

3. Dans l'acception d'Edgar Morin, la dialogique devient une logique plurielle, la rencontre – et donc le dialogue – entre

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 99.

plusieurs logiques différentes et interagissant (il prend l'exemple d'une logique stable, celle de l'ADN, et de l'autre une logique instable : des acides aminés qui se dégradent et se reconstituent.) Ces différentes logiques ne sont pas en opposition, mais en interaction, l'une servant à l'autre ou aux autres (l'ADN a besoin des acides aminés et inversement). La plupart des termes dichotomiques peuvent se dépasser en tant que systèmes complexes, c'est le cas par exemple de l'entropie et la néguentropie. L'ordre et le désordre ne sont pas juste des situations indépendantes, l'ordre produit du désordre, et dans le désordre peuvent naître des formes ordonnées. Ces deux termes n'ont pas une coexistence parallèle. Ils produisent l'un sur l'autre des interférences génératrices de contenus. Dans leur essence même ces deux termes sont interdépendants.

Interaction

Entropie/
Néguentropie

4. Dans un rapport à l'œuvre d'art, il parait difficile d'imaginer l'œuvre sans une interaction d'ordre logique avec son regardeur : que ce soit vis a vis d'une peinture ou d'une performance, le sujet regardant se lie instantanément à l'objet regardé. Pourtant on conçoit aisément l'œuvre (objet) en tant qu'unité individuelle et le spectateur (sujet) en tant qu'entité autonome lui-aussi. Parfois, un moment de face à face se produit, et une interaction (une intrication) se manifeste, le système apparaît. Pour étudier le rapport entre l'artiste et l'œuvre on l'imagine habituellement ainsi : l'œuvre est le produit de l'artiste. Il est actif, face à un objet inactif. Un être actant, l'autre subissant. Dans un rapport dialogique échappant à l'opposition entre termes, l'œuvre interagit autant avec l'artiste que l'artiste avec elle, que ce soit dans l'action (et réaction), ou dans la récursivité faisant de l'artiste lui-même une des structures du système-œuvre.

Œuvre

Regardeur

Structure/
Système

Action

Ecosystème

Interaction

1. L'écosystème est un terme que l'on entend en général aujourd'hui dans un sens biologique (c'est d'ailleurs son origine historique) : l'écosystème, c'est comprendre un être vivant (un système vivant) dans ces interactions avec son environnement, ses relations avec les autres êtres vivants qui composent son biotope (faune et flore), sa place dans une chaîne alimentaire, avec la physique du milieu (soleil, météo), etc.

Structure/ Système

Complexe

2. Un système est, dans la théorie qui les décrit, un tout constitué d'une structure qui organise un ensemble d'éléments. Le tout est donc plus que la somme de ces éléments, il est cette somme à laquelle on ajoute l'organisation structurale de ceux-ci. Un système à l'avantage (dans notre recherche de la complexité) de concevoir les interactions entre ses termes comme partie intégrante de sa composition. Autour d'un système (si ce système est ouvert, ce qui est – à de rares exceptions virtuelles – toujours le cas) se dresse un écosystème, qui est formé de l'ensemble des éléments interagissant avec le système central. On comprend que cet ensemble forme un nouveau système, plus large, qui possède lui-même un écosystème, et ainsi de suite.

Œuvre

3. Ordinairement, l'œuvre d'art est abordée comme un système fermé, ou comme un système de basse complexité : l'œuvre

Art

Artiste

Forme

Temps

d'art est une production technique, un objet, située dans le « récit » de l'histoire de l'art (pour reprendre la définition de Nicolas Bourriaud). Elle contient en son sein un certain nombre de structures admises comme l'appartenance de l'artiste à une école, à un mouvement, à une époque. On lui attribuera un concept, une idée générale, bref un contenu analysable. Ces descriptions de l'œuvre d'art sont devenues insuffisantes, et Umberto Eco explique que les « poétiques contemporaines […] placent le plaisir esthétique moins dans la reconnaissance finale d'une forme que dans la saisie du processus continuellement "ouvert" qui permet de découvrir en une forme toujours de nouveaux profils et de nouvelles possibilités »[1]. La théorie des systèmes seule ne peut fournir une solution à une étude trop restrictive d'un objet plastique : elle peut juste nous rendre compte de la place de l'œuvre à un instant donné au sein d'un réseau immense, c'est-à-dire authentifier ses capacités d'ouverture vis-à-vis d'un réseau. Elle ne permet ni de comprendre la vie de l'œuvre (passée et future), ses capacités d'enrichissement dans le temps, ni sa qualité d'être auto-génératrice de contenu et de sens. Parler d'écosystème nous permet de placer l'œuvre d'art en tant qu'*être* au centre d'un réseau, plutôt qu'un point matériel finalisant un processus créatif, passant d'une pensée unidimensionnelle (temporelle) à une pensée multidimensionnelle (spatiale). C'est en dépassant un choix entre ces deux termes que l'on pourra penser l'œuvre d'art de manière plus vivante.

4. L'idée de l'écosystème implique intrinsèquement l'existence d'une limite, d'une frontière entre le système et le non-système. Cette frontière n'est pas fixe, elle est une décision subjective.

1. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 98.

Il nous appartient à chacun, dans notre interprétation du système-œuvre de définir ce qui appartient et ce qui n'appartient pas à ce système, en somme de définir notre champ de recherche. Par exemple, on pourrait citer le cas polémique de *Tree*[1] de Paul McCarty. Si le champ d'étude concerne uniquement la forme et les interactions intertextuelles de celle-ci, on convient d'y lire une analogie entre la forme d'un sapin et la forme d'un *sex-toy*. Si l'on étend le champ de recherche à son contexte spatial, l'apposition d'un symbole de luxure dans un lieu dédié au luxe, la place Vendôme, nous permet un ensemble de nouvelles interprétations. Si l'on étend ce champ spatial à un contexte politico-social, surgissent alors encore un nouvel ensemble d'interprétations et de questionnements. Définir ce qui est de l'ordre du système nous permet de cerner nos réflexions, mais nous rappeler de l'existence de l'écosystème nous permet d'être continuellement alerte, préparé à éviter les contre-sens et les erreurs de jugements.

Analogie

1. PAUL MCCARTY, *Tree*, scuplture glonflable verte, 24,4 m, 2014.

Entropie/Néguentropie

1. L'entropie est un terme avant tout issu de la physique, au travers de la seconde loi de la thermodynamique de Carnot. La formulation de cette loi a évoluée au fur et à mesure des découvertes scientifiques. Aujourd'hui, l'entropie définirait l'augmentation du désordre dans l'univers en fonction du paramètre temps. La néguentropie est un phénomène opposé et conjoint, l'apparition au cours du temps de formes ordonnées comme des galaxies, des systèmes solaires, des étoiles et des planètes, des êtres vivants. La figure cherche à tordre le coup à un a priori qui dénonce l'entropie (et donc l'augmentation du désordre) comme producteur de complexité. Plus un système est désordonné, plus il serait complexe. Par réciprocité, plus un système est complexe, plus ce système est désordonné.

Temps

Figure

Complexe
Structure/
Système

2. L'entropie est « la tendance d'un système à évoluer spontanément »[1]. Un système de basse entropie est un système qui aura tendance à évoluer vers un système de haute entropie. Pour un physicien, un système de haute entropie, soumis à un désordre maximal, peut se définir de manière extrêmement simple : la « mort thermique »[2] qui correspond à la disparition

1. ETIENNE KLEIN, *Parenthèse Culture 22 - Etienne Klein - L'Energie,* [Vidéo en ligne], Youtube, 2014. [consultée le 16/11/2016].
Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=bFoSmr8TIS-g&t=1508s.
2. *Ibid.*

de toute énergie thermodynamique causée par l'expansion de l'univers. La description formelle serait donc un univers dont la température serait nulle (aucun mouvement ou interaction). Cette définition n'est pas absolue, elle ne rend pas compte de la position dans l'espace-temps de chaque particule, atome, structure. Mais elle peut être réduite en terme simple, sans mutiler l'idée générale. Le désordre n'est pas synonyme de complexité, ou en tout cas pas de « complexité effective »[1]. Au contraire, si l'entropie est le synonyme d'un désordre et donc d'une disparition de structures organisées, elle devient créatrice de simplicité. La néguentropie est le phénomène inverse : elle décrit la capacité de systèmes organisés à faire baisser la valeur de l'entropie localement. Ces systèmes non seulement sont auto-organisateurs (leurs structures élémentaires interagissent les unes avec les autres), mais aussi éco-organisateur (le système entier interagit avec son écosystème).

Simple

Ecosystème

Dialogique

Œuvre

Artiste

3. Ces deux notions ont un rapport dialogique. L'une est profondément intriquée à l'autre. Le lien entre le plasticien et l'œuvre semble évident. Il produit un objet (œuvre physique) en consommant de l'énergie (c'est-à-dire en dégradant de l'énergie d'un système de basse entropie vers un système de plus haute entropie). Ce faisant, il produit un système de formes visuelles organisées : l'œuvre. Mais cette dialogique est propre à tout système vivant : on vit, on mange, on court, on regarde la télévision, on meurt d'un coté (on augmente l'entropie en dégradant diverses formes d'énergie), on participe à diverses formes d'organisations de l'autre (on abaisse cette entropie, localement : on participe à l'organisation d'une entreprise, d'une famille, d'une société). L'artiste est donc un système

1. MURRAY GELL-MANN, *Regularities and Randomness* In *Art & Complexity*, Amsterdam, Elsevier Science B.V., 2007, p. 49.

Art

modélisable parmi d'autres. L'œuvre d'art est aussi dans un rapport similaire tout en n'étant pas un système vivant. L'œuvre (en tant qu'objet) n'est pas auto-organisatrice : elle n'agence pas ses structures d'elle-même. Mais elle est auto-éco-organisatrice par la capacité de ses structures internes à produire de nouvelles interactions avec son écosystème et donc d'être, auto-productrice de nouveaux contenus.

4. Cette description des caractéristiques de l'œuvre n'est envisageable que si l'on accepte celle-ci comme système, et l'objet qui le matérialise comme point central d'un réseau d'interactions avec d'autres systèmes/écosystèmes : l'artiste, le regardeur, le commissaire, le critique, le musée, etc. Ce sont eux qui vont être producteur de contenus. Ces structures étrangères, une fois intégrés au système-complexe œuvre en élargissant les frontières d'un système originel, peuvent être incluse dans la description du système plutôt que d'en être écartées.

Interaction

Figure

Fragment

1. J'aurais aimé recopier ici l'intégralité du *Comment est fait ce livre* des *Fragments d'un discours amoureux*[1], ou au moins le développement autour de la question de la figure. Je vis maintenant avec le sentiment que tout ce qui suivra, tous les mots que j'utiliserai ne pourront être plus qu'une affreuse dégradation d'un texte formidable. J'ai donc préféré commencer ce texte par « J' ». Je me contenterai de commenter quelques mots choisis avec parcimonie. Si je ne peux pas mieux définir la *figure* que Barthes, je peux au moins essayer de m'attarder sur ses aspects complexes. Ils sont multiples, je n'essaierai donc pas d'être exhaustif. Justement, la figure n'est pas restrictive. Chaque figure pourrait être complétée par d'autres que moi, à l'infini. Chaque lecteur peut s'impliquer dans un processus de production et d'enrichissement. La figure, comme un objet complexe, est centre d'un réseau dont les frontières sont extensibles, poreuses, floues, et dépassent le cadre du livre. Les figures se croisent, se chevauchent, se complètent. Elles sont des lieux dans lesquels le lecteur peut déambuler.

Complexe

2. « Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire "Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage" »[2]. Cette

1. ROLAND BARTHES, *Comment est fait ce livre* In *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7.
2. *Ibid.,* p. 8.

phrase de Roland Barthes explicite la capacité de chacun à être actant, de reconnaitre (ou non) la justesse d'une figure. Ainsi, chaque individu participe à l'enrichissement des différents textes en validant ou refusant son contenu, et en l'enrichissant subjectivement. Le corpus proposé ici devient une base de réflexion plutôt qu'un dogme.

Simple

3. La figure cerne, mais n'enferme pas. C'est là un enjeu complexe, lutter contre la réduction et la simplification. Il ne s'agit pas de prôner une vision holistique et confuse du monde, mais d'entrevoir et reconstruire du lien entre des pensées disjointes, permettre les allées et venues discursives, envisager la transdisciplinarité (art et économie, art et politique, art et science) comme une possibilité. L'entête de la figure est un mot. Il ne s'accompagne pas comme dans les fragments de son argument ou d'une définition. Le développement tout entier est argument, même si parfois la forme ne semble pas l'être. Ici sont rassemblés des fragments qui essaient d'être des points d'entrées à tout ce qui est implicite, non-dit, à chaque utilisation du mot figure au cours de ces textes.

Dialogique
Art

Forme
Fragment

Complétude

4. Tout est partie d'une liste de mots, les intitulés, qui sont apparus avant le contenu. La liste n'est jamais exhaustive, on pourrait toujours rajouter quantité de mots pour parler de la complexité. Mais l'idée de la liste de figures permet justement d'envisager l'indicible, l'infinité ; cette possibilité est étudiée par Umberto Eco dans *Vertige de la liste*[1]. Ainsi, cet indicible (du nombre, de la complexité) peut être abordé de deux manières : la liste,

1. UMBERTO ECO, *Vertige de la liste,* Paris, Flammarion, 2009.

fût-elle incomplète, en tant qu'avant-goût (Homère qui dresse la liste des capitaines et des navires sur trois cent cinquante vers pour évoquer le nombre d'hommes formant l'armée grecque[1]). L'autre option possible n'est plus de décrire l'indicibilité mais de la raconter, de la survient l'analogie (Dante racontant la légende du roi perse et de l'inventeur de l'échiquier pour évoquer le nombre indicible des anges du ciel[2]). Ici, la liste des figures fait office d'avant-goût de la complexité, elle est extensible à l'infini, tel un réseau. Mais les figures portent un certain nombre d'analogies, de comparaisons avec d'autres domaines. Plutôt que définir la complexité (tout comme l'œuvre), il vaut peut être mieux la raconter.

Analogie

Œuvre

1. *Ibid.,* p. 17.
2. *Ibid.,* p. 50.

Forme

1. Umberto Eco définit la forme comme un « fait d'organisation »[1]; elle est un processus improbable d'apparitions d'ordres, de structures, dans un monde qui tend à une entropie toujours plus haute. En tant que plasticien, nous organisons des éléments matériels selon certains critères esthétiques (des codes analysables de symétrie, d'asymétrie, etc.). Ces choix d'organisation (choix du médium, de la couleur, de la matière, du geste, du dispositif d'installation, de la mise en scène) sont partagés entre toutes les disciplines plastiques, à divers degrés. Par exemple, le performeur grec Andreas Paschias a fait un choix de couleur dans sa performance *Vandalism #1 (5 Blue Lines)*[2]. Ce choix n'est pas exclusif au travail de peinture. Parallèlement, le caractère performatif de Jackson Pollock dans sa pratique de la peinture nous rappelle que le travaille d'un peintre est aussi gestuel.

Structure/
Système
Entropie

Les choix des plasticiens peuvent être minimaux, en témoignent les ready-made de Marcel Duchamp, ou être libres, ouverts, on pourra citer un ensemble d'œuvres qualifiées d'ouvertes dans diverses disciplines. *In C*[3] , pièce musicale de Terry Riley, ou chaque interprète d'un ensemble choisit le nombre de répétitions de fragments musicaux écrits sur une partition. L'œuvre n'est jamais identique, la composition de l'orchestre jamais la même. Dans un rapport aux arts visuels, on pourrait évoquer quantité

Œuvre

Fragment

Art

1. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 75.
2. ANDREAS PASCHIAS, *Vandalism #1 (5 Blue Lines),* Performance, 20 min, 2014
3. TERRY RILEY, *In C*, 45-90min, 1964.

Artiste

Interaction

de noms d'artistes et d'œuvres ouvertes – la performance, dans son rapport d'interaction physique avec un public regardeur est riche d'ouverture. Nous retiendrons la performance de Marina Abramović, *Rhythm 0*[1], où la liberté est laissée au public de choisir d'être acteur ou non de la performance. Si produire un ensemble de choix permet de créer une forme, la création contemporaine nous démontre aussi la capacité inventrice du non-choix. Plus encore, elle nous rappelle l'impossibilité formelle d'un plasticien à envisager tous les choix : Joseph Beuys, quand il produit la performance *I like America and America likes Me*[2], ne peut pas prévoir le comportement du coyote. Cette liberté de choisir et non choisir n'est pas limité à une pratique performative, et on peut également l'envisager dans un travail plastique, peinture, sculpture, etc. : Nicholas Nixon dans sa série *Les sœurs Brown*[3], si il choisit un protocole (reproduire une photo de famille de quatre sœurs, chaque année), il ne peut pas prévoir l'évolution physique de ses modèles entre chaque photographie.

Ecosystème

2. La forme pourrait être décrite comme la frontière entre ce qui est immanent et transcendant à l'œuvre objet. En ce sens, la forme se manifeste dans la présence matérielle de l'œuvre et pas dans ses liens logiques avec son écosystème. On parle généralement de forme « représentée » : d'un Kouros grec aux *Carré blanc sur fond blanc*[4] de Kazimir Malevitch, la forme est toujours présente dans la matérialité de l'œuvre, elle est donc immanente à l'œuvre. Aujourd'hui, l'ouverture de l'œuvre d'art permet d'envisager une forme d'organisation transcendante à l'œuvre matérielle. Pour reprendre l'exemple de la performance

1. MARINA ABRAMOVIĆ, *Rhythm 0*, Performance, 6 heures, 1974.
2. JOSEPH BEUYS, *I like America and America likes Me,* performance, 3 jours, 1974.
3. NICHOLAS NIXON, *Brown Sisters,* série photographique, 1975 - (en cours).
4. KAZIMIR MALEVITCH, *Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc*, Huile sur toile, 79 x 79cm, 1918.

Rhythm 0, la liberté d'action du public fait également partie de la forme définie de l'œuvre, la forme de la performance n'est pas uniquement dans l'organisation visuelle des différents éléments placés sur la table, ou du corps de Marina Abramović, mais aussi dans le public participant à l'œuvre. On peut alors envisager deux réflexions : soit l'idée de forme peut être transcendante à l'œuvre matérielle (auquel cas il faut arriver à définir une limite entre les caractéristiques immanentes et transcendantes de chaque œuvre), soit la forme est effectivement une caractéristique immanente au système œuvre, et c'est les limites de ce système qu'il faut élargir.

Fragment

Forme

Complexe
Subjectif

Interaction

Référence

1. Le choix de la forme des fragments s'est imposé avant tout les autres, avant le glossaire, avant la mise en page, avant le choix de la pensée complexe comme sujet. Ce choix est subjectif, mais surtout affectif : si le livre *Fragments d'un discours amoureux*[1] (ci-après rappelé sous l'intitulé *Fragments*) de Roland Barthes hante en filigrane ces textes rassemblés ici, c'est par la nature de son interaction profonde avec l'écriture que je tente de pratiquer, et avec mon travail plastique. Certains livres marquent leur empreinte profondément : on pourra remarquer qu'Edgar Morin, Umberto Eco ou d'autres textes de Roland Barthes sont d'avantages cités que les *Fragments*. Mais si la relation entre la plupart des références appelées ici et de l'ordre de l'intertextualité, la relation entre les *Fragments* et ce glossaire et d'ordre hypertextuelle. La relation de dépendance est profondément affirmée, mais cette affirmation n'est pas orgueilleuse : elle est à entendre comme un hommage ou en tout cas la marque d'un respect profond pour l'œuvre de Roland Barthes, bien antérieur à l'écriture de ce mémoire.

Dialogique

Figure

2. La forme du fragment peut paraître paradoxale, elle propose un ensemble d'éléments ayant chacun une certaine indépendance. Si leur classification dans une série de figures permet d'imaginer

1. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977.

les connections entre ces fragments, cette organisation semble contradictoire avec l'idée de réseau et d'interconnections propre à la pensée complexe. Si le fragment porte en lui une caractéristique complexe, c'est dans sa capacité à être multiple, et donc porter un ensemble d'idées différentes et divergentes. Ces fragments pourront être apposés l'un à l'autre, grâce à leur autonomie propre.

Autonomie

Interaction

Œuvre
Ecosystème

1. Pour approcher la notion d'interaction entre l'œuvre et son écosystème, nous nous appuierons principalement sur le livre *Palimpsestes*[1] de Gérard Genette, qui explicite les différents niveaux de lecture d'un texte. Ces lectures sont toujours produites par un individu sujet qui s'appelle, pour un texte ou un livre, le lecteur. Dans le cadre d'une création plastique, œuvre d'art visuel, nous nommerons cet individu le regardeur, terme explicité dans la figure éponyme. L'analogie entre les arts plastiques et la littérature s'essaie ici, mais reste prudente. Elle permet néanmoins de dégager certaines notions peu usitées dans le monde des arts visuels. Gérard Genette définit cinq notions, cinq relations transtextuelles, c'est-à-dire qui dépassent le texte comme une entité indépendante. Dans notre recherche d'une description de l'œuvre d'art comme système complexe, cette analogie paraît cohérente. L'enjeu est bien la recherche de moyens de description des interactions entre l'œuvre matérielle, une fois détachée de l'artiste, et d'autres systèmes, ce qui transcende l'incarnation de l'œuvre, sa matérialité.

Regardeur

Art

Structure/
Système
Analogie

Artiste

2. La première relation transtextuelle nommée dans l'introduction de *Palimpsestes* est l'intertextualité. Cette relation est définie comme la relation d'un texte à d'autre par la citation, le plagiat,

1. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Éditions du Seuil, 1992

ou l'allusion. Ces trois notions sont évidemment omniprésentes dans la littérature, notre recherche de transversalité va donc tenter d'expliciter ces notions de le champ des arts plastiques. Il convient de préciser que l'étude de l'intertextualité a été le centre des recherches de Michael Riffaterre, sur lequel s'appuie principalement ensuite Gérard Genette, bien que le terme d'intertextualité est plus restreint dans l'acception de ce dernier que dans celle de son prédécesseur. Il est aisé de trouver des exemples de plagiat, de références ou d'allusions directes entre deux œuvres d'art plastique : *L.H.O.O.Q*[1] de Marcel Duchamp est une copie parodiée de *La Joconde* de Léonard De Vinci, Elaine Sturtevant produit tout au long de sa vie un travail de copies d'œuvres de Andy Warhol, Marcel Duchamp, Jasper Johns, etc. De manière plus discrète on ajoutera Pierre Huygues avec le film *Blanche Neige Lucie*[2], ou l'on entend la chanteuse française du film original de Walt Disney chanter la chanson *Un jour mon prince viendra*. On pourrait ajouter à cette courte liste un certain nombre d'interrogations autour du *reenactment* de la performance, qui prolifère depuis quelques années.

3. La paratextualité est la relation qui unit le contenu concret d'une œuvre littéraire ou d'un écrit avec un certain nombre d'éléments qui, sans faire partie du texte, y sont intégrés comme clés de lecture : « titre, sous-titre, intertitres ; préface, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations, prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres […] »[3]. Dans le cadre de l'œuvre d'art on pourrait sans mal citer les titres et sous-titres, la description

Avant-Propos

1. MARCEL DUCHAMP, *L.H.O.O.Q,* Mine graphite sur héliogravure, 19,7 × 12,4 cm, 1919.
2. PIERRE HUYGUES, *Blanche Neige Lucie,* Vidéo, 4 min, 1997.
3. GÉRARD GENETTE, *op. cit.,* p. 7.

technique sur un cartel, les mentions des dimensions, les reproductions, affiches d'exposition, guide de médiations… Tous ces éléments ajoutent du sens et guident le lecteur/regardeur dans une direction. Une réflexion peut être produite autour du paratexte qui aurait été modifié, supprimé, oublié. Genette propose pour la littérature l'exemple du *Ulysse*[1] de James Joyce.

Origine

Une série de sous-titres accompagnait à l'origine chaque chapitre, chacun lié à un passage de l'Odyssée d'Homère : « Sirènes », « Nausicaa », « Pénélope ». Ces sous-titres étaient présents lors de la parution en feuilleton (entre 1918 et 1920) mais sont retirés du roman une fois publié en volume intégral. Nous pourrions citer *Fontaine*[2] de Marcel Duchamp, cas similaire dans le champ des arts plastiques, dont certaines notes présentent le titre *Le Bouddha de la salle de bain*[3]. En somme, les notes antérieures, les écrits qui accompagnent la création, les esquisses, seraient aussi de l'ordre du paratexte.

4. Le métatextualité est la relation qui unit le texte à un métatexte, un texte qui parle du texte. Une étude critique est un métatexte évident, mais on pourrait aussi citer les textes qui en commentent un autre sans pour autant le nommer. Pour une œuvre d'art, on pourrait dissocier des métatextes et des méta-œuvres. Les méta-œuvres seront l'enjeu de la relation d'hypertextualité décrite plus tard. Ici, une déviation se produit : tandis que les relations transtextuelles restent globalement cernées par l'utilisation du

1. JAMES JOYCE, *Ulysse,* Paris, Gallimard, 2004.
2. MARCEL DUCHAMP, *Fontaine*, Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm, 1917.
3. « [Dans le *Mercure de France* du 16 juin 1918] Une chronique d'Appolinaire [...] relatait que l'envoi était, pour resemblance de forme intitulé : *Le Bouddha de la salle de bain* [...]».

PIERRE DAIX, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: Le XXe siècle,* Paris, Editions Odile Jacob, 2000, p. 168.

Forme
Langage

texte, l'œuvre d'art n'est pas décrite et commentée par d'autres formes visuelles mais par le langage. Cette difficulté explicite la nécessité de transversalité entre champs d'étude : le langage peut être un chemin d'accès justifié au contenu signifié de l'œuvre. Nous comprenons aussi que cette transversalité est vraie avec d'autres domaines : les mathématiques ont par exemple produit un grand nombre d'études de tableaux classiques en utilisant le nombre d'or[1]. La métatextualité de l'œuvre décrit donc la relation entre celle-ci et toutes les productions qui la commentent, quel que soit le média mis en jeu.

5. L'architextualité est un terme qui cherche à décrire une relation muette qui se manifeste parfois discrètement dans le paratexte. Cette relation est purement taxinomique. On pourrait choisir comme exemple de manifestations explicite *Le roman de la rose*[2] de Guillaume De Lorris & Jean De Meung pour le champ littéraire, ou le *Portrait de Dora Maar*[3] de Pablo Picasso pour le champ des arts plastiques. Cette relation est celle qui implicitement unit le texte à un genre. Comme le montre son affirmation occasionnelle, à l'instar des exemples donnés, l' « architexte » permet de souligner l'évidence ou au contraire quand il ne s'affiche pas de « récuser ou éluder toute appartenance » à un genre ou une forme précise. Le texte, ni dans son contenu ni dans sa forme, ne s'autodétermine dans un genre ou une forme de classification. Cette détermination ou cette classification appartienne au mieux à la subjectivité du lecteur ou du regardeur : cette relation définit bien l'architextua-

Subjectif

1. MATILA C. GHYKA, *Le nombre d'or*, Paris, Editions Gallimard, 1959
2. GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUNG, *Le roman de la rose,* [en ligne], Paris, Paul Dafis, 1878. [consulté le 25/11/2016].
Disponible à l'adresse : http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-pdf.pdf
3. PABLO PICASSO, *Portrait de Dora Maar,* Huile sur toile, 92 x 65 cm,1937.

lité comme une relation transtextuelle.

Complexe

6. L'hypertextualité est la relation la plus précisément étudiée par Gérard Genette, et donc la plus complexe sans doute à définir. Le terme nomme une relation entre deux textes qui n'est pas de l'ordre métatextuel, et donc pas un commentaire ou une étude. L'hypertextualité est une relation de transformation entre un hypotexte – un texte antécédent – et un hypertexte. Il existe des exemples aisés de ce type de relations : dans la littérature, *Ulysse* de James Joyce propose une transposition de l'*Odyssée* d'Homère dans le Dublin du début du XXème siècle. Ce lien qui unit les deux œuvres n'est pas de l'ordre de la citation ou de l'allusion, c'est bien une transformation qui crée ainsi une œuvre nouvelle. Il convient de préciser que chaque œuvre (littéraire ou plastique) est nécessairement hypertextuelle, évoquant toujours une ou plusieurs autres créations la précédant. L'hypertextualité peut être discrète ou ouvertement déclarée. C'est le cas d'*Ulysse*, mais l'on pourrait citer dans le cadre des arts plastiques le cas des représentations de Saint Sébastien, allant jusqu'à des réinterprétations contemporaines comme le *Martyre de St. Sebastien*[1] de Pierre et Gilles. La représentation du St Sebastien n'est pas une copie, ou un plagiat d'un St Sebastien en particulier, à l'instar de M. Duchamp et l'œuvre de Léonard de Vinci, mais une réutilisation des codes de représentations de St Sebastien, qu'on retrouve dans un grand nombre d'œuvres antérieures. Ces codes sont ici utilisés et déformés pour produire une œuvre originale. Dans le champ des arts plastiques, il est important de faire la différence entre l'intertextualité – ce qui est de l'ordre de la citation directe – et l'hypertextualité – ce qui implique la transformation.

1. PIERRE & GILLES, *Le martyre de St Sebastien,* Peinture sur photographie, 1996.

7. Les interactions nommées par Gérard Genette décrivent des relations d'interprétation entre le lecteur et un texte – ou, d'après notre analogie, entre le regardeur et l'œuvre. Il faudrait, si l'on voulait décrire l'ensemble des interactions du système complexe œuvre, étudier également les rapports entre le regardeur et son environnement, étudier ses interactions avec sa société, la culture à laquelle il appartient, etc. ; une tache incommensurable. Nommer les interactions de premier degré entre l'œuvre matérielle et son écosystème proche nous permet juste d'envisager la pluralité des possibles, l'échelle de complexité mise en jeu.

Intraitable

1. « Tout est parti de ce principe : qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptômal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable »[1]. Roland Barthes commence les *Fragments d'un discours amoureux* par cette phrase, affirmant ainsi toute la volonté qui traverse son livre : restituer le discours de l'amoureux, plutôt que de l'interpréter. On pourra supposer que l'œuvre d'art possède en elle des caractéristiques de cet ordre : l'intraitable, l'indicible. Que parfois un métalangage ne suffit pas à décrire ce qui nous fait face. On pourrait en même temps remarquer qu'elle est également, dans une certaine mesure, inactuelle : son rapport au temps est complexe, à la fois en tant que système dont l'origine peut être discutée, mais aussi dans la capacité de ce système à se modifier, à évoluer.

Œuvre
Langage

Temps
Complexe
Origine
Structure/
Système

2. Didier Eribon propose dans son livre *Echapper à la psychanalyse*[2] cette lecture de R. Barthes : « Intraitable peut se comprendre en deux sens : ce qui ne se laisse pas effacer par l'injonction politique, mais aussi ce qui ne se laisse pas "traiter", réduire par l'analyse. […] Ce qui intéresse Barthes, c'est ce que dit l'amoureux, pas ce que veut dire ce qu'il dit. Ce n'est donc pas une analyse

1. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7.
2. DIDIER ERIBON, *Echapper à la psychanalyse,* Paris, Editions Léo Scheer, 2005.

Simple

Art

Dialogique

"psychologique" ni même un portrait "psychologique" que son livre nous propose, mais un portrait "structural", c'est-à-dire une simple tentative de restitution de ce que l'on énonce lorsqu'on occupe la place de parole, la position de production discursive (et affective) qui est celle du sujet amoureux ». L'œuvre d'art est intraitable, dans ce constat qu'elle ne peut pas être réduite par l'analyse, elle non plus. Cependant, à la différence du discours amoureux, qui se manifeste dans un langage articulé pouvant être partagé, ou au moins retranscrit, l'œuvre d'art ne peut s'incarner dans un discours, car son langage est inarticulé. Il nous faudra peut-être envisager que cette difficulté, ce paradoxe auquel nous faisons face, est insolvable.

Introduction

Origine

1. L'introduction n'est pas l'origine. Habituellement, l'introduction commence le discours, pourtant ici, elle apparait tardivement dans le texte. Il devient alors d'autant plus important de parler de ce qu'est l'introduction. Ce livre, au même titre qu'*Introduction à la pensée complexe*[1], ne peut espérer à lui seul résoudre le problème de la complexité mais cherche plutôt à avertir, à s'interroger sur un possible besoin d'étudier les choses (ici l'œuvre d'art) de manière complexe. Un certain nombre de notions regroupées par Edgar Morin sont rappelés dans ce livre : la théorie des systèmes, l'auto-organisation, le paradigme de simplification, et d'autres.

Complexe

Œuvre

Structure/
Système
Simple

2. Ce livre répond à un ensemble de déceptions toutes personnelles : le travail d'un plasticien aujourd'hui ne peut pas être abordé uniquement à travers un rapport à la technicité, au médium, ou à une intellectualisation d'une idée originelle de l'œuvre, ou d'un processus. L'œuvre n'est pas restreinte à la question du « Pourquoi ? », symptomatique d'un paradigme de réduction. Ce qui importe pour moi ici, c'est que l'on puisse entendre l'interaction d'un système-œuvre d'art en tant que système ouvert, c'est-à-dire en percevant les interactions entre l'objet matériel et son écosystème comme faisant partie intégrante de l'œuvre elle-même. Ces questions sont évidemment déjà

Pourquoi
Paradigme

Interaction
Ecosystème

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 1990.

Artiste

existantes dans la pensée de nombreux artistes ou spécialistes : Des expositions comme *Magiciens de la terre*[1], par Jean-Hubert Martin, montrent que les notions d'interaction, d'origine, de réseau de pensées ne sont pas nouvelles dans notre rapport au monde aujourd'hui. Cependant, ces notions restent marginales, et tendent à être toujours contrebalancées par des pouvoirs rationalisants.

Complétude

3. La pensée complexe n'est pas une pensée de la complétude : « La totalité, c'est la non-vérité »[2]. Elle est une pensée de la remise en question, de la transversalité entre disciplines

Dialogique

spécialisées, d'acceptation de l'irrationnel et de la contradiction. Cette introduction est donc elle-même une partie d'une grande introduction à ce qui se voudrait une pensée encore en cours de production (produite par moi, mais surtout par d'autres). Pourtant, ce livre ne s'appelle pas *Introduction à la pensée complexe dans le champ des arts plastiques*. D'une part, je n'essaie pas de produire une paraphrase de l'ouvrage de E. Morin, de l'autre, le choix du glossaire me permet de produire une suite alphabétique de figures dont l'ordre est en réalité arbitraire. Chaque figure porte en elle l'ensemble du livre, comprendre la partie dans le tout, et le tout dans la partie, tout comme l'imaginait Blaise Pascal : « Toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatement et immédiatement, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties. »[3]

Art

Alphabet
Figure

1. JEAN-HUBERT MARTIN, *Magiciens de la terre,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
2. EDGAR MORIN, *op. cit.,* p. 92.
3. BLAISE PASCAL, *Pensées,* Paris, Le livre de poche, 2013, p. 168.

Langage

1. Le langage est notre capacité à s'exprimer verbalement, à communiquer par un ensemble de signes vocaux. Ces signes peuvent également être d'ordre non-vocal, comme transcrits dans un texte. Mais cette description convient à un langage ayant un but communicationnel, comme le décrit les théories de l'information. Une œuvre d'art est aussi un système de signes structurés, à l'instar d'un langage ; le terme de langage plastique ou langage artistique est d'ailleurs fréquemment entendu. Mais son contenu ne peut pas être jugé uniquement comme étant informationnel. Au contraire c'est l'absence d'informations pures, ou en tout cas d'une organisation logique habituelle qui donne sa poétique à la structure de signes de l'œuvre d'art. Dans l'*Œuvre ouverte*[1] Umberto Eco écrit « *Une certaine manière* inhabituelle d'utiliser le langage aboutit au poème, alors que l'utilisation la plus probable du système linguistique ne donnerait rien ». On pourrait ainsi dire qu'une organisation inhabituelle de signes visuels qui peut aboutir à l'œuvre d'art, tandis qu'une utilisation probable ne fonctionnerait pas. Plus largement, c'est une organisation structurale inhabituelle, imprévisible, qui permettrait la poétique du système-œuvre.

Œuvre

Art

Structure/
Système

2. Pour une œuvre d'art, si l'on nomme un intermédiaire interprétant l'œuvre pour la donner à voir, à l'instar de l'interprète d'un

1. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 81.

Artiste

morceau de musique classique, cet intermédiaire serait sans doute le commissaire d'exposition, le galeriste, le collectionneur, ou l'artiste qui présenterait lui-même son travail à un public. Cet intermédiaire ne se résume pas aux dénominations citées ici, mais l'on comprend qu'une première interprétation, une première assignation, est déjà donnée par n'importe quelle personne qui décide de donner à voir l'œuvre. Dans un rapport complexe, ce premier intermédiaire entre l'œuvre et le regardeur à une place essentielle, il privilégie certaines interactions entre le regardeur et l'objet, plutôt que d'autres. Par exemple, pour un commissaire, mettre en vis-à-vis deux œuvres c'est orienter le regardeur vers la recherche des similitudes, des redondances, ou du contraste entre ces deux objets. Jean Hubert Martin, lors des expositions qu'il a conçu (on pensera par exemple à l'exposition *Magiciens de la terre*[1]), a privilégié fréquemment une mise en relation entre des œuvres contemporaines et des objets artisanaux, archéologiques, ou de cultures différentes.

Complexe
Regardeur
Interaction

Orienter la lecture d'une œuvre c'est privilégier l'accès à certains signes, éléments de contenus, non pas en réduisant le champ des possibles de l'œuvre mais en organisant le système de l'intérieur pour hiérarchiser la structure de ces éléments. L'interprétation est nécessairement de l'ordre d'un métalangage tandis que cette réorganisation se produit sur un même niveau langagier, il n'y a pas de transposition des signes de l'œuvre vers un écrit. Le langage de ce premier intermédiaire risque donc moins de mutiler, de déformer, ou de réduire le système-œuvre ; on échappe à l'altération langagière, similaire à celle que R. Barthes transcrivait dans les *Fragments d'un discours amoureux* : « Le mot est d'une substance chimique ténue qui opère les plus violentes altérations : l'autre, maintenu longtemps

1. JEAN-HUBERT MARTIN, *Magiciens de la terre,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

dans le cocon de mon propre discours, fait entendre par un mot qui lui échappe, les langages qu'il peut *emprunter,* et que par conséquent d'autres lui prêtent ».[1]

1. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 35.

Neutre

Figure
Analogie

Complexe

Paradigme

1. Au cours de l'écriture des différentes figures assemblées ici, la récurrence d'une analogie s'est produite : celle du « Désir de neutre »[1] qu'évoquait Roland Barthes et celle du désir de complexité présent en filigrane dans les textes compilés ici. Il conviendrait d'expliciter plus précisément cette analogie : les deux termes, neutre et complexité, ne sont pas synonymes mais portent en eux la volonté d'un dépassement des alternatives traditionnelles. Le mot *neutre* est utilisé ici dans un sens similaire à celui que R. Barthes défendait. On s'éloigne d'une vision grisâtre du neutre, de l'entre-deux, de l'intervalle médian entre l'acide et le basique, le bien et le mal, le blanc et le noir. Le neutre est un troisième terme qui dépasse l'opposition paradigmatique – le mot paradigme est ici employé dans son acception en linguistique structurale. La complexité, elle, est une recherche de dépassement d'un paradigme cartésien classique, qu'Edgar Morin définit plutôt comme un « paradigme occidental »[2], dans une volonté de prendre en compte les évolutions ayant déjà eu lieu dans nos modes de pensées. On pourra remarquer que, si E. Morin cherche à quitter les modes de pensées occidentaux, R. Barthes était déjà passionné par le Japon et la philosophie zen.

1. ROLAND BARTHES, *Le neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
2. EDGAR MORIN, *Le dessin et le dessein complexes,* In *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005, p73.

2. Le désir de neutre, c'est la volonté de rassembler des éléments qui échappent à l'opposition, c'est le désir de ne pas choisir. Dans cette volonté de rejet du « ou bien/ou bien », au profit du « et/et » et du « ni/ni »[1], propre au premier principe de la complexité énoncé par Edgar Morin, le principe de « dialogique »[2], on peut entendre des résonances essentielles dans les mots de R. Barthes. On ne s'étonnera pas de retrouver dans les figures de ses cours sur *le Neutre* des termes évidemment complexes : le « silence », la « couleur », etc.[3]

Dialogique

1. EDGAR MORIN, *Ibid.*, p. 72.
2. *Ibid.*, p. 98.
3. ROLAND BARTHES, *Op. cit.*

Œuvre

Art

1. Au Metropolitan Museum of Art de New York est accroché, au Ve ou VIe étage dans la salle dédiée aux années 1950 le tableau *one : number 31* de Jackson Pollock. En face de ce tableau, j'avais dans mon sac, *Art & Complexity,* livre compte-rendu d'un workshop ayant eu lieu à la Royal Swedish Academy of Sciences à Abisko en Suède et abordant la transversalité entre Art et Science, principalement. Le plus long des textes de ce livre est dédié au travail de Pollock, au *dripping*, et à la présence de phénomènes fractals dans ses tableaux[1]. Je n'ai pas encore lu le texte en entier, il nécessite d'une part de solides connaissances d'un anglais extrêmement jargonneux, mais avant tout des notions mathématiques (fractales, mathématiques analytiques, géométrie spatiale) qui me font défaut. Je me suis réjoui toutefois de la coïncidence heureuse et inattendue entre le livre que je tenais et la peinture que je regardais. Cette petite joie du hasard est survenue après. Pendant que regardais le tableau je ne pensais à rien, j'étais simplement absorbé, dépassé.

Œuvre

2. Nous n'arrivons pas à parler de l'œuvre d'art dans son essence. Un constat simple : tout le monde sait l'incapacité à décrire une couleur à un aveugle de naissance, la musique à un sourd. Pourtant nous essayons malgré tout de communiquer ; J'ai essayé, à mon

1. RICHARD TAYLOR, *Fractal Expressionism – Where Art Meet Science*, In *Art & Complexity*, Amsterdam, Elsevier Science B.V., 2007.

retour en Europe de dire la sensation que j'ai éprouvé face au tableau de Pollock. Et comme beaucoup, j'ai essayé d'expliquer ma fascination, ça n'a pas fonctionné. Parler de la technique non plus. Pour reprendre les mots de mon père, adepte de la question du « pourquoi ? » : « Ce ne sont que des taches ! ». Faudrait il parler alors de l'histoire, du format, de l'artiste, du contexte ? On commence par percevoir quelque chose, peut être. Certains entendent un peu, par comparaison avec ce qu'ils ont déjà vu.

Pourquoi?
Artiste

3. Nous n'arrivons pas à parler de l'intraitable dans l'œuvre d'art parce qu'il est intraitable. Et l'article de *Art & Complexity* n'y arrive pas mieux. Cependant, on peut comprendre quelque chose : si ce texte ne peut pas décrire la fascination, il peut au moins faire entendre que la fascination provoquée par une œuvre comme celle de Pollock est peut-être liée, conjointe, analogue à celle que l'on peut ressentir face à des figures fractales dans lesquelles on plonge à l'infini. Que ces fascinations peuvent être celles de la transe chamanique ou d'un humour de second degré. Qu'il n'y a pas une hiérarchie des discours qui décrivent l'art, parce qu'aucun ne le peut vraiment. Duchamp disait : « Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste »[1]. Peut être alors que la compréhension de l'œuvre en tant que système complexe, ce n'est pas tant comprendre l'œuvre, c'est se placer soi-même face à elle, lié à elle, au centre de ce système ouvert (à l'instar de l'*œuvre ouverte,* dont parle Umberto Eco[2]). Ce faisant, chaque pensée, interaction, structure, opposition nouvelle est un point d'entrée nouveau au cœur de soi-même.

Intraitable

Analogie

Complexe

Structure/
Système
Interaction

1. GEORGES CHARBONNIER, *Entretien avec Marcel Duchamp*. Marseille, André Dimanche, 1994.
2. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Edition du Seuil, 1979.

4. « *Dis-cursus*, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des "démarches", des "intrigues". L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. »[1]

Langage

1. ROLAND BARTHES, *Comment est fait ce livre*, In *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 7.

Origine

Figure

1. Etienne Klein, au cours de sa conférence *L'univers et son origine*[1], aborde le sens du mot-entête de cette figure (ici particulièrement l'origine de l'univers). Elle y est définie non pas comme un point de départ, une singularité première, mais comme l'histoire des processus permettant d'aboutir à un instant donné. La conséquence logique est donc de considérer que l'origine devient achèvement. De là, et je regrette de devoir exposer la synthèse de cette conférence ainsi, se pose la question de l'immanence ou de la transcendance de la création de l'univers. Si l'origine est transcendante, alors l'humanité en tant qu'objet physique immanent à l'univers, ne peut y avoir accès. Si au contraire elle est immanente, comment peut-on penser une origine qui partirait du néant, puisque on ne peut penser le néant sans en détruire l'essence inconcevable, immatérielle. Il y aurait donc soit d'un coté une étincelle transcendante à l'univers, soit un point de départ dont aucune cause ne serait l'origine.[2]

1. ÉTIENNE KLEIN, *L'univers et son origine.* [Vidéo en ligne], Youtube, 2015. [consultée le 16/11/2016].
Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=bFoSmr8TISg&t=1508s.

2. À noter qu'un certain nombre de théories concernant l'origine de l'univers élimine aujourd'hui la présence d'une singularité originelle, qui elle provient d'une conceptualisation datée des années 1950 – le décalage entre la connaissance spécialisée et la connaissance générale s'accroît, chez les artistes comme chez les physiciens.

Analogie

Œuvre
Art
Action

Artiste

2. Une analogie est possible entre ces questionnements et ceux concernant l'œuvre d'art : Peut-on (et doit-on) imaginer l'origine de l'œuvre d'art comme une série de processus, plus ou moins nombreux, qui s'achèverait une fois l'œuvre finie? J'écarte volontairement ici la potentialité d'une œuvre dont l'origine serait strictement transcendantale, en dehors de l'univers. En 1931, Heidegger éloignait déjà la possibilité de l'origine de l'œuvre d'art comme étant la somme de l'imagination de l'artiste et de son processus de production :

> « […] À ceci que l' "origine" dont il est question ici se résume plus simplement à la "cause" de la présence des œuvres d'art. Si le questionnement suit ainsi le chemin de la "cause" comme s'il allait de soi, c'est parce que l'on ne peut jamais partir de l'œuvre d'art, mais seulement de la production (*Kunsterzeugnis*) d'un produit artistique (*Kunststück*). Il est vrai que l'objet d'art (*Kunstgebilde*) résulte toujours d'un "travail acharné de l'esprit" de la part de l'artiste. La production (*Hervorbringung*) dépend de sa maîtrise technique. Celle-ci lui permet d' "exprimer" sa "personnalité", laquelle "se manifeste" dans la production en "s'extrayant du tourbillon de ses sentiments". Ainsi, l'œuvre d'art est toujours aussi une production de l'artiste. Mais cet être-produit ne caractérise pas l'être-œuvre de l'œuvre. C'est même si peu le cas que chaque fois que la volonté la plus propre anime la production, c'est pour laisser l'œuvre reposer en elle-même. »[1]

La causalité, une manière déterministe, ne peut donc pas être une réponse à la recherche de l'origine de l'œuvre. Au mieux, l'œuvre d'art serait l'aboutissement d'un processus chaotique aux causes initiales trop nombreuses et trop sensibles pour être

1. MARTIN HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, [en ligne], La revue des ressources, 2002. [consultée le 25/11/16].

Disponible à l'adresse : http://www.larevuedesressources.org/de-l-origine-de-l-oeuvre-d-art-1931-32,1521.html

déterminables.

Temps

3. Un autre argument en faveur de cette incapacité à définir l'origine serait celle de l'œuvre face au temps, à sa vie propre. Une fois l'œuvre détachée de l'artiste, de la phase de production, un certain nombre de processus vont continuer à enrichir l'ensemble du système-œuvre : ses altérations, ses lieux de monstration, ses reproductions, ses regardeurs… *La Joconde*, depuis sa création, a subit un enrichissement sémantique certain et n'est assurément pas juste un portrait de la renaissance. Fut-il déjà un chef d'œuvre ce tableau est riche de son histoire, de ses réinterprétations, sa célébrité, etc. Si l'œuvre d'art n'est pas statique dans le temps, peut-elle donc prétendre à un achèvement, et si éternellement inachevée, peut-on poser la question de l'origine de cette œuvre ?

Regardeur

Interaction

4. En littérature est apparue depuis le XXe siècle la notion d'hypertextualité[1] qui décrit la relation de causalité ou d'influence entre deux ou plusieurs œuvres. Dans le champ des arts plastiques, les œuvres déjà existantes ont nécessairement une influence sur les processus créatifs des artistes et donc sur les œuvres futures. Cette relation fait de l'artiste un transformateur, plutôt qu'un créateur absolu : son imaginaire n'est pas un ensemble d'idées propres, mais un agglomérat d'influences diverses. Une recherche de l'origine de l'œuvre dans l'imaginaire de l'artiste ne conduirait alors qu'à une recherche des œuvres précédentes, elles mêmes étant issues d'œuvres antécédentes. Ces influences

1. . GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Éditions du Seuil, 1992

étant inévitables, il est peut-être plus cohérent de les appréhender autrement que dans un rapport de causalité. C'est ainsi que Francis Ponge l'écrit dans son « proême » *Le Parnasse.*[1]

"*Le Parnasse.*

Je me représente plutôt les poètes dans un lieu qu'à travers le temps.

Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent, avec leur leçon.

Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi une place.

Et moi-même je n'ai pas d'autres places que dans ce lieu.

Il me semble qu'il suffit que je m'ajoute à eux pour que la littérature soit complète.

Ou plutôt : la difficulté est pour moi de m'ajouter à eux de telle façon que la littérature soit complète.

… Mais il suffit de n'être rien autre que moi-même.

1928."

1. FRANCIS PONGE, *Le Parnasse* In *Le parti pris des choses suivi de Proêmes*, Paris, Gallimard, 2016, p.147.

Paradigme

« Le paradigme c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. Exemples :

1. En japonais : pas d'opposition entre *l* et *r*, simplement une indécision de prononciation, donc pas de paradigme ≠ en français *l*/*r*, car je *lis* ≠ je *ris* : création de sens. De même (j'ai souvent donné cet exemple) *s*/*z*, car ce n'est pas la même chose que de manger du *poisson* ou du *poison*. Ceci est la phonologique, mais il y a des oppositions sémantiques : *blanc* versus *noir*. Autrement dit, selon la perspective saussurienne, à laquelle sur ce point, je reste fidèle, le paradigme, c'est le ressort du sens ; là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens → dit elliptiquement : le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir un et repousser autre, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer.

2. D'où la pensée d'une création structurale qui défait, annule, ou contrarie le binarisme implacable du paradigme par le recours à un troisième terme → le *tertium* : a) en linguistique structurale, Hjelmslev, Brøndal et phonéticiens : A/B → A + B (complexe) et ni A ni B : terme amorphe, neutre (neutralisation phonologique), ou degré zéro. […] »[1]

Figure

Complexe

Simple

1. La figure du paradigme est l'une des plus appelées dans ces différents textes, pour des raisons évidentes : la proposition d'une pensée complexe faite par Edgar Morin est la proposition d'un nouveau paradigme, qui répondrait à un paradigme occidental cartésien, qualifié dans l'*Introduction à la pensée complexe*[2] de simplificateur et réductionniste. On peut reconnaitre les vertus de ce paradigme dans le progrès scientifique considérable de la

1. ROLAND BARTHES, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978),* Paris, Edition du Seuil, 2002.
2. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005.

fin du XIXe siècle et au long du XXe. Pourtant c'est dans cette période que l'on peut aussi lui assigner un certain nombre de limites. Ces limites n'appellent peut-être pas à une révolution radicale mais juste à une remise en question pour permettre des évolutions nécessaires. Ces évolutions ont déjà commencé dans la recherche scientifique. Les recherches en physique des particules se lient à celles en cosmologie tout en permettant de comprendre divers aspects biologiques qui eux-mêmes permettent l'avancée des recherches en anthropologie et en sciences humaines. Cependant, cette transversalité reste confinée à un public de spécialistes, et n'est pas encore admise comme nécessité.

2. La citation de Roland Barthes appelée en préambule de cette figure présente une définition différente du mot, contre-intuitive, par rapport à l'acception courante qui est celle d'un paradigme comme modèle de pensée, système de représentation du monde. Ici, la définition est moins intuitive : elle présente le paradigme comme l'opposition entre deux termes et l'actualisation de l'un deux. Il s'agit évidemment d'une définition linguistique avant tout, que l'on retrouve dans le dictionnaire Littré par exemple). Le paradigme devient un choix. Et si l'on considère le paradigme comme un système de représentation, il devient même une somme de choix entre un certain nombre d'alternatives. Barthes cherche, au long de ses séances sur le neutre, à assumer un désir de neutre. Le neutre est une échappatoire au paradigme en tant qu'opposition, mais on peut le placer comme échappatoire à un système de représentation. Ce faisant, les alternatives classiques perdent leur caractère absolu : « au «Ou bien/Ou bien» se substitue à la fois un «ni/ni» et un «et/et» ».[1]

Neutre

1. EDGAR MORIN, *Le dessin et le dessein complexes,* In *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005, p72.

Ce rapprochement possible entre la recherche du neutre et la complexité permet de comprendre que cette dernière n'est pas tant la recherche d'un nouveau paradigme que le dépassement du paradigme, dans le sens d'une recherche d'un dépassement/reniement de l'opposition. La pensée complexe se définirait alors comme une pensée dialogique, une pensée neutre, plutôt que comme une pensée alternative.

Dialogique

3. L' alternatif, c'est penser autrement. Une pensée qui se veut autre est donc une pensée disjonctive : on cherche à ne pas reproduire les erreurs d'un système avec lequel on s'oppose en ne reproduisant pas ses structures internes ou en déplaçant ses enjeux. Par exemple, la montée en nombre de lieux d'art alternatifs est une réaction à un monde de galeries et d'institutions qui s'incarne dans des structures – comme le white-cube – et des enjeux (financiers, politique, sociaux). Les lieux alternatifs ont donc un attachement à détruire ces structures, à proposer un contenu différent. Mais ce faisant, plutôt que d'être un choix autonome, l'alternatif devient un acte réactif qui authentifie les instances auxquelles il tente d'échapper. Une pensée alternative riche ne peut être une pensée du rejet de tout, au risque de légitimer ce à quoi elle s'oppose. Elle doit se concevoir comme une pensée neutre et se construire en dépassant les oppositions traditionnelles.

Structure/
Système
Art

Action

4. Le *Black Mountain College* fut fondé en 1933, comme alternative aux universités traditionnelles américaines. Plutôt que de proposer des enseignements disjonctifs, la pédagogie s'est basée sur l'interdisciplinarité, la transversalité entre domaines d'étude,

l'échange et la dé-hiérarchisation entre professeurs et élèves. Ce refus d'un paradigme d'éducation traditionnelle ne s'est pas fait dans un refus arbitraire des codes de l'enseignement présents alors, mais dans une compréhension profonde de ces codes pour ensuite, plutôt que d'y apposer un système contraire, imaginer une structure permettant de dépasser le système premier. Cette différence peut être plus facilement explicitée dans un cadre différent : au cours d'un jugement, le magistrat peut choisir, selon les faits, d'acquitter un prévenu, ou de le punir. C'est une opposition paradigmatique : le criminel peut être soit libéré, soit condamné. Le juge peut choisir d'échapper aux paradigmes linguistiques – entre les termes libéré et enfermé, coupable ou non-coupable – en comprenant la complexité des termes en jeu – un contexte, des circonstances, les difficultés de la vie carcérale – et en proposant dans certains cas un accompagnement adapté, une réinsertion, une liberté conditionnelle, etc. Le dépassement d'un paradigme, c'est-à-dire du choix entre les termes d'une opposition, se produit intuitivement si l'on admet la complexité et le caractère non-absolu de ces termes. Les codes de l'éducation ne peuvent pas être dogmatiques, la culpabilité d'un individu est aussi à contextualiser.

“ Pourquoi? ”

Art

1. À chaque fois que mon père me demande en quoi consistent mes études en école d’art et que péniblement je dois lui résumer ma pratique plastique, je dois affronter ses questions lourdes de sous-entendus « A quoi ça sert ? Pourquoi tu fais ça ? », généralement accompagnées d’un regard où se mêlent la surprise, l’incompréhension et le sarcasme. Evidemment la question est rhétorique, et plutôt vectrice de ses inquiétudes, tout à fait pragmatiques, quant à mon insertion professionnelle dans un domaine artistique dont les codes ne sont pas les siens. Avec les années, et ayant maintenant l’habitude d’être face aux productions plastiques de son fils, il est désormais moins insistant avec cette question du « pourquoi ? ». Certains penseront qu’il s’est en fait tout à fait résigné et n’essaie même plus de comprendre les absurdités d’un art loin des références communes du grand public. Je continue d’espérer qu’il commence en fait à accepter le caractère non-pragmatique des arts visuels et que la question qui le travaillait tant a fini par devenir secondaire.

Complexe
Paradigme

2. En racontant cette anecdote, j’essaie d’expliciter le « À quoi sert ce mémoire ? ». On pourrait sans doute détailler pragmatiquement et donner des réponses plus ou moins précises à ces questions. On pourrait imaginer par exemple que la nécessité de la complexité est due à des changements paradigmatiques, liés à la mondialisation, la globalisation, qui nous réclame d’être attentifs à plus de données. On pourrait répondre que cette nécessité est

liée à des changements sociaux, une tentative toujours plus forte de rendre l’art contemporain accessible à tous et en même temps une difficulté à produire une médiation efficace. On pourrait encore répondre que cette nécessité est toute personnelle, induite par la lecture de certains ouvrages qui ont ensuite conduit à une réflexion plus ou moins organisée. Mais peut-être que la question n’est pas cohérente, parce qu’implicite, intraitable, indicible, et surtout inintéressante. Evidemment, ailleurs dans ces textes, des réponses sont parfois plus affirmées, bien que partielles ; si la question du « pourquoi ? » est si difficile, c’est peut-être parce que la réponse est complexe et donc nécessairement incomplète.

Subjectif
Reférence

Intraitable

Complétude

Redondance

Bruit

Œuvre

Analogie
Art

Langage

Complexe

1. La redondance est informationnelle : une lutte contre le bruit. Cette idée présente dans la théorie de l'information (abordée ici au travers de l' *Œuvre ouverte* d'Umberto Eco[1]) nous permet de constater ceci : l'œuvre d'art n'a pas pour but d'être un support d'informations. Cette idée que Umberto Eco produit, à l'instar de ses autres théories citées ici, de celles de Roland Barthes ou encore de Gérard Genette, est généralement spécifique au texte. L'analogie entre la littérature et les arts visuels est un choix basé sur l'article de Roland Barthes *Rhétorique de l'image*[2]. Reconnaitre une rhétorique à une image, c'est lui reconnaitre du même coup un rapport au langage. Ce choix se fait bien sûr dans une recherche de cohérence vis-à-vis de la pensée complexe d'Edgar Morin, qui se veut une pensée de la transversalité. Accepter les théories du texte et de la littérature dans la théorisation des arts plastiques n'est pas une idée nouvelle. L'objectif ici serait plutôt de rassembler, dans le cadre des arts visuels, une pensée autour de théories, réflexions et intuitions déjà présentes chez la plupart des acteurs du champ des arts plastiques, mais qui me semble négligées ou isolées.

2. La redondance n'est pas une répétition. La répétition est présente de manière récurrente dans l'art. Le travail de série, la

1. UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte,* Paris, Edition du Seuil, 1979.
2. ROLAND BARTHES, *Rhétorique de l'image* In *Communications 4,* Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 40-41.

répétition d'un geste, sont des quasi-constantes de la création qui nous rend sensible à divers phénomènes comme des micro-différences et altérations qui apparaissent ou la naissance du chaos dans un système, etc. La redondance est quant à elle une répétition exagérée, excessive et peut être involontaire, mais elle est positive quand elle évite la confusion liée à des interférences extérieures. Elle garantit en effet de garder l'intégrité d'un contenu même si le tout est endommagé. La redondance permet à un système de s'auto-organiser malgré les interactions avec l'écosystème. Cette redondance informationnelle est nécessaire pour permettre l'autonomie du système. Toutes nos cellules portent en elle le code organisationnel de notre système, l'ADN. Si notre corps est malade, il subit une agression qui détruit localement le code génétique. Toutefois chaque cellule porte en elle le schéma nécessaire à la reconstruction des parties endommagées de l'ensemble global.

Ecosystème
Autonomie

Dans le champ artistique, la redondance dans l'œuvre permet de hiérarchiser certaines formes, de préserver et prioriser certaines interprétations, certains modes d'accès, par rapport à d'autres. La redondance est plus facilement discernable entre plusieurs productions d'un même artiste : entre les sérigraphies d'Andy Warhol, entre les photographies de Nan Goldin, entre les sculptures de Maurizio Cattelan, existent un certains nombre. Il peut s'agir de redondance de formes ou de techniques, mais aussi de redondance de fond : on peut reconnaitre des œuvres différentes dans leur aspect, mais proche dans leur contenu signifié (pour prendre l'exemple de Maurizio Catellan, si l'on compare ses œuvres *La nona hora*[1], et *Him*[2], on constate des redondances de forme, les deux étant des effigies en résine, et de

1. MAURIZIO CATTELAN, *La nona hora,* Résine polyester, cheveux naturels, accessoires, pierre, moquette, Dimensions variables, 1999.
2. MAURIZION CATTELAN, *Him,* Résine polyester, cire, pigments, cheveux et costume, 101 x 41 x 43 cm, 2001.

fond, dans leur référence au sacré, au religieux).

3. La redondance est – dans un rapport à l'œuvre d'art – un phénomène complexe : elle échappe à l'assignation, phénomène ni négatif ni positif, car elle échappe ici au champ des théories de l'information. Dans le cadre des arts plastiques, la redondance devient un choix. Ou plutôt, il faudrait dire que la complexité rend la redondance inexistante. Dans un rapport complexe avec l'œuvre d'art, chaque élément, même si il est redondant, n'est jamais inutile car toujours différent.

Référence

1. La plupart des références explicites du travail de recherche proposé ici peuvent être cernées entre les années soixante et la fin des années quatre-vingt-dix. Il y a peu de références très actuelles. Certains auteurs non cités dans ce glossaire ont écrit sur la complexité, sur l'art, sur la littérature, et auraient pu enrichir les propos tenus ici. Pourtant, il m'apparaissait plus cohérent, dans le cadre d'un travail de recherche de choisir des auteurs avec lesquels j'avais déjà un lien d'affection, et de recul, qui permette de cerner le propos. L'auteur qui traverse ces textes en filigrane est évidemment Roland Barthes, et c'est donc son œuvre qui encadre l'écriture de ces textes. À son travail vient ensuite se greffer l'œuvre de certains de ses contemporains, mais aussi des auteurs avec qui l'on peut imaginer un lien de filiation. Ce que l'on recherche ce n'est pas une proximité d'époque mais une proximité de lieu.

Complexe
Art

Œuvre

2. Certains auteurs, comme Gilles Deleuze et Félix Guattari ou Michel Foucault, pourraient être un projet de poursuite de la recherche présentée ici. La question du *rhizome* de G. Deleuze et F. Guattari, qui introduit *Milles Plateaux*[1] semble très proche de celle du réseau complexe imaginé par E. Morin mais présente aussi divers questionnements sur la forme ou sur la pluralité de contenus du livre : « Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est

Complexe

1. GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI, *Mille Plateaux,* Paris, Editions de Minuit, 1980.

fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes ». Le *Glossaire* proposé ici, me semble proche de cette idée du livre : des matières diverses assemblées, des dates et des vitesses différentes. Des retours. Des raccourcis.

Subjectif

3. Chaque référence utilisée ou même juste envisagée au cours de l'écriture de ces textes est teintée de l'admiration que je porte aux auteurs et à leurs écrits. Tous ces textes rassemblés ici sont en quelque sorte un profond acte de considération de ma part pour eux.

4. Il existe tant de livres que j'aurais aimé lire pour compléter ces écrits, sans en avoir encore eu le temps : *Les limites de l'interprétation*, d'Umberto Eco ; *Les mondes de l'art*, d'Howard S. Becker, *Le degré zéro de l'écriture*, par Roland Barthes ; *L'anti-Œdipe* et *Milles plateaux*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari ; *Les mots et les choses*, par Michel Foucault ; *Le système des objets*, de Jean Baudrillard ; *La transfiguration du banal,* d'Arthur Danto, *Bréviaire d'Esthétique,* par Benedetto Croce[1]. Et bien d'autres…

1. On retrouvera les références détaillées des ouvrages cités ici à la figure *Tabula gratulatoria.*

Regardeur

Neutre

1. Le terme regardeur est peut être inusuel, daté. Il est évidemment extrait de la citation des *Entretiens avec Marcel Duchamp* de Georges Charbonnier[1]. Mais il semblait particulièrement à propos dans sa neutralité. Le regardeur n'a pas de statut assigné. Il ne fait pas partie d'un public, c'est-à-dire d'une masse ou l'individu est dissous. Il n'est pas non plus spectateur, c'est-à-dire qu'il n'est pas passif, inactif, face au « spectacle » de l'œuvre d'art.

Œuvre

Art
Artiste
Temps

2. Qui est le regardeur ? le regardeur est un sujet, qui regarde quelque chose. Le regardeur est un sujet pensant qui regarde quelque chose qui est donné à voir. Le regardeur est un sujet pensant, né quelque part, dans une culture, une société, une économie, dans une famille, forte d'une histoire, d'un patrimoine, qui regarde un objet, potentiellement une œuvre d'art, produite par un artiste, ou des artistes, donnée à voir dans un lieu, une architecture, répondant à des codes sociétaux, à un moment M dans une Histoire. Le regardeur est un sujet pensant, doté d'une conscience et d'un inconscient psychologique, né quelque part à un moment, …

1. « Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste »
GEORGES CHARBONNIER, *Entretien avec Marcel Duchamp*. Marseille, André Dimanche, 1994.

Complexe
Simple

Action

Nous pourrions élargir cette définition à l'infini. Mais le regardeur est avant toute chose un individu, c'est-à-dire une unité. La pensée complexe ne cherche pas à réduire l'individu à un simple paramètre supplémentaire, malgré sa capacité à devenir vertigineuse de confusion et d'abstraction. En bref, le regardeur est un actant, il regarde activement un objet, ici l'œuvre d'art. Il peut être l'artiste lui-même, un commissaire, un galeriste, ou un spectateur. Etre regardeur n'est pas avoir un statut, c'est être dans un état. On est pas toujours regardeur, comme on n'est pas toujours dormeur ou mangeur.

Interaction

3. Le terme « regardeur » n'est pas universel. Il est choisi pour des raisons historiques d'une part, et parce que l'on parle d'art « visuel » de l'autre. Mais il convient de dire que l'acte de regarder n'est pas forcément ou uniquement une expérimentation des yeux face à une image. Le regardeur peut être un écouteur ou un toucheur : choisir de dire *regardeur* c'est nommer un individu qui produit un acte d'interactions avec une œuvre. On ne choisit pas les terme écouteur, toucheur, et gouteur, parce que produire une classification serait une dissociation de plusieurs branches des arts plastiques, qui sont pourtant en interconnections dans leur fondements. La pluralité des pratiques plastiques et leur transversalité permet de ne pas définir uniquement une chose « peinture », ou « sculpture », ou « son », ou « intermédia ». On pourra donner des caractéristiques sculpturales à une œuvre sonore comme *Times Square* de Max Neuhaus[1] ou utiliser un vocabulaire de peintre pour décrire une installation comme *Milk Run II* de James Turell[2]. Encore une fois, c'est le principe de définition, de classification, qui est réducteur. Pour décrire une œuvre quelle qu'elle soit, il peut être cohérent de la nommer

1. MAX NEUHAUS, *Times Square,* Installation sonore, 1977-1992, réinstallé en 2002.
2. JAMES TURELL, *Milk Run II,* Installation, 1997.

« peinture » ou « sculpture », ou « installation ». En bref, nommer l'individu actant un « regardeur », c'est nommer une chose et non définir un mot.

4. L'acte du regardeur peut être appréhendé différemment selon le système central choisi. Si l'on se place du point de vue de l'individu qui regarde subjectivement l'œuvre, l'acte produit est la création d'un lien entre le réseau systémique de l'individu – c'est-à-dire l'ensemble de ses caractéristiques, sa mémoire, son histoire, sa culture, etc. – , et sa mise en relation avec un ensemble de formes organisées. Le réseau individuel peut s'enrichir de connections avec l'environnement de l'œuvre : un guide muséal, un cartel, une discussion avec l'artiste, qui vont ainsi créer de nouvelles connections avec le système-œuvre au travers du regardeur. L'individu assigne ainsi une interprétation au contenu. A contrario, si l'on place l'œuvre au centre d'un système structuré le regardeur devient un système périphérique, écosystémique.

Structure/ Système Subjectif

Forme

Ecosystème

Ce renversement nous fait comprendre qu'il n'existe pas un unique regardeur interagissant avec le système-œuvre, mais des regardeurs, individuels, qui mettent en relation leurs systèmes propres. Cette mise en relation permet d'entendre l'abondance sémantique d'une œuvre. Mais elle met aussi à jour la relation privilégiée que nous avons chacun avec le système et ses limites. Nous ne pouvons, quelque soit notre capacité à décrire aussi objectivement que possible une œuvre, dépasser notre condition de sujet, notre propre acte de regardeur. Comme l'écrit Edgar Morin : « Ainsi, notre point de vue suppose le monde et reconnaît le sujet. Mieux, il les pose l'un et l'autre de façon réciproque et inséparable. […] Le sujet et l'objet apparaissent ainsi comme les deux émergences ultimes inséparables de la relation système au-

to-organisateur/éco-système »[1]

5. L'acte du regardeur comme partie intégrante du système-oeuvre et du processus créatif avait été évoqué par M. Duchamp, dans son texte *Le processus créatif* : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. Cette contribution est encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict définitif et réhabilite des artistes oubliés. »[2]

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 54.
2. MARCEL DUCHAMP, *Le processus créatif* In *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994.

Simple & Simplification

1. Un acte de simplification est un acte qui consiste à rendre plus simple. Cette définition peut sembler évidente, pourtant le terme porte en lui une ambiguïté car son contraire est pluriel : le simple peut s'opposer soit au complexe, soit au compliqué. Cette distinction doit être explicitée. On ne peut pas simplifier un ensemble complexe au risque de le réduire, de le mutiler, alors qu'il est possible de simplifier un ensemble compliqué. Nous pourrions prendre cet exemple : il est tout à fait possible de réduire certaines complications d'un système, comme une administration, afin d'améliorer son efficacité – par exemple en supprimant certaines démarches, ou en facilitant l'accès à ses services par internet. Par contre, si l'on réduit sa complexité, on risque de réduire également la justesse de cette administration à traiter la diversité des individus administrés – si l'on supprime certaines cases d'un formulaire, la date de naissance par exemple, il devient impossible de différencier certains individus homonymes.

Complexe

Dans un acte de vulgarisation, c'est-à-dire de simplification d'un contenu, afin de le rendre accessible au plus grand nombre, il est important de faire cette distinction : si l'on simplifie les complications d'un système pour le rendre compréhensible, la vulgarisation est alors un phénomène positif. Si au contraire on réduit la complexité d'un système, alors elle devient négative et source d'erreurs.

Structure/
Système

2. Certains phénomènes, que l'on pourrait qualifier de haute complexité, ne sont pas simplifiables sans en mutiler la compréhension. L'œuvre d'art, quand on la considère comme système complexe, c'est-à-dire en plaçant l'objet-œuvre au centre d'un réseau d'interactions, est donc difficilement simplifiable sans en réduire son contenu. Or, cette volonté de simplifier, de mettre « de l'ordre dans l'univers »[1], a régné longtemps sur nos méthodes de représentation du monde. On comprend aujourd'hui que certains phénomènes ne sont plus simplifiables. Comme le rappelle E. Morin : « La même obsession [la recherche de simplicité] a conduit à la recherche de la brique élémentaire avec laquelle était construit l'univers. […] On s'est rendu compte que l'atome était lui-même un système très complexe, composé d'un noyau et d'électrons. Alors la particule était devenue l'unité première. Puis on s'est rendu compte que les particules étaient elles-mêmes des phénomènes qui pouvaient être divisés théoriquement en quarks. Et au moment où on a cru atteindre la brique élémentaire avec laquelle l'univers était construit, cette brique a disparu en tant que brique. C'est une entité floue, complexe, qui n'arrive pas à s'isoler. L'obsession scientifique à conduit l'aventure scientifique aux découvertes impossibles à concevoir en termes de simplicités ».[2]

Œuvre

Interaction

Analogie

Art

Artiste

Une analogie entre cette aventure scientifique et les évolutions de l'œuvre d'art est peut être à produire . L'œuvre d'art, d'abord geste pictural ou sculptural s'est finalement élargi dans son essence, devenant sonore, filmique, abstraite, minimale. Ce qui rattachait encore l'œuvre au monde matériel, son incarnation, a même été désincarné par les artistes conceptuels, transformant l'œuvre en idée (on pourrait citer les planches de Douglas

1. EDGAR MORIN, *Le paradigme de complexité,* In *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 79.
2. *Ibid.,* p. 81.

Huebler dans le *Xerox Book* comme exemple d'une œuvre à la fois ultra-minimale, conceptuelle et complexe[1]). La recherche des plasticiens a ainsi élargi considérablement la définition de l'œuvre d'art, la rendant infiniment plus complexe.

1. DOUGLAS HUEBLER, *Untitled* In *Xerox Book, 25* litographies offset, 27 x 21.2 cm, 1968.

Structure/Système

Figure

Redondance

1. Quand j'ai produit la liste des mots entêtes des figures, le mot structure est apparu au détriment du structuralisme. Puis plus loin j'ai inscrit le mot système. Ce n'est que plus tard, au cœur de l'écriture, que j'ai compris la redondance entre ces deux termes. Ces deux mots ne sont pas synonymes mais leur proximité m'autorise à les inclure dans une même figure. L'apposition de deux mots n'est pas anecdotique, c'est une mise en relation, et donc un choix. La structure comme le système sont la description qui stipule comment sont arrangés un certain nombre d'éléments. La structure ne décrit pas les éléments individuels mais uniquement leurs liens logiques, leurs connections. La structure porte également, dans son usage courant, le poids d'une forme statique. On parle par exemple de la structure d'un bâtiment, celle d'un texte). La systémique décrit les éléments individuels, leurs connections (et interconnections), et originellement, des flux entre le système et le non-système. Cette définition est celle explicitée dans *Le Macroscope*[1] de Joël de Rosnay.

2. La théorie systémique apparait au début des années soixante-dix. En réalité, on commence à parler d'une théorie des systèmes dès le début des années cinquante, mais elle est encore centrée sur des systèmes fermés et on préfère parler du structuralisme en France, de la cybernétique et des théories de l'information

1. JOËL DE ROSSNAY, *Le Macroscope, vers une vision globale,* Paris, Editions du Seuil, 1975.

aux Etats-Unis. En France, ces théories sont une évolution des théories structuralistes portant en elles l'ouverture, le flux, l'auto-organisation, l'émergence de nouveaux éléments dans les systèmes, l'interdépendance, etc. Ces théories ont encore muté depuis leur émergence, accompagnant une évolution paradigmatique. La fin de la guerre froide, la globalisation, l'émergence d'internet, les réseaux sociaux, la mutation des médias en général et de l'économie, sont par exemple autant de facteurs de développement des théories de l'organisation.

Paradigme

3. Il peut paraître inopportun, face à des théories qualifiées plus performantes, de se référer à la théorie du structuralisme, qui puisse paraître datée, ancrée dans une époque. Si la théorie structuraliste est caractérisée par une forme statique, la théorie systémique n'est pas exempte de défauts. Ceux-ci ont été explicités par Edgar Morin : la transversalité de la théorie systémique la rend soit superficielle, incomplète, ou élitiste. « Enfin, la théorie des systèmes, parce qu'elle répond à un besoin de plus en plus pressant, fait souvent son entrée dans les sciences humaines par deux mauvais cotés, l'un technocratique et l'autre passe-partout : trop d'abstraction générale détache du concret et n'arrive pas à former un modèle. Mais, ne l'oublions pas le germe de l'unité de la science est là. Le systémisme, s'il doit être dépassé, doit en tout état de cause être intégré.»[1]

Tout comme une théorie de la complexité doit intégrer les théories systémiques, elle doit aussi prendre en compte les théories structuralistes, comme les processus de pensée cartésiens. Il parait ainsi possible de considérer la structure

1. EDGAR MORIN, *Le dessin et le dessein complexes* In *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 72.

comme une captation d'un système à un moment donné, à l'instar d'une photographie. La photographie ne rend pas compte des éléments hors champs, ni de ce qui s'est passé avant, ou après le moment de la captation. Mais ce caractère figé le rend analysable, comparable, et on peut dégager de cet échantillonnage un ou des modèles de pensée. Quelle différence y aurait-il alors entre cet échantillonnage et une pensée réductionniste ?

Temps

Le réductionnisme oublierait le hors champ, oublierait le temps pour analyser les éléments empiriquement constatable. Cette analyse empirique peut être nécessaire. Elle a été immensément féconde dans les progrès scientifiques depuis le XVIIe siècle.

Complexe

L'enjeu n'est pas une complexité brute, mais de comprendre au mieux les interactions du système qui peut ainsi être modélisé

Simple

Cette modélisation n'est pas pour autant synonyme de simplification, de mutilation d'une idée ou d'un phénomène.

4. Un des enjeux de la complexité face à la théorie systémique ou au structuralisme serait de rendre compte de l'individualité du sujet dans le système. Tandis que le systémisme décrit objectivement un ensemble d'éléments et leurs interactions, la complexité (telle que décrite par E. Morin) place le sujet actant au centre d'une relation d'interdépendances fondamentales avec le système-objet. C'est cette inclusion du sujet dans le système qui permet de résoudre certaines difficultés inhérentes au systémisme : le paradoxe, la contradiction, mais aussi les erreurs potentielles du réductionnisme. Ces interrogations sont profondément réactualisées avec la révolution internet, le réseau web permettant justement de recentrer le sujet au cœur d'un système d'interconnexions dont il est le principal acteur. Parallèlement, le monde moderne tend de plus en plus à se codifier. Les libertés individuelles tendent à se restreindre sur certains aspects, la société de consommation déjà décriée par le pop art il y a plus de cinquante ans est toujours plus

Interaction
Action

Dialogique

omniprésente et puissante. La complexité à pour enjeu de nous rappeler notre statut d'actant et l'existence de nos liens profonds avec d'autres individus, tout en nous maintenant prudents et attentifs à l'imprévu.

Subjectif

Figure

Complexe

1. Le terme subjectif est le seul qui soit à la fois présent dans le titre et dans la liste des figures qui composent ce glossaire. La nécessité de cette subjectivité est née après la lecture des dernières pages de l'*Introduction à la pensée complexe* d'Edgar Morin : « Être auteur, c'est assumer ses idées pour le meilleur et pour le pire. Je suis un auteur qui, de plus, s'auto-désigne. Je veux dire que cette exhibition comporte aussi de l'humilité. Je donne ma dimension subjective, je la met sur le tapis, donnant au lecteur la possibilité de détecter et de contrôler ma subjectivité »[1]. Je réfuterai ici une qualité d'auteur, je chercherai juste à évoquer les qualités de la subjectivité dans un processus d'écriture. Ecrire subjectivement, c'est admettre, mais surtout affirmer ses limites. C'est donner les moyens à un lecteur de peser la justesse de certains termes, de refuser certaines idées et d'en accepter d'autres. C'est assumer aussi le caractère non-absolu et peut être non définitif de certaines hypothèses de la recherche.

Artiste

2. Nous pourrions nous attarder quelques instants sur la subjectivité des créateurs quels qu'ils soient. Cette subjectivité peut être positive ou négative selon le médium et semble liées à la qualité informative d'un contenu. Un plasticien ou un musicien n'a que rarement besoin de se défendre de la subjectivité de son travail. En revanche, un essayiste, un théoricien, un philosophe doit

1. EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 72.

Œuvre

généralement aborder son champ d'étude avec un regard le plus objectif possible, dans une perspective de vérité et d'universalité. Pourtant, il semble impossible de dissocier l'œuvre de son contenu, la subjectivité est donc immanente à n'importe quel processus créatif, qu'ils soient scientifiques ou plastiques. La part de subjectivité d'un plasticien dans son œuvre peut être remise en question dans certains cas, généralement quand cette subjectivité communique un propos subversif. On pourrait citer l'ensemble des œuvres polémiques dont la liste s'allonge chaque année. On pourrait rappeler ici les cas de l'œuvre de Maurizio Cattelan : *L.O.V.E.*[1] qui présentait un doigt d'honneur de onze mètres de haut en face de la bourse de Milan, ou de *Immersion (Piss Christ)*, d'André Serrano[2].

1. MAURIZIO CATTELAN, *L.O.V.E.,* Marbre blanc de Carrare, travertin romain 1100 x 470 x 470 cm, 2010
2. ANDRÉ SERRANO, *Immersion (Piss Christ),* Ilfochrome monté sur plexiglas, 152 × 102 cm, 1987.

Tabula Gratulatoria

Remerciements à Michel Collet, Laurent Devèze, Isabelle Massu, Séverine Vuillemin.

Bibliographie.

BARTHES ROLAND,

Fragment d'un discours amoureux, Paris, Editions du Seuil, 1977.

Le neutre, Cours au Collège de France (1977-1978), Paris, Editions du Seuil, 2002.

Le neutre, cours au collège de France, première séance, [Audio en ligne], Ubuweb, 1978, 2016. [consultée le 16/11/2016].
Disponible à l'adresse : https://ubusound.memoryoftheworld.org/barthes_roland/Barthes-Roland_Le-Neutre_01_18-fevrier-1978.mp3

Texte (Théorie du) In *Encyclopædia Universalis,* Paris, Encyclopædia Universalis France, 1973.

Mythologies, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Rhétorique de l'image In *Communications 4*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

BOURRIAUD NICOLAS,

Glossaire In *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

BOUTANG PIERRE-ANDRE,

L'Abécédaire de Gilles Deleuze : avec Claire Parnet, [disque optique] Paris, Éditions Montparnasse, 1996. 3 DVD-rom.

BOVAY MICHEL

Zen, Paris, Albin Michel, 1993.

CHARBONNIER GEORGES,

Entretien avec Marcel Duchamp. Marseille, André Dimanche, 1994.

COHEN MARCEL & PEIGNOT JEROME,

Histoire et Art de l'écriture, Paris, Robert Laffont, 2005.

DAIX PIERRE

Pour une histoire culturelle de l'art moderne: Le XXe siècle, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.

DUCHAMP MARCEL,

Duchamp du signe. Paris, Flammarion, 1994.

ECO UMBERTO,

Vertige de la liste, Paris, Flammarion, 2009.

L'œuvre ouverte, Paris, Editions du Seuil, 1979.

De Superman au surhomme, Paris, Editions Grasset, 1993.

ERIBON DIDIER,

Echapper à la psychanalyse, Paris, Editions Léo Scheer, 2005.

FORTIER MICHAËL

Compte rendu de Esquivel (Patricia), L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art, [En ligne], 2013, CONTEXTES, [consulté le 05 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://contextes.revues.org/5622

GELL-MANN MURRAY,

Regularities and Randomness In *Art & Complexity*, Amsterdam, Elsevier Science B.V., 2007.

GENETTE GÉRARD,

Palimpsestes : la littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

GHYKA MATILA C.,

Le nombre d'or, Paris, Editions Gallimard, 1959.

HEIDEGGER MARTIN,

De l'origine de l'œuvre d'art, [en ligne], La revue des resources, 2002. [consultée le 25/11/16].
Disponible à l'adresse : http://www.larevuedesressources.org/de-l-origine-de-l-oeuvre-d-art-1931-32,1521.html

JOYCE JAMES,

Ulysse, Paris, Gallimard, 2004.

KLEIN ÉTIENNE,

Discours sur l'origine de l'univers, Paris, Flammarion, 2010.
Parenthèse Culture 22 - Etienne Klein - L'Energie, [Vidéo en ligne], Youtube, 2014. [consultée le 16/11/2016].
Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=bFoSmr8TISg
L'univers et son origine. [Vidéo en ligne], Youtube, 2015.[consultée le 16/11/2016].
Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=bFoSmr8TISg

LORRIS GUILLAUME DE & MEUNG JEAN DE,

Le roman de la rose, [en ligne], Paris, Paul Dafis, 1878. [consulté le 25/11/2016].
Disponible à l'adresse : http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-pdf.pdf

MORIN EDGAR,

Introduction à la pensée complexe, Paris, Editions du Seuil, 2005.

PASCAL BLAISE,

Pensées, Paris, Le livre de poche, 2013.

PONGE FRANCIS

Le parti pris des choses suivi de Proêmes, Paris, Gallimard, 2016.

ROSNAY JOËL DE,

Le Macroscope : vers une vision globale, Paris, Editions du Seuil, 1975.

TAYLOR RICHARD,

Fractal Expressionism – Where Art Meet Science, In *Art & Complexity,* Amsterdam, Elsevier Science B.V., 2007.

VANARDOIS LOUISE,

Détermination et indétermination dans la pratique de la performance, mémoire de master en arts plastiques, Besançon, Institut Supérieur des Beaux-arts de Besançon, 2016.

Lectures à venir.

(liste non-exhaustive)

BARTHES ROLAND,
Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Point, 2014.

BAUDRILLARD JEAN,
Le Système des objets, Paris, Gallimard, 1968.

BECKER HOWARD S.,
Les mondes de l'art, Paris, Flammarion, 1988.

BUTLER JUDITH,
Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité, Paris, Edition, la Découverte, 2006.

DELEUZE GILLES & GUATTARI FÉLIX,
Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe, Paris, Editions de Minuit, 1980.
Capitalisme et schizophrénie : Milles Plateaux, Paris, Editions de Minuit, 1980.

ECO UMBERTO,
Les limites de l'interprétation, Paris, Librairie générale française, 1994.

FOUCAULT MICHEL,
Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1989.

MARCUS GREIL,
Lipstick traces : une histoire secrète du vingtième siècle, Paris, Éditions Allia, 1998.

KEROUAC JACK,
Sur la route, Paris, Gallimard, 1997.

Temps

Art
Artiste

1. Le « temps » est un de ces mots mantra que l'on retrouve régulièrement dans la théorisation et la recherche en art plastique. On aurait pu imaginer une liste interminable de noms d'artistes ayant travaillé sur ce sujet, sans être exhaustive pour autant.

2. Pour paraphraser Etienne Klein[1], si le temps est un problème de physique fondamentale, il peut toutefois être abordé d'un point de vue littéraire, artistique. Les différentes échelles temporelles auxquelles travaillent les physiciens ont cette capacité de nous rappeler que les phénomènes de l'univers sont, dans la majeure partie des cas, déconnectés de nos capacités d'entendements. Le temps est une idée avant tout plutôt qu'une expérience ; la variété des échelles de temps mesurables le montrent – la durée de vie du boson de Higgs, et de l'ordre de 10^{-23} seconde, la durée de l'univers de l'ordre de 10^{9} années, certaines durées de désintégration radioactive peuvent excéder 10^{24} années – , tandis que notre échelle de temps vécue est extrêmement restreinte. Nous mesurons le temps (et les phénomènes associés) en secondes, heures, jours, mois, années tout au plus. Les physiciens, les scientifiques, les penseurs du temps sont bien plus souvent amenés à imaginer, observer et tester qu'à expérimenter

1. ÉTIENNE KLEIN, *D'ou vient que le temps passe ?,* [Vidéo en ligne], Youtube, 2015.[consultée le 16/11/2016].

Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xYZ1VWRGrno

concrètement les durées qu'ils étudient. Paradoxalement, nous expérimentons le temps, du fait qu'il passe. De plus, nous savons depuis le début du XXe siècle, avec la théorie de la relativité générale, le caractère non-absolu du temps. Ces mutations dans notre compréhension de ce qu'est le temps ont été ressenties dans la production artistique au fil des siècles, tout en restant toujours une interrogation centrale et constante, des cathédrales éternelles à la performance fugace en passant par les vanités de la peinture du XVIIe siècle et l'apparition de la photographie et du cinéma. Plutôt que de s'interroger sur le temps comme forme représentée dans l'œuvre, on pourrait s'attarder sur son aspect écosystémique, c'est-à-dire s'interroger sur les interactions du temps réel avec le système-œuvre. Les œuvres éphémères comme celles Félix González-Torres, témoignent de ce rapport temporel. Dans ses *piles* d'objets, comme "*Untitled" (A Corner of Baci)*[1], ou "*Untitled" (Welcome Back Heroes)*[2], le public fini par détruire l'installation en emportant avec lui les éléments qui la composent. L'interaction entre les spectateurs et l'œuvre est ici matérialisé par la disparition de l'objet.

Forme
Œuvre
Ecosystème
Interaction
Structure/
Système

3. Dans une recherche de l'origine, le temps transparaît dans l'enchaînement des faits qui aboutissent à la conception d'un objet incarnant ensuite un système. Dans une étude des arts plastiques, le temps n'est pas un producteur de faits. C'est évidemment l'artiste qui l'est, ces faits étant intuitifs, réactifs, en somme indéterminés au début de l'acte de création. L'artiste en tant que sujet agissant – tout en ayant aussi le choix de ne pas agir, d'être dans une position neutre – , assigne l'œuvre,

Origine

Action

1. FÉLIX GONZALEZ-TORRES, "*Untitled" (A Corner Of Baci),* Installation, 21kg de chocolats, Turin, 1990.
2. FÉLIX GONZALEZ-TORRES, "*Untitled" (Welcome Back Heroes),* Installation, 220kg de chewing-gum en forme de bazooka, Nice, 1991.

Analogie

lui confère sa forme signifiante, son organisation, et donc un contenu signifié. En somme, l'œuvre, par analogie avec le « mythe » de Roland Barthes, est une forme, et donc un mode de signification[1]. La recherche d'une origine déterministe semble à la fois hyper-rationnelle tout en portant les germes d'un non-sens : l'origine serait une recherche absolue de la cause première, qui dépasserait l'artiste, l'humanité, la vie, et qui remonterait jusqu'à une origine hypothétique de l'univers. Cette conclusion, celle d'une hyper-rationalisation, est critiquée par Edgar Morin[2]. On cherchera le dépassement de ce déterminisme dans *Le Macroscope* de Joel de Rosnay[3] qui propose deux alternatives : d'un coté la recherche d'une cause originelle qui devient productrice d'une arborescence d'événements (la théorie de l'évolution, par exemple, décrit l'apparition d'un organisme et sa diversification en de multiples et innombrable espèces) ; de l'autre, la recherche d'une finalité, plutôt qu'une causalité. Cette définition, contre-intuitive, décrit chaque événement comme la finalité d'un ensemble de causes réunies en un même instant. Un événement serait la convergence d'une multitude de choix dans un agencement particulier à un instant T. Cette finalité ne peut être comprise qu'a posteriori, avec un

1. ROLAND BARTHES, *Mythologies,* Paris, Editions du Seuil, 1970.

2. « Qu'est ce que la rationalisation ? La rationalisation, ce mot est employé très justement en pathologie par Freud et par beaucoup de psychiatres. La rationalisation consiste à vouloir enfermer la réalité dans un système cohérent. Et tout ce qui, dans la réalité, contredit ce système cohérent est écarté, oublié, mis de coté, vu comme illusion ou apparence. […] La paranoïa est une forme classique de rationalisation délirante. Vous voyez par exemple quelqu'un qui vous regarde bizarrement et, si vous avez l'esprit un peu maniaque, vous allez supposer que c'est un espion qui vous suit. Alors, vous regardez les gens en les soupçonnant d'être des espions et ces gens-là, voyant votre regard bizarre, vous regardent de façon de plus en plus bizarre, et vous vous voyez de plus en plus rationnellement entouré de plus en plus d'espions. »

EDGAR MORIN, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 94-95.

3. JOËL DE ROSSNAY, *Le Macroscope, vers une vision globale,* Paris, Editions du Seuil, 1975.

regard objectivant l'ensemble des causes ayant abouties à un fait défini. Ces deux aspects, causalité et finalité, sont des versions absolues des questionnements entre entropie et néguentropie. Il nous faudrait imaginer une troisième option qui dépasse cette opposition apparente, qui permettent d'associer un paradigme de causalité et un paradigme téléologique. Qui puisse expliquer l'apparition d'entropie dans une forme organisée, l'apparition de néguentropie au cœur d'un désordre croissant.

Paradigme
Entropie

Regardeur

4. Quand il regarde un objet (œuvre d'art ou non), le regardeur produit un travail de mémoire : il cherche dans ce qu'il connait – dans ce dont il se rappelle – une série de codes, de données, d'informations pour décrire, interpréter et comprendre ce qu'il est en train de voir. Le regardeur voit une chaise, il comprend que cette chaise est une chaise car il reconnait sa structure, par analogie avec toutes les chaises qu'il a déjà vues (4 pieds, une assise, un dossier,…)[1]. Quand un individu se place face à une œuvre d'art, il produit inconsciemment un travail de mémoire. C'est donc un regard orienté vers le passé qui nous permet d'accéder au signifiant, et au signifié de l'œuvre. Ce travail de mémoire est intime. Le contenu de l'œuvre qu'il soit formel, signifié, sensoriel, visuel, esthétique, le devient donc lui aussi, dans ce rapport d'ordre privé. Glen Gould, au cours de sa vie, s'est de plus en plus orienté vers l'enregistrement audio. Cela permettait selon lui, de faire naître entre lui et un auditeur une

1. Quand Joseph Kosuth conçoit sa pièce *One & Three Chair*, il défini la limite, dans le titre, de la réflexion tautologique autour du ready-made. Mais, dans l'absolu, on peut imaginer que si l'œuvre représente trois chaises simultanément, elle appelle aussi dans l'imaginaire du regardeur une quantité inconcevable d'autres chaises.

JOSEPH KOSUTH, *One & Three Chair,* Bois, épreuve gélatino-argentique, 118 x 271 x 44 cm, 1965.

relation d'ordre privé et personnel.

5. Un système possède une caractéristique évolutive : le temps, phénomène immuable et ininterrompu, provoque inévitablement un changement d'interactions du système-œuvre, et ses interactions avec son écosystème. Certaines de ces interactions vont disparaître, être oubliées, d'autres vont apparaître au fur et à mesure de la vie objective de l'œuvre. Cette évolution implique un changement dans l'interprétation, dans la lecture des signes de l'œuvre. En tant que système complexe, l'œuvre devient système auto-producteur de contenus nouveaux. Marcel Duchamp disait « […] peut être vous faudra-t-il attendre cinquante ou cent ans pour toucher votre vrai public, mais c'est celui là seul qui m'intéresse »[1]. Peut être que l'artiste lui-même, au travers de son œuvre, crée son public, l'œuvre étant porteuse de sa capacité à être lue, interprétée, mais aussi relue, et réinterprétée. Si l'œuvre ne peut pas être éternelle, elle sera toujours un scintillement face à la durée concrète de l'univers, quelque soit sa capacité à demeurer parmi les hommes. Les plus grands chefs d'œuvres finiront nécessairement par disparaître. L'œuvre, par sa capacité à renouveler et réorganiser ses interactions avec son écosystème, peut assurer sa pérennité (sauf les œuvres éphémères, pensées pour disparaitre).

6. Parfois, l'instant de la rencontre entre le regardeur et l'œuvre est particulier, et indicible. Cet instant est fugace, et pas systématique. Il précède l'apposition du langage, et donc du

1. MARCEL DUCHAMP, *Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney*, In *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion, 1994.

Intraitable
Langage

Subjectif

début d'une démarche interprétative. Ce moment, celui de la fascination face à l'œuvre, est rare et subjectif. Les mots qui se plaquent ensuite, a posteriori, peuvent expliciter en partie la nature de l'interaction qui se crée à cet instant : absorbé, aspiré, plongé, etc. Le sujet regardeur disparaît un instant dans l'œuvre, tout en contenant l'œuvre tout entière en lui. Des analogies avec le zen – en tout cas dans son rapport à la méditation – sont peut être à imaginer. Sosan dit : « L'abandon du langage et de la pensée nous mènera au-delà de tout lieu. Si l'on ne peut abandonner le langage et la pensée, comment résoudre la Voie ? ».[1]

Cet instant est une *fête,* et comme l'écrit Roland Barthes dans la figure éponyme des *Fragments d'un discours amoureux* : « La fête, pour l'Amoureux, le Lunaire, c'est une jubilation, ce n'est pas un éclatement : je jouis du dîner, de l'entretien, de la tendresse, de la promesse sûre du plaisir : " un art de vivre au-dessus de l'abîme " »[2].

1. MICHEL BOVAY, *Zen*, Paris, Albin Michel, 1993
2. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux,* Paris, Editions du Seuil, 1977. p. 140.

Table

Action. 9
Alphabet. 13
Analogie. 17
Art. 19
Artiste. 23
Autonomie. 27
Avant-propos. 29
Bruit. 33
Complexe. 37
Complétude. 41
Dialogique. 45
Ecosystème. 47
Entropie/Néguentropie. 51
Figure. 55
Forme. 59
Fragments. 63
Interaction. 65
Intraitable. 71
Introduction. 73
Langage. 77
Neutre. 81
Œuvre. 83
Origine. 87
Paradigme. 91
Pourquoi ? 95
Redondance. 97
Références. 101
Regardeur. 103
Simple et Simplification. 107
Structure/Système. 111
Subjectif. 115
Tabula Gratulatoria. 117
Temps. 121

Glossaire restreint, non-absolu, subjectif, et paradoxal

Action
Alphabet Analogie
Art Artiste Autonomie
Avant-propos Bruit Complexe
Complétude Dialogique Ecosystème
Entropie/Néguentropie Figure Forme Fragments
Interaction Intraitable Introduction
Langage Neutre
Œuvre
Origine Paradigme
Pourquoi Redondance
Références Regardeur Simplification
Structure/Système Subjectif
Tabula Gratulatoria
Temps

En couverture : La Salita Della Memoria, Claudio Parmiggiani. Fondazione Prada. Milan.