

*Vers une Architecture
Incomplète*

Natalie Donat-Cattin
Mickael Pelloquin

Nous tenons à remercier

Roberto Gargiani
Christophe Van Gerrewey
Silvia Groaz

*pour leur aide précieuse
et pour leur confiance
en l'Incomplet*

Janvier 2019

INDEX

MANIFESTE 7

ENTRACTE

INTRODUCTION La valeur d'usage de
l'« incomplet » 15

Voyeurisme 20

ENTRACTE

MOI ET L'INCOMPLET « La mort de l'auteur » 31
Moi, celui qui prend acte 38
Nous, le catalyseur 43
L'oeuvre-double et la (fausse)
symétrie 47

ENTRACTE

CRISTALLISATION « Arrêt sur image » 55
Entropie 59
Double articulation 62
Permanence 63

ENTRACTE

ANTI-VISUALISTE Non à ... l'image 73
Ambiguïté de la perception 79
Non à ... l'harmonie 85
Contrapposto 88
Processus 90

ENTRACTE

INCONSISTENCE	Question de la matérialité 101
	Différenciation retardée 105
	Le « flou » 108

ENTRACTE

ESPACE NÉGATIF	Manque et perte (le vide) 117
	La forme et le fond 121
	Limite 124
	Le calque 126

ENTRACTE

VARIABLE	Mathématiques 135
	Flexibilité 140
	Module 142
	À propos de la quantité 144

ENTRACTE

ÉQUIVOQUE	Leçon(s) du rationalisme 153
	La ruine inversée 155
	Monument potentiel 158

ENTRACTE

OUVERTURE	Vers une architecture incomplète 165
-----------	---

LEXIQUE	170
---------	-----

BIBLIOGRAPHIE	172
---------------	-----

VERS UNE ARCHITECTURE INCOMPLÈTE

L'incomplet

année

2019.

La beauté

n'a jamais été

aussi attrayante

louons le rationalisme

la

*symétrie et l'harmonie
tous*

*spectateurs
suiveurs*

simple

dans l'infini distance

*Laissons-nous surprendre
abandonnons-nous*

au potentiel du

gris

Le miroir est

ici

*le
miroir! Pouvoir à la qualité
esthétique! Pouvoir à l'image
qui glorifie*

la seule

des objets,

Nous louons

la forme

médiocre

encore

Nous sommes aussi

endormi

Nous aimons la perspective *et*

superposés *conventions*

Nous embrassons *la foule*

L'image

constante *et*

sa léthargie.

Le temps est
incomplète!

NATALIE & MICKAEL

*VERS UNE ARCHITECTURE
INCOMPLÈTE*

LA VALEUR D'USAGE DE L' « INCOMPLET »

Nous nous sommes cognés la tête contre le mur à plusieurs reprises, en nous demandant où nous allions. Nous avons recherché une trajectoire claire dans le contexte architectural actuel et nous nous sommes retrouvés perdus dans un océan d'idées. Nous ressentons le besoin d'un renouvellement. Nous n'idéalisons pas le grand changement - l'accélération - mais plutôt le changement de vitesse subtil. Nous ne rejetons pas les techniques actuelles, car nous avons conscience qu'elles constituent une base stable et nécessaire pour adopter de nouvelles découvertes de mise en forme. Les intentions familières, les matériaux et les méthodes de construction s'ouvrent à des possibilités infinies lorsqu'ils sont utilisés de manière innovante. **Nous nous efforçons ici de créer un vocabulaire nouveau** (voir *Lexique*) **pour l'architecture, capable de transformer le définitivement connu, dans l'inconnu.** Pour ce faire, nous souhaitons nous libérer des carcans stylistiques antérieurs, des références systématiques et superficielles, et des conventions dépassées. Comme annoncé par Gillo Dorfles dans *Elogio della Disarmonia*: "Il faut oublier certains slogans comme la devise «form follows function» (l'identification de l'utile et du beau, qui a été le plus grand handicap du style international); et le miesian «less is more»; (mais aussi son contraire venturien «less is a bore»)⁷¹. Nous

aspirons à recréer une société où l'imagination reprend de la vigueur, où le point d'arrivée - la complétude d'un espace - reste mystérieux jusqu'à ce que nous franchissions la ligne. Abasourdis par la lourdeur de cette tâche ardue, nous nous sommes sentis inadéquats, perdus et incomplets ... Et c'est à ce moment-là que nous avons demandé de l'aide à «l'incomplet». **L'incomplet est devenu notre obsession** et nous nous sommes abandonnés à son pouvoir immatériel. Utilisé en tant que nom, nous lui donnons vie. Il produit déjà une séquence de significations mentales déconnectées, qui construisent un imaginaire unique, personnel à chacun de nous: il est «l'intervalle», le fossé, l'élément constituant, renouvelé et déstabilisant que nous recherchons¹. Comme adjectif, paradoxalement, il complète un autre nom: par exemple, architecture incomplète. Ici, le saut entre les deux mots génère lui-même une sorte de récit poétique perdu, auquel nous tendons. Par conséquent, le discours qui suit n'est pas envisagé pour donner un sens - ou validité absolue - à l'architecture incomplète, mais plutôt pour annoncer ses potentiels d'action.

Convaincus du monde dans lequel nous nous aventurons de manière très abstraite, nous ressentons pourtant le besoin de le restreindre, partiellement, en définissant un espace d'action pour l'incomplet. À cette fin, nous avons décidé de ne pas nous limiter au domaine de l'architecture, mais de confondre davantage une série de théories et œuvres d'art capables de soutenir nos énonciations et enrichir notre vocabulaire personnel. Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques

¹ L'incomplet est doté d'une infinité de fragments - vocabulaire, concepts, composantes, actions - répertoriés sous une liste non exhaustive (voir *Lexique*). Vous ne pourrez résumer cet énoncé en deux ou trois mots. L'interconnexion des langages et la superposition des filtres est inévitable.

Lacan, Rosalind Kraus, Gilles Deleuze, Yves-Alain Bois et Gillo Dorfles sont quelques-uns des auteurs qui nous assistent dans ce travail - leurs réflexions étant transversales et relativement applicables à l'incomplet. Les productions artistiques quant à elles, nous aident à étayer nos propos, confrontées à la réalité du tangible. Cela nous permet d'une part, de tester la véracité de nos affirmations et, d'autre part, d'annoncer une encyclopédie non-exhaustive de caractères mis en œuvre dans les langages théorique et pratique de l'architecture - soit en la soutenant, soit en la mettant en tension. La théorie, l'art et l'architecture s'unissent pour prouver et augmenter la valeur d'usage potentielle de l'incomplet. Celle-ci est proposée sous trois accentuations: en tant que chose que nous voulons (l'incomplet obsessionnel), en tant que chose dont nous avons besoin (l'incomplet intervallique) et celle qui sert des fins utiles (comme l'architecture incomplète). Tout au long de notre discours, nous passons de la statique à l'*in-progress*, de l'actif au rythmique et ce, dans un ordre changeant. L'incomplet obsessionnel dépeint la situation actuelle (voir *Manifeste, Voyeurisme*); l'incomplet intervallique se manifeste sous la forme de sept composantes (voir *Moi et l'incomplet, Cristallisation, Anti-visualiste, Inconsistance, Espace Négatif, Variable, Équivoque*); l'architecture incomplète est une application potentielle de cette recherche - libre choix au lecteur de trouver ses indices dans les composantes, ouverture concluante ou manifeste(s) (voir *Vers une architecture incomplète*). Malgré cette classification, chaque définition et récits associés sont considérés comme perméables: capables d'absorber les ajouts inattendus et d'entraîner les ruptures inévitables. En fait, ce livre n'a rien d'une classification fixe. Au fil du texte, l'incomplet apparaîtra sous d'innombrables formes. Ses vérités

sont interchangeables, subjectives, et parfois difficiles à accepter: lors d'une deuxième lecture, nous pourrions facilement les imaginer dans un autre ordre. En effet, une lecture ne suffit pas, chaque chapitre étant incomplet en soi, il nécessite l'aide de notions présentes dans les autres composantes. La toile connective des "voir - par exemple - *Manifeste*" vous guidera à travers le texte et vous aidera à vous y égarer; elle est étudiée pour vous transformer, lecteur, en un «lecteur excentrique» à part entière (voir *Ambiguïté de la perception*).

La partie principale et la plus obscure de cet énoncé - assise entre *Manifeste/Introduction* et *Ouverture* - est occupée par les sept composantes de l'incomplet: *Moi et l'incomplet*; *Cristallisation*; *Anti-visualiste*; *Inconsistance*; *Espace Négatif*; *Variable* et *Équivoque*. Même s'il existe une redondance du langage - recherchée tout au long du développement -, nous croyons à la puissance de l'imagination individuelle et espérons que chaque lecteur saura trouver sa propre intrigue. Vous risquez de vous perdre dans le cercle vicieux de chaque chapitre qui, bien que capable de vivre par eux-mêmes (de leur contenu), se nourrissent tous de la plus grande boucle du livre. Les deux premières composantes - *Moi et l'incomplet* et *Cristallisation* - peuvent être définies comme les chapitres de la potentialité. *Moi et l'incomplet* parle de toi, de moi, de nous, de vous, agents schizophrènes, n'ayant pas tout à fait conscience de leur rôle ou leur position dans ces pages. Afin de trouver un réconfort psychologique, vous changerez de comportement d'une vérité à l'autre, dans les relations mutables que vous entretiendrez avec les

² Le titre fait référence à *Vers une Architecture*, recueil d'essais écrits par Le Corbusier. Nous répondons en quelque sorte à son manifeste, presque cent ans plus tard.

œuvres et les auteurs. *Cristallisation* traite de l'image dans le temps, sous différents états pré-actifs: extraite («l'image-plan»), dans l'acte («l'image-entropique»), régénérative et dégénérative («l'image double-articulée») et répétitive («l'image-permanence»). *Anti-visualiste* est au cœur du traité. Il est l'action, la personnification de l'incomplet lui-même. Une fois que le potentiel de l'image en mouvement est découvert, il est possible de détruire l'image *a priori* et de déclarer l'avènement du processus. Les composantes suivantes - *Inconsistance*, *Espace Négatif*, *Variable* et *Équivoque* - sont les champs d'application du processus actif. Ils sont les chapitres du désordre. *Inconsistance* vit entre la physicalité du processus matériel et la transcendance de l'expérience. Sa dualité se retrouve dans la ruine et autre espace «flou». *Espace Négatif* oscille, entre la force et le manque, de son existence physique et sa mémoire spatiale. Sa personnification avec le vide lui confère des possibilités infinies. *Variable* forge son ordre sur l'intuition, la métaphore et l'analogie. Son objectif ambivalent est d'une part, de supprimer la limite entre la forme et le fond, et d'autre part, révéler le potentiel des contraintes du réel en annonçant la flexibilité graduelle, multiple et qualitative. *Équivoque* prépare l'avènement d'un rationalisme maniériste, intervalle de la ruine inversée et du monument potentiel.

Outre le large corpus de références artistiques auxquelles nous faisons appel dans ces chapitres, le discours rejette presque complètement l'image. Il ne s'agit pas seulement d'une attaque contre la société de l'image *a priori*. C'est aussi une démonstration décomplexée de la puissance d'une personnification de l'anti-visualiste. Le titre d'ailleurs, «*Vers une architecture incomplète*», est une provocation² et une tentative de

remettre en question l'architecture d'aujourd'hui: dans une explosion d'architectures de plus en plus immenses, la perte de l'échelle humaine subsiste. Cet énoncé est une opération de recherche, plus qu'une volonté de définir une architecture légitime. En cartographiant certaines trajectoires-limites et expérimentations réussies, nous visons à mettre à jour de possibles relations et nouvelles écritures pour le paysage bâti d'hier, d'aujourd'hui et de demain. L'incomplet est une expérience mise en place pour déstabiliser les croyances communes et embrasser les interrogations. En effet, comme le dit Georges Bataille, "*le véritable objectif de l'art*" et de l'architecture, nous pourrions oser dire - "*est de décevoir les attentes*"³.

Voyeurisme

Le voyeurisme est une pratique ou un comportement basé sur l'attirance à observer une personne ou un groupe de personnes, en cherchant à y éprouver une jouissance. Si on exclut la connotation morale du mot, la position du "voyeur" caractérise en réalité une incapacité à interagir - en dépit d'une intention certaine d'y participer - avec la scène qu'il fixe. Il est assujéti au rôle de spectateur, recherchant la satisfaction déclenchée par l'image (*a priori*) - ce qu'il voit -, un regard entre lui et le sujet de son attention. Ne pouvant apprécier la scène dans son entièreté, le voyeur fait l'expérience de la distanciation: il est le tiers, silencieux et dans l'ombre, en retrait de ce qui le stimule. De fait, la pratique "voyeuriste" nous semble être la plus adaptée

³ R. E. Krauss, Y. A. Bois, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997. p.15.

⁴ G. Lipovetsky, J. Serroy, "Chapitre I: Le capitalisme artiste, L'inflation du domaine esthétique", *L'esthétisation du monde*, Paris: éditions Gallimard, 2013.

pour définir l'expérience de la ville contemporaine par l'individu. A l'ère d'un monde qui se complaît dans la représentation graphique et toutes ses formes, ce que nous nommons voyeurisme est la priorisation de la fabrique de la ville à l'expression imagée sur l'expression écrite, faisant plus appel à l'appréhension superficielle - passive et dépersonnalisante - qu'à la réflexion profonde et active⁴. D'un certain point de vue, la ville contemporaine nous met à l'écart. Elle exclut la relation entre celui qui la pratique (l'individu ou la foule) et la structure physique (ou environnement construit) qui la caractérise. Si l'expérience de la ville est limitée à la condition de la perception visuelle (c'est-à-dire de l'ordre de la focalisation ou du point de vue) - alors elle cause de fait, une privation de l'action. Le voyeur silencieux est aujourd'hui témoin de son environnement, mais simple figurant de la scène urbaine: la complicité entre l'individu et la ville elle-même s'estompe.

Avant d'éclaircir cette toile assombrie, nous aimerions partager notre inquiétude de jeunes rêveurs: la vie culturelle des sociétés traditionnelles était répétitive, marquée par des goûts et des pratiques uniformes. Néanmoins, elle allait de soi et l'individu - adapté à celle-ci - ne s'en plaignait pas, ne vivant ni dans la monotonie, ni dans l'ennui. A l'inverse, la production culturelle actuelle est immense et variée, propice à la diversification et à la désingularisation des perceptions individuelles. Même si le capitalisme pourrait être dénoncé comme le grand coupable de cette tendance - comme machine destructrice des valeurs - il est également, il faut l'avouer, un système d'accélération des formes et des pratiques de la ville (notre opinion sur ce sujet arrivera bientôt). Le fast-food, le speed-dating, les ventes-éclair, les messages électroniques, la livraison-à-domicile, le parking-minute, la zone industrielle, le hangar-dépôt

sont quelques unes des illustrations de cette culture dématérialisée où tout doit aller toujours plus vite, et où de plus en plus de moments sont vécus dans un régime d'urgence. Que devient alors la pensée architecturale lorsque la vitesse et l'urgence commandent le rythme du quotidien, lorsque les visiteurs des musées restent moins de dix secondes en moyenne devant une oeuvre, lorsque tout doit être dit en 140 signes maximum - en référence à Twitter -, lorsque le portable, branché en permanence, vient interrompre les plaisirs sensibles du face-à-face ou du paysage? *L'Homme pressé* chez Paul Morand⁵, qui pouvait représenter dans l'euphorie de la découverte de la vitesse, une forme de romantisme de la modernité, ne traduit plus - dans ce monde de l'accélération continue - que l'image du voyeur hébété par les scènes provocantes et formelles sans fond, épuisées dans la course que lui impose la mécanique emballée du système "capitaliste-artiste". C'est pourquoi les insatisfactions culturelles sont devenues aussi nombreuses qu'inévitables: la culture lie l'art à l'architecture, comme vecteur non seulement de dissensus mais aussi comme générateur d'irritations, d'ennui et de déception partagés. Ceci est vrai pour la ville et encore plus pour l'art contemporain, où le plus grand nombre considère la pratique comme incompréhensible, du "n'importe quoi", une vaste imposture. Les oeuvres d'art ont suscités l'admiration de la foule. Nous avons maintenant la lassitude, le rejet, le sentiment d'un éternel ressassement face aux déconstructions, aux autres happenings et installations. Dans les sociétés traditionnelles, le système culturel était profondément lég-

⁵ P. Morand, *L'Homme pressé*, Paris: éditions Gallimard, 1941.

⁶ G. Lipovetsky, J. Serroy, "Chapitre IV: L'empire du spectacle et du divertissement, Le spectacle par excès", *L'esthétisation du monde*, Paris: éditions Gallimard, 2013.

itime, incorporé et intériorisé, source de satisfactions, alors que la vie matérielle était loin de permettre toujours celle des besoins élémentaires. Maintenant, c'est le contraire: les insatisfactions culturelles prolifèrent dans la même proportion que les satisfactions matérielles se multiplient.

