



FABRIQUE DE L'ART N°1
FABRICATE (FABRIC OF) ART

त्रिमुखी PLATFORM

ANNÉE | YEAR | 2015

FABRIQUE DE L'ART N°1
FABRICATE (FABRIC OF) ART

TRIMUKHI PLATFORM | is a not-for-profit organisation founded in West Bengal, India. It is born from a desire to create a platform enabling to operate in three different directions: social action, artistic production and theoretical research. Art and thought need to be produced by all strata of society so there is not only a diversity of propositions but also relevance and accuracy. This yearly journal on contemporary arts practices (*Fabricate (Fabric of) Art*) is published in this context.

| est une association à but non lucratif fondée à Calcutta. Elle est née du désir de créer, au Bengale Occidental, une plateforme depuis laquelle œuvrer dans trois directions : action sociale, production artistique et invention théorique. C'est à la condition d'être produits par des individus venant d'horizons sociaux différents que l'art et la pensée acquièrent non seulement leur pertinence mais aussi leur acuité. La publication d'une revue annuelle sur les pratiques artistiques contemporaines (*Fabrique de l'Art*) s'inscrit dans ce contexte.

ÉDITEUR | PUBLISHER TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION | EDITOR-IN-CHIEF SUKLA BAR CHEVALLIER

RÉDACTEUR EN CHEF ET DIRECTEUR ARTISTIQUE | MANAGING EDITOR AND ART DIRECTOR JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

SECRÉTAIRE D'ÉDITION ET DIFFUSION | SUB-EDITOR AND PRODUCTION MEGHNA BHUTORIA

COMITÉ DE RÉDACTION | DRAFTING COMMITTEE ROLF ABDELRAHIDEN + HECTOR BOURGES + DAMAYANTI LAHIRI + ALEJANDRO OROZCO

SOIN DE L'ÉDITION EN FRANÇAIS | FRENCH PROOFREADING AND EDITING GWENAEL BARRAUT + MARIE-LAURENCE CHEVALLIER + JULIEN NENAUT

SOIN DE L'ÉDITION EN ANGLAIS | ENGLISH PROOFREADING AND EDITING FUJIEE LUK

ISSN | 2395 - 7131

© TRIMUKHI PLATFORM ART AND CULTURAL ORGANIZATION | © 2015

99 SARAT PALLY | KOLKATA 700070 | INDIA

www.trimukhiplatform.com | contact@trimukhiplatform.com

fabriquedelart.trimukhiplatform.com

fabriquedelart.trimukhiplatform.org

- 8 | my history of the arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 18 | mon histoire des arts
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 28 | durga puja, l'autre visage de calcutta
SAMANTAK DAS
- 32 | the edge of art
MADHUJA MUKHERJEE
- 32 | les bords de l'art
MADHUJA MUKHERJEE
- 48 | we don't ever want to see this guy again
RODRIGO GARCÍA

- 56 | chant des esprits
JOSEPH DANAN
- 60 | i was pretending to be a tree, a cat, a knife
MATTHIEU MÉVEL
- 62 | je jouais à être un arbre, un chat, un couteau
MATTHIEU MÉVEL
- 64 | paysage(s)
VÍCTOR VIVIESCAS

- 72 | the poetics of dissent
EMILIO GARCÍA WEHBI
- 76 | castellucci parmi les papes
JOSEPH DANAN
- 80 | horatio: a bottle in the sea
ROLF ABDERHALDEN
- 88 | assemblage théâtral et assemblée planétaire
DENIS GUÉNOUN + JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 100 | no sightseeing possibility
MIGUEL FERRAO





picture on the cover | HENRI BARANDE
pictures in the table of content | JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER



art visuel | digital works

- 106 | extracts from *nice to be dead*
HENRI BARANDE
- 118 | extracts from *7.1 kilos*
MARÍA JOSÉ ARGENZIO
- 128 | extracts from *one square kilometer*
CHITTROVANU MAZUMDAR
- 136 | collage *ciudad delirio*
HÉCTOR BOURGES

cinéma | films

- 142 | *laal izz well really?*
GASTON ROBERGE S.J.
- 146 | *how to pass from one image to another?*
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

architecture

- 154 | *la nature de bidyut kumar roy*
JULIEN NÉNAULT
- 154 | *nature as seen by bidyut kumar roy*
JULIEN NÉNAULT
- 160 | *je fais des maisons mais je ne suis pas architecte*
BIDYUT KUMAR ROY + JULIEN NÉNAULT

musique | music

- 166 | *freedom and sound*
JOHN BUTCHER
- 166 | *musique et liberté*
JOHN BUTCHER
- 180 | *dance me till the end of time*
NILANJANA GUPTA



mon histoire des arts

Relire l'histoire *des* arts est une entreprise hasardeuse car l'exercice consiste *in fine* à projeter sur des événements et activités du passé un regard que l'on a préalablement construit et organisé depuis son propre aujourd'hui¹. Relire, c'est toujours reconstruire. En ce sens, on ne fait jamais que de l'Histoire contemporaine. Et pourtant l'exercice possède aussi quelques vertus – la première d'entre elles étant sans aucun doute celle de mettre en évidence des variations perspectives : nous rappeler, par exemple, que nous n'avons pas, de toute éternité, regardé une œuvre d'une seule et unique manière. Et regarder une œuvre ici, c'est tout autant considérer son statut anthropologique, sa fonction sociale, la nature poétique ou non de l'activité qui consiste à la produire que le processus esthétique par le biais duquel nous entrons en relation avec elle, et parfois même, ensuite, nous agissons. Voilà en tout cas les raisons qui ont entraîné des philosophes tels Jean-François Lyotard et Jacques Rancière à se risquer à l'exercice. Ils distinguent chacun trois régimes des arts – mais leur découpage respectif est différent.

