

Qu'est-ce que veut dire *penser avec les mains* ?

Et qu'implique pour l'animal humain que nous sommes le fait même de *fabriquer* ?

Trois artistes travaillant dans des champs distincts ont été invités à répondre. Ils l'ont fait en exposant ce qu'on pourrait nommer, en reprenant la formule de Francis Ponge, leur « creative method ».

Ce qu'ils livrent ici donne accès à leurs pratiques et permet d'entrevoir les processus d'élaboration des œuvres qui sont, chacune à leur façon, des modes d'écriture : *musicale* chez Jean-Michel Bossini, *poétique* chez Olivier Domerg, *photographique* chez Denis Bernard.

Ces processus sont évidemment distincts. Ils empruntent des voies singulières. Ils inventent les contraintes et les conditions de leur propre apparaître. Ces inventions, toujours en cours, sont l'occasion chaque fois d'expériences pensesives. Et c'est cela qui les rend passionnantes.

GPS

gazette poétique et sociale

comité de rédaction

Éric Blanco, Claudie Lenzi, Cédric Lerible

n°9 Penser avec les mains

“Creative method”

sous la direction de Pierre PARLANT

n°8 Le Corbusier / Firminy

Chroniques appelouses

sous la direction d'Yves PERRET

n°7 Germain Nouveau

Relectures et recyclages d'un poète oublié

De Pourrières au Liban

n°6 En marge du réemploi

Pastiches et ready-made

La poésie fait le trottoir

n°5 Les Eauditives

Poétiques et politiques de l'eau

L'eau, source de vie ou de profits ?

n°4 Premières pages & Page 22

Lectures et re-créations

Ces livres bien-aimés qui nous accompagnent...

n°3 TVA 2012

Le filon de Fillon

L'augmentation d'une réduction

n°2 RER 2

Réseau Européen du Réemploi

Réemploi, civilisation, relation

n°1 Vis ta mine

Les beaux sites de bauxite

Comment le Var rouge est devenu Provence Verte

La revue GPS est publiée grâce aux soutiens :

- du Ministère de La Culture (Direction régionale des affaires culturelles),
- de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

en partenariat avec :

- l'École supérieure d'art et design de Toulon Provence Méditerranée

éditions Plaine page

contact@plainepage.com

www.plainepage.com

isbn 978-2-910775-90-2



9 782910 775902



15 €

GPS n° 9 Penser avec les mains

penser avec les mains

gazette poétique et sociale

numéro dirigé par Pierre Parlant

GPS

n°9

Denis
BERNARD

Jean-Michel
BOSSINI

Olivier
DOMERG

Pierre
PARLANT

Éditions Plaine Page

ISSN 2118-0121

www.plainepage.com



ésadtpm



« — *Tiens, et l'esprit?*
(dit le médecin)
L'esprit commence et finit...
au bout des doigts. »

Paul Valéry, *L'Idée fixe*.



S O M M A I R E

Penser avec les mains Pierre PARLANT	pages 5
12221 Jean-Michel BOSSINI	12
Revenir sans cesse sur ce qu'on n'arrive pas à saisir Olivier DOMERG	32
Avec ces plans films dans la main Denis BERNARD	48
Les auteurs	113
Remerciements	115

Penser avec les mains

Pierre PARLANT

Le numéro de la revue qu'on va lire fait suite à un séminaire qui s'est tenu au dernier trimestre de l'année 2015 à l'initiative des éditions Plaine Page. Le projet était tout à la fois explicite et relativement ambitieux. Il s'agissait au fil des séances de tenter en effet de répondre à la question suivante : comment une œuvre, quelle qu'elle soit, peut-elle se réaliser ?

Question simple, en apparence seulement, qui aurait pu donner lieu à de multiples traitements ; il fallait donc choisir un angle d'attaque, repérer au moins celui à partir duquel les choses se donneraient à voir de la façon la plus suggestive. Sans préjuger des réponses qui nous seraient données, c'est avant tout la description du *processus* lui-même de la création que nous avons souhaité pouvoir approcher.

Pour accompagner ce travail de réflexion, trois artistes travaillant dans des champs distincts ont été successivement invités : un compositeur, un poète, un photographe. La commande qui leur fut adressée était aussi simple, du moins dans son énoncé, que la question que nous nous posions nous-même au début du séminaire. Nous leur demandions en effet de nous exposer ce qu'on pourrait nommer, en reprenant la formule de Francis Ponge, leur « creative method ». Les contributions qui composent cette livraison de GPS (gazette poétique et sociale) rendent compte de leurs interventions. Elles présentent à nos yeux un double intérêt. Elles nous donnent d'abord accès à des travaux consistants, remarquables par leur singularité et qui, en ne cessant d'explorer de nouvelles possibilités, demeurent en cours. Elles nous permettent ensuite d'apercevoir les conditions qui ont déterminé ces travaux, que celles-ci soient d'ordre théorique ou qu'elles renvoient aux pratiques les plus concrètes, celles qui mettent en jeu l'improvisation, l'écriture, la prise de notes, la construction de machines, le montage, la correction, etc.