Les "oeuvres" architecturales et artistiques contemporaines témoignent de l'esthétisation du monde, d'une foule devenue le vulgaire pantin d'une architecture-spectacle - régie par le choc visuel, le gigantisme, et la provocation émotionnelle -, instrumentalisée par les codes sociétaux et autres aspirations de masse (capitalisme, consumérisme, ...). Ce qui se trouve célébré n'est que l'intérêt particulier lui-même - celui du "starchitecte" et non de l'usager - avec ses rêves, ses plaisirs, son imaginaire et sa routine, autrement dit tout ce que le strict fonctionnalisme a voulu mettre entre parenthèses au nom d'une rationalité esthétique et doctrinaire: nous assistons au retour dangereux de *l'homo sentiens* comme l'annoncent Gilles Lipovetsky et Jean Leroy, dans *L'esthétisation du Monde*, (2013). L'architecture ne cherche plus à répondre aux besoins physiques et sensibles de l'individu, mais - au travers de ceux-ci - créer un univers rétinien déterminé qui s'emploie à provoquer la foule et endormir notre imaginaire. Ce "design complet" assure l'entreprise de formalisation esthétique à toute expérience de masse, de sorte que l'ensemble de notre société (son comportement et ses pratiques) est analysée, calculée, mesurée, évaluée, testée et standardisée selon les diktats de consommation et de communication contemporains. Dans une volonté d'efficacité, de rentabilité, de performance sensorielle et de maximisation des résultats, la ville est devenue le lieu de production "d'objets grand-for-

mat”⁶, d’images basées sur une stratégie de canalisation et d’esthétisation du monde: après le rationalisme des signes et des formes, il semblerait que le management de nos émotions ait pris le dessus. L’hyperconsommation comme l’hypercommunication ont pris un relief tout particulier dans cette nouvelle perception du monde, publicitaire notamment. En effet, dans un marché de concurrences acharnées entre les produits, les marques et autres symboles s’emploient à trouver sans cesse de nouveaux moyens de singularisation, techniques, de communication inédites et autres artifices urbains, afin d’éviter de tomber dans l’inaperçu ou “le trop commun”: être vu, séduire et fidéliser.





Si je disparaissais, le complet n'est plus car moi seul complète l'oeuvre. En art comme en architecture, je suis celui qui fait vivre, parce que je vis ou simplement je regarde. Je vois et j'acte, donc je suis le fragment d'un tout. Pour que le tout puisse être complet, il doit considérer cette pièce manquante, moi, l'inattendu et imprévisible qui viendra perturber le tout pour de bon, le rendant indéfiniment (in)complet.

*L'artiste ne peut plus regarder
le monde, créer, et prétendre
représenter le réel par une réalité
qui serait du même ordre*

MOI ET L'INCOMPLET

« La mort de l'auteur »

Le vol de la paternité ou la *Mort de l'auteur*¹ - pour reprendre Roland Barthes - est la condition préalable au discours sur l'incomplet. Il est primordial en effet, d'éveiller le rôle de l'individu (aussi appelé "spectateur", "moi" et "nous" dans les pages qui suivent) et révéler la relation trop souvent incomprise qu'il entretient avec l'artiste, et avec ce que l'artiste lui-même crée. De fait, lorsqu'un individu contemple une œuvre, l'auteur lui est étranger. Il est imperceptible. L'individu n'attache d'ailleurs aucune importance à la connaissance de l'auteur puisque le jugement ou l'appréciation qu'il fait de l'œuvre ne dépend ni du raisonnement, ni des possibles attentes de l'artiste: le spectateur est seul face à l'œuvre. L'auteur est mort et nous interrogeons sa mise sous silence.

Pour l'œuvre, Michel Foucault défend une disparition délibérée de l'artiste². Roland Barthes quant à lui justifie qu' *"il sera toujours impossible de savoir, [...] et que nous ne pouvons attribuer une origine spécifique à l'œuvre car la littérature [ou l'art] est ce neutre, ce composite, cet oblique dans lequel chaque sujet*

échappe, le piège où toute identité est perdue, à commencer par l'identité même du corps qui écrit [ou crée l'œuvre]". En effaçant les signes de son existence propre, l'artiste n'existe que par l'absence (voir *Manque et perte (le vide)*) - ou implication distante - à laquelle il se tient, de son travail. Introuvable et donc dans l'impossibilité de défendre le sens de ce qu'il expose aux regards, l'auteur accepte de perdre toute autorité sur son œuvre. Alors profondément objective, l'œuvre est accessible à tous et indéfiniment appropriable. Tandis qu'elle gagne en universalité, l'œuvre tend aussi à un certain degré d'incomplétude dans le sens où elle continue à vivre sans son auteur: celle qui avait par le passé le devoir d'immortaliser son créateur, reçoit aujourd'hui le droit de tuer et d'être meurtrière de l'artiste.

Le basculement de l'œuvre comme chef-d'œuvre à «l'œuvre-meurtrière» reflète en réalité une extrême libération des codes de création. Autrefois, le spectateur-client savait dégager les rapports entre l'œuvre et son auteur, et il était tout à fait possible de les reconstituer au travers du sujet de l'œuvre: l'auteur était "consacré" pour ses productions qui devenaient automatiquement œuvres (y compris les brouillons, travaux non-finis, etc). Même après sa mort - réelle dans ce cas -, et si le contenu de ses créations était jugé comme conforme à l'idée que l'on se faisait de cet auteur, alors elles aussi pouvaient être appelées œuvres. Or l'artiste ne peut dorénavant plus regarder le monde, créer, et prétendre représenter le réel par une réalité qui serait du même ordre. La représentation du monde tient de ce que l'artiste ressent, non ce qu'il est en réal-

¹ R. Barthes, *The Death of the Author*, Aspen Magazine, n.5-6, 1967.

² M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, n. 3, 1969. pp. 73-104.

³ D. Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris: Daniel Lelong éditeur, 1991. p.102.

ité. Pendant deux cents ans, on tenta parfois avec succès de dissocier le réalisme des représentations institutionnelles du monde, pour se tourner vers des sujets prétendument meilleurs et moins prétentieux. “*Le Bernin représente le réel; Courbet peint un tableau, et c’est le dernier grand réalisme*”³. La condition du monde contemporain a piétiné le chef-d’œuvre et ses carcans, poussant l’artiste à prendre position - même dans l’ombre - sur des sujets quotidiens, ou autres éléments visuels ordinaires qui ne semblaient pouvoir prétendre à ce nom, devenus aujourd’hui l’une des forces de communication majeures des trois derniers siècles. L’œuvre-meurtrière témoigne du désir d’échapper aux institutions et aux conventions, de tout recommencer en un travail nouveau et affranchi, tant de la conformité que de la marque visible de l’auteur. Dans son basculement, l’œuvre s’est élevée au royaume de l’incomplet, tenant moins de la rhétorique classique que d’un curieux mutisme sélectif: le spectateur appréhende l’œuvre contemporaine comme un message crypté, mélange d’intentions vraies ou fausses, propices à l’égarement et sans piste de lecture prédéfinie. Écrire ou créer l’œuvre revient à adresser une nébuleuse d’influences personnelles - culturelles, historiques, obsessionnelles (du rituel), contextuelles (de l’innovation), affectives et émotionnelles (de contestation) -, un *composite* propre à l’artiste et à lui seul. Dès lors, l’individu prend l’œuvre comme elle vient à lui, suivant ses expériences et son intime sensibilité. L’œuvre tue pour vivre dans l’œil du spectateur.

De ce constat, la mort de l’auteur peut être appréhendée sous deux focales: du point de vue de l’artiste d’une part, et du point de vue du spectateur de l’autre. En effet, bien que le plus grand des sacrifices soit celui de la

vie de l'artiste pour son obsessionnelle pratique, à chaque fois qu'il crée, l'artiste objective son oeuvre. Il accepte de ne plus être le garant de son travail et concède au spectateur la force subjective d'interprétation et de réécriture. Dans une recherche ultime d'accomplissement, il se sacrifie et prépare l'oeuvre aux regards: **la naissance de l'individu comme spectateur se paye de la mort de l'auteur**. Le choix de cette mise sous silence est en effet nécessaire pour que l'expérience unique de l'appropriation de l'oeuvre se produise. Devant l'oeuvre, l'artiste laisse sa place au spectateur. Ce dernier surpasse l'auteur, alors oublié dans les seules pages du carnet du commissaire d'exposition, sous le titre de pièces souvent nommées "sans nom", ou par ses strictes initiales en bas de toile - si l'on considère quelques-unes des oeuvres du XX^{ème} siècles comme appartenant aux prémices de l'oeuvre-meurtrière. Quoi qu'il en soit, l'artiste se sacrifie par choix, tué par l'oeuvre qu'il crée, à l'instant même où il l'expose. En toute conscience de l'impact de sa disparition sur l'universalité de son travail, lui seul est capable de retracer le sens originel, ainsi que la précision du processus de création desquels son oeuvre a pris forme. Le sacrifice est nécessaire. L'auteur le sait et s'incline devant son travail, non pas par contentement personnel, mais par abnégation.

Du point de vue du spectateur, là encore, la mort de l'auteur est cet acte violent; Assez violent pour parler de cannibalisme? Dans le langage courant, "cannibaliser" une oeuvre reviendrait à s'approprier le travail, les ressources ou les idées de son auteur. Par définition, le spectateur semble être le premier cannibale de

⁴ P. Ursprung, J. Herzog, et J. Wall, *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, Vienne: Springer Wien/New York, 2004. p.49.

cette histoire. Effectivement, consciemment ou non, le spectateur s'empare de l'oeuvre et devient le protagoniste d'une expérience individuelle. Au détriment de sa première paternité, l'oeuvre s'impose au spectateur - par le regard ou la simple attention portée -, qui se lance dans une reconnaissance singulière entre l'oeuvre et lui-même. À cet instant, l'oeuvre glisse d'un auteur à un autre. Rappelons cependant que le nouvel auteur ne questionne pas la vérité de l'oeuvre; Il en assume le sens - en donnant une validité particulière à l'oeuvre -, un sens qu'il répand de sa personne à la foule. Par extension, et si l'on tente d'assigner l'acte cannibale à la foule - comme agent de la société -, on se rend compte que ce sont davantage les outils de vulgarisation et de dispersion des sens donnés à l'oeuvre qui la cannibalise, et non la foule elle-même. Internet, réseaux sociaux, expositions, revues, conférences ou ventes aux enchères participent à canaliser une perception commune de l'oeuvre, et condamner son appréhension à l'image, généralisante et réductive. La manipulation de la perception de l'oeuvre prend aujourd'hui un tel engouement que certains auteurs s'essayaient jusqu'à la création de pièces dont ils envisagent déjà la complétude: avant même d'activer la mise en forme, l'oeuvre-meurtrière est préméditée. Nous condamnons sans remords ce type de "surdéterminisme⁴ de la mise en forme" où, aussi risqué que sécuritaire, l'auteur s'applique à provoquer un public (si l'oeuvre est méticuleusement planifiée, elle provoquera obligatoirement l'émotion) tout en assumant par priorisation, la perte indifférente de l'oeuvre comme phénomène ou caractère changeant. L'oeuvre devient alors un outil ou une marchandise plus que l'univers incompris et incomplet pour lequel nous avons tant de sympathie. Cela ne signifie toutefois pas que la fonction sociale

de l'art - c'est-à-dire la manière dont il parvient à organiser les groupes de personnes - doit être envisagée avec une méfiance cynique. Nous continuons simplement de croire que la prise de possession et de position par la foule force une assimilation parfois dangereuse voire mortelle de l'oeuvre d'art, catégorisable à l'objet et tendant bien trop souvent au rôle d'exemple ou de modèle. L'oeuvre dépourvue de sa capacité à être constamment réinterprétée devient dès lors une référence formelle (ou de composition) applicable et ce, de façon systématique, à d'autres champs de création tels que l'architecture - pratique qui vous l'aurez compris, est silencieuse mais évidemment adressée dans *Moi et l'incomplet*, tant ses enjeux contemporains font échos aux réflexions et productions artistiques actuelles.

Enfin, il existe une mort de l'auteur poussée à l'extrême; celle qui par abus de pouvoir, force l'émergence de «l'oeuvre-image». George Bataille explique “*que la vérité ultime n'a qu'un seul visage: celui de la contradiction violente*”⁵. Comme nous l'avons relevé plus haut, une distinction subjective subsiste entre les intentions de l'auteur et l'appréciation présumée de l'oeuvre par l'individu, puis par la foule. Dans ce dernier cas, l'oeuvre-double est dépassée. Bataille vise en effet l'abîme dans lequel l'oeuvre sombre lorsque le spectateur s'empresse de répandre un sens qu'il cueille de l'oeuvre (de l'instant, personnel et naturellement incomplet) sans contrôle, conscience ni connaissance des vraies raisons de sa mise en forme. Peu importe, il est déjà trop tard. La foule valide et ne retient des expériences individuelles rapportées, qu'un seul visage: une image invariante, idéologique et symbolique suggérée

⁵ G. Bataille, *Le Mort*, Paris: éditions Gallimard, 1964.

par l'oeuvre. Elle disperse la nouvelle vérité de l'oeuvre - une contraction contradictoire et violente - avec l'insatiable entêtement que l'on connaît de la condition humaine. C'est le moment qui, de façon décisive, fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre et la concurrence d'autrui, où à son tour, toute culture se voit emportée. Dès lors, l'oeuvre se détache de toute affiliation et n'est plus appropriable par quiconque car limitée à l'idée ou au concept. Elle devient affranchie de tout sort de signification et est donc intouchable. Sans plus aucune paternité, l'image et son espace de diffusion deviennent les nouveaux déterminants *a priori* de l'oeuvre. Pour autant, il semble que, plus la contradiction est écrasante, plus la foule acquiesce la supercherie. Si l'on en croit les aphorismes suivants, Andy Warhol = Marilyn Monroe ou encore Marcel Duchamp = urinoir, "c'est faux, mais ça à du sens" pourrait être le slogan de notre société, confortée dans les grands outils de déclassement de l'oeuvre tels que l'hyper-consommation, l'hyper-divertissement ou l'hyper-communication, causant depuis plusieurs décennies déjà, une élévation de la médiocrité à son paroxysme. Quoi qu'il en soit, l'oeuvre devenue oeuvre-image affirmée, est adorée ou détestée. Oui, il n'existe plus de demi-mesure ou de compromis dans la validité d'une vérité ultime annoncée par Bataille. Alors que **l'oeuvre-meurtrière trouve sa justesse et une authenticité sensée dans son développement passionné et sa curieuse incomplétude, l'oeuvre-image est au contraire, l'état de complétude extrême et avarié** de l'oeuvre-meurtrière: l'oeuvre-image est l'affirmation absolue de l'image, résultat stérile de la *contradiction violente* dont parle Bataille.

Une telle conclusion sur la mort de l'auteur - aussi définitif et exclusif qu'est le stade de l'oeuvre-image - révèle surtout la difficile condition du sens, et sa portée, en art comme en architecture. Dans un contexte où les auteurs de la fabrique de la ville tendent à préférer l'image à la mise en forme caractérielle et viscéralement dépendante de l'individu, nous pensons que la crise identitaire que connaît le monde (voir *Voyeurisme*) doit être envisagée en parallèle d'une révision attentive de la production de sens. Rappelons les champs des possibles, libérateurs, de réécritures, d'appropriations individuelles, de l'instant et permissifs.

Moi, celui qui prend acte

L'oeuvre à besoin de moi. Aussi inconditionnel qu'indispensable est l'instant où elle devra s'extirper de la planque de l'artiste pour s'essayer aux regards d'un public. Voilà que je vois l'oeuvre. Elle est là, visible et présente. Elle est posée au sol, adossée à une paroi, flottante ou mise à vue d'une quelque autre manière que ce soit. Sa présence force l'interaction, non plus avec celui qui l'a créé mais avec moi: je suis son nouvel interlocuteur. L'affiliation qui nous lie est de l'ordre d'une correspondance, muette et intime. À présent, je l'observe. Je tourne autour aussi, la décrypte et la contemple. En silence, j'interroge, je réagis, me reconnais un peu en elle, et lui trouve d'ores et déjà un sens. Je considère l'oeuvre comme je la perçois, c'est à dire la forme finale d'une pensée créatrice. En effet, des mécanismes de la genèse de l'oeuvre, je ne peux apprécier que le résultat:

⁶ C. Van Gerrewey, "Seven types of unfinishedness", *The ninth De Appel Reads*, n. 194, Juillet 2018. [En ligne]

⁷ A. Reinhardt, J. Kosuth, Felix Gonzalez-Torres, *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Academy Publishing, 1994.

je suis le “spectateur d’une post-production”. En tant que tel, j’appréhende l’oeuvre comme “finie”, un produit ayant atteint la maturité formelle suffisante pour accepter, absorber et faire face à mes pensées les plus critiques. Pourtant, par l’attention que je porte à l’oeuvre, je mets aussi sa signification et son apparence en tourment. En plus d’être spectateur, je crois que je juge l’oeuvre car sans audience, l’oeuvre ne peut atteindre la validité ou le degré de complétude attendu par l’auteur. C’est parce que je porte un jugement sur l’oeuvre, que je lui donne une validité. Je dirais dès lors que l’oeuvre que l’artiste se risque à exposer m’appartient, car son existence dépend désormais de l’attention que je lui porte. Si, sans moi, l’oeuvre ne peut être complète, alors je suis une composante d’un tout incomplet et, consciemment ou non, je prends acte sur l’incomplet. Paul Valéry désigne l’oeuvre d’art comme “un moyen de transformer quelque chose en vue de transformer quelqu’un”⁶. Les pensées du poète m’amène à croire que je prends acte sur l’incomplet autant que l’incomplet prend acte sur moi. À ce stade, un récit entre l’oeuvre d’art et moi se met en place, une sorte de contingence entre deux caractères qui s’influencent l’un l’autre de sorte que: **“moi” + oeuvre “incomplète” = degré d’accomplissement de l’oeuvre.**