Si à mon tour, assumant le biais inhérent à l'entreprise, je m'y essaie, je proposerai une *histoire des arts* en quatre parties. Pour autant, je ne m'aventurerai pas à dater précisément celles-ci : d'une part, n'étant pas historien, j'en serai bien incapable ; d'autre part, il est fort possible qu'aujourd'hui il n'y aille plus tant d'une succession de syntagmes mais bien d'avantage d'une superposition de paradigmes.

5

Je commence abruptement. Il y a tout d'abord *l'art sacré*. L'œuvre – si tant est qu'il soit approprié de parler déjà d'« œuvre » – procède par invocation-convocation. Et, ce qu'elle invoque ou convoque, pour le dire succinctement, se trouve dans les Cieux, dans l'Hadès ou bien, si dans le monde, non dans le monde strictement *mondain*. Les objets d'art servent d'intermédiaire entre leurs spectateurs et les forces divines qui environnent ces derniers. Tel le trou au centre des *nierikate* huicholes², ils sont des moyens de passage, des points d'accès vers

¹ Ce texte doit beaucoup aux relectures tant critiques qu'informées de trois collègues (Bertha Diaz, Julien Nénault, Víctor Viviescas) et de quatre étudiants (Mauricio Gomez, Ana Azuela, María Vazquez Valdez, Gabriela Olmos).

² Cf. Johannes Neurath, *La vida de las imágenes*, ed. Gabriela Olmos, México, Artes de México, 2013.

ces forces. Ils donnent d'en éprouver et d'en célébrer la présence ou tout du moins la relation qu'avec elles les spectateurs-croyants construisent. Et, de même que pour les huicholes la relation aux *nierikate* est conditionnée à plusieurs jours de marche préalable dans *la sierra*, ces formes d'art requièrent d'une expérience contemplative longue y compris « épuisante » – l'épuisement amenant un relâchement de la tension, et, de là, une disponibilité et une ouverture³.

En Europe, ce serait par exemple cette icône copte du VII^{ème} siècle conservée au Musée du Louvre où apparaissent *Le Christ et Saint Ménas* (le second étant le supérieur du monastère de Baouit en Moyenne Egypte) et dont la fonction, pour les chrétiens qui la contemplent longuement, est précisément d'aider à un approfondissement de la relation avec le Christ, ici donc une relation d'amitié⁴. Mais ce serait tout aussi bien, en Inde cette fois, les petites figurines animalières en terre sèche que les villageois santals disposent en bordure de forêt selon une procédure ritualisée qui dure une demi-journée et précède aux semailles.

Et, preuve que les datations sont délicates à poser, on pourrait s'interroger également sur le travail pictural de Simon Hantaï dès lors que celui-ci consiste peu ou prou à produire des « images acheiropoïètes au seuil du XXI^{ème} siècle » – c'est-à-dire des images qui au Moyen Age étaient considérées comme non faites de main d'homme et comme miraculeuses : « intouchées de l'homme parce que touchées de Dieu⁵ ». Ce qui, dans une terminologie contemporaine, reviendrait à dire : l'artiste se retire pour que passent les dieux. « Jamais le mot *créateur*...⁶ » répétait Simon Hantaï.

2

Le second moment est celui de *l'art figuratif: l'art de la représentation* proprement dite. C'est là un déplacement considérable eu égard au paradigme précédent. Les figurines de terre qu'utilisent les villageois santals ne représentent pas *stricto sensu* un animal particulier – de fait, on peinerait à identifier duquel ils s'agit... Pareillement *Le Christ et Saint Ménas* participe d'une théologie apophatique, une tradition de pensée qui, pour approcher le mystère divin, procède par éliminations

³ Cf. Gilles Deleuze, « L'Épuisé » in Samuel Beckett, *Quadd*, Paris, Minuit, 1992. Deleuze insiste sur le lien entre *exhaustement* (*to be exhausted* en anglais) et exhaustivité (éprouver toutes les possibilités en vue). (1) Si le « spectateur » est épuisé c'est qu'il a fait *tous* ses efforts. (2) Une fois tous les efforts produits, le « spectateur » renonce et parce qu'il renonce, parce qu'il arrête de faire des efforts, il relâche la tension. (3) Lorsque l'épuisement amène un relâchement de la tension, il y va d'une disponibilité, d'une ouverture, d'une écoute. Quelque chose d'autre vient, que le « spectateur » est alors prêt à recevoir – puisqu'il est détendu. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 93-94.

⁴ De fait, la communauté œcuménique de Taizé appelle cette icône, *L'icône de l'amitié*. Fr. Jean-Marc écrivait récemment : « Les icônes ont pour objectif la prière. Or [...] la prière est une relation, une amitié avec Dieu. Cela signifie que [les icônes] sont faites pour nous aider à entrer dans une relation avec Dieu, pour approfondir cette relation et l'aider à grandir. » Et, de préciser ensuite : « Pour que l'icône parle au cœur il faut lui accorder beaucoup de temps. Revenir peut-être encore et encore à [elle] ». Fr. Jean-Marc, *Les icônes*, tr. Myriam Perrioux, Les cahiers de Taizé n°16, Ateliers et Presses de Taizé, 2011, p. 3, 23.

⁵ Sylvie Barnay, « La rétrospective de l'oeuvre de Simon Hantaï. L'image acheiropoïète au seuil du XXI^{ème} siècle » in *Etudes n°4205*, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 83, 75.

⁶ Simon Hantaï, Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (*Correspondance 2000-2008*), Paris, Galilée, 2013, p. 153-154.



successives : si Dieu est puissant, il y va d'une puissance différente ; s'il est amour, il y va d'une capacité d'aimer différente, etc. Dès lors, la figure dans l'icône n'est jamais une figuration ; elle ne le peut par hypothèse pas. Non que la représentation soit interdite, comme on le rappelle parfois, mais plutôt, et c'est la raison pour laquelle Simon Hantaï s'y refusait, qu'elle est inintéressante puisque inappropriée à remplir la fonction attendue.

Car, avec l'*art de la représentation*, c'est un tout autre mode de mise en relation des différences de nature qui se met place. Apparaît la perspective et apparaît aussi la clôture que cette perspective instaure. Cette dernière n'ouvre pas sur les cieux, les enfers ou sur ce qui, du monde, ne serait pas immédiatement perceptible, mais sur la société, telle ou telle société humaine, avec les hiérarchies, les systèmes de pouvoir, les frictions, les luttes qui la caractérisent. La profondeur de champs s'installe dans l'œuvre d'art figurative alors que l'œuvre d'art iconique ouvrirait la possibilité d'une profondeur relationnelle qu'elle ne contenait pas. Mais, et c'est le paradoxe, en se constituant à même l'œuvre, la perspective se fixe. Car c'est une perspective mimétique. Elle reproduit la mise en espace sociopolitique. De même qu'un ministre n'est que le représentant d'un souverain qui lui est ô combien supérieur, tout ce qui est représenté renvoie à un espace organisé et ordonné par des références sociales déterminées. La conception picturale et architecturale dépend de la vision politique du dispositif sociétal. En ce sens, les *arts de la représentation* nécessitent tout autant que renvoient à un système de *castes*. La perspective monoculaire centrée transforme celui qui regardait l'abstrait ou l'insaisissable de l'*art sacré* (le concret consistait alors en la matérialisation d'une relation à la présence divine) en un étant social particulier.

que désignent les lignes perspectives devient une « place ambiguë où alternent comme en un clignotement sans limite le peintre, le souverain [que le peintre peint] ⁷ » et le spectateur. Reste qu'il n'y a qu'une seule et unique place depuis laquelle regarder.



L'*art moderne* modifie ce rapport en permettant de multiples regards simultanés – une sorte d'ubiquité de la vision. Avec *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1907), Pablo Picasso donne à voir une juxtaposition de morceaux de corps féminins chacun croqué sous un angle différent. La nouveauté, eu égard au paradigme précédent, tient à ceci qu'outre la multiplicité des visions simultanées, plus aucune séparation hiérarchique ne distingue entre le premier et l'arrière-plan, entre le côté gauche et le côté droit, etc. Car tous les regards qui structurent la composition de la toile sont ceux que l'artiste a posés. L'espace est brisé et fragmenté, certes, mais c'est selon l'ordre du perçu de l'artiste. Ce n'est plus la société commanditaire, c'est l'artiste en commandant.

L'on a beaucoup parlé à ce propos d'autonomisation du champ artistique. Ce n'est bien sûr pas faux. Mais peut-être convient-il, pour bien saisir les enjeux tant poétiques qu'esthétiques de cette « autonomisation », de se risquer à une formulation différente, une formulation qui combinerait deux termes presque trop connus, mais en ne les entendant que de manière très littérale : « expressionnisme » et « impressionnisme ⁹ ». Pour l'artiste moderne, il ne s'agit plus de convoquer les dieux d'en haut, d'en bas ou de derrière, ni de représenter la société et la profondeur de champs de sa structure monarchique mais d'*exprimer* ses propres *impressions* face au monde – à *son* monde.

Ce n'est pas un hasard si, sur l'un des murs de l'exposition consacrée à l'œuvre de Marc Chagall, au musée du Palais du Luxembourg à Paris en 2013, on lisait l'analyse suivante : « les images construisent un monde qui n'est ni une fiction, ni une imitation du monde réel, mais qui constitue plutôt l'*expression de la subjectivité de l'artiste* ¹⁰ ». L'artiste moderne communique sa propre vision du monde – une possibilité exclue du *régime figuratif* des arts

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, p. 333-334.

⁸ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ et littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 76, 96, 121-129.

⁹ L'expression « art abstrait » porte à confusion car ce qui est recherché c'est précisément la matérialité des éléments disposés. S'il y va d'une abstraction, ce n'est que concernant la représentation – l'artiste fait en effet abstraction de l'impératif de représenter. Piet Mondrian préférerait la notion d'*art abstrait-réaliste*.

¹⁰ Dans la salle intitulée « Vers le rêve », exposition Chagall, entre guerre et paix, Paris, Musée du Luxembourg, 2013. C'est moi qui souligne.

mais aussi du *régime sacré* dès lors que les icônes « n'ont pas pour but d'exprimer la vision ou la personnalité de l'artiste en tant qu'individu¹¹ ».

Au risque d'un mauvais jeu de mot, on dirait que c'est donc toute la « perspective » qui a changé. Lorsque Pier Paolo Pasolini avec *Orgie* (1968) ou bien Arno Schmidt avec *Le Léviathan* (1949) expriment l'impression que le monde produit sur eux, un monde de vertigineux désirs pour le premier, un monde à l'inverse radicalement vide de sens pour le second, quel que soit ce monde, *il ne fait pas l'objet d'un renvoi. L'œuvre ne renvoie pas au monde mais à elle-même – c'est-à-dire à l'artiste qui en est l'auteur.* Voilà une implication concrète de l'autonomisation du champ artistique à laquelle je faisais allusion : la pratique devenant autonome, le produit de cette pratique (l'expression de l'impression) s'autonomise lui aussi.

Jacques Villon notait que, grâce au cubisme, « le tableau perdait son apparence de fenêtre ouverte pour devenir une chose en soi¹² ». La modernité repose sur une reconsidération du statut de l'œuvre qui devient le lieu même de toute apparition alors que l'œuvre figurative était la représentation d'une réalité sociale extérieure. C'est là le grand changement épistémologique de la modernité. Si le lieu de référence de l'*art sacré* était ailleurs (les Cieux, les Enfers, l'au-delà de l'ici qui est pourtant là) et si celui de l'*art figuratif* se situait dans la société, celui de l'*art impressionniste-expressionniste* trouve son origine dans l'œuvre elle-même – entendue comme le produit d'un travail réalisé par un individu particulier, à savoir un artiste-auteur. On passerait ainsi des dieux aux rois et, de ces derniers, aux artistes – et non au peuple comme le défend Jacques Rancière quand il analyse l'émergence d'*un art pour l'art* au lendemain de la Révolution française. Jusque-là le souverain – de l'art – n'a jamais été le peuple. L'efficacité esthétique de l'œuvre *impressionniste-expressionniste* dépend directement de son degré d'auto-référencement : le *Manao tupapau* (1892) de Paul Gauguin ou *Le baiser* (1908-1909) de Gustav Klimt et, plus littéralement encore, *l'Autoportrait avec l'épaule nue soulevée* (1912) d'Egon Schiele ne fonctionnent que pour autant que l'on s'imprègne des impressions exprimées par l'artiste.

¹¹ | Fr. Jean-Marc, *Les icônes*, op. cit., p. 3.

¹² | Cité in Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, PUF, 1982, p. 42.

¹³ Pour Claude Simon, c'est à partir de Cézanne qu'une telle dynamique commence lentement à opérer. Le peintre du *Pont de la rivière aux trois sources* (aquarelle, 1906), des *Baigneuses* (aquarelle, 1900-1906) ou du *Cabanon de Jourdan* (huile, 1906) est, affirme l'écrivain, le premier à avoir « posé ici ou là, sur les points forts, quelques taches entre lesquelles le spectateur est invité à saisir des rapports en sautant directement des unes aux autres seulement séparées par la surface vierge de la toile ». Claude Simon, « L'absente de tous bouquets » in *Quatre Conférences*, Paris, Minit, 2012, p. 56. Pour ma part, je ne me risquerai pas à dater précisément le passage.

¹⁴ Pour de plus amples détails quant aux formes prises par cette combinaison et aux natures des éléments qui la composent, cf. dans ce numéro, p. 88-99 : Denis Guénoun, Jean-Frédéric Chevallier, « Assemblage théâtral et assemblée planétaire » ; et, p. 147-151 : Jean-Frédéric Chevallier, « How to pass from one image to another ? ». Voir aussi Jean-Frédéric Chevallier, « La crise est finie » in *Registres n°14*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 38-41.

¹⁵ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 112.

¹⁶ Cf., dans ce numéro, p. 76-79 : Joseph Danan, « Castellucci parmi les Papes ».

¹⁷ Joseph Danan expliquait, après avoir vu *l'Inferno* de Romeo Castellucci : « Le spectateur revient de là (de l'Enfer) avec une somme d'impressions, de sensations, en tout point comparables à celles d'une expérience vécue. Sa pensée la fera sienne et elle l'accompagnera, parfois pendant des années, ou toute une vie. [L'expérience] exige d'être vécue au présent, mais sa valeur se mesure à la trace qu'elle laisse. » *Ibid.*

¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 62, 63.

¹⁹ Avec une différence de taille cependant : l'effet n'est pas la sensation, ou, plutôt lorsqu'il l'est, c'est qu'il y va d'un effet de peu d'importance. C'est Kant par exemple quand il parle de l'importance du dessin en peinture, sculpture, architecture et jardinage. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1984, p. 67.

Le basculement vers les *arts présentatifs* se produit lorsque le lieu de référence cesse d'être l'œuvre elle-même – et son auteur – pour se déplacer et se constituer dans l'esprit de chaque spectateur.¹³ – quelle que soit la position de celui-ci dans la société. L'artiste ne cherche plus, comme le faisait encore Nathalie Sarraute à l'endroit de ses lecteurs, à communiquer des impressions précises quant au monde (les siennes) ; il essaie de produire – par combinaison et agencement d'éléments hétérogènes¹⁴ – des sensations non prédéterminées dans le corps *présent* du spectateur de sorte que celui-ci en vienne à recomposer à sa guise le sens qu'il y a à être là, *présent*. « L'artiste essaie des combinaisons qui permettent l'événement¹⁵ ». C'est par exemple, ce que produit la combinaison entre, d'une part un metteur en scène qui parle et, d'autre part, des chiens qui le mordent – dans *l'Inferno* (2008) de Romeo Castellucci¹⁶. Quelquefois, il arrive que le spectateur fabrique à partir de là de la pensée et même s'engage à l'action – la pensée consistant à penser l'action, à en projeter en avant la réalisation, le *virtuel* de l'action devenant l'*actuel* de la pensée.

Revenant sur les notions d'« aura » et de « lointain » chez Walter Benjamin, Nicolas Bourriaud note que tout se passe maintenant « comme si cette « unique apparition d'un lointain » qu'est l'aura artistique se voyait fournie par le public : comme si la micro-communauté qui se regroupe devant l'œuvre devenait la source même de l'« aura », le « lointain » apparaissant ponctuellement pour auréoler l'œuvre, qui lui délègue ses pouvoirs. L'art contemporain opère donc un déplacement radical par rapport à l'art moderne, dans le sens où il ne nie pas l'aura de l'œuvre d'art, mais en déplace l'origine et l'effet.¹⁸ L'idée d'un effet à produire n'est pas nouvelle, j'en ai parlé : de la *Poétique* d'Aristote à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, la question travaille l'art¹⁹. La différence ici réside dans le fait que l'effet a, d'une certaine manière, tant son origine que son espace d'expansion, dans l'esprit du spectateur *présent*.

Ainsi, on parlerait :

1. d'un *régime iconique* (la convocation du divin ou l'invitation à une relation au divin ; si l'œuvre ne possède aucune profondeur de champ, c'est qu'elle incite à un autre creusement ; l'artiste alors est un passeur qui se doit de s'effacer) ;

2. d'un *régime figuratif* (la représentation d'une société ; la profondeur de champ reproduit l'épaisseur sociale ; l'artiste est un collaborateur idéologique ou un critique politique) ;

3. d'un *régime esthétique* (la communication d'une impression face au monde ; la multiplicité des visions est rapporté à l'artiste devenu sujet esthétique en plein pouvoir de ses moyens) ;

4. d'un *régime spirituel* (la production de sensation dans l'*esprit* du spectateur, ce dernier devenant le siège même de la production d'art) ; et s'il y va d'une profondeur encore dans ce quatrième régime, celle-ci tient au fait que c'est le spectateur qui devient le poète.

Bien qu'ayant emprunté un chemin quelque peu différent, l'on aboutit, pour ce qui est des trois premiers régimes en tout cas, à un découpage assez proche de celui que propose Jacques Rancière. Le philosophe distingue en effet « dans la tradition occidentale, trois grands régimes d'identification » : un « régime éthique des images », un « régime poétique – ou représentatif – des arts » et un « régime esthétique²⁰ ». Pour ce qui est du quatrième, Jacques Rancière en suggère la possibilité lorsqu'il détaille ensuite « les régimes de présentation sensible²¹ ». Il semble même parfois en décrire exactement la dynamique. Reste que, publiquement du moins, il se refuse à parler comme je vais le faire d'un *régime présentatif*²².

On observera aussi une indéniable connivence avec Jean-François Lyotard qui, pour aborder les manières de produire de l'art au XX^{ème} siècle, distinguait entre la dynamique du « réalisme » (régime *figuratif*), celle de « l'avant-garde » (régime *esthétique*) et celle du « postmoderne²³ » (régime *présentatif*), critiquant vertement la première, envisageant la troisième

²⁰ Cf. Jacques Rancière, « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité » in *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 26-37.

²¹ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique » in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 85. On pourrait aussi envisager ces régimes en rapport aux différents modes de production et de distribution de l'art. Voir, pour ce qui concerne les arts plastiques : Laurent Wolf, « Art Basel, une marque mondiale prend les commandes » in *Etudes n°4208*, Paris, Assas – Bayard, 2014, p. 95-99. Voir aussi, pour ce qui concerne l'« art contemporain » : Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

²² Lorsque, à la fin d'une conférence qu'il donnait au Palais de Tokyo, à Paris, en juin 2013, je lui ai posé la question, Jacques Rancière s'est aussitôt récrié, et fort véhémentement – en particulier contre l'idée que l'artiste n'aurait, *stricto sensu*, plus rien à dire.

²³ Cf. Jean-François Lyotard « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » in *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, réédition : Le livre de poche, p. 9-28.



comme une radicalisation de la seconde. Mais, si Lyotard n'a de cesse d'insister sur l'importance de l'expérimentation, il la circonscrit à l'expérimentation « sublime » de l'« imprésentable » dans la « présentation ». Or, la singularité de l'expérience dont il est question n'est pas exactement celle-là. Si, comme le suggère Marianne Massin, « certaines propositions de l'art contemporain contribuent à renouveler en profondeur l'idée même d'expérience esthétique ²⁴ », c'est parce que celles-ci entraînent une migration du lieu où l'on fait – esthétiquement parlant et « en profondeur » – cette expérience : *en esprit*. Ce que l'on nomme art contemporain serait l'art quand il participe d'un *régime spirituel*.

²⁴ | Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, 2013, p. 8.

²⁵ | Guy Delahaye, Jean-Marc Adolphe, Michel Bataillon, *Pina Bausch*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 25. C'est moi qui souligne.

²⁶ | En ce sens, les craintes qu'exprime Marianne Massin quant aux menaces qui pèseraient sur la possibilité même d'une expérience sensible dans l'art contemporain sont encore bien trop hégéliennes. Il n'y va pas d'une menace de destruction mais d'une condition de possibilité. Cf. Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, op. cit., p. 12. Jean-François Lyotard le soulignait aussi au commencement et en conclusion de « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? ».

²⁷ | Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 83-84.

On pourrait parler tout aussi bien d'un *régime psychique*. Lorsque Pina Bausch défend l'idée que son travail consiste à sélectionner les mouvements « qui touche[nt] les gens », elle entend insister sur le fait que le critère ultime concerne « la façon d'être mis en mouvement, mu, ému *intérieurement*.²⁵ » Autrement dit : si, sur le plateau, on choisit d'effectuer tel mouvement physique (enlever son chapeau, prononcer une phrase, sourire, rester silencieux, etc.), c'est parce que celui-ci peut potentiellement produire un mouvement *psychique* dans l'*esprit* d'un spectateur. Deleuze le rappelait aussi : le mouvement de la Psyché est la preuve de l'effectivité du mouvement de la Physis.

Et inversement : il ne peut y avoir de dérives spirituelles sans un ancrage dans l'ici et maintenant de l'expérience sensible. Voilà pourquoi je propose de parler des *arts du présenter*. Si ces arts-là en viennent à participer d'un régime spirituel c'est parce qu'ils fonctionnent de manière *présentative*. Concrètement : *lorsque, face à l'œuvre qu'il regarde, écoute, lit, etc., le spectateur est présent (disponible) au moment présent (l'ici et maintenant), le présent (ce qui se présente) s'offre pour lui comme un présent (un don) – et c'est alors qu'il peut être « mu intérieurement »*. La présentation est ainsi la garante de la spiritualisation.

Mais il n'y va pas de la présentation d'une intériorité spirituelle (ce qui, à tout prendre, pourrait être l'une des manières d'opérer sous le régime *impressionniste-expressionniste*). L'art n'est pas, comme l'entendait Hegel, la présentation sensible de l'Idée d'un Esprit

(avec une majuscule). Nous sommes hors de la *mimésis*. Sous le *régime présentatif*, la géométrie du processus est inversée et l'opérateur (la *miméiis*) disparaît : l'esprit (la Psyché du spectateur) intervient en dernier. Si c'est bien la présentation sensible qui met en mouvement cet esprit, l'opération ne participe ni d'une identification, ni d'une empathie, ni d'une communication²⁶.

3 + 9, 9 + 8

Ces quatre moments de l'art ne sont pas pour autant à isoler les uns des autres. Il n'est pas rare d'observer, dans la pratique, une superposition de deux régimes. C'était déjà le cas, il y a quelques décennies : « des similitudes manifestes existaient entre « l'effet enveloppant » de l'expressionnisme abstrait et celui que recherchait les peintres d'icônes²⁷ ».

C'était aussi le cas, il y a quelques années, dans le *Giulio Cesare* (1997) de Roméo Castellucci – mise en scène qui participait à la fois de l'« art moderne » et de l'« art contemporain ». Car, si le metteur en scène y partageait ses *impressions* à la lecture de la tragédie de Shakespeare, ce partage donnait lieu, sur le plateau, à l'apparition d'éléments (un squelette de cheval blanc, le dos d'un homme corpulent, etc.) dont l'agencement fonctionnait sur un mode purement *présentatif* – produisant directement des effets sur les spectateurs, sans les obliger donc à en passer, d'abord, par la compréhension de ce que ces éléments étaient le produit des impressions d'un artiste à la lecture d'une tragédie de Shakespeare...

C'est encore l'intrication de deux régimes distincts dans de nombreuses « œuvres » publicitaires. Le caractère prescriptif de la représentation y dépasse, et de beaucoup, la simple assignation sociale propre au *régime figuratif*. « L'œuvre » participe d'avantage d'un *impressionnisme-expressionnisme* rendu arrogant par les pouvoirs de l'argent. Il est fait recours à la représentation de manière telle que cette dernière est tout aussi bien la vision que le publiciste entend imposer du monde – avec ordre, si l'on veut être heureux, de s'y soumettre, évidemment.

Outre ces superpositions de deux régimes distincts, il y a aussi des permutations entre régimes. Une œuvre produite sous un régime artistique donné est dans ce cas appréhendée par ses spectateurs avec des dispositions telles qu'elle en vient à fonctionner sous un régime complètement différent. Dans *Les amoureux en vert* (1916-1917) de Marc Chagall, la présence de la couleur verte (la *présentation*) l'emporte sur le portrait des mariés (la *représentation*). L'effet esthétique de ce vert qui irradie les visages de l'homme et de la femme est tel que l'on s'attarde finalement fort peu sur la seconde (la *représentation*) et que l'on passe derechef à la première (la *présentation*).

De même comment regarde-t-on aujourd'hui *Rythme automnal* que Jackson Pollock peignit en 1950? Ou bien encore : comment entend-on le titre *Parcours* (1984) de ce tableau de Jean Dubuffet? Ce *Parcours* n'a-t-il pas cessé d'être celui de l'artiste regardant le monde pour devenir celui du spectateur regardant la toile?

Il existe aussi des dispositifs plus complexes dans lesquels trois voire quatre régimes différents cohabitent et/ou permutent. Dans les temples éphémères qui se dressent chaque année à Calcutta pour fêter la déesse Durga, les œuvres exposées (car il y va de véritables installations artistiques) participent tout à la fois des régimes *présentatif*, *iconique* et *impressionniste-expressionniste*. Avec humour certes, mais avec raison aussi, Pradip Kumar Bose parle là d'une « énorme expo postmoderne²⁸ ».

Tout d'abord, le dispositif spatial – la texture des murs, le choix des lumières, la sonorisation, la longueur et la forme du sas d'entrée, etc. – tend à produire *directement* des sensations dans l'esprit des spectateurs (plusieurs dizaines de milliers chaque nuit²⁹). Le même Pradip Kumar Bose observe que la présence est mise en jeu de manière « transitoire, flottante, éphémère » par « une réunion de différents éléments sans qu'aucun d'eux, s'il était considéré isolément, n'ait de signification particulière » et sans non

plus que cette réunion ne participe d'une « grammaire de la causalité³⁰ ». Bref, il y va d'un *régime présentatif*.

Ensuite, les sculptures ou peintures qui (figurent ou peut-être mieux vaut-il dire désignent) Durga exterminant, d'un coup de lance, le monstrueux Ashura, visent évidemment à rappeler la présence, dans la ville, dix jours durant, de la divinité. Au milieu d'un brouhaha incessant, malgré la police qui ne ménage pas ses efforts pour que le flot de visiteurs s'écoule rapidement et continûment, certains visiteurs parviennent à se recueillir quelques instants. Il y va donc aussi d'un *régime iconique*.

Enfin, ces désignations ou *représentations*, au fur et à mesure que passent les années, sont de moins en moins « représentatives » et se donnent à voir chaque fois davantage comme des mises en forme des impressions que les divinités ont produite sur les artistes et artisans qui les modèlent. Il y va d'un glissement vers « l'art moderne » d'autant plus intéressant que bon nombre des sculpteurs et peintres engagés dans le processus ne sont pas de foi hindoue mais musulmane : les divinités qu'ils fabriquent et décorent si singulièrement n'ont absolument aucun sens religieux pour eux (d'une part, ce ne sont pas les leurs, et d'autre part sculpter leur dieu ou même son prophète serait, de leur point de vue, une complète aberration).

On pourrait de même se demander si la force et la prégnance que possède aujourd'hui encore *L'Origine du monde* de Gustave Courbet ne viennent pas du fait qu'il s'y produit une sorte de télescopage des quatre régimes artistiques que nous avons envisagés – la vision perspective d'un vagin n'y ayant plus rien de strictement sociétal (donc de limité au *régime figuratif*) ouvre d'innombrables possibilités de jeux entre régimes, y compris avec le premier.

C'est toutefois l'apparition d'un quatrième régime de l'art qui marque, pour nous aujourd'hui, le changement le plus conséquent – et ce, notamment, parce que *ce quatrième régime ne renie ni n'évacue les trois autres*. Au risque de la boutade on pourrait

²⁸ | Pradip Kumar Bose, « The Heterotopia of Puja's Calcutta », tr. Manas Ray, in *Memory's Gold*, ed. Amit Chaudhuri, New Delhi, Penguin, 2008, p. 293.

²⁹ | Un fait important ici mériterait une étude particulière : ces choix esthétiques sont le fruit de discussions au sein de comités de quartier, chaque comité étant le maître d'œuvre. Voir aussi, dans ce numéro, p. 28-31 : Samantak Das, « Durga Puja : l'autre visage de Calcutta ».

³⁰ | Pradip Kumar Bose, « The Heterotopia of Puja's Calcutta », *art. cit.*, p. 301.



³¹ | Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causerie sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 24, 26.

³² | Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causerie sur le temps*, *op. cit.*, p. 13. C'est Lyotard qui souligne.

³³ | Cf. Marianne Bassin, *op. cit.*, p. 22-23.

³⁴ | Je soupçonne, par exemple, Fabrice Midale de ne pas être honnête jusqu'au bout lorsqu'il en appelle à un maintien de l'art dans la modernité. Je me demande si défendre cela, ce n'est pas tout simplement refuser de faire le deuil de certaines prérogatives propres à l'artiste moderne – et donc, avec lui, le critique de ses œuvres. Midale défend en effet l'idée qu'il faut toujours dans l'œuvre d'art quelque chose de « véritablement intentionnel ». Cf. Fabrice Midale, *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2010, p. 240, 244-245. On pourrait faire un reproche similaire à Nicolas Bourriaud et ce bien que sa perspective soit presque opposée à celle de Midale (Cf. Fabrice Midale, *op. cit.*, p. 242.) quand au détour d'une page, il affirme, contre Deleuze principalement, que « pour être pleinement œuvre d'art, l'œuvre doit proposer les concepts nécessaires au fonctionnement de ces affects et percepts » qu'elle produit (Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 105). De même, dans la conclusion de Radicant, Nicolas Bourriaud érige en devoir le maintien de l'art dans la modernité. Cf. Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris, Denoël, 2008.

³⁵ | En ce sens, il reste encore, dans le régime impressionniste-expressionniste, un peu de représentation. À un degré ou à un autre, l'expression requiert de la figuration.

dire, si toutefois l'on convient avec Jean-François Lyotard que « le postmodernisme n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant », que « le postmoderne serait [...] ce qui s'enquiert de présentations nouvelles³¹ » et en se rappelant que Lyotard lui-même se désolidarisait du terme ensuite (« le terme *postmoderne* a servi, plutôt mal que bien si j'en juge par les résultats à désigner quelque chose de cette transformation³²»), que le régime *présentatif* des arts est postmoderne en ce qu'il consiste en la reprise (répétition en avant au sens kierkegaardien) de la dynamique induite par l'introduction du terme « esthétique » par Baumgarten en 1735 et surtout par Kant, en 1790, dans la troisième *Critique*³³.

Et cette reprise bouleverse de fond en comble les rapports érigés par les arts et le rôle dévolu aux artistes : ce qui compte ce n'est plus la capacité que ces derniers auraient à critiquer *de front* les rigidités sociales, ni la volonté de partager leurs impressions personnelles (et une certaine compréhension idéologique de celles-ci : on se rappelle *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925)) à d'autres mais le souci de réveiller des sensations singulières propres à chacun et différentes entre elles de ce fait – et, faut-il le souligner, sans idéologie. Ce n'est plus ni la mise en perspective ni l'*expression* qui intéressent d'abord, mais la capacité esthétique de produire un éveil des sens de sorte qu'une *expression* en naisse ensuite – et peut-être aussi une pensée critique. Si ce n'est plus ce que l'artiste chercherait à exprimer que l'on regarde, c'est que *la question de l'expression (y compris critique donc) est passée du côté des spectateurs*. Ce sont eux qui s'expriment finalement. On dirait alors : à l'artiste, l'esthétique ; aux spectateurs, les poétiques (et les politiques ?) !

C'est important de le dire, de le rappeler, d'y insister car il y va, il me semble, d'un basculement considérable dont on ne prend pas encore toute la mesure³⁵. *Passer du représenter au présenter, c'est non seulement passer de la figuration d'un monde à la matérialité d'une forme* (jusque-là la plupart des critiques sont d'accord), *mais c'est aussi* (et là ils ne le sont plus) *passer de la communication des impressions de celui qui fabrique à la production de sensations par ceux qui regardent, écoutent ou lisent*.³⁶ C'est aussi faire du sens, quelque

chose qui advient et non plus quelque chose qui se convoque (*arts sacrés*), s'inculque (*arts figuratifs*) ou se communique (*arts impressionnistes*). Il faut rappeler à l'artiste que « la puissance est modeste, à l'opposé de la prétention³⁷ » et que ce dont il s'agit c'est précisément de la puissance des arts. Il faut inviter le spectateur à « se contenter d'être là, tout simplement³⁸ ». C'est affaire d'humilité pour l'un comme pour l'autre.

³⁷ | Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minitext, 1993, p. 171.

³⁸ | Fr. Jean-Marc, *op. cit.*, p. 23.

Lorsque **Jean-Frédéric Chevallier**, né en France en 1973, s'essaie à relire sa propre histoire, deux chiffres lui viennent immédiatement à l'esprit : le chiffre 2 et le chiffre 3. Le chiffre 2, non tant parce que Jean-Frédéric Chevallier n'a jamais su choisir entre les 2 options suivantes : 1.) vivre en ville ou bien 2.) vivre à la campagne, mais plutôt parce qu'il *passé son temps à passer de 1.) la théorie à 2.) la pratique – et vice versa*. S'il lui arrive d'écrire des essais sur les arts aujourd'hui (en particulier les arts vivants), il met aussi en scène des spectacles de « théâtre » où la présentation l'emporte de beaucoup sur la représentation ; s'il donne conférences et séminaires sur ces problématiques, il réalise aussi des film-essais. Et le chiffre 3 donc..., non tant parce que JFC a suivi assidûment trois cursus pour obtenir des maîtrises en 1.) philosophie, 2.) sociologie et 3.) études théâtrales et qu'il a combiné les trois pour produire sa thèse de doctorat sur le tragique contemporain, mais plutôt parce qu'il a vécu et travaillé 1.) en France, puis 2.) au Mexique et maintenant 3.) en Inde – et qu'à chaque occasion, il a co-fondé et animé un collectif d'artistes et de chercheurs : Feu Faux Lait à Paris à partir de 1992, Proyecto 3 à Mexico à partir de 2002 et Trimukhi Platform à Calcutta depuis 2008.

त्रिमूर्ती PLATFORM

www.trimukhiplatform.com

www.trimukhiplatform.org

www.trimukhiplatform.in

ROLF ABDERHALDEN | COLOMBIA | SUISSE
MARÍA JOSÉ ARGENZIO | ECUADOR
HENRI BARANDE | FRANCE | SUISSE
HÉCTOR BOURGES | MÉXICO
JOHN BUTCHER | GREAT BRITAIN
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER | FRANCE | INDIA
JOSEPH DANAN | FRANCE
SAMANTAK DAS | INDIA
MIGUEL FERRAO | PORTUGAL
RODRIGO GARCÍA | ESPAÑA | FRANCE
EMILIO GARCÍA WEHBI | ARGENTINA
DENIS GUÉNOUN | FRANCE
NILANJANA GUPTA | INDIA
BIDYUT KUMAR ROY | INDIA
CHITTROVANU MAZUMDAR | FRANCE | INDIA
MATTHIEU MÉVEL | FRANCE | ITALIA
MADHUJA MUKHERJEE | INDIA
JULIEN NÉNAULT | FRANCE | INDIA
GASTON ROBERGE S.J. | CANADA | INDIA
VÍCTOR VIVIESCAS | COLOMBIA

FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.COM
FABRIQUEDELART.TRIMUKHIPLATFORM.ORG

ISSN 2395 - 7131

INR 985.00