Parvenus à la fin de ce séminaire, nous mesurons combien ces interventions nous ont été précieuses. Chacune à sa façon a su s'approprier en y répondant de la façon la plus détaillée la proposition qui nous avait servi d'impulsion. Grâce à Jean-Michel Bossini, Olivier Domerg et Denis Bernard, nous avons mis à l'épreuve, sous le régime de l'amitié et d'une réflexion partagée, ce que peut supposer le fait de « penser avec les mains ». Nous leur en sommes très reconnaissants.

penser avec les mains ?

Il y a sans doute quelque chose d'inattendu à soutenir la consistance d'un énoncé tel que « penser avec les mains ». Quelque chose d'inattendu et de quasiment paradoxal. Nous séparons en effet d'ordinaire si volontiers ce qui relève de l'activité intellectuelle et ce qui implique le travail manuel. Nous tenons si spontanément les processus mentaux, l'ensemble de nos représentations et le travail qui les associe, les agence, les compare comme étant disjoints de ce qui par ailleurs engage l'action du corps. Cette distinction, que nous estimons pouvoir vérifier sans peine, nous semble aller de soi. Elle ne fait à vrai dire que reprendre une position intellectualiste elle-même issue d'une certaine tradition philosophique. Or, quels que soient son prestige et sa pertinence sur un plan général, une telle distinction nous fait cependant prendre le risque de commettre deux erreurs. Celle, d'abord, de méconnaître le lien substantiel unissant ces deux types d'activité. Celle, ensuite, de les hiérarchiser de façon illégitime en affirmant, au nom d'une préexistence supposée, la souveraineté d'une pensée abstraite sur l'expérience concrète.

Rappeler le caractère discutable de cette distinction exige de commencer par préciser ce que veut dire « penser avec les mains ». L'expression a forcément plusieurs sens, nous en retiendrons deux. Celui qui consiste tout simplement à prendre au sérieux la présence et le rôle de la main chez les êtres que nous sommes. Les travaux des anthropologues permettent d'en saisir aujourd'hui toute la portée, sans perdre de vue que la philosophie elle-même, dès les commencements, avait aussi cerné les enjeux décisifs de l'existence de la main chez l'animal humain. Une dimension plus symbolique et/ou plus métaphorique de la formule s'avère également suggestive. « Penser avec les mains » signifie dans ce cas qu'il est possible et sans doute préférable d'associer le champ théorique et la détermination corporelle afin de mieux saisir l'agir humain. Cela est particulièrement vrai dans le domaine de la technique, autrement dit lorsque de l'humain on retient avant tout qu'il est celui qui est capable de fabriquer.

penser avec les mains : fabriquer

Les découvertes concernant la période pré-historique nous ont confirmé qu'une des caractéristiques éminentes de l'animal humain est précisément celle qui repose sur son aptitude à fabriquer des objets. De ce point de vue, sans contester sa capacité de connaître et de savoir (*homo sapiens*) sans doute faut-il, si l'on veut qualifier l'être humain d'un point de vue essentiel, lui accorder le statut d'*homo faber*, de technicien ou encore d'artisan, ainsi que l'affirme Henri Bergson (1859-1941) (ci-contre).

« Démarche originelle » écrit Bergson, ce qui renforce l'idée que la technique a non seulement déterminé décisivement le processus de l'évolution de notre espèce mais qu'elle demeure aussi ce qui définit à jamais notre manière d'être au monde. Être un humain, c'est être avant tout un animal technicien, un être pensant qui ne cesse de transformer par son action la nature à son profit en fabriquant des objets artificiels qu'on peut également nommer de façon plus générique des outils en tant même que, répondant à des besoins, ils s'avèrent utiles.

Cette activité technique n'est nullement indépendante de l'intelligence selon Bergson, bien au contraire puisqu'elle en est l'expression la plus manifeste et la plus authentique. *Homo faber* est donc bel et bien le nom de l'animal que nous sommes, celui qui pense et façonne des objets artificiels mais surtout de celui qui s'emploie — l'histoire des techniques en offre le catalogue impressionnant — à les modifier, à les améliorer, à en concevoir toujours de nouveaux comme autant de variations indéfinies à partir des premiers tâtonnements de l'artisan originel qu'il fut.



« En ce qui concerne l'intelligence humaine, on n'a pas assez remarqué que l'invention mécanique a d'abord été sa démarche essentielle, qu'aujourd'hui encore notre vie sociale gravite autour de la fabrication et de l'utilisation d'instruments artificiels, que les inventions qui jalonnent la route du progrès en ont aussi tracé la direction. Nous avons de la peine à nous en apercevoir, parce que les modifications de l'humanité retardent d'ordinaire sur les transformations de son outillage. Nos habitudes individuelles et même sociales survivent assez longtemps aux circonstances pour lesquelles elles étaient faites, de sorte que les effets profonds d'une invention se font remarquer lorsque nous en avons déjà perdu de vue la nouveauté. Un siècle a passé depuis l'invention de la machine à vapeur, et nous commençons seulement à ressentir la secousse profonde qu'elle nous a donnée. La révolution qu'elle a opérée dans l'industrie n'en a pas moins bouleversé les relations entre les hommes. Des idées nouvelles se lèvent. Des sentiments nouveaux sont en voie d'éclore. Dans des milliers d'années, quand le recul du passé n'en laissera plus apercevoir que les grandes lignes, nos guerres et nos révolutions compteront pour peu de chose, à supposer qu'on s'en souvienne encore ; mais de la machine à vapeur, avec les inventions de tout genre qui lui font cortège, on parlera peut-être comme nous parlons du bronze ou de la pierre taillée ; elle servira à définir un âge. Si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas *Homo sapiens*, mais *Homo faber*. En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication. »

Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907)

main, pensée, langage

En examinant les traces et les vestiges laissés par nos ancêtres hominidés, l'anthropologie ne dit pas autre chose : l'humain est d'abord un artisan. Ses découvertes permettent en outre d'ajouter à ce constat des considérations précieuses sur le cours de l'évolution. Il est en effet désormais établi que cette capacité technique chez l'homme ne peut s'envisager sans la prise en compte d'autres phénomènes tout aussi déterminants du point de vue de notre destination. À cet égard, comme s'il y avait trouvé une intuition anticipatrice de ces propres recherches, l'ethnologue et archéologue André Leroi-Gourhan (1911-1986) mentionne dans un de ses écrits le *Traité de la création de l'homme* de Grégoire de Nysse, philosophe du IV^e siècle ap. JC, lequel avait déjà pressenti le lien essentiel entre l'intelligence, la présence de la main et le langage.

« C'est avant tout pour le langage que la nature a ajouté les mains à notre corps. Si l'homme en était dépourvu, les parties du visage auraient été formées chez lui, comme celles des quadrupèdes, pour lui permettre de se nourrir : son visage aurait une forme allongée, amincie dans la région des narines, avec des lèvres proéminentes, calleuses, dures et épaisses, afin d'arracher l'herbe ; il aurait entre les dents une langue tout autre que celle qu'il a, forte en chair, résistante et dure, afin de malaxer en même temps que les dents les aliments ; elle serait humide, capable de faire passer ces aliments sur les côtés, comme celle des chiens ou des autres carnivores, qui font couler les leurs au milieu des interstices des dents. Si le corps n'avait pas de mains, comment la voix articulée se formerait-elle en lui ? »

Grégoire de Nysse, *Traité de la création de l'homme*

Il n'est évidemment pas question de suivre littéralement cette thèse mais on ne peut qu'être frappé qu'ait été établi d'une façon aussi puissante qu'imaginée ce rapport entre l'usage de la main et l'apparition du langage, lui-même condition et vecteur indispensable de la pensée. À partir de là, il est utile de rappeler quelques éléments des analyses de Leroi-Gourhan. Grâce à la libération de la tête, nous dit-il, on observe le passage de certaines espèces à la vie aérienne selon la suite évolutive qui conduit des poissons aux animaux quadrupèdes en passant par les amphibiens jusqu'aux sauriens. S'agissant des hominidés, les membres antérieurs n'étant plus dévolus au déplacement, la patte se change progressivement en main pour acquérir cette particularité éminente

de posséder le pouce opposable permettant la saisie. On constate par ailleurs que cette transformation accompagne un autre affranchissement, celui des organes faciaux qui deviennent disponibles pour l'activité langagière. Cet affranchissement résulte lui-même, faut-il le préciser, d'une conquête progressive, celle de la station debout. En somme, c'est le devenir bipède qui a permis, entre autres choses, à l'humain d'acquérir tout à la fois la maîtrise des gestes de la fabrication et l'avènement de la parole.

« Chez les Primates, les organes faciaux et les organes manuels entretiennent les uns avec les autres un égal degré d'action technique. Le singe travaille avec ses lèvres, ses dents, sa langue et ses mains, comme l'homme actuel parle avec ses lèvres, ses dents, sa langue ou gesticule ou écrit avec ses mains. Mais à cela s'ajoute le fait que l'homme actuel fabrique aussi avec les mêmes organes et qu'une sorte de balancement s'est produit entre les fonctions : avant l'écriture la main intervient surtout dans la fabrication, la face surtout dans le langage ; après l'écriture, l'équilibre se rétablit. »

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, p. 162

Pour préciser le propos, il nous faut distinguer parmi les quadrupèdes ceux qui sont des marcheurs exclusifs et ceux qui se montrent, sinon toujours, du moins provisoirement, des êtres préhenseurs. Chez ces derniers seulement va naître simultanément l'interaction complexe entre la face, la main et la préhension. Tandis que chez les primates, membre antérieur et membre postérieur restent consacrés à la locomotion, la main humaine s'en libère peu à peu conformément au développement et à la spécialisation des zones cérébrales. Dans le même temps le corps acquiert une certaine habileté motrice qu'implique le fait d'être debout. Si bien qu'on doit penser comme strictement contemporains dans leur apparition tout comme dans leur développement le plan du langage et celui de l'aptitude à fabriquer. Il devient par conséquent impossible de dissocier chez l'animal humain l'agir technique et l'agencement symbolique de la réalité.

« À partir d'une formule identique à celle des Primates, l'homme fabrique des outils concrets et des symboles, les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recourant dans le cerveau au même équipement fondamental. »

Chez Marcel Jousse (1886-1961), anthropologue aussi singulier que passionnant, on trouve cette même conviction qui considère comme absolument corrélées la pensée et la pratique corporelle.

« Quand on étudie la pensée humaine, on ne fait jamais appel à ce qui en a été le centre de jaillissement : le corps. »

Conviction que le psychologue Pierre Janet (1859-1947), maître de Jousse et auteur de *L'intelligence avant le langage* (1936), avait également exposée sans détours :

« L'action dépend à la fois du cerveau et du muscle. En réalité, l'homme pense avec tout son corps ; il pense avec ses mains, ses pieds, ses oreilles aussi bien qu'avec son cerveau. »

Nous devient alors possible, comme l'a montré Bergson, de chercher dans cette association quelque chose comme « le sous-sol de l'esprit » et du même coup possible de penser le mouvement dans l'étendue de son action plutôt que penser l'état. Ce qui revient à prendre en compte le devenir, à envisager la dynamique qui permet l'activité pensive telle qu'elle suppose tout à la fois le corps en général, la main en particulier, en tant qu'ils trouvent tous deux leur efficacité dans la rencontre avec un environnement. Cela réclame évidemment de ne plus s'en tenir à la situation humaine telle qu'elle se donne à nous immédiatement mais de la replacer sur la grande échelle de l'évolution du vivant. Cette idée sera d'autant plus précieuse que le travail de création, la conception et la construction d'objets ou d'œuvres, visent précisément à retrouver l'élan de la vie et, comme le dit Deleuze, à capturer des forces.

fabriquer des objets

La question de la fabrication d'objets, c'est-à-dire de la technique, est une des questions essentielles qui ont été posées dès les commencements par les philosophes, notamment par Platon et par Aristote. Si Platon l'a examinée en empruntant la voie du mythe, Aristote l'a reprise dans le cadre d'une conception élargie de la Nature. Ce sont ses analyses qui vont particulièrement nous intéresser ici. On va voir qu'il envisage la technique selon la perspective finaliste qui caractérise son système en faisant mention explicite du rôle et du statut de la main chez l'animal humain.

« Anaxagore prétend que c'est parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des animaux. Ce qui est rationnel, plutôt, c'est de dire qu'il a des mains parce qu'il est le plus intelligent. Car la main est un outil ; or la nature attribue toujours, comme le ferait un homme sage, chaque organe à qui est capable de s'en servir. Ce qui convient, en effet, c'est de donner des flûtes au flûtiste, plutôt que d'apprendre à jouer à qui possède des flûtes. [...] En effet, l'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre d'outils : or, la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. C'est donc à l'être capable d'acquiescer le plus grand nombre de techniques que la nature a donné l'outil de loin le plus utile, la main. Aussi, ceux qui disent que l'homme n'est pas bien constitué et qu'il est le moins bien partagé des animaux (parce que, dit-on, il est sans chaussures, il est nu et il n'a pas d'armes pour combattre) sont dans l'erreur. »

Aristote, *Les parties des animaux*

L'intelligence, pour Aristote, apparaît bien comme la cause et non comme la conséquence de la présence et de l'usage de la main. Celle-ci va trouver son expression la plus accomplie et la plus efficace dans l'activité de fabrication. On remarquera au passage, outre la critique implicite de Platon, notamment lorsque ce dernier expose dans le *Protagoras* le mythe de Prométhée, qu'Aristote voit d'ailleurs dans la main bien plus qu'un simple outil. À ses yeux la main est l'outil qui s'avère capable de faire lui-même d'autres outils, ceci à l'infini. Animal technicien, tel est finalement l'humain, être qui ne cesse en effet de construire un monde composé d'artefacts conçus et réalisés au gré des besoins et se transformant au gré des innovations.

Reste que dans cette profusion d'objets fabriqués, quelles que soient leur nature et leur fonction, tous ne semblent pas avoir la même destination. Opérer un tri parmi eux pour parvenir à comprendre l'enjeu de l'activité technique, voilà précisément ce à quoi se consacre Hannah Arendt (1906-1975) dans *La condition de l'homme moderne* (1958). En distinguant d'abord les objets naturels — ceux qui ne doivent pas leur existence à une intervention humaine — des objets fabriqués — ceux qui procèdent de l'activité technique —, Hannah Arendt observe qu'il convient de poursuivre l'analyse en procédant à une nouvelle distinction. Si bien qu'il apparaît que certains objets sont « non permanents » tandis que d'autres, au contraire, s'avèrent être « permanents ». Dans le premier groupe on rangera d'une part les objets de consommation qui sont aussi passagers qu'utiles; et d'autre part les produits de l'action dont la caractéristique est d'être éphémères et utiles. Dans le second groupe, celui des objets « permanents », apparaissent à présent les objets qu'elle nomme d'usage, objets qui sont durables et utiles; et d'autre part les œuvres d'art, lesquelles, selon Hannah Arendt, sont marquées par l'inutilité et l'immortalité. De prime abord, ces deux notions ont de quoi surprendre. Est-il en effet pertinent de soutenir, quand on sait combien leur existence nous importe, que les œuvres d'art sont inutiles et immortelles?

L'inutilité dont parle Arendt renvoie en réalité au fait qu'aucune œuvre d'art n'est produite pour répondre à un besoin. C'est indiscutable, car indépendamment de leurs qualités esthétiques et de leur puissance symbolique, force est d'admettre qu'un auto-portrait de Van Gogh ou qu'une sonate de Scarlatti, qu'une sculpture de Michel-Ange ou qu'un opéra de Mozart, ne servent à rien. Soit, mais l'idée d'immortalité reste surprenante. Cette catégorie ne peut en effet s'appliquer qu'à un être vivant, ce qui n'est à l'évidence pas le cas d'un objet fabriqué. Ce que Hannah Arendt envisage ici est en vérité d'un autre ordre. En sollicitant cette possibilité d'immortalité pour ce qui concerne les œuvres d'art, elle met en évidence la temporalité propre à ce type d'objets, laquelle, en droit sinon en fait, doit être pensée comme soustraite à l'usure du temps tel que nous en faisons ordinairement l'expérience. En d'autres termes, Arendt soutient que le temps des œuvres est un temps distinct de celui de l'expérience ordinaire. Pour elle, une œuvre d'art ne s'adresse pas seulement aux hommes qui vivent au moment

où elle est créée, sa destination est tout autre. Une fois achevée, elle rejoint en effet l'ensemble des autres œuvres qui constituent le monde humain et acquiert ainsi une dimension qui transcende les époques. Cette immortalité de l'œuvre se rapproche finalement d'une forme d'éternité. Voici l'œuvre ainsi libérée des seules déterminations de l'époque de son apparition. La voici à jamais disponible pour les humains présents et pour ceux qui sont encore à naître. C'est du reste ce qui explique que nous pouvons être touchés par la contemplation des peintures de la Grotte Chauvet, par l'audition d'une cantate de Bach ou par la lecture d'un poème de Li Bai écrit sous la dynastie des Tang, alors que ces œuvres sont bel et bien d'un temps autre que le nôtre. Être contemporain d'une œuvre ne veut ainsi pas dire que nous partageons les codes, les représentations, les croyances de ceux qui l'ont vue apparaître. Se donnant à nous à partir de sa vérité qui est aussi intemporelle et absolue que peut l'être celle d'un théorème mathématique, l'œuvre fait de nous ses contemporains, un peu comme si les contingences des époques avaient été brusquement effacées, un peu comme si nous-mêmes nous étions devenus éternels.

penser, tâtonner, expérimenter

Penser avec les mains, tâtonner, expérimenter, à quoi de telles formules nous incitent-elles au bout du compte, sinon à considérer à présent le processus par lequel les objets artificiels se réalisent? Cela est d'autant plus intéressant lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'art pour peu qu'on l'envisage comme le résultat d'un travail où l'idée trouve forme lorsque l'intention initiale et les accidents (heureux ou malheureux) inhérents à la réalisation se conjuguent sous l'effet d'une confrontation avec des forces, que celles-ci soient réelles et/ou symboliques. Le processus est alors la manifestation d'une dialectique où sont aux prises des déterminations contradictoires qui sont en fin de compte les véritables conditions de création de l'œuvre. Plusieurs questions se posent alors. À quoi tient cette dialectique? Quels en sont les éléments constitutifs? Peut-on enfin dégager ce qui rend possible l'élaboration d'une œuvre, ce que Francis Ponge nommait de son côté *La Fabrique du pré* au moment même où il tentait de rendre en langue ce que la contemplation d'un espace lui suggérait, étant entendu que se joue là ce qui intéresse en général la fabrication de tout objet artificiel?

Une certaine tradition philosophique, de l'Atomisme antique à Kant en passant par Aristote, a apporté des réponses à ces questions en se fondant principalement sur ce qu'on a nommé l'hylémorphisme, schéma conceptuel qui associe nécessairement la matière (hylè) et la forme (morphos). Ce schéma invite pour l'essentiel à penser toute chose comme un composé. En d'autres termes, selon lui n'existe ni matière sans forme, ni forme dépourvue de matière. L'exemple d'une brique d'argile, en tant qu'objet mis en forme par moulage, en est l'illustration parfaite.

Quelle que soit sa commodité et son efficacité lorsque nous nous figurons l'existence des choses, ce schéma mérite toutefois d'être critiqué. Il le mérite non pas en raison de sa fausseté mais parce qu'il s'avère insuffisant, particulièrement lorsqu'on se propose de penser le processus de création.

Cette entreprise critique a été notamment accomplie par le philosophe Gilbert Simondon (1924-1989). Son œuvre, riche et complexe, s'est construite autour des problèmes de la technique, du vivant, tout en proposant une ontologie originale. Pour ce qui nous intéresse, il est indispensable de s'arrêter sur une notion qu'il a élaborée avec une grande subtilité et qui a influencé des penseurs tels que Gilles Deleuze. Il s'agit de celle d'*individuation* que Simondon distingue formellement de celle d'individu. Alors que cette dernière désigne l'être en tant qu'il apparaît comme achevé, l'individuation permet de penser le processus dynamique et ouvert de l'être en train de se constituer. Si on pense à partir de cette nouvelle catégorie, on n'a très vite plus affaire à des êtres (ou des sujets) définitifs, distincts et étanches les uns aux autres, mais aux régimes d'individuation de ces mêmes êtres (ou sujets). Cette approche est féconde à plus d'un titre. Elle permet d'abord de réintroduire un mouvement et un dynamisme là où notre perception des choses semble nous les donner arrêtées. Elle conçoit ensuite les êtres comme l'expression d'un devenir. La critique de l'hylémorphisme nous aide maintenant à nous détourner de l'essence d'une chose au profit de ce qui relève de son procès. Pour opérer cette critique, Simondon reprend précisément l'exemple de la brique d'argile. Il examine pour cela l'action de moulage. Si l'on en reste à la position de l'hylémorphisme, la brique de terre résulte tout bonnement de l'application d'une forme à une matière. Cela n'est pas faux, à ceci près que l'hy-

lémorphisme ne retient ici que deux moments. Celui de la mise en forme (le moule) de la matière (l'argile), et celui de l'objet (la brique) résultant précisément de l'opération de moulage. Or Simondon pense que le plus important, à savoir l'opération elle-même de la prise de forme, demeure alors inaperçu. Pour comprendre son argumentation, il convient de ne pas oublier que l'argile n'est pas en soi une matière inerte qui serait par conséquent mise en forme de l'extérieur. Car l'argile est d'abord par elle-même susceptible d'être déformée. Elle est un potentiel de déformations. Qu'est-ce alors que le moule, sinon une limite qui va agir sur ce potentiel en le contraignant d'une certaine manière, en lui imposant en l'occurrence une déformation jusqu'à obtenir le solide escompté, un parallélépipède?

Pour Simondon la matière n'est donc jamais brute ou nue et la forme n'est pas davantage pure ou dématérialisée. Fabriquer une brique en argile, c'est toujours soumettre une matière elle-même en devenir (grâce à sa souplesse moléculaire) à une matière mise en forme. C'est alors qu'intervient la main de l'ouvrier. Par son geste, il transmet une énergie qui, de proche en proche, molécule par molécule, déforme l'argile jusqu'à rencontrer la limite rigide du moule. « Brique » devient le nom du résultat d'un système énergétique qui ne prend plus les deux termes (matière et forme) comme des termes étrangers l'un à l'autre mais qui considère leur rencontre dialectique.

Lorsque nous disons individu, nous ne nommons finalement qu'un moment arrêté du processus. Contre cette tendance fixiste, Simondon nous invite à ne plus considérer des essences toutes faites réalisées à partir de deux termes préexistants, mais à penser la relation qui, comme il le précise lui-même, peut acquérir une « valeur d'être ». Et ce qui est vrai, à des degrés divers, de tous les êtres s'avère crucial chez les êtres vivants. Pour Simondon en effet, le vivant n'est pas autre chose qu'un « théâtre d'individuation » continuée, ou encore une « individuation perpétuée, qui est la vie même ».

Ces analyses mises en rapport avec la question du processus de création nous permettent de poser à présent l'hypothèse selon laquelle l'œuvre, en tant qu'artefact, est elle aussi le résultat de relations. Elle n'est certes pas un être vivant mais, à l'instar de la brique d'argile, une sorte de potentiel de déformations sur lequel l'artiste intervient. Il le fait de deux façons. En pensant et en

agissant. Ou plutôt, en agissant de façon pensive, en devenant ainsi l'artisan appliqué qui travaille au devenir d'une chose qui résiste tout en se pliant peu à peu, moyennant une suite de contraintes délibérées ou de hasards plus ou moins heureux, à l'idée qui soutient sans cesse le processus de création.

la main qui pense, la main qui tremble

On trouve dans un ouvrage récent de Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, un vers de Dante qui n'est pas sans écho ni sans lien avec ce qui nous occupe. Ce vers, le voici. Il se trouve dans *La divine comédie*, dans le Chant XIII du Paradis, vers 77-78 : « l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema » ; ce qui donne dans la traduction de Jacqueline Risset : « L'artiste, qui a l'usage de l'art, a la main qui tremble ».

De ce vers, Agamben propose une interprétation à partir d'une allégorie de la littérature qu'il emprunte à Gershom Scholem. Si Agamben retient cette allégorie c'est qu'elle lui permet de voir que tout récit fait par l'homme est né de l'oubli progressif du mystère initial — trouver un lieu, y faire du feu, méditer. De cet oubli lui-même, poursuit Agamben, procède la culture qu'il nous faut alors penser comme la perte de la mémoire de la tradition mais aussi, et en même temps, la tentative d'en retrouver la trace. Par là s'explique l'ambivalence du mot « histoire », mot qui renvoie au « cours chronologique des affaires humaines » autant qu'à leur mise en intrigue. Or c'est à l'artiste qu'incombe cette dernière tâche. Agamben en vient alors à poser la question suivante : « qu'est-ce que l'acte de création ? ». Deleuze l'avait déjà abordée. Il avait introduit l'idée de « résistance » pour y répondre. Agamben revient justement sur cette idée-là. Sollicitant les catégories aristotéliennes de « puissance » et d'« acte », il envisage alors à nouveaux frais ce mouvement de « résistance », effectif dans l'acte créatif. Ceci n'est pas sans effet sur la conception de l'artiste lui-même. Contre une certaine conception convenue, Agamben pose que l'artiste n'est pas celui qui détient une « puissance de créer, qu'il décide, à un certain moment [...] de réaliser et de mettre en acte », mais bien plutôt celui qui expérimente en créant la « puissance-de-ne-pas ». Créer n'est donc pas actualiser une puissance mais éprouver un authentique conflit. Cela est vrai en littérature — Kafka —, mais aussi en peinture — Titien, Velasquez —, et en poésie.

Le vers de Dante sert ainsi d'appui à Agamben pour dégager la « double structure de tout processus créatif authentique ». Ce processus est en vérité soumis à « deux poussées contradictoires : élan et résistance, inspiration et critique ». Cette contradiction, le poète la connaît. C'est elle qui met en jeu la force impersonnelle précédant toute subjectivité et la dimension personnelle qui « lui résiste obstinément ». « Impersonnel » désigne ici ce qui incite à œuvrer. « Puissance-de-ne-pas » renvoie à cette « résistance » qu'oppose l'individu à cette force impersonnelle moyennant ce qu'Agamben nomme un « désœuvrement ». C'est justement ce reste désœuvré, cette part inactivée qui fait trembler la main et, par là même, « rend possible la pensée de la pensée, la peinture de la peinture, la poésie de la poésie ».

Penser avec les mains, c'est certes agir de telle sorte que l'œuvre advienne en tant qu'idée matérialisée, mais c'est aussi parfois, et non sans crainte, sentir la « main qui tremble ».

les auteurs

Pierre PARLANT

écrivain, poète, agrégé de Philosophie.

A fondé et dirigé la revue de littérature et de philosophie *Hiems* de 1997 à 2003 (11 livraisons). Lauréat de la Mission Stendhal en 2010 (séjour au Nouveau-Mexique et en Arizona, sur les traces d'Aby Warburg en pays Hopi). A bénéficié d'une résidence d'écriture de six semaines à Beyrouth (avril-mai 2015) à l'invitation du Centre international de poésie de Marseille et de la Maison internationale des écrivains du Liban.

A notamment publié : *Modèle habitacle*, Éditions Le Bleu du Ciel, 2003 ; *“Prenez le temps d’aller vite”*, Éditions de L’Attente/ Contrepied, 2004 ; *Pas de deux*, Éditions M. F., 2005 ; *Précis de nos marqueurs mobiles*, Éditions de l’Attente, 2006 ; *Le rapport signal-bruit*, Éditions Le Bleu du ciel, 2006 ; *Devenirs du roman*, (contribution), Naïve éditions, 2007 ; *Mardi, j’ai commandé une ombre*, Éditions Fidel Anthelme, 2008 ; *Nouveaux essais sur l’entendement humain* de Leibniz, présentation et commentaire, Gallimard, collection Folio-plus Philosophie, 2008 ; *Cinéma et nouvelle psychologie* de Maurice Merleau-Ponty, présentation et commentaire, Gallimard, collection Folio-plus Philosophie, 2009, *Régime de Jacopo*, Éditions Contre-Pied, 2009 ; *Les courtes habitudes*, Éditions NOUS, 2014 ; *Exposer l’inobservable*, Éditions Contre-pied, 2014 ; *Ciel déposé*, Éditions Fidel Anthelme, 2015

À paraître :

Qarantina, Éditions du CipM, 2016 ; *Ma durée Pontormo*, Éditions Nous, 2016

Œuvre en cours de production : *mor(a)mor*, drame musical, d’après le mythe de Pyrame et Thisbé (*Métamorphoses*, Ovide) en collaboration avec le compositeur Jean-Michel Bossini

Jean-Michel BOSSINI

Jean-Michel Bossini, compositeur d’environ 200 oeuvres (orchestre, opéras, musique de chambre, oeuvres pluridisciplinaires, mélodies...), pianiste, performeur et professeur d’enseignement artistique au conservatoire de Saint-Raphaël. Il est également formateur au Cefedem Sud et à l’université Aix-Marseille ainsi que chargé de recherche et de création à l’Université Toulon Sud pour Ingémédia. Une quinzaine d’albums ont été produits à ce jour ainsi que deux ouvrages sur son travail par le musicologue Pascal Bruno (Editions Tempo Primo).

Son travail fait l’objet de nombreuses résidences de créations (Paris, Ivry-sur-Seine, Monaco...).

Il prépare actuellement une musique de scène autour d’Edgar Allan Poe avec la Compagnie "Le Bruit des Hommes", la harpiste Elodie Adler et le quatuor Parisii.

Il vient d’enregistrer à New-York la première pièce musicale d’un projet reliant des musiciens de la Berklee School of Music à la peinture de Rothko exposée au MOMA.

Olivier DOMERG

Poète, Olivier Domerg écrit depuis plus de vingt ans sur le paysage ou dans le paysage, et souvent également, devant lui ou au-devant de lui. Une quinzaine d’ouvrages ont paru, abordant aussi bien des espaces urbains (*Treize jours à New York, voyage compris*), des lieux multiples ou isolés (*Le ciel, seul; Restanques; Une Campagne*), ou encore, des espaces naturels ou des entités géographiques – océan, montagne ou département (*L’articulation du visible; Fragments d’un mont-monde; Le chant du hors champ*, etc.). Chaque nouveau livre est l’occasion d’une nouvelle saisie ou appropriation ; un pas en avant dans une tentative ouverte, constamment re-questionnée, réactivée; avec, pour chaque paysage, une volonté de trouver son écriture et sa forme.

Auteur-lecteur, il pratique résolument la lecture publique, à une ou plusieurs voix, parfois avec des musiciens.

Denis BERNARD

Agrégé d’Arts Appliqués, enseignant le Design graphique et la photographie en classes de post-bac au Lycée des Arènes à Toulouse. Après une formation de graveur aux Beaux-arts de Paris et de photographe à Louis Lumière, travaille pour le Musée Rodin à la constitution de l’inventaire photographique des œuvres sculptées avant restauration. Enseigne la photographie à l’École Estienne de 1996 à 2009.

Travail de recherches sur Albert Londe, fonds des Beaux-arts et de la Société française de photographie de 1982 à 1986. Une recherche personnelle sur le sténopé multiple est engagée depuis 1984. Thèse en préparation à l’EHESS (CEHTA) sous la direction de Giovanni Careri.



Ouvrage réalisé dans le cadre d'une résidence de création
aux éditions Plaine page en automne 2015

Le séminaire *Penser avec les mains* était programmé au Théâtre de la Grenouille
(Saint-Maximin-La Sainte-Baume) Merci à Danielle MASSON pour son accueil lors des séances

Reportage photo, Claudie LENZI couverture et p. 12, 30, 32, 48, 58, 59.
Photos archives Denis BERNARD p. 51, 52, 53 54, 55, 56.

Ce livre a été édité avec les soutiens :

- du Ministère de la Culture, direction régionale des affaires culturelles
- de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

en partenariat avec :

- l'ESADTPM, École Supérieure d'Art et Design de Toulon-Provence-Méditerranée