Dans l’attente de capter mon attention et m’inviter à prendre acte, l’installation de Félix González-Torres - *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, (1991) - a une raison d’exister. Imaginez des centaines de bonbons identiques emballés individuellement dans de la cellophane aux monochromes éclatants comme le rouge, le bleu, le blanc, le jaune, le rose ou le orange. Aucune couleur ne prend le dessus sur une autre et l’ensemble se fond dans une explosion de points colorés réfléchissants, qui

fascinent ma rétine et éveillent mes papilles⁷. Telle une montagne impossible, l'installation solitaire de l'angle du lieu d'exposition n'a pas d'autre artifice que l'empilement gravitaire des bonbons posés au sol. Seule dans son éclat, l'oeuvre est en retrait et pourtant elle m'éblouit. Elle brille et m'appelle. Les bonbons sont là, me tentent et m'invitent au vol; je me rapproche. Ils créent cette tension sensorielle entre l'oeuvre et moi, m'amenant à questionner le travail de l'artiste et à l'accepter. Le temps passe, je m'attarde et la tentation de prendre acte sur l'oeuvre devient de plus en plus grande. Je me convainc alors que l'artiste me donne le choix d'interagir avec son installation, comme s'il m'offrait de décider du destin de son oeuvre. Or, l'artiste me donne l'illusion que l'oeuvre m'appartient et qu'elle est faite pour moi. La persistance de l'oeuvre ne dépend ni de ma gourmandise, ni de celle des autres spectateurs. Bien que la quantité de bonbons évolue dans la journée et que la montagne diminue à mesure qu'elle croise le regard d'un gourmand, je comprends que tout ceci n'est que l'interprétation de ce que je perçois. Les moments agréables illicites alternent en réalité avec le rechargement nocturne méthodique des "Candy": peu importe la véracité de son public, la montagne de bonbons sera de nouveau intacte le jour suivant. Alors que je pense être privilégié - proche de l'oeuvre et donc presque complice de l'artiste -, je réalise que je ne suis que le pantin d'une permanence illusoire orchestrée par l'auteur, berné par l'oeuvre elle-même. J'admets finalement n'avoir aucun contrôle ou responsabilité par rapport à l'oeuvre. L'oeuvre est incomplète certes, dans le sens où elle s'impatiente d'interagir avec moi, mais non pas parce qu'elle vit à travers mon seul regard. Je reste silencieux et immobile un moment, perplexe de ce qui m'arrive. Puis je me dis que l'artiste jubile sans

doute de cette “entre-vue”. Il pourrait être derrière moi ou au-dessus mon épaule, impatient de me confondre dans ma propre interprétation - confuse ou non, mais inévitablement faussée - de sa création. Je me décide tout de même à prendre un bonbon. Je l’ouvre et le mets dans ma bouche. Aucune alarme. Ce qui ressemblait à un bonbon en était bien un. Je contemple l’oeuvre de nouveau et en la regardant, je décide de garder l’emballage. Inconsciemment, je lui dis: “Bien joué! je ne comprends pas tout, mais tu m’a surpris et j’ai un bout de toi maintenant. Je reviendrai demain, et attends-toi à ce que je sois plus gourmand”. Puis, je salue l’oeuvre en m’éloignant sans un son, comme si je sentais qu’il était temps de partir pour clore cette expérience curieuse. “Mince, J’aurais dû regarder le nom de l’artiste!” pensais-je en sortant du lieu d’exposition...

L’idée sous-jacente de *Moi et l’incomplet* est d’introduire **l’ambiguïté de la permanence** (voir *Permanence*). En effet, le mot et ce qu’il convoque comme méthode ou raisonnement créatif, peut sembler tout à fait désuète. La permanence est pour le moins équivoque (voir *Équivoque*). Seule, elle ne peut réunir l’oeuvre et l’individu. Assistée, elle pourrait répondre à la dynamique exponentielle de la fabrique de nos villes ainsi qu’à l’abstraction profonde de nos modes de vie et de consommation contemporains. Espérons que vous trouverez ses partenaires de jeu au fil des pages. Pour le moment, nous pouvons simplement admettre que la prise d’acte mutuel - entre l’oeuvre et l’individu - est un phénomène rare, duquel la pratique architecturale trouverai pourtant des réponses.

Ne vous égarez pas si vite; retournons au discours. L’oeuvre d’art connaît trois états d’accomplissement.

Le premier, est «l'oeuvre intime». Il correspond à l'état de gestation de la pensée créatrice de l'auteur, depuis la fécondation de son idée à la délivrance de l'objet, façonné et physique. Le second est «l'oeuvre subjective». C'est l'état qui persiste dans l'imaginaire critique de l'individu, du simple regard au jugement qu'il porte sur l'oeuvre. Enfin, le troisième état dépend de l'association des deux premiers - ou plutôt de la distinction entre ceux-ci - que nous nommons «l'oeuvre double». L'oeuvre double est cet infini où subsiste les glissements de pensées entre les intentions de l'artiste et la compréhension du spectateur. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* suppose la nostalgie des plaisirs de l'enfance, une critique de la société de consommation ou encore l'excès de sucre dans nos modes d'alimentation contemporains. Torres annonce une toute autre motivation: *“À mesure que le spectateur déballe et mange les bonbons, il devient complice de la disparition du processus - ce qui s'apparente à la crise de santé publique liée au VIH / SIDA qui a duré de nombreuses années et au cours de laquelle de nombreuses personnes ont qualifié la maladie de “cancer homosexuel”, ce qui a conduit à soutenir adéquatement la recherche ou les traitements et, finalement, causant des milliers de décès précoces.”* En prenant un bonbon, l'individu-spectateur acte, et active l'installation. Il devient le vecteur d'une contamination symbolique (à son insu) recherchée par l'artiste. À l'exception du cas où le spectateur est l'artiste lui-même, son interprétation de l'oeuvre exposée a de fortes chances d'être faussée. Ici réside toute la force de l'oeuvre double: cette impossible honnêteté entre celui qui produit et celui qui perçoit, dépassé par la pertinence de l'oeuvre et ses sens multiples. Expliquer, deviner, induire, conclure ou tirer d'une oeuvre quelques leçons personnelles que

ce soit, est une opération naturelle mais vaine si l'individu est à la recherche d'une vérité. Bien qu'il prenne acte sur l'oeuvre, il n'accèdera sans doute jamais aux pensées de l'artiste.

Nous, le catalyseur

L'art participe simultanément du particulier et de l'universel. Ce qui suit s'adresse à "nous", la foule, la société, le provocateur des auteurs attentifs et le perturbateur des consciences assoupies. Nous entrons en scène lorsque l'oeuvre n'est encore qu'un rêve, porté par l'intérêt de "l'autre" et déclencheur d'une pensée créatrice. De nouveau, l'autre c'est nous. Par notre présence ou nos mouvements, nous provoquons une curiosité chez l'artiste. Tel un catalyseur (voire parfois même initiateurs de la création) nous sommes la substance qui augmente l'intensité de la mise en forme, sans même paraître prendre part au processus. Nous déstabilisons et fascinons l'artiste. À ce stade, un monologue de l'artiste adressé à nous se met en place, une sorte de séduction invisible entre «la muse et l'amusé». En effet, si les neuf filles de Zeus et Mnémosyne sont les muses des temps passés, il est clair que nous sommes la muse du présent, référence ou inspiration systématique des réflexions artistiques et politico-sociales actuelles. Dans cette connivence du début, **imaginaires subjectifs et récepteurs sensibles sont les fils qui tiennent la muse et l'amusé liés**. *Notes for strangers* de Geoffrey Farmer représente pour le mieux cette étonnante complicité. En 1990, l'auteur commence à écrire des mots aux étrangers des bus publics de Vancouver. À cette époque, les bus délivrent des ticket-transferts en papier annonçant une seule limite de temps, permettant aux passagers de changer de bus et de pour-

suivre leur itinéraire. Farmer monte dans un bus et avec une machine à écrire sur ses genoux, il enroule le tickets-transfert dans son cadre craquelé et commence à écrire un petit poème ou une note pour un correspondant inconnu, qu'il observe et scrute depuis son siège. Avant que la muse ne descende et sorte de son champ de vision, Farmer lui donne le mot et disparaît à son tour. Sur l'une des ces notes on peut lire: "*Je peux voir le chien que vous cachez dans votre sac. / J'aurais aimé être à Paris. / Merci, / Un étranger.*" Nos déplacements quotidiens se voient rompus par l'acte aléatoire d'écriture - d'une étrange empathie - que l'artiste s'amuse à répéter selon ses envies, ses inspirations et les gens qu'il a la chance de rencontrer au cours de ses voyages. *Notes for Strangers* annonce en réalité le *composite* sur lequel Farmer travaille depuis longtemps; l'éphémère, les rencontres fortuites, les connexions dans l'espace et dans le temps, ajoutés au fort désir de communiquer; telles sont les voix de l'auteur, un révolutionnaire discret, provocateur de la société. Pour autrui et en silence, l'auteur-amusé compose et laisse ses oeuvres aux muses de l'instant.

La relation entre la muse et l'amusé ne trouve d'équivalent que *Narcissus* (1597-1599) de Michelangelo Merisi da Caravaggio. Cette oeuvre que nous considérons comme profondément contemporaine, est le portrait d'un jeune homme courbé, nommé Narcisse - les bras disposés en arcs et posés au sol - et son reflet dans l'eau stagnante d'une source. L'artiste ne peint pas une image vue (à une époque où l'on représente le réel), mais une image qui se regarde dans le miroir de l'eau. En effet, l'oeuvre est une représentation de la réalité et son exacte inversion, son exact complément. Cette eau de source - décrite comme un espace clos et très ombragé

propice à l'aveuglement si l'on se réfère aux *Métamorphoses d'Ovide* -, Narcisse en est obsédé. Il est à la recherche du contact physique avec ce qu'il croit être une personne réelle. L'artiste représente le moment qui précède la découverte de la tromperie. En effet, l'image que Narcisse voit au travers de cette surface n'est qu'un reflet, la projection de lui-même. Hors la dimension verticale de la toile ainsi que les jeux d'ombres et de lumières donne davantage vie à un personnage parfaitement double. De même, la division exacte entre le réel et son symétrique est recherché par l'auteur tel que les plis des manches de chemise sont représentés dans leur minutieuse inversion, comme s'ils étaient vus d'abord depuis l'intérieur de la source, vers l'extérieur, dans l'image réelle du garçon. Le regard haletant et la souffrance du jeune homme peut se lire dans la confusion du spectateur, qui lui-même doute du sens de l'oeuvre (propre et figuré): **l'image vue & l'image reflétée**. *Narcissus* est la représentation de ce que l'artiste voit en nous. L'eau de source est cette surface parfaitement réfléchive, un miroir qui reflète et rapproche le contact illusoire auquel aspire l'amusé, pour sa muse: la muse est le reflet de l'amusé, et l'amusé c'est Narcisse. Le peintre est obsédé par autrui, et étrangement, autant fasciné par lui-même, car il se voit en nous. Diverses interprétations ont été données à l'oeuvre: «Allégorie de la vue», «Allégorie de la connaissance de Dieu par la connaissance de soi», ou «Allégorie de la relation entre l'homme et la nature». Nous dirions que **Narcissus est une «Allégorie-miroir», reflet de l'artiste et de nous, dans l'oeuvre**.

Tant par sa capacité à nous stabiliser dans une focalisation consciente que par son pouvoir aliénant, *le Stade du Miroir* annoncé par Jacques Lacan (au Congrès

International de Psychanalyse, Zurich, 1949) ne peut nous faire oublier l'oeuvre, bien au contraire. Selon lui, *“le miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, - et pour qui le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine des fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme [...] qui va marquer de sa structure rigide, tout son développement mental.”*⁸ Tout comme l'oeuvre, le miroir est cet espace intime aux effets formatifs: il nous reflète et crée un double qui communique avec nous. Des apparitions de ce double, le miroir manifeste les réalités hétérogènes, indéfiniment singulières et parfois confuses du “nous face au miroir”. Les mécanismes d'inversion du miroir, d'isolation, de duplication ou de déplacement de l'attention nécessaires à cette identification sont aussi propres à l'oeuvre, et inversement. Le miroir nous plonge dans une expérience transformante, constituante, qui transpose le “nous-spectateur” dans le “nous-projeté”, qui nous fige pour un instant et, sous une symétrie qui nous inverse, nous pousse à la turbulence puis au silence introspectif lorsqu'enfin nous acceptons le reflet. Certes par nature, le miroir est plus explicite que l'oeuvre: l'un réfléchit physiquement alors que l'autre impose la réflexion. Mais dans les deux cas, la relation entre l'image et l'observateur reflété, s'opère. Du miroir à l'oeuvre, l'état spéculaire est semblable: il est sensible, extérieur à l'individu qui se regarde, et pourtant déjà profondément ancré dans sa conscience. La validation de l'oeuvre, passe par l'assimilation du “nous” devant le miroir, passe par l'acceptation du “nous-projeté” au “nous-assumé”. Valider notre reflet revient à valider l'expéri-

⁸ J. Lacan, “Le stade du miroir”, *Revue française de psychanalyse*, 1949, vol.13, n.4, pp.449-455.

ence du reflet, c'est-à-dire envisager la condition du double, comme l'incomplet symétrique du "nous". De même que l'oeuvre est le reflet du "nous", le miroir l'est aussi. Le miroir c'est l'oeuvre.

L'espace du miroir est anisotrope: il offre des perceptions différentes selon la direction dans laquelle on l'observe. Par conséquent, il est non-symétrique si l'on fait le choix de ne pas se tenir tout à fait face à lui.

L'oeuvre double et la (fausse) symétrie

L'asymétrie réveille une angoisse qui est confortée par la valeur classique - prônant l'ordre et l'équilibre - de la symétrie. Bien que les raisons d'utiliser la symétrie ou l'asymétrie ne devraient pas être déterminées en fonction de leur occurrence, nous ne pouvons nier l'ère du zigzag et autres protubérances mesquines dans les fabriques de la ville contemporaine, où l'asymétrie témoigne en fait d'une cruelle absence de but, régie par le mimétisme et la falsification de l'image (voir *La mort de l'auteur*). La vérité est que la symétrie comme l'asymétrie catégorisent et dérangent: La première découle de l'institution quand la seconde suppose la rébellion; La première semble restrictive quand la seconde est superflue; La première pourrait être l'oeuvre des dieux et la seconde, celle des imbéciles; On parle aussi d'une perfection dans la symétrie et d'un terrible échec dans l'asymétrie. En réalité, l'incomplet ne peut appartenir ni à l'un ni à l'autre, car les deux sont des entités exclusives, complètes et binaires par définition; **symétrie = 1 quand asymétrie = 0**. À l'instar de l'oeuvre-double, l'incomplet vit dans cet intervalle infini que l'on nommera la «fausse symétrie». Elle est *«une figure de cohérence, de balance et de complétude qui modélisera la possibilité d'une stabilité subjective»*

si l'on s'en tient à la vision de *Gestalt* énoncée par Rosalind Krauss dans *Formless*. En effet, nous entendons la fausse symétrie comme celle qui est perçue et ressentie comme symétrique, par l'individu. Là encore, la fausse symétrie est ce miroir ou oeuvre communicante que seul l'individu est en capacité de raisonner: la fausse symétrie ne tient pas des faits mais de la subjectivité.

La *Résidence Vanna Venturi*⁹ de Chestnut Hill (1962), pensée par Robert Venturi et John Rauch, figure comme la fausse symétrie par excellence. Elle est cette architecture à la fois complexe et simple, aux supercheries délibérées, qui provoquent en silence. Libre d'interprétation, elle pose réflexion, tout en annonçant déjà un degré d'incomplétude certain, influencée par l'individu-usager et par l'auteur lui-même. Elle expose tous les éléments "symboliques" de la maison en général (la porte d'entrée, la loggia, la fenêtre, la cheminée, la toiture) et se dote d'éléments plus curieux, dits circonstanciels, la rendant davantage perceptible comme habitat singulier. Depuis l'extérieur, un mur pignon sert de premier filtre: il reprend les pentes de la toiture qu'il masque et organise l'ensemble des artefacts domestiques en une composition spatiale cohérente, tenue, complexe et stable, d'une entrée visuellement symétrique. Pour sûr, le pignon(-parapet) s'impose comme l'attention première faite au lieu. Or, "*certaines fantaisies inappropriées à une maison individuelle*" selon Venturi, sont nécessaires à la balance des parties, pour activer une reconnaissance personnelle chez l'individu: l'auteur vise une infinité d'expériences sensibles liées au(x) lieu(x). Depuis l'extérieur toujours,

⁹R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Lawrenceville, New Jersey: Princeton University Press, 1977. pp.118-123.

¹⁰G. Caglioti, *Simmetrie Infrante*, Milan, 1983.

ces fantaisies valident la composition: ce que l'on percevait comme une possible symétrie apparaît à présent comme la fausse symétrie assumée par l'auteur. Le calepinage, les dimensions et formes des fenêtres, les moulages géométriques, ainsi que les autres découpes du mur sont les complexité du plan et les déformations des espaces intérieures qui s'externalisent en façade. Dès lors, la fausse symétrie est cet espace réceptif et de perception, responsable de l'emplacement excentré de la cheminée en toiture et de la répartition habile de fenêtres non identiques balancées de part et d'autre de la loggia d'entrée. Ici, la symétrie palladienne est compromise pour communiquer avec l'individu, augmenter ses usages et se plier aux exigences sensibles de la maison. De même qu'à l'extérieur, les lignes et volumes intérieurs servent l'ordonnance des pièces et intensifient les espaces directionnels tels que l'entrée, le salon, l'escalier et sa corrélation avec le premier étage. L'incomplet croit à la fausse symétrie assumée plutôt qu'à l'illusion ou l'indécision. L'incomplet assume ses choix dans le seul but de confondre et semer le trouble. Il confère à l'art comme à l'architecture, la force d'interprétation et le pouvoir d'élever les productions à un retour sensible, du bavardage constant et de la sympathie incomprise entre l'individu (acteur, catalyseur, auteur et consommateur) et son espace de vie.

Moi et l'incomplet, c'est avant tout rappeler l'obsessionnelle nécessité d'un retour au sens, afin de replacer le Moi dans une position centrale et active. Giuseppe Caglioti parle de la symétrie comme ce qui reste inchangé et qui se conserve dans l'évolution entropique¹⁰. Puisque la fausse symétrie appartient dorénavant au vocabulaire de l'incomplet, il est temps d'appeler les caractères temporels à ce registre.





*L'incomplet oublie sa schyzo-
phrénie lorsqu'il parle au temps;
Entre la montée et la chute, le
temps accompagne son ondula-
tion rythmique. Comme le vent il
est invisible et nous frappe gen-
tillement, il nous berce, dans la
fugacité d'une permanence et l'in-
stantané sans fin du courant d'air.*

*Les formes dont nous parlons
sont en rien des représentations
d'un espace ou d'un sujet, mais
bien les instants liés aux actions.*

CRISTALLISATION

« Arrêt sur image »

L'incomplet se cristallise dans le temps. Le discours qui suit ne s'attaque pas à l'image (du moins, pas encore). Ici, nous scrutons le temps et les différentes conditions d'existence et de visualisation associées à cette dynamique. En effet, comme Jeff Wall l'explique dans son travail, l'image - photographique - est un plan¹, une (em)prise dans le temps, et du temps. Elle est la capture d'un moment ou plutôt sa cristallisation. Extraire un instant revient à le désigner d'abord avec précision, puis le saisir, en faisant le choix de ne plus considérer le mouvement général duquel on l'extrait, mais bien l'instant lui-même - en acceptant toutes les complications ou interprétations erronées qui peuvent résulter de cet acte. L'acte d'extraction suppose une certaine superficialité, où l'image serait le seul signifiant. Il n'en est rien. Nous tentons ici de reconsidérer la temporalité et sa perception par l'image, sous quatre focales: «l'image-plan», la valeur de «l'image-entropique», «la double-articulation de l'image» dans le temps, et enfin, l'état de «l'image-permanence».

«L'image-plan» concerne **l'appropriation et la con-**

version d'un moment en un imaginaire bien plus complexe. De cette première focale, le langage cinématographique nous semble le plus adapté. En effet sur une bande vidéo, images et temps sont liés dans un ordre précis, selon une vitesse constante et avec un enchaînement remarquablement synchrone. Un plan dure généralement quelques secondes et constitue l'unité de base du montage. Lorsque celui-ci est raccourci à une seule image, le plan-séquence à la valeur de ce que nous appelons l'image-plan. Dorénavant plus morcelable, son contenu est unique et simultanée, la coïncidence visuelle parfaite du temps et de l'espace. Tel un fragment, l'image-plan à un tout autre sens que le film dont elle a été extraite (voir *Non à ... l'image*). Il est évident qu'elle est incapable de dire le film et toute la complexité qu'il convoque. En revanche, elle a le potentiel de convier une infinité (autre) de plans, un imaginaire propre à elle seule, qui peut être extrapolable dans le réel. Ce fut d'ailleurs le cas d'une image-plan de *Mon Oncle*, (1958), de Jacques Tati, de laquelle l'acte d'extraction fut transposé en architecture par Jacques Herzog et Pierre de Meuron²: la *Blue House* (1980). Nous sommes conscients qu'en art comme en architecture, les

¹ Ici, la notion de plan ne se réfère pas à la planéité, mais au langage cinématographique, à une prise de vues comprise entre la mise en marche de la caméra et son arrêt. Une ou plusieurs séquences se rapportant à une même action, se déroulant en plusieurs lieux et en plusieurs temps, forment ce que l'on appelle génériquement une scène. J. Gibbs et D. Pye, *The Long Take: Critical Approaches*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

² Afin de se démarquer du courant de l'ETH-Zurich d'où ils sortent diplômés en 1978 - à une époque où la pensée architecturale était largement influencée par le travail d'Aldo Rossi et de la Città Analoga: "While looking for alternatives, we came across video, which nobody was using in architecture at the time. Video images are interesting because they relate to real life (...) So we produced images of what could become architecture". P. Ursprung, J. Herzog, et J. Wall, *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, Vienne: Springer Wien/New York, 2004. p.13.

³ J. Tati, *Mon Oncle*, France, 1958.

⁴ J. Herzog, P. De Meuron, *Histoire Naturelle*, Baden: Lars Müller, 2002.

auteurs produisent des images. Ici, l'image-plan - comme célébration du moment - a convié une vision tellement forte qu'elle a accouchée d'une maison individuelle en banlieue de Oberwil: un pavillon aux pignons de briques peintes d'un bleu-ciel - celui manquant du film de Tati selon nous -, reprenant en façade sur rue l'oculus-oculaire de la Villa Arpel. Nous supposons que *Mon Oncle* a pris tout son sens lorsque sont apparues, de nuit, les deux fenêtres rondes du premier étage de la maison - comme les pupilles brillantes de l'architecture moderne matérialiste tant critiquée par Tati ³. L'image a convié chez les architectes, une nouvelle forme de vie, certes inspirée de l'image-plan mais qui une fois construite, a pris une autonomie certaine et conviée à son tour une infinité d'interprétations de la forme. La couleur de la *Blue House* aurait tout du bleu de la *Blue Venus* de Yves Klein (1961), selon Philippe Ursprung⁴.
L'incomplet recherche cette exaltation du fragment, l'apologie de l'image-plan.

Plus que l'état du temps, l'image-plan marque aussi l'état de flux. Tel un "objet trouvé", l'image-plan est ce caractère silencieux, exposé aux regards, prodigieusement seul, étrangement temporel mais surtout, cristallisateur de l'action. Dans ce sens, chacune des pièces collectées par Farmer dans *The Last Two Million Years*, annonce l'oeuvre comme d'autant d'actions figées. L'artiste constitue en fait des collages - variations de marionnette dont la tête est une image découpée représentant un caractère (personne, animal, dieu, objet, etc) en action. À la manière d'une arrière-boutique, l'oeuvre condense les collages en un amas presque chaotique de figurines de papier. Les personnages sont gelés dans un état de flux, comme si le poids du temps les avait bloqués contre leur volonté, alors qu'ils étaient

encore en action. Pourtant, cette cristallisation inévitable invite aussi à une grande facilité d'assemblage et d'organisation de l'oeuvre. L'auteur est en mesure de réarranger l'histoire autant de fois qu'il expose son travail. En effet, sans structure de composition prédéfinie, Farmer temporalise ses images dans l'espace. Il décide du sens de l'oeuvre et de l'ordre des actions figées, tout en assumant tantôt la véracité, tantôt l'extrême subjectivité (agencement par préférence ou par instinct). Par ses qualités cinématographiques, l'oeuvre de Farmer est **une image-plan capable de réinventer l'espace et le temps d'exposition**. Du musée d'histoire au livre de conte, *The Last Two Million Years* est la démonstration la plus parlante d'une cristallisation ultime des deux derniers millions d'années. Après tout, l'histoire n'est-elle pas juste une composition d'instants successifs?

Si l'oeuvre de Farmer est une cristallisation délibérée, dans d'autres cas, elle est imposée par nature. En effet, le type d'incomplétude le plus absolu est celui lié à la mort réelle de l'artiste. De fait, les Prisonniers de Michelangelo ne semblent pas si différents des petits êtres qui peuplent le monde de Farmer. Michelangelo meurt en 1475. Il disparaît et abandonne son travail à son triste destin, quatre hommes emprisonnés pour de bon sous la forme non-finie, hybride, de statue-bloc: *Schiavo Giovane*, *Schiavo Barbuto*, *Schiavo detto Atlante*, *Schiavo che si ridesta*. Les sculptures incomplètes sont condamnées depuis plusieurs siècles déjà, à l'emprise du marbre, froid et pesant. Les corps semblent se

⁵ "An unfinished picture is almost like an X-ray, which allows you to see beyond the surface of the painting to what lies behind: earlier versions, preparatory sketches, all of the underlying architecture which is normally disguised and suppressed. And this gives profound insight into the creative process."

A. Sooke, "The thrilling beauty of unfinished art", BBC. [En ligne].

débattrent depuis, et sans relâche. Bien que ce ne soit pas une action préméditée, la mort a retiré à l'œuvre son accomplissement souhaité, la laissant vulnérable à nos yeux. *“Une image inachevée ressemble presque à une radiographie, ce qui vous permet de voir au-delà de la surface du tableau ce qui se cache derrière: versions antérieures, croquis préparatoires, toute l'architecture sous-jacente qui est normalement masquée et supprimée. Et cela donne un aperçu profond du processus de création”* (Kelly Baum)⁵. L'image-plan déverrouille et exalte des moments spécifiques de l'histoire choisis ou forcés, autrement perdus à jamais. La collection quasi-maniaque des fragments figés de Farmer - ainsi que leur assemblage les uns par rapport aux autres -, souligne la question de la perception de l'instant: la composition nous pousse à réajuster notre pensée chronologique. L'œuvre met en exergue le temps, celui qui passe, qui affecte, à l'instant ou à l'action, une image. Dans un ouvrage contenant des fragments de l'encyclopédie - qui a servi d'inspiration à l'installation et a aussi donné le nom à l'œuvre. Framer rappelle que dans l'histoire, deux moments ont conduits le chemin de la vérité et de l'amour à la victoire: la montée et la chute de l'homme.

Entropie

Dans sa montée comme dans sa chute, l'homme s'abandonne à une violence, de laquelle il ne reviendra sans doute jamais. Son action dans l'espace et dans le temps met en exergue des conditions irréversibles: pour lui (sujet) et son environnement (milieu) d'une part, et pour l'acte lui-même et ses effets (imprédictibles et temporels), de l'autre. Nous aimerions ici introduire l'image-entropique, en reprenant la définition donnée

par Robert Smithson: *Imaginez un bac à sable rempli à parts égales, de sable blanc d'un côté, et de sable noir de l'autre. Un enfant commence à courir autour de l'enceinte dans le sens des aiguilles d'une montre, soulevant le sable comme il va et en mélangeant les grains sombres avec les plus clairs. Frappant le sable blanc, le sable noir, et les mixant tous deux, l'enfant court sans se soucier de l'hétérogénéité qu'il crée. Il lui est ensuite demandé de se retourner, de garder sa trajectoire mais cette fois, en courant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.* Il est assez facile d'envisager le résultat: la seconde course ne pourra effacer les effets de la première. Elle ne rendra pas non plus à l'initial, les deux parties distinctes et uniformes des sables de couleurs différentes. À mesure que les jambes de l'enfant continueront de frapper le sable, le procédé de l'entropie se produira et ceci de façon irréversible, progressive et intense. Quoi qu'il en soit, l'enfant et le milieu dans lequel l'enfant évolue, tendent à se confondre et ce, de la même manière que les grains de sable blanc et noir trouveront une chaotique homogénéité. Ici, **la valeur entropique de l'image apparaît par transformation et par aliénation.** Rosalind Krauss⁶ explique dans *Formless* que par l'action - physique et spatiale -, le sujet et ce qui l'entoure n'ont plus de valeur différenciée. Ici, l'action efface la hiérarchie entre le sujet et son environnement de sorte qu'il n'existe plus aucune structure relationnelle entre les deux, mais simplement un espace dit "purifié". La

⁶ R. E. Krauss, Y. A. Bois, "Entropy", *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997. pp. 73-79.

⁷ "Indeed, in Callois's early essay (...) *The individual breaks the boundaries of his skin and occupies the other side of his senses. (...) He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents space of which he is the convulsive possession*" R. E. Krauss, Y. A. Bois, "Entropy", *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997. pp. 73-79.

transformation du sujet et du milieu en un espace suppose aussi que le sujet n'a plus de sens que comme fragment dividual. Dès lors, le contour du sujet dans l'espace ou le contour de l'espace autour du sujet sont des tracés risqués. Dans cet espace purifié, le sujet est la figure et le milieu est le fond (voir *La forme et le fond*). Krauss appelle cette condition, la «possession convulsive»⁷ où, pour se distinguer du fond, le sujet n'a de cesse que de considérer des milieux d'actions "autres", desquels il prend possession pour évoluer et espérer prendre le dessus, sur le temps. Comme beaucoup de génies, l'image-entropique est schizophrène. En effet, elle fonctionne comme un processus de déplacement du réel et du temps, en formes visuelles subjectives qui tendent vers la Gestalt; Détournées de ses accouplements physiques, les formes dont nous parlons sont en rien des représentations d'un espace ou d'un sujet, mais bien les instants liés aux actions. Profondément homogène, **l'image-entropique est une incompréhensible synthèse de la figure et du fond** (voir *L'anti-visualiste, Espace négatif*).

L'image-entropique est fondamentalement temporelle et non pas spatiale. Dans ce sens, la métaphore de Smithson, d'un site spatial ravagé par des milliards d'années de bouleversement, concourant à ce qu'il décrit comme la stratification d'une "*horloge*" géologique⁸, nous semble des plus claires. L'auteur définit en fait **l'image temporelle, d'actions perturbatrices mais constituantes de l'espace que ces dernières ont altéré**. L'image-entropique traite le temps comme un accélérateur de l'espace, où l'individu et ses actions sont eux-mêmes, le temps en mouvement. L'individu est un acteur temporel, et l'image-entropique est la cristallisation formelle et lisse de ses actions, et dans l'espace, et dans le temps. L'entropie est moins une condition de

limite d'un espace (visualiste), qu'une synthèse du sujet (comme dispositif spatio-temporel qui transcende le tout par son action).

Double articulation

Nous portons en nous un mouvement circulaire. Il s'agit de la circulation de notre sang. Sa dynamique dépend d'un moteur central - le muscle cardiaque -, qui dicte une rythmique et maîtrise le "push&pull" variable de notre pression sanguine. L'activité du muscle est une alternance de contraction et de relâchement, d'allongement et de raccourcissement: il est comme un centre d'action, de mouvement(s) médiateur(s), vecteurs du sang "riche" (régénérateur) et du sang "pauvre" (dégénérateur). En d'autres termes, le sang riche évoque la montée, et le sang pauvre, sa chute.

Cette introduction à «l'image double-articulée» peut sembler confuse. En réalité, l'idée nous vient de Paul Klee. *Dame de Coeur (reine de coeur)*,⁹ (1921), et *Sommeil d'hiver*,¹⁰ (1937), ne figurent ni la montée, ni la chute. Toutes deux semblent davantage tenir d'un équilibre stationnaire - dans ce qu'il suppose d'une impression stable - du repos. De fait, les couleurs "riches" (tons chauds) et "pauvres" (tons froids) des deux oeuvres s'imbriquent dans un flux porté par des applications de pinceaux lentes et lignes ouvertes, desquelles les nuances se joignent et communiquent. Le point de croisement ainsi créé est précisément visible, cristallisateur de l'image double-articulée. Mais revenons au repos. Le repos est cet état visible et conscient, entre

⁸ R. E. Krauss, Y. A. Bois, "Entropy", *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997. p. 76.

⁹ P. Klee, *Écrit sur l'Art/II: Histoire Naturelle Infinie*, Paris: Dessin et Tolra, 1977. p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹¹ G. Clément, "Le Tiers Paysage", Licence Art Libre, 2004. [En ligne].

le sommeil profond et l'action, où tout corps peu encore décider de "monter" (passer à l'action) ou "chuter" (dans un sommeil profond). Transposés au réel, les *Monuments de Passaic* décrits par Robert Smithson (voir *Monument potentiel*), nous semblent tout à fait semblables à la condition de l'image double-articulée: immobiles, les lieux sont en attente de reprendre part à un mouvement. Ils sont au point de croisement entre la régénération et la dégénération. L'image double articulée est ce *panorama zéro*¹¹, qui convoque une infinité de progressions. L'illusion du temps nous fascine; toute lecture doit être perçue aussi stable que instable.

Au point de croisement, l'objet peut rester stable ou dégénérer ou régénérer. Or, s'il passe à l'action, il est peu probable qu'il suive exactement la même dynamique qu'il a eu par le passé (arrivé à l'état stationnaire duquel il est potentiellement extirpable). Les "non-lieux"¹¹ par exemple - friches, territoires inconnus ou rejetés -, ont fait l'objet d'une obsession chez Gilles Clément, qui applique à ces images double-articulées, *le Tiers Paysage*. Cet acte sensé réactive le "muscle cardiaque des lieux stagnants", déclenche de nouvelles perceptions, et insite l'imaginaire. La question de savoir s'il est préférable d'agir avec grande parcimonie ou extrême violente, est un autre sujet.

Permanence

«L'image-permanence» fait l'état de la dissonance cognitive¹². Elle est la condition inchangée, redondante, d'une image dissociée de son environnement immédiat. Rythmique, répétitive et perturbante, elle doit figurée au *Lexique* de l'incomplet. Il existe des formes pour lesquelles la dynamique du temps ne semble pas avoir d'impact (dans la forme peut être pas,

dans le fond, oui). Ces formes - aussi appelées “artefacts” - sont reconnaissables dans leur non-évolution visuelle et leur reconnaissance en tant que “forme figée”. Elles se font parfois appelées monuments: *“Les monuments, signes de la volonté collective exprimés à travers les principes de l’architecture, s’offrent comme éléments primaires, points fixes de la dynamique urbaine”*¹² annonce Aldo Rossi en 1966. Le potentiel de l’image-permanence est plus qu’un monument. Elle est plus qu’un résultat. Elle tient aujourd’hui dans sa capacité à compresser les effets du temps (par accélération des usages et des perceptions) dans l’espace. **L’image-permanence est une synchronisation du fragment, avec son tout.** Comme le fragment, elle est d’une clarté absolue dans le tout; elle est perturbante car elle est contrastée, donc reconnaissable; elle se distingue du tout par sa forme et, dans un certain sens, par son caractère exceptionnel et changeant au sein du tissu urbain. Detrompey-vous, nous n’aspirons pas à la ville musée, ou au monument protégé. Ici, nous pronons la dissonance formelle et des actions, engendrée par un saut d’échelle (physique et sensorielle et social) entre le fond et la forme. L’image-permanence n’est en rien une figure pathologique de la ville. Au contraire, elle “propulse”. Elle sert à ramener le passé dans le présent, et imaginer un futur subjectif dans l’insant. Sa dissonance tient au fait qu’elle n’appartient pas au temps dans lequel elle se pose: au moment où son vrai contexte disparaît, elle reste comme un élément sur-

¹² Dans l’incomplet, nous appelons dissonance cognitive, la tension interne que l’image/forme/figure/oeuvre/architecture entretient avec son contexte - au comportement différent, voire contradictoire -, nécessaire afin d’en accepter la cohérence globale. L’individu de la ville est celui qui la perçoit, et est responsable de la persistance de la notion.

¹³ A. Rossi, *The Architecture of the City*, Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1966.

vivant. Ce titre la rend sacrée et intouchable - catalyseur-structurant de la ville.

Le palais de la Razione à Padoue est un exemple d'un bâtiment - ou plutôt d'un monument - qui tend à se synchroniser avec les processus d'urbanisation. Il surveille ses alentours, car il n'a pas été défini uniquement par une fonction d'origine ou antérieure, ni par son contexte initial - en raison de sa forme, et orientation biaisée. Sa forme, elle seule est, dans une sorte de permanence propulsive, capable d'accueillir différentes fonctions. Son squelette, **malgré qu'il ai perdu sa raison d'origine, continue de fonctionner comme un enregistrement du temps**. Cet argument, qui est en soi une critique du "fonctionnalisme naïf", contient le concept de Rossi de *pace* ou de *locus* spécifique. Le *locus* est un composant de l'artefact individuel qui, comme sa permanence, est déterminé non seulement par l'espace, mais aussi par le temps, la topographie, la forme et, surtout, par le fait qu'il a cristallise le site comme une succession d'anciens et futurs crises ou événements qui l'on bâti. Pour Rossi, la ville est un théâtre d'événements humains. Aujourd'hui, le palais de la Razione table absorbe la vivacité de son contexte: permanence rime avec existence. Nous pourrions l'appeler le Pompidou de tous les temps, auquel nous sommes depuis longtemps habitués, par son rôle dans le centre ville et par sa connexion avec sa place publique latérale. Les émotions de la foule rebondissent et résonnent sur sa façade et entre ses murs: il ne réagit pas, il n'agit pas, mais il est profondément collectif et sensiblement politique (de la ville).

Cette idée du *locus solus* inclut donc la relation spécifique mais universelle entre un site donné et les

bâtiments qui y sont situés. Les bâtiments peuvent être des signes d'événements survenus sur un site spécifique; et cette triple relation site, événement et signe devient une caractéristique des artefacts urbains. Par conséquent, on peut dire que le lieu est la place sur laquelle l'architecture ou la forme peuvent être imprimées (voir *Le calque*). L'architecture donne forme à la singularité de *pace*, et c'est sous cette forme spécifique que le lieu persiste dans le temps, en particulier dues à sa capacité schizophrénique de changer de rôle et accepter toute transformation de fonction. La forme est intacte, le fond est définitivement ouvert. Plus qu'un support de la forme (voir *Mathématiques*), il est aussi la (fausse) limite physique, active et de coïncidences, entre la figure aux viages multiples et ses usagers excentriques.





Je suis le personnage principal du livre: vivant entre les lignes, je suis aussi invisible qu'imaginable. J'appartiens à votre esprit, lecteur, et vous ne pouvez vous empêcher de me représenter. Je ne suis pas splendide, je ne suis pas à la mode, je ne suis pas un esthète, mais mes imperfections augmentent mon charme. Mes rides me rendent tangible, palpable, abordable, pas beau. Mon apparence est obscurcie par mon parfum éblouissant. Vous devez savourer ma présence. Doux et amer est le son de mes pas quand je suis autour. Insaisissable, je saute d'une page à l'autre; Je ne trouve pas la paix dans les bords rigides de ces pages. Ma fugacité est le carburant de votre mouvement. Imparable, je cherche des réponses qui cachent mes yeux. Ma mission est de combattre un monde rendu invisible par les images. Je suis un illusionniste, je suis un magicien. Mon truc, c'est de vous taquiner, me moquer de vous, vous aveugler... et ensuite de vous manifester mon obsession: l'incomplet.

Permettez-moi de vous accorder un dernier conseil: ne jugez pas un livre par sa couverture. Ne vous fiez pas aux apparences. Voir va au-delà des images.

L'ANTI-VISUALISTE

Non ... à l'image

Les images sont partout. Instagram envahit le monde en silence: la caresse de l'écran, le défilement haut-bas et les double-onglets sont devenus les "bonjour" et les "bonsoir" contemporains, derniers gestes de la main. L'industrie des médias sociaux et la production insensée d'images associées, tendent à annuler l'implication émotionnelle directe et congédier l'haptique, pour favoriser une perception uniquement visuelle du monde, par la société¹. **Les images sont la source de l'emprisonnement de la culture actuelle.** En effet, nous nous abandonnons à leur douce captivité, et ce, sans résistance: nous les regardons, nous les adorons et nous nous annihilons lentement. Nous nous sommes habitués à leur séduisante apparence. Dans les images, nous ne remettons plus rien en cause. Nous restons béats devant leur potentiel subversif, que nous n'utilisons pas. Les images comblent nos manques et nos désirs les plus superficiels: nous ressentons le besoin de tendre vers cette complétude qui en réalité, n'est que pure illusion. Les images nous éteignent. Cela ne peut plus durer. Nous devons nous libérer des images *a priori*, nous devons fuir nos peurs et assumer

nos faiblesses. Embrassons notre nature d'hommes incomplets.

L'incomplet ne refuse pas l'image, mais le concept de *l'image-pour-l'image* ou image *a priori*. Nous condamnons l'image comme référence visuelle systémique, ce traquenard rétinien qui dicte de plus en plus nos modes de pensée et autre processus de création contemporains. Lorsque nous sommes séduits par quelque chose de fixe ou de fascinant, nous nous laissons bercer dans un confort, confiant, référentiel, duquel nous devenons incapables d'envisager une fin - personnelle, innovante et indépendante. Le discours par l'image ne nous intéresse pas. Nous ne cherchons pas l'image, mais plutôt une opération inventive et sensorielle, capable de nous ouvrir au charme de l'inattendu. L'image *a priori* est un filtre étanche, une réplique, un faux. Lorsque les objets sont reproduits, ils perdent de fait leur originalité, leur identité caractérielle, leur signification première et leur fonction essentielle. Ils sont déclassés, d'œuvres à images (voir «*Mort de l'auteur*»). En effet, le mot image vient du latin *imaginem*, qui signifie "*copie, imitation, ressemblance, statue*" et, en raison de sa non-originalité et de son manque d'imagination, elle ne nous permet pas de générer une synthèse perceptive - sa particularité étant masquée par sa planéité générale. **L'incomplet**, en revanche, recherche l'inverse. Il **visé à produire une image globale**

¹ Juhani Pallasmaa considère l'œil comme l'organe de la distance et de la séparation - de contrôle et de surveillance. À l'inverse, le toucher est le sens de la proximité, de l'intimité et de l'affection - qui s'approchent, s'entrelacent et se caressent. J. Pallasmaa, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p.46.

² Collage: image dans laquelle divers matériaux ou objets (du papier ou du tissu, par exemple) sont collés sur une surface plus grande.

et sensorielle, «l'image renouvelée», qui accorde une importance égale aux différents intrants et les envisage comme des facteurs clés nécessaires pour produire un tout. **Ce type d'image glorifie les contrastes, les tensions entre ses fragments**, pour conférer une profondeur, un espace, vivace et homogène dans son appréhension du tout: le caractère d'une «harmonie cinglante», capable de capter l'attention sur tous les points. Selon nous, c'est le seul type d'image convaincante: son éloquence muette nous plonge dans l'introspection, sa sincérité illusoire nous choque, son humble arrogance nous déstabilise.

Braque et Picasso sont les premiers à expérimenter le collage²: ils introduisent sur la toile, des objets du réel - symboles d'une réalité extérieure - appliqués à l'espace pictural. Ils interrogent de fait, la légitimité de l'œuvre elle-même. Malgré la puissance du geste et l'univers relationnel qu'il introduit, la force de l'image-collage ne suffit pas. La chaise, dans le collage, - même si elle n'a désormais plus la valeur ni l'usage de la vraie chaise physique, n'étant que sa copie - ne peut pas se débarrasser de sa référence, qui est comme un fardeau pour elle. L'incomplet ne se suffit pas du collage. Il aspire plutôt à une perte de la référence directe, en ne conservant du souvenir, que son potentiel d'égarement: lorsque nous perdons une référence, nous sommes obligés de recréer des associations, nouvelles, qui donnent vie à un système régénéré. En désobéissant - activement ou passivement - à la règle, nous nous libérons des conventions imposées par la société. Prenons l'alphabet par exemple. 26 lettres ordonnées selon une séquence que nous connaissons tous, forte d'un consensus général, donnant l'image suivante: ABCDEF-GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ. Ceci étant, déplaçons

à présent de deux lettres, chaque deuxième lettre de l'alphabet. Nous obtenons AZCBEDGFIHKJMLON-QPSRUTWVYX. Voilà comment "incomplet" s'orthographie dans l'alphabet traditionnel, et voici la nouvelle valeur de l'incomplet sous l'idiome nouvellement créé: "ilcomnjere". Le mot est incompréhensible. C'est parce qu'il nous est inconnu, que nous lui affectons immédiatement une connotation autre, un imaginaire libéré, strictement subjectif. Le montage³ applique le même type de processus: il isole un objet de son contexte habituel - où il est soumis à certaines règles - et le transfère dans un environnement étranger, où il acquiert de nouvelles significations. L'incomplet considère le montage comme un moyen légitime de représentation, indicateur de cet intervalle recherché. Le photomontage et le montage - tels qu'ils peuvent être compris dans leur étymologie commune - suivent le même processus de construction et d'action de montage, à partir du *montieren* allemand. La seule différence entre les deux - encore une fois, comme le suggèrent les mots eux-mêmes - réside dans la source des images qu'ils utilisent: le photomontage utilise uniquement des sources photographiques et typographiques; le montage utilise divers médias et techniques, y compris des objets en trois dimensions. De plus, le photomontage, par opposition au montage, est investi d'une force politique. D'abord par le constructiviste russe, puis par les surréalistes, sa signification originale a été déformée. Photoshop, les CGI et le marché de l'illustration numérique, ont réduit la valeur du photomontage à la manipulation purement plastique de l'image. Nous essayons de créer l'illusion d'authenticité et de masquer les différentes coupes

³ Montage: processus créatif de composition d'images montées, par superpositions et/ou juxtapositions d'éléments divers (tels que d'autres images ou photographies) souvant une combinaison ou une séquence inhabituelle.

pour obtenir un effet homogène. Même les visualisations - ces réalités manipulées par ordinateur - entrent à tort dans cette catégorie.

À la différence de ce réalisme brossé, **les photomontages Dada de Hannah Höch acceptent la juxtaposition fragmentaire de personnages et d'objets** provenant de différents systèmes spatiaux et transmettant une approche fantasmatique propice à l'ambiguïté, à la formation et la déformation. Malgré son rôle marginal au sein du mouvement - l'artiste était la seule représentante féminine du groupe, souvent exclue par ses confrères -, elle est maintenant considérée comme une figure clé des années Dada. Ses premiers travaux ont été depuis, réévalués. Ses photomontages ne traitent pas seulement d'un contexte politique. Ils réagissent aussi au mouvement artistique du début du XX^{ème} siècle, à la fois en suivant le courant d'avant-garde, et en y trouvant leur propre espace. Dans le travail de Höch, les canons classiques sont obscurcis et remplacés par la recherche d'effets étranges: de grands visages pèsent sur des corps minces, de longues jambes remplacent le buste, des personnes extravagantes flottent dans l'espace à la recherche d'un objectif commun. Le changement d'échelle, le non-ajustement et la distorsion dictent une nouvelle esthétique, perturbante, basée sur le conflit entre nous (comme spectateur) et l'inconnu. Après avoir dépassé le traumatisme initial, nous ressentons une sorte d'empathie pour ces personnages différents. Nous nous reconnaissons presque en eux. Nous éprouvons un attachement mélancolique, cet infini actif, partage notre imagination et notre mémoire (voir «*Moi, celui qui prend acte*»). Ces images changent avec le temps; elles deviennent plus claires (ou plus floues dans certains cas); elles sont rassemblés

dans notre tête, où elles vivent et se transforment. Le photomontage ne s'arrête pas à la représentation en plan, mais peut également s'appliquer à l'espace. Un exemple en est le *Théâtre Épique* de Bertolt Brecht, consacré à la découverte de situations et à la construction de nouveaux objets (loin de l'idée du théâtre traditionnel) - basé sur la reproduction d'histoires, de drames et d'événements du réel. Le *Théâtre Épique* met l'accent sur la perception du public et la réaction à la pièce. Il s'agit d'un «théâtre en action», englobant la dynamique constante de représentation: les changements et les imprévus découlent de l'interaction entre les spectateurs et les acteurs. Même s'il y a une distance entre ces deux parties, le saut est réduit par une série de techniques d'engagement⁴.

L'expérience plurisensorielle va au-delà de la rencontre rétinienne avec l'image *a priori*. Le seul sens de la vue entre nous et le monde est, pour nous, caduque. La notion de l'image que nous prôtons ne se limite pas à la surface plane. Elle doit saisir l'espace et le vivre. Elle doit nourrir les parfums, caresser les sons et écouter les saveurs. Elle doit juxtaposer les effets inhabituels, augmenter les souvenirs déroutants - d'imaginations anormales et autres réal-

⁴ Dans le Théâtre Épique, Brecht inclu une série de technologies tel que des projections de films, des scènes tournantes, des haut-parleurs musicaux et autres effets sonores. Son but est de rejeter le naturalisme et d'attirer l'attention sur l'artifice du processus théâtral, principe qu'il décrit comme *Verfremdungseffekt* (aliénation, défamiliarisation). Pour Brecht, le principal objectif est de décourager le public à faire preuve d'empathie pour les événements joués sur scène afin de l'inciter à prendre acte, en post-spectacle, dans la vie réelle.

⁵ C'est ainsi que Reyner Banham définit la nouvelle image brutaliste. R. Banham, "The New Brutalism", *Architectural Review*, Londres, Décembre 1955.

⁶ "The formless (...) is the vehicle of compulsive repetition and thus must be able to secure its own identity, its own sameness overtime." R. E. Krauss, Y. A. Bois, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997. P.108.

ités irrégulières -, accentuer les perceptions déviantes. Les sensations surréalistes ne plaisent pas à la vue, mais engagent pour le meilleur, nos cinq sens. Une fois l'image *a priori* écrasée, un nouvel imaginaire d'images personnelles se dessine: temporel, affectif, mystérieux, indescriptible, mais fascinant par son étrangeté. "*Là où Thomas d'Aquin supposait que la beauté soit "quod visum placet" (celle qui est vue, plaît), l'image peut être définie comme "quod visum perturbat" - celle qui est vue affecte les émotions*"⁵, déclare Reyner Banham. L'image doit transmettre une sensation forte au spectateur: les fragments choquants doivent transmettre un tout homogène. Cependant, nous voudrions pousser cette déclaration un peu plus loin: là où le résultat pourrait nous déplaire ou nous perturber, le processus nous surprendra certainement (voir *Processus*).

Ambiguïté de la perception

Les objets, lorsqu'ils sont perçus d'un point de vue normal ou déjà connu, nous rassurent. La perception standard crée un environnement protecteur duquel nous pouvons facilement interagir avec d'autres entités, sans pour autant les ressentir comme des impasses. Comme le dit Rosalind Krauss dans *Formless*, la perception de la similitude nous réconforte⁶. Cette affirmation ne trouve en fait, aucun terrain commun avec l'incomplet car ce dernier est tout sauf confortable. En effet, **l'incomplet déstabilise autant qu'il aime être déstabilisé**. Il aime relever le défi de reconstruire l'ensemble perdu, tout en détruisant l'ensemble *a priori*. La mort de l'aspect - comme appréciation de la forme selon un unique point de vue - coïncide avec la naissance de «l'aspect-multiple»: l'incomplet glorifie les innombrables facettes du tout et la liberté de les réarranger.

C'est alors qu'entre en jeu l'ambiguïté. Certaines connexions peuvent sembler plus claires, d'autres sautent une étape ou deux, mais la force de ces liens réside dans les choix qui les sous-tendent. L'incomplet rejette la monotonie, et la substitue à l'irrégularité (ce qui nous permet de gagner le pouvoir de choisir): de nature changeante, variable (voir *Variable*), inconsistant (voir *Inconsistance*) et modifiable. L'incomplet n'est pas si différent d'un sentiment d'adrénaline. Il nous propulse si haut, et nous entraîne si bas. Pourtant, la nature humaine cherche la fluctuation, car ce n'est que dans un état d'instabilité, de déséquilibre, que nous pouvons ressentir, réagir et prendre position. Nous aspirons à la qualité illusoire et illusionniste de l'espace, capable de le déstabiliser et de nourrir l'incomplet. En effet, l'incomplet lui-même est une chose que nous ne pouvons pas expérimenter d'un unique point de vue. Il implique le mouvement et la volonté de la découverte, par l'acte, d'imagination. L'incomplet nécessite une expérience à 360°: il faut connaître tous les visages d'un objet pour le rencontrer véritablement. La perception d'une post-production est un travail de corrélation mentale, depuis le processus de création et inconnu jusqu'à sa fin. Son résultat lui-même est un ensemble fragmenté, que nous ne pouvons contraindre à l'image *a priori*, car, paradoxalement, dans l'image fixe, nous ne pourrions jamais percevoir le tout.

Si l'image *a priori* est à détruire, le point de vue frontal l'est aussi. L'image *a priori* et les règles classiques subjuguent l'observateur, l'obligeant à rester dans une

⁷ Collins soutient que l'observateur excentrique est une alternative au spectateur occupant une position centrale. D. L., Collins, "Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze", *Leonardo*, Vol. 25, No.1, 1992. p.73.

position fixe de l'espace. **L'image renouvelée déclenche le spectateur.** Elle le force à s'imprégner à la fois physiquement et mentalement de ce qu'il perçoit. C'est une expérience cognitive globale, où «le spectateur excentrique»⁷ s'ouvre à une réciprocité changeante, de lui-même et de l'image renouvelée qu'il se crée. Ce n'est qu'en reconnaissant la nature oblique et contingente des choses qu'il parvient à s'affranchir des restrictions classiques de la perspective centrale. L'aura du spectateur excentrique et celle de l'œuvre se rencontrent alors dans une dynamique engageante et réflexive, capable d'alimenter le mouvement. Le corps est désormais en action. **Grâce à sa position élastique, le spectateur excentrique devient lui-même une extension de la forme qu'il perçoit.** À l'instar de la lecture de cet énoncé, l'observateur doit lire l'œuvre à plusieurs reprises s'il veut saisir progressivement les affirmations les plus subtiles. C'est une opération de clarification lente et introspective, au cours de laquelle il est toujours en action, oscillant autour de l'œuvre, mettant ses limites au défi. De la même manière, lorsqu'il interagit avec une œuvre ou un objet, le spectateur excentrique accepte le changement de perception comme un bouleversement intérieur. Lorsque quelque chose est contradictoire, il est invité non seulement de fabriquer sa propre interprétation, mais aussi de la dépasser, s'interroger et ce, à plusieurs reprises (tout en se questionnant lui-même) pour s'en faire un tout, cohérent, homogène et personnel.

L'ambiguïté de la perception implique parfois l'ambiguïté de la perspective. De fait, cette dernière doit aussi être appelée au registre de l'incomplet. Elle nous donne le choix et nous déplace: nous sommes confrontés à un champ plus large d'interprétations

personnelles, ce qui nous amène automatiquement à réexaminer nos possibilités. Si l'objet en question est une surface plane, un travail mental supplémentaire (du côté de l'artiste et du côté du spectateur) est nécessaire pour que l'appréciation du tout paraîsse sensée. Mary Corse, malgré la planéité de l'espace pictural, a créé une série d'œuvres d'art que l'on pourrait définir comme des dispositifs picturaux attrayants, poussant le public à se déplacer autour d'eux. La vie de Corse elle-même a été une quête de l'expérience rétinienne, guidée par sa fascination pour la lumière et ses encapsulations. Ici, la lumière et l'ambiguïté de la perception deviennent le mécanisme qui capte l'attention du spectateur. Dans son oeuvre intitulée *Untitled (White Inner Band, Beveled)*, (2011), de la série *White Light*, l'auteur expose le blanc - qu'elle peint en trois groupes différents. Ceux-ci, cependant, ne sont visibles que depuis certains angles de la pièce; à d'autres endroits, la peinture apparaît complètement blanche. En se déplaçant de gauche à droite de l'œuvre, nous percevons une succession de visages, qui sont tous, en réalité, les nuances de l'oeuvre, perceptible dans toute son ambiguïté. La bande intérieure n'est qu'une illusion de profondeur dans une partie de la toile. Le spectateur expérimente des sensations multidimensionnelles grâce au champ de lumière qui se prolonge dans l'exposition: la surface plane se transforme en un événement, spatial. En réalité, l'aspect illusoire de la peinture est donné par sa matérialité: la surface est recouverte de microsphères de verre qui reflètent la lumière et donnent au visiteur un sentiment de brillance faible, mais éclatante. Le blanc - couleur du plan, de la simplicité et de la pureté - atteint une connotation et un sens sensiblement dif-

⁸ R. Arnheim, "Inverted Perspective in Art: Display and Expression", Leonardo, Vol. 5, No.2, été 1972. p.128.

férents dans l'oeuvre de Corse. Elle est réactionnaire, devient instable, mutuelle et variable, changeant constamment de forme. L'oeuvre est profonde et permet une expérience non seulement visuelle mais multisensorielle. Nous nous sentons captivés par la toile, qui nous invite à l'observer de n'importe quel coin du lieu d'exposition. Nous sommes désorientés, incapables d'arrêter de marcher et désireux de vivre l'oeuvre, encore et encore. Nous n'appartenons à aucune situation individuelle, mais nous faisons partie de la scène, avec le tableau.

Ce sens désorientant mais inclusif n'est pas si différent de celui que nous ressentons en regardant un tableau qui utilise la perspective inversée. Dans la peinture traditionnelle, un seul objet à la fois peut être visible à un endroit précis de la surface. Si deux objets sont présents au même endroit de la toile, c'est que l'un passe inévitablement sur l'autre: l'avant masque l'arrière⁸. Utiliser la perspective inversée revient à balayer cet ordre et assumer de porter l'ambiguïté des sens à un plus haut degré. La perspective inversée (ou perspective byzantine) renverse les règles de la perspective réelle en localisant le point de fuite en dehors de l'espace pictural plutôt qu'en son sein. Cette opération offre une vision plus large que connue, car tout à coup, nous sommes capables de percevoir ce qui se passe sur les parties latérales (en fait, la perspective inversée est celle qui décrit le mieux les enceintes et les solides, alors que la perspective centrale s'applique parfaitement aux espaces vides); cela crée aussi une sorte de sentiment illusoire. Elle favorise l'utilisation d'effets divergents et fournit une sortie manipulée et informative. Dans le choix de complexifier davantage l'oeuvre, l'utilisation mixte des perspectives inversées et isométries est utilisée pour

donner une vision d'autant plus complète de l'image/récit subjectivée pour montrer ou raconter davantage. Pour cette raison, on pourrait dire que **la perspective inversée n'est pas inventée mais seulement découverte**, compte-tenu du besoin de médiation entre l'image totale et ses fragments au cours du processus de création⁹. **Ces compromis sont adaptés pour révéler un «tout déformé»**, englobant, plus véridique que le tout harmonique. La perspective inversée confère illusion et confusion, mais aussi pouvoir à la composition. *“Toute forme convergente crée une impression de mouvement dans la direction de son sommet”*¹⁰: tournée vers l'extérieur de l'espace pictural, celle-ci cogne et de manière agressive, le spectateur, lui transmettant des sensations amplifiées. Les sentiments dramatiques nous submergent lorsque nous sommes confrontés à *Crows in the Wheatfield* de Vincent Van Gogh. Les routes convergent au premier plan du tableau, nous inondant de leur agitation: l'espace pictural perd sa consistance et la représentation son foyer¹¹.

Il existe deux principaux types d'inversion: l'inversion des relations de taille hiérarchiques, et celle des formes et plans géométriques. Si la centralité de l'image est abandonnée pendant le Maniérisme - lorsque le sujet principal devient périphérique (ou absent) -, la profondeur d'échelle est lentement abandonnée à l'époque moderne. Ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que les arts ont adopté la liberté de représentation spatiale, au détriment de la perspective de la Renaissance. Le traitement

⁹ R. Arnheim, “Inverted Perspective in Art: Display and Expression”, *Leonardo*, Vol. 5, No.2, été 1972. p.131.

¹⁰ *Ibid.*, p.133.

¹¹ *Ibid.*, p.133.

¹² *Ibid.*, p.125.

peu orthodoxe de la perspective linéaire, en particulier dans le travail de Picasso, peut être entendu comme une application de ces techniques. Picasso peint ce qu'il sait et non ce qu'il voit¹². Il enfreint les règles de la représentation, non seulement pour susciter une réaction, mais également pour surpasser la composition symétrique et englober le tout déformé, que chacun de nous pourra apprécier à juste titre.

Non à ... l'harmonie

L'harmonie est l'avènement du beau. La beauté est le socle des conventions esthétiques. Par conséquent, nous ne pouvons remettre en question l'harmonie sans déstabiliser les notions de beauté et d'esthétique. De la Grèce antique à la Renaissance, les productions artistiques et architecturales se sont efforcées d'atteindre l'équilibre, de la belle proportion et de la forme harmonieuse. Les opérations esthétiques d'aujourd'hui suivent encore ces aspirations, au nom de ce que l'on appelle toujours "beauté". Or, la valeur du mot a changé. La beauté contemporaine reflète en fait une situation perfide, sans impulsion ni réelle vigueur, où l'art de la consommation a trouvé refuge dans une reprise superficielle et ignorante des modèles traditionnels. C'est en effet la tendance d'un monde "*transesthétique*"¹³ qui domine. Même si la médiocrité et ses images *a priori* se diffusent aujourd'hui avec exubérance et une grande confiance en l'ignorance humaine - conséquence d'une prospérité extraordinaire de la culture, et de l'hyper-information comme complice - il est temps de secouer le type de capitalisme comme machine de déchéance esthétique et d'enlaidissement du monde (voir *Voyeurisme*). Le désir entêtant d'intégrer tous les aspects de la vie quotidienne - même ceux qui ne sont jusqu'alors

pas considérés comme esthétiques ou harmonieux - dans les mises en forme et réécritures de la ville, fascine. L'incomplet apparaît donc comme la juste médiation dans cette situation: il ne s'agit pas de détruire les concepts traditionnels d'harmonie, de beauté et d'esthétique, mais d'en tirer la structure (voir *Mathématique*) en proposant une alternative: «l'harmonie déviante». Dissonante dans sa composition, elle est la septième note qui donne un son sincère à l'accord. Liszt lui-même affirmait que son piano désaccordé était un instrument magique, offrant des sons inattendus.

Le Parthénon et Hagia Sophia se sont révélés, à la suite des études de Michelis¹⁴, à titre d'exemples de rupture de la sainte harmonie et ses principes associés. Leur richesse en déséquilibre et en tension donne vie à une véracité esthétique des plus intenses et exquises. Le Corbusier avoue également avoir transgressé les règles de son *Modulor*, qu'il considérait comme un instrument de base non pas pour lui-même, mais pour ses disciples. Les charme de l'oblique, du décentralisé, de l'allongé, de l'aplati, a depuis longtemps commencé à se frayer un chemin contre les canons esthétiques atypiques de l'harmonie et de la symétrie. Les perspectives anormales, les déplacements du point d'équilibre, les nouveaux effets perceptifs (voir *Ambiguïté de la perception*) ont toujours été fréquents dans l'histoire de l'art, rares dans l'histoire de l'architecture. À un moment donné de l'évolution, la Nature, ainsi que la Pensée, enfreignent les règles: l'irrationnel l'emporte sur la raison, l'absurde sur le cohérent, le mythique sur

¹³ G. Lipovetsky, J. Serroy, "Introduction, Les quatre âges de l'esthétisation du monde: L'âge transesthétique", *L'esthétisation du monde*, Paris: éditions Gallimard, 2013, p.27.

¹⁴ P.A. Michelis, *L'esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959.

la logique.

Il est important de se rappeler que la condition de **l'harmonie déviante est souvent le résultat d'un choix ordonné**, destiné à susciter une réaction. Elle est rarement accidentelle, ou le seul accomplissement d'une série d'accidents - car même les "accidents" suivent une certaine logique, une nécessité ou une volonté d'agir (voir *Question de la matérialité*).

Il existe en nous (cherchez bien), un besoin de s'affranchir du respect de l'harmonie, de l'esclavage de la beauté et de l'engouement pour le beau. En même temps, pour ce faire, il faut adapter les canons: embrasser la beauté des fragments, non pas pour les ré-assembler dans un bel ensemble mais pour les recomposer dans un ensemble cohérent (voir *Mathématiques*). Peu importe qu'il soit beau ou laid, tant qu'il est libéré de l'opinion commune. L'incomplet est le seul processus pour y parvenir. **Le seul caractère séduisant de l'incomplet tient dans sa «qualité de potentialité»**. La qualité de la potentialité est l'état le plus souhaitable d'un être tangible, envisagé comme sa tendance à devenir autre chose. Nous pouvons davantage apprécier l'espace ou la forme quand ils sont potentiellement complets, plutôt que lorsqu'ils sont définitivement achevés. En tant qu'individu (spectateur, acteur, auteur, consommateur), nous complétons l'oeuvre, selon notre propre mandat (voir *Moi, celui qui prend acte*), duquel nous modulons et construisons nos propres canons. Grâce à cela, nous pouvons trouver une signification dans le formalisme de l'abstraction réductrice et dans l'ambiguïté fragmentaire de la masse, ce que Robert Venturi appelle la réalisation de le «difficult whole»¹⁵. Louis I. Kahn dit que les *ruines de Paestum* sont encore plus belles que celles du *Parthénon*

parce qu'elles supposent la possibilité de devenir le *Parthénon*: leurs imperfections, ou incomplétude extrême, les élèvent à un niveau plus élevé de «potentialité». Leur manque pousse notre imagination plus loin, nous ne nous arrêtons pas à l'image (voir *Manque et Perte (le Vide)*, *Le «flou»*). L'espace a un potentiel infini, dans son caractère incomplet.

Une fois les canons de la Renaissance secoués, la route s'ouvre de nouveau vers l'insolite, l'excentrique et libre maniérisme (voir *Leçon(s) du rationalisme*). Les oeuvres d'artistes - tels que Leonardo, Michelangelo et Raffaello - sont exagérées: les compositions deviennent complexes et imbriquées, les personnages s'allongent, tendant à une expressivité marquée, les poses des corps se tordent (voir *Contrapposto*) et les couleurs s'affolent d'une manière inhabituelle.

Contrapposto

Le contrapposto est “*un arrangement asymétrique de la figure humaine dans lequel la ligne des bras et des épaules contraste avec celle des hanches et des jambes tout en équilibrant*”.¹⁵

¹⁴ “The difficult whole in an architecture of complexity and contradiction includes multiplicity and diversity of elements in relationships that are inconsistent or among the weaker kinds perceptually”. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Lawrenceville, New Jersey: Princeton University, 1977. p.88.

¹⁵ [En ligne]. Disponible : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/contrapposto> . [consulté le 07-Déc-2018]

¹⁶ D. Kunitz, “The Late Style of Bruce Nauman”, *Artsy Editorial*, 14-Sept-2016. [En Ligne]. Disponible : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-his-latest-works-bruce-nauman-deconstructs-himself> [consulté: 06-Déc-2018].

Les *Contrapposto Studies i through vii* (2015-2016) constituent le deuxième acte de la première performance vidéo de Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto* (1968). L'institut de recherche Basel Schaulager a récemment organisé une rétrospective sur l'artiste (Mars-Août 2018), rassemblant ses productions anciennes et les plus récentes, dans une exposition globale et personnalisante. Les nouvelles études du Contrapposto utilisent les technologies de pointe et offrent une expérience inclusive - plus que son travail de longue date où l'artiste remettait davantage en question les frontières entre la vidéo et la performance. Les sept grandes œuvres multimédias présentées offrent une rencontre complète, non seulement visuelle, mais aussi acoustique et plastique, avec l'artiste. L'image initiale de Nauman marchant en contrapposto est proposée à la fois dans son sens positif et négatif et répété huit fois, à partir de quatre points de vue différents. Les sept écrans sont placés dans des salles en enfilade où l'observateur marche d'une œuvre à l'autre: il nous faut accepter notre rôle de spectateur excentrique pour en faire pleinement l'expérience. D'une pièce à l'autre, l'image de Nauman est fragmentée: à la fin, son corps est découpé en sept parties, chacune se déplaçant indépendamment. *“En fait, la suite de travaux vidéo de Nauman imite un principe physique: plus il y a d'informations dans un système, plus le niveau d'entropie - dispersion de l'énergie - est élevé”*¹⁶ (voir *Entropie*). Paradoxalement, plus le sujet est fragmenté et en mouvement, plus il devient incohérent (voir *Inconsistance*). Le corps, au centre de la *Walk with Contrapposto*, acquiert de nouvelles significations par juxtaposition: l'œuvre fait référence aux canons classiques avec subtilité, et les renverse. Le corps, comme la colonne, se mesure dans ses proportions parfaites. Mais contraire-

ment à la colonne, l'auteur-acteur-sujet n'est plus fixe, mais en mouvement. La pose classique est contrebalancée à l'extrême, tendant à une exaltation maniériste. Les différentes parties du corps acquièrent une force abstraite (du tout) et se concurrencent (le fragment relationnel), donnant naissance à une composition complexe axée sur le mouvement contrastant. Notre attention doit nécessairement porter sur *Nude Descending a Staircase, No. 2* (1912) de Marcel Duchamp. Son œuvre s'attache au mouvement général du corps et à sa représentation dans le temps et dans l'espace, anticipant de quelques années seulement - dans un sens artistique - la découverte einsteinienne de la relativité du temps. Malgré cela, le nu de Duchamp ne dépasse pas l'espace de la toile, et ses figures demeurent des éléments picturaux abstraits. Seulement avec *Marcel Duchamp Descending a Staircase* (1952), l'artiste est immortalisé dans une reproduction physique de l'œuvre d'Eliot Elisofon. L'expérience de Nauman, même si elle fait clairement référence aux travaux de Duchamp et d'Elisofon, va au-delà de ces dernières, remettant en question non seulement la perception naturelle des choses, exposant le mouvement lui-même en action, du corps - comme il se pourrait expérimenté dans les performances live normales - et de toutes ses parties, individuelles et synchrones, donnant vie à un nouveau type d'image(s). Les informations que nous obtenons au fur et à mesure que nous avançons dans la série deviennent une histoire, à mesure que l'artiste y est de moins en moins intact.

Processus

L'incomplet - en opposition à l'incrédulité de Saint Thomas (voir *Nouveau Testament, Jean 20:25*) - n'a pas besoin de voir pour croire. À l'instar de l'anti-vi-

sualiste, il est aveugle et par conséquent, il se détache de l'image *a priori*. L'incomplet nous invite à rejeter l'oeuvre-image - définitive, stérile et avariée - si nous croyons aux mises en forme sensées. Il nous faut confier notre instinct aux dynamiques spatiales, temporelles et subjectives. Guide de l'image renouvelée, l'incomplet ponctue notre quête - sans contrainte - d'associations curieuses et de choix spontanés. Sur cette voie de l'innovation, l'avènement du fragment est d'ailleurs l'une des premières étapes à franchir pour tout détruire, puis reconstruire à nouveau, un tout. Nous devons nous émanciper du préconditionnement. **Laissons-nous surprendre et choquer par le résultat.** La main doit se libérer de l'œil, l'action doit dépasser le jugement de la réflexion.

La technique de la peinture classique impose à la rétine, une position prédominante. Dans la pratique, le chevalet (comme fenêtre du réel) permet à l'œil (juge du réel) de passer de la toile au sujet, et du sujet à la toile (représentation du réel). Structurée par l'horizon, la composition classique suit le réel et autres conventions - diktats (obsolètes) de la bonne forme. L'oeuvre finie tient irrémédiablement d'une vision optique cristallisée. Elle est la représentation statique du réel où le pinceau et le chevalet ont subordonné la main. *L'Action Painting* est aux antipodes. Cette pratique marque la pure volonté d'exploser la centralité et de découdre la porte figurative de l'œuvre, pour s'ouvrir aux caractères incompris que sont le «perturbateur homogène», la «fausse symétrie» (voir *L'œuvre double et la (fausse) symétrie*), et «l'harmonie déviante» (voir *Ambiguïté de la perception*). Le remaniement obsessionnel des œuvres de Pollock met tout à fait en évidence le processus haptique, dans son rapport au

résultat optique. “On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu’il touche avec les yeux”¹⁷. La vision met en évidence ce que le toucher ressent ou sait déjà¹⁸. L’œuvre est créée par la main et non à l’œil, c’est pourquoi ce dernier se perd devant la toile, subjugué, il ne saisit aucun point d’accroche ou de référence desquels il pourrait sortir. La confusion est grande pour l’œil, mais utile. Cela permet d’une part, de percevoir l’œuvre comme une seule pièce (car notre regard n’est capturé par aucun fragment). D’autre part, nous passons d’un angle à l’autre de la toile et, soudain, **tous les instants révèlent une importance égale**. C’est en cela que la recherche de l’intervalle chez Pollock prend tout son sens: le fragment n’est pas visible, mais seulement retraçable, dans le temps. Car l’*Action Painting* est avant tout une exaltation du processus. Comme le mentionne Klee dans ses *Écrits sur l’art / II - Histoire naturelle infinie*, la forme n’est pas un résultat mais un devenir, et la matière, prise dans le processus, est naturellement propice au mouvement. En effet, en étudiant le mouvement de la nature et l’unité complémentaire des phénomènes dynamiques et statiques, il réalise à quel point **la «forme active» est la bonne forme**. L’*Action Painting* est justement cette forme active, non seulement par son lien étymologique, mais aussi dans son sens profond. “La forme ne doit donc jamais être considérée comme un accomplissement, un résultat, un aboutissement, mais comme une

¹⁷ Deleuze décrit dans son livre la relation entre l’œil et la main, tout en analysant la peinture de Bacon. La notion haptique peut également être appliquée au processus de Pollock. G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Paris: éditions du Seuil, 2002. p.146.

¹⁸ J. Pallasmaa, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p.42.

¹⁹ P. Klee, *Écrit sur l’Art/II: Histoire Naturelle Infinie*, Paris: Dessin et Tolra, 1977. p.43.

genèse, un devenir, un être... Bonne est la forme lorsqu'elle est mouvement, action, bonne est la forme active. Mauvaise est la forme lorsqu'elle est repos, aboutissement"¹⁹.

La célébration du processus coïncide avec une élévation simultanée des parties et du tout, de l'oeuvre. Bien que les parties risquent une disparité maximale, elles se rapportent au tout - constituant, global et individuel. Oui, les éléments sont polaires et non amalgamés entre eux. Pourtant, Pollock ne se préoccupe d'aucun caractère *a priori* - conventions de la peinture classique. Dès lors, **le tout est relativement indépendant et en même temps, relationnellement spécifique**. Le choix du support posé au sol et l'application novatrice des pigments projetés prouvent la volonté certaine de l'artiste de réagir et d'aller au-delà de la peinture traditionnelle. La toile, grand-format, re-devient horizontale. Il descend du chevalet et peint comme il parle au sol-support. Sur le dos, l'auteur est prêt à toucher et être touché par la couleur. Cette dernière, au lieu d'être répandue par le pinceau, coule goutte après goutte sur la surface, et crée une finition irrégulière. La "chute" de la peinture est un exercice soumis aux lois de la gravité à un rituel primitif impliquant le mouvement de l'artiste. Le corps joue dans une chorégraphie, une danse répétitive, dans laquelle les gestes de la main sont rythmés, presque incantatoires, dans le but de créer des motifs complexes, mathématiques parfois (en fait, il est presque impossible de falsifier une oeuvre de Pollock en raison de sa complexité). Malgré la perte de contrôle, inhérente à la nature même de l'opération, tout est calculé: la peinture attend d'être prise par l'auteur, des quatre côtés de l'oeuvre - ce qui rend le travail plus facile et plus hétérogène - et la rapidité de la "fuite"

produit des résultats immédiats qui peuvent être facilement évalué. L'idée est de s'immerger dans la peinture, d'en faire partie intégrante, en laissant des traces de ses manœuvres. La stratification donne vie à une série de «couches mémorielles», soucieuses de l'action en cours. La fin du processus coïncide avec l'intention de l'auteur de terminer. Sa subjectivité gagne du poids et son choix devient un facteur clé de la fin du travail. La "fin classique" et sa subjectivité sont dépassées par le processus - potentiel - infini. Le comportement de l'auteur est reflété dans l'œuvre d'art et provoque une réaction égale chez le public: «le miroir c'est l'œuvre» (voir *Nous, le catalyseur*). Comme l'acte de peindre se lie à des émotions spontanées - se construisant progressivement pour créer une qualité finale "inconsistante" (voir *Question de la matérialité*) - de la même manière que le spectateur - confronté au tableau - ne peut manquer d'être impressionné par la couleur de l'œuvre, sa composition soignée, sa configuration étudiée et l'espace qu'elle construit. La vaste gamme de couleurs et l'héritage des couches améliorent l'ampleur des émotions que nous percevons, rendant l'expérience unique. En regardant l'œuvre d'art elle-même, nous devenons une partie active du processus incomplet.





Parfois, les choses les plus inconsistantes sont celles qui font la différence. Les émotions sont les seules sensations qui nous rendent vivants. Et l'incomplet - dans son être abstrait - entre dans cette catégorie.

*Cette «inconsistance recherchée»
découle d'un désir volontaire de
détruire la figuration*

INCONSISTANCE

Question de la matérialité

La matière existe sous trois états: solide, liquide et gazeux. Pour passer d'un état à un autre, elle doit absorber ou perdre de l'énergie. Tout changement ou opération sur la matière est un acte physique, qui affecte moins son comportement intrinsèque, que l'aspect de la substance; De fait, les matières solides deviennent liquides par fusion, et gazeuses par sublimation; Les matières liquides deviennent gazeuses par évaporation, et solides par congélation; Les matières gazeuses deviennent solides par dépôt, et liquides par condensation.

La plupart des matériaux nous sont familiers dans un certain état. Parlons de la peinture: elle passe de l'état liquide à solide, par séchage (stade de congélation). Quelque soit son mécanisme de durcissement, le séchage correspond à une phase d'évaporation - des solvants ou de l'eau -, temporelle et malléable. C'est à cet instant précis que nous pouvons agir sur la matière appliquée (où le fond n'est plus considéré comme seul support mais comme espace, de stratification en cours); la déformer, la remettre en question, ajouter couche après couche, sont autant de perspectives envisagées

lorsque la peinture est encore instable. Par conséquent, le processus n'est pas seulement une opération conceptuelle (voir *Processus*); il est aussi cette action physique et palpable, d'un corps-à-corps entre l'artiste et la matière. La superposition continue chez Pollock met en exergue la temporalité de la solidification et les sens appelés pour percevoir l'oeuvre. En effet, son travail doit être vu et touché: enchevêtré dans son essence, l'oeuvre est lisse dans les angles, nouée en son centre et sans aspect particulier, que la matière qu'elle combine, éprise des gestes de l'artiste et de la structure de ses projections. L'oeuvre n'a pas de forme, ou disons plutôt quelle n'est pas concernée par la recherche de forme(s). Son apparence contribue d'ailleurs activement à détruire l'oeuvre-image (voir «*La mort de l'auteur*») ou l'image *a priori* - l'iconographie figée -, glorifiant l'exaltation de l'incomplet et son devenir. Cette voie avait déjà été partiellement empruntée par d'autres représentants du mouvement de l'art abstrait - tels que Wassily Kandinsky et Piet Mondrian, pour n'en citer que deux. Leurs oeuvres refusent le réalisme et toute figuration rapportée au réel. Elles affirment en revanche, une idéologie artistique basée sur des formes géométriques pures. Les canons classiques et la perspective laissent place à la surface et au trait: les différentes formes errent librement dans un espace pictural structuré ou lâche. Malgré cela, elles restent contraintes, limitées par la valeur du contour. Pollock avance; il trace des lignes, sans les interrompre. Celles-ci deviennent des formes complexes, mobiles et instables. Elles changent de direction à tout moment et n'ont pas d'objectif figuratif. Elles ne délimitent rien en fait; **Pollock écrase l'abstraction et s'affranchit de l'idée de frontière.** La ligne perd sa dimension contraignante et devient surface, espace, puis matière. Ce que nous pourrions définir comme

purement matériel et tactile devient ici, le résultat le plus conceptuel et le plus inconsistant qui soit. Le geste est rapide, violent et flou. Il laisse une trace indéterminée, de l'action fugace. Tandis que la matérialité inonde le support par accoups - jusqu'à atteindre un niveau de cohérence - l'œuvre tend à une in-cohérente homogénéité: paradoxalement, matérialité et inconsistance peuvent être définies comme directement proportionnelles (voir *Différenciation retardée*).

Si l'on se permet de considérer la peinture et ses applications inconsistantes lorsqu'elles se solidifient, on peut alors par "symétrie", admettre que la même peinture à l'état liquide est inconsistante, conservant - dans sa fluidité - des qualités entropiques (voir *Entropy*) d'une instabilité constante sur laquelle l'artiste peut perpétuellement s'essayer. L'œil a peu de pouvoir sur la peinture qui coule. La main, elle, peut se comporter, librement, et avec autant d'ardeur que l'artiste le pourra. Pollock joue la dynamique temporaire des pigments - qu'il dépose par pulsion successives -, pour laisser des traces apparentes de ses manœuvres. Cette attitude définit le processus lui-même comme revêtement de l'homme: l'erreur est bénite. **Dans le langage pictural de Francis Bacon, cette action est appelée «accident».** Le mouvement inconscient de la main (maîtresse du pinceau) un certain moment sur la toile. Imaginer un corps en action donnant lieu à ce mécanisme pictural, accentue pour sûr, les émotions du spectateur. La causalité de cette (ces) marque(s), bien qu'elle soit examinée dans ses effets spontanés, implique un sens général d'irrationalité. Cette «inconsistance recherchée» découle d'un désir volontaire de détruire la figuration, rendu possible grâce à l'imposition d'une "zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objec-

tive entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus, et l'autre, pas encore"¹. Ces événements déroutants, même localisés, forment et déforment le tout. Les éléments intervalles confèrent à la toile un sentiment général d'inconsistance, malgré la force des couleurs. Dans leurs qualités complémentaires, ils tendent à un «gris coloré»², aspirant à perdre ce détail de la transition entre le traditionnel et l'accident. L'hétérogénéité de la tension est remplacée par une visualisation générale du flou. L'influence négative généralement liée au mot inconsistance acquiert à présent une connotation positive. L'inconsistance est un état libre de la matière. Il est capable de bouleverser la "composition" en la poussant au-delà de l'abstraction, grâce à sa qualité de potentialité intrinsèque (voir *Non à ... l'harmonie*). C'est une proposition auto-contradictoire qui possède l'ambivalence nécessaire pour confondre le spectateur. **L'inconsistance ne nie pas la consistance, elle annonce plutôt un autre état.** Ce n'est pas la substance finie, mais la substance en cours. Bien que l'inconsistance puisse suggérer un affaiblissement de la matérialité, elle indique aussi, simplement, un ou plusieurs degrés de consistance desquels la matière est vouée à briller. De même que l'incomplet propose de reconstruire le complet de manière inhabituelle, l'inconsistance vise à réinterroger la matière stable; "*Les choses qui se produisent par hasard sont plus aptes*

¹ Deleuze dans son livre *Francis Bacon Logique de la Sensation* décrit la structure du diagramme de Bacon (voir *Mathématiques*), en tant qu'élément envisagé pour révéler la figure. G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris: éditions du Seuil, 2002. p.148.

² Deleuze décrit également la «couleur grise» comme un effet utilisé par Bacon pour atténuer la tension dans ses peintures. *Ibid.*, p.148.

³ Définition donnée par Francis Bacon à ses «accidents». D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris: Flammarion, 2013. p.66.

⁴ A. Deplazes, *Constructing Architecture. Materials Processes Structures. A Handbook*, Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2005. p.19.

à avoir un certain air d'inévitabilité (d'inconsistance) que les choses produites volontairement”³.

Différenciation Retardée

L'expérience n'est pas un concept rationnel. Elle est émotionnelle, sensorielle et abstraite. Nous ressentons par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût et le toucher. Bien que les matériaux soient régis par des lois physiques très spécifiques, ils jouent un rôle primordial dans notre expérience de l'espace (positif ou négatif d'ailleurs), lui conférant caractère et force. L'espace est d'abord perçu de manière physique, puis sensuelle. Andrea Deplazes dit à juste titre dans *The Importance of the Material* que le plus grand paradoxe de l'architecture est que son objectif est l'espace, mais que l'architecture elle-même occupe un non-espace⁴. Par conséquent, les matériaux en place pour limiter l'espace doivent permettre son avènement. **La matière (le matériau) et l'antimatière (l'espace) doivent se rencontrer pour donner sens à une architecture.** L'individu (son corps), lui, est là pour évaluer cette connexion (ce “match”), ainsi que la capacité émotionnelle de l'architecture à susciter des expériences sensorielles - révélatrices des images affectives les plus profondes. L'omniprésence du corps dans l'espace implique une relation directe corps-espace, où le premier analyse et enregistre simultanément tous les changements du second. La première méthode de mesure de l'architecture est notre corps: à chaque expérience, celui-ci est lié à nous-mêmes, à nos propres dimensions, qu'il reflète. Plus l'architecture affecte notre corps - en créant une série d'associations sensorielles - plus nous en construisons une solide mémoire. Le corps réagit au lieu: c'est une chaîne de va-et-vient entre l'affect et l'effet.

La planéité de la construction actuelle a affaibli le sens de la matérialité. Le manque de logique tectonique et d'empathie a réduit notre attention sur la phénoménologie des matériaux; le tactile est négligé, à une époque d'architectures sans corps.

Malgré cela - ou plutôt en contre-partie de son profond manque de tact - l'architecture n'a pas perdu son potentiel (voir *Non à ... l'harmonie*). Même si elle est enfermée dans ses formes rigides, elle tend à la plasticité, et cette prédisposition est mise en lumière grâce à notre expérience. **Si l'architecture est gelée, l'expérience est "en action"**. Alvar Aalto définit cela comme «l'essence verbale» de l'architecture⁵: le comportement, l'exécution, la réalisation. L'architecture peut transmettre plus qu'une séquence d'images rétinienne, une série d'unités visuelles ou une façade-gestalt, il peut s'agir d'une rencontre, d'une confrontation, d'une interaction⁶. Et quand c'est le cas, **l'architecture ne peut pas échapper à la mémoire**, cette dernière étant elle-même une action implicite. Dans nos souvenirs, nous ne sommes jamais immobiles, nous sommes toujours pris en-progrès. Nous nous souvenons de la situation émouvante, pas aussi intensément que du film entier. La potentialité de l'architecture s'articule donc autour de trois niveaux: dans l'histoire de l'espace, dans l'expérience que nous en avons, et dans ce que nous en retirons. Cependant, ces trois étapes ne sont pas si différentes les unes des autres aujourd'hui: la conception de l'architecture est

⁵ Alvar Aalto définit l'expérience architecturale comme quelque chose de définissable à l'aide de verbes et non de noms. A. Aalto, *Between Doorstep and Living Room*, Helsinki: Göran Schildt, ed, 1926.

⁶ J. Pallasma, *The Eye of the Skin*, Architecture of the senses. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p.63.

surdéterminée; nous sommes comme contenus dans une bulle sensorielle commune où une autre personne ayant déjà été confinée, vit ou a vécu l'expérience similaire - voire égale - que nous vivons. Nous nous trouvons emprisonnés dans cette situation, virtuelle, en quelque sorte interconnectés non seulement avec les autres utilisateurs, mais aussi avec le premier client et le créateur: l'architecte (ou l'artiste). La lignée passe, du corps à l'architecte, en passant par le bâtiment (ou l'œuvre), à nous-mêmes - utilisateurs, clients, et observateurs (voir *Nous, le catalyseur*). D'autre part, si l'architecture accueille l'imagination et l'interprétation, nous pouvons nous émanciper de l'expérience *a priori* - l'expérience stéréotypée par essence (voir *Mort de l'auteur*). Ce processus de libération nous permet d'appréhender l'expérience individuelle. Nous fuyons le sens direct de l'architecture et son appréciation commune. La vitesse de la voiture, appréciée des futuristes et des modernistes, ne véhicule qu'une image statique: lorsque le mouvement est apparent (vu mais non vécu), le résultat est redondant. Pour surmonter ce superflu, nous adoptons l'inconsistance, rejetons la clarté et réduisons le tempo. Lorsque le corps de l'individu est stimulé par ses sens et que son échelle - humaine - est prise en compte, la possibilité d'une expérience intime devient possible. Dans ce scénario, nous nous abandonnons facilement à l'architecture, à la recherche des sens, de chaleur et du secret. Nous tendons à une sensualisation et une érotisation de la réalité: notre corps, avec ses sensibilités, se rapportent et répondent activement à une architecture emprise des phénomènes naturels environnants. Comme le dit Juhani Pallasmaa dans *The Eye of the Skin*, les architectures inoubliables sont celles qui embrassent le jeu de la lumière et de l'ombre. Les ombres et les ténèbres,

en effet, sont essentielles à la rêverie et à l'imagination: *“elles atténuent la netteté de la vision, rendent la profondeur et la distance ambiguës, et invitent à une vision inconsciente et périphérique, et une fantaisie tactile”*⁷. L'espace inconsistant créé par les ombres génère ce que nous appelons une «différenciation retardée»⁸ - du scénario mythique perdu, de l'environnement mystique et transcendantal pour lequel nous avons tant d'inclinaison. **La différenciation retardée nous permet de rester dans le schéma d'expérience entropique**, en ramenant toute association au sens de l'architecture. Plutôt que de décider, nous nous abandonnons à nos sens. *“L'importance de l'architecture se trouve dans la distance qui la sépare de sa fonction”*⁹. En dissimulant sa mission mystérieuse et en acceptant son essence inconsistante, l'expérience de architecture autorise l'imaginaire à entrer, aux émotions et à la conscience, un univers de possibilités.

Le «flou»

Une question se pose spontanément à cet égard: où précisément, commence et se termine une architecture? Heidegger affirme à juste titre que *“la frontière n'est pas le point où quelque chose se termine, mais,*

⁷ J. Pallasma, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p.46.

⁸ La différenciation retardée est un mode d'organisation du processus de production ou d'assemblage dans lequel les opérations terminales de finition ou de personnalisation du produit sont repoussées le plus en aval possible, et si possible complètement déconnectées de la production ou de l'assemblage.

⁹ Juhani Pallasmaa cite Tadao Ando dans: J. Pallasma, *Eye of the Skin, Architecture of the senses*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p.62.

¹⁰ M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971. p. 152.

¹¹ Bell mentionne les dessins de Saint-Pierre en construction comme outil d'appréciation des ruines. D. Bell, “Unity and Aesthetic of Incompletion in Architecture”, *Architectural Design*, vol. 49, n. 7: pp. 175-182, 1979.

comme les Grecs l'ont reconnu, le point où quelque chose commence son expérience"¹⁰. Faisant appel à ces derniers mots, nous osons dire qu'un bâtiment commence lorsque notre expérience et notre relation avec lui commencent. De même, il se termine lorsque nous ne sentons plus aucun lien avec celui-ci. L'incomplet souligne l'ambiguïté de cette limite et encourage le renversement de l'édifice, où **la limite ne signifie plus sa matérialité** - comme on le sait jusqu'à présent - **mais son «flou»**. La ruine, aimée depuis la Renaissance et redécouverte à l'époque romantique, apparaît encore aujourd'hui comme le meilleur exemple de construction floue, par son esthétique incomplète et à sa capacité à stimuler l'imagination individuelle. Plus que tout autre espace, la ruine peut être envisagée comme le plastique, c'est-à-dire qu'elle est capable de conférer à l'espace, une illusion de profondeur perturbante¹¹. Leur incomplétude nous permet de pénétrer l'espace tout en nous offrant une meilleure vision de l'environnement. Malgré leur force matérielle - souvent en pierre - elles se déguisent facilement dans le paysage, nous trompant en nous faisant croire qu'elles en font partie. Dans le même temps, elles donnent un ordre à l'environnement dans lequel elles se trouvent, en introduisant une série de lignes, droites ou déformées, horizontales, verticales ou obliques, qui donnent vie à des assemblages visuels ordonnés mais aussi aléatoires. Seules les ruines nous semblent avoir la capacité de rassembler les ombres, les volumes et les individus, d'un état aléatoire à un état d'ordre: leur chute est ce qui leur a valu la vie. Plus que la destruction, il pourrait être défini comme un processus de régénération par l'action du temps (voir *Double articulation*). L'incomplet, dans ce cas, coïncide précisément avec cette oubli partiel du temps, qui permet de réassembler des objets

existants et obsolètes, en entités renouvelées, qui nous intriguent. Conscients de leurs qualités harmonieuses antérieures, dans leur intégralité, nous ne pouvons que les apprécier. Pourtant, ce qui nous intrigue vraiment, c'est la tension qui leur est inhérente, qui nous pousse à les observer davantage et à les interroger. Leurs lacunes nous incitent à les reconstruire mentalement: notre imagination n'a pas de frontières à ce stade. En ce moment, nous et l'incomplet sommes un, la dualité de la ruine (et de l'incomplet lui-même) se matérialise dans ses deux états: son aspect endommagé potentiel - usurpé par le temps - et son état d'origine - intact et éthéré.

Les modernistes ont cherché à obtenir la même ambiguïté que possède la ruine - entre l'intérieur et l'extérieur -, mais en y arrivant que trop peu: les fenêtres classiques perdent leur devoir d'interface entre les mondes extérieur et intérieur¹² à mesure que les murs perdent leur consistance - devenant entièrement vitrés. Cependant, ils ne perdent pas leur caractère intrinsèque "d'êtres-muraux". Les fenêtres horizontales enveloppent les bâtiments à la recherche de transparence, d'apesanteur et de flottaison. Néanmoins, elles constituent une limite fixe, formelle à l'extérieur, celle de la scène observée à distance. L'écart entre un espace et l'autre persiste: la lumière envahit l'intérieur mais la connexion reste optique et non physique. Nous sommes plutôt à la recherche de nuances de transparence, de superpositions et de juxtaposition: à partir du modernisme, les notions de seuil et d'entre-deux ont perdu de leur importance. Trop souvent, la façade, la peau

¹² J. Pallasma, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p. 43.

du bâtiment, fait office de bloc entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. Récemment, des architectes tels que Adam Caruso et Peter St John se sont intéressés à l'étude d'espaces tels que la loggia et le portique. Ces espaces de transition indécis, communs depuis l'architecture ancienne, constituent non seulement une intercession, une zone tampon entre l'extérieur et l'intérieur, mais aussi des qualités d'intimité, de secret et de mystère. Ils ne réclament pas de programme architectural, en fait, ils n'en ont pas du tout, ils sont un atout, un ajout. Malgré cela, ce sont de charmants espaces capables de créer une transition entre la ville et le bâtiment, le public et le privé, le chaos et le calme, le bruit et le silence, la rue et la cour... Dans un espace sens, et pas seulement dans un sens expérientiel, ils reflètent bien le concept de différenciation retardée (voir *Différenciation retardée*). **Leur flou augmente leur potentiel.** Leur inconsistance les rend attrayants. Leur incomplétude les déclare indispensables.





Il y a le vide, et il y a une possibilité dans le vide: le vide contient tout, il contient la surprise, la vie, l'émotion, tout ce dont j'ai besoin.¹

L'espace négatif est un "espace libre entre parenthèses" de sorte que (espace libre) = espace négatif

ESPACE NÉGATIF

Le manque et la perte (le vide)

Solitaire mais puissante, *Ghost* (1990) de Rachel Whiteread tient l'espace, imposante par la spatialité objective qu'elle convoque. En effet, l'oeuvre est un bloc de plâtre rectangulaire aux dimensions intimes: 269 x 355,5 x 317,5 cm. Une trentaine de secondes suffisent à en faire le tour et apprécier sa construction soignée. Pourtant, le second tour nous prendra un peu plus de temps. Quatre blocs en longueur sur trois en hauteur, tel est l'ordre rythmique de la composition, appliqué de façon systématique à chacune de ses faces. Bien que l'on retienne globalement de la forme qu'un parallélépipède à la base légèrement déformée, les lignes et les surfaces planes de *Ghost* s'enchaînent les unes après les autres et tendent à cadencer notre déambulation périphérique. Nous longeons l'oeuvre. Notre oeil glisse sur le plâtre glacé grisâtre tandis que notre attention s'égare dans les joints eux-mêmes. Leur finesse nous incite à les toucher. Toucher l'oeuvre reviendrait à transformer l'expérience visuelle en une courte étreinte, tactile et interdite. C'est un moment intense: canalisés dans les moments creux et difficiles, nous ne pouvons espérer y échapper qu'en s'abandonnant de nouveau à

la surface lisse. Le faux-monolithe - initialement anonyme dans sa pâleur et endormi dans sa pose statique - nous invite à présent à s'attarder sur ses détails saillants: l'anti-porte, la non-fenêtre à guillotine, la plinthe rentrante et enfin, la cheminée négative. À la recherche de l'ombre, nous restons fascinés par la profondeur de cette dernière. Son inversion a tout d'une bouche: elle nous invite à entrer dans cet univers verrouillé, autour duquel nous jouons le rôle de "spectateur-mur". Il est difficile de s'imaginer ici le crépitement du feu de bois. L'espace de l'oeuvre, dans sa mutation "positive", y a en effet, laissé toute domesticité. Le salon victorien du 486 Archway Road, au Nord de Londres, n'est plus que le vague souvenir d'un volume qui, par hasard ou par choix, a donné naissance au bloc rectangulaire isolé par notre regard¹. En effet, l'oeuvre aurait pu être tirée de n'importe quelle autre pièce, d'un tout autre style ou d'une toute autre époque, parce que sa force réside dans son universalité et sa validité en tant que *Ghost* dépend de son comportement versatile. En fait, *Ghost* est plus qu'une sculpture, un négatif. Elle est un vide. Elle est la première pièce d'une longue obsession chez Whiteread, dont la carrière s'oriente surtout sur l'expérimentation de l'espace négatif et sa célébration.

L'espace négatif ouvre aux champs des possibles. Il est celui qui contient tout et n'est fait de rien. Pour cette raison, il ne peut pas être complet - car tout objet, entité ou pensée liée à lui tirera nécessairement notre imagination vers d'autres horizons. Dès lors, et en raison de sa nature instable et changeante, l'espace néga-

¹ M. Herbert, "Marion Baruch: A Leap into the Void," *Art Review*, Londres, Mai 2017. pp. 80-87.

² Espace libre: espace sans contrainte.

³ Vide : espace libre mais contenu.

tif est un dispositif que nous considérons légitime de l'incomplet. Nous pourrions argumenter que là où la sculpture (ou l'architecture) se termine, l'espace libre² commence. Or, nous considérons l'espace libre comme indépendant: il s'agit d'un concept *a priori*, alors que l'espace négatif n'est pas donné, mais dépendant. Il a besoin d'un "autre" pour exister. Il lui faut un "contour" pour être révélé. Dans ce sens, l'espace négatif est un "espace libre entre parenthèses" de sorte que **(espace libre) = espace négatif**. L'espace négatif est aussi la violation de l'espace positif: **espace positif - «quelque chose» = espace négatif**. A travers cette violence primordiale, l'espace négatif s'élève et attribue simultanément de la force à son "autre". L'espace négatif définit l'espace positif - sa limite et sa valeur notamment - et lui donne une importance.

En architecture, **l'espace négatif est souvent envisagé comme le vide**³. Le vide peut être une simple ouverture, un espace, un volume ou encore le vide lui-même. Peu importe en réalité car ce qui nous intéresse ici, c'est la qualité ou l'état d'être sans quelque chose: le manque. Pour mieux comprendre le sens du manque (ou de l'absence), nous ressentons le besoin de le relier à un autre mot: la perte. Si le manque est l'état - d'être sans ou ne pas avoir assez de quelque chose -, la perte a à voir avec le processus - le processus de perdre quelque chose. Ces deux concepts sont généralement tenus ensemble par relation de cause à effet, sauf lorsque le manque est entendu dans sa condition atemporelle - de notion *a priori* -, immanente et axiomatique. Dans ce cas exceptionnel, lorsque le manque existe avant la chaîne d'actions/réactions, il est considéré comme congénital par rapport à la réalité, et doit donc être accepté dans son essence. Dans tout autre cas, l'ampleur du

manque dépend directement de la “qualité” du processus de perte: plus la perte est brutale, plus le manque se fait sentir. Le vide en architecture, est souvent chargé de significations plus grandes (symboliques parfois) de la condition humaine: ses faiblesses et désespoirs face à l’immensité d’événements que nous ne pouvons contrôler, est l’exemple qui suit. Les tragédies comme l’attentat terroriste perpétré contre les Tours Jumelles de New York, sont des moments qui ne laissent pas seulement une trace dans la mémoire collective, mais aussi un vide inexplicable au plus profond de notre inconscient. Les attaques des plus violentes semblent être aussi, paradoxalement, des dernières à réunir les voix individuelles de personnes très différentes, dans un recueillement général. Les fragments (ces individus dont ont ôté une part de leur identité individuelle) - seuls dans ces contextes dramatiques - reconnaissent une proximité du tout et s’unissent dans leur incomplétude. Le vide semble être le seul espace en mesure de pallier aux fardeaux, capable de nous transmettre des sensations transcendantes. L’absence nous fait peur, mais elle nous émeut et nous fait nous sentir proches de “l’autre”. Si le négatif nous ouvre la porte à l’invisible et au mystique, le positif qui l’entoure nous reconforte et nous leste à la réalité. C’est pourquoi **l’espace négatif ne peut être défini comme un non-espace**; Il n’existe que s’il est contenu par un contexte, positif et physique. Ce n’est pas un hasard si Daniel Libeskind, Michael Arad et Peter Walker - lors de la conception du *Mémorial du 11 Septembre* - décident de ne pas reconstruire le World Trade Center, mais de laisser son empreinte, le négatif des deux tours détruites. L’acte mnémonique l’emporte sur le désir architectural de reconstruire: l’incomplet triomphe sur le complet. En ce sens, l’espace négatif donne de nouvelles significa-

tions à l'espace positif, lui donnant pouvoir et images, rappelant le passé et renforçant la confiance en un avenir soudé. Perdus dans l'absence d'espace positif et emportés du regard par la chute d'eau des deux excavations sombres et illusoires d'un mémorial sans fond, nous ne pouvons que réfléchir à la tragédie de 2001, contempler, en silence, frémir et se souvenir.

La forme et le fond

En art, **l'espace négatif est le “manque” autour du ou des sujets principaux d'une œuvre.** Il est souvent utilisé pour équilibrer la composition ou pour la perturber volontairement. Lorsque l'espace négatif acquiert un poids pertinent et devient le véritable sujet de l'œuvre, il ne s'agit plus d'une opération aléatoire, mais d'un effet recherché par l'artiste, pour ébranler le réel et réorienter les représentations traditionnelles. Cependant, le cas qui nous intéresse le plus est lorsque le prétendu fond du travail acquiert autant d'importance que la forme principale. À ce stade, une relation de potentialité (voir *Non à ... l'harmonie*) s'établit, dans laquelle la forme et le fond se font concurrence pour attirer l'attention. La dichotomie crée entre eux-deux les rend inséparables et résonne dans l'ambivalence de l'incomplet. Comme le dit Donald Judd, il n'y a pas de forme sans fond et il n'y a pas de fond sans forme: si l'un se sépare de l'autre, tous deux perdent leur sens. Il affirme en outre qu'il est impossible de créer une forme dénuée de sens et que, de même, il est vain de d'espérer éveiller un sentiment sans elle. L'incarnation dans une forme est celle à laquelle l'art aspire: l'idée de créer quelque chose à partir de rien⁴. Nous pouvons donc affirmer que **la forme n'est jamais conçue comme telle sans l'existence d'un fond, et inversement.**

En outre, pour maintenir l'équilibre entre la forme, le fond et l'illusion du sujet "réel", il est nécessaire de créer une tension entre les trois, un contraste capable de les exalter tous.

La première exposition de Marion Baruch, *Mancanza / Here and Here*, (2016) au Zoo Otto de Milan, n'a présenté que des travaux traitants de cette ambiguïté. Le titre lui-même rappelle l'idée du manque comme violence primordiale évoquée plus tôt, devant laquelle nous nous sentons tous incomplets, et suivant laquelle nous récrivons notre propre histoire de l'oeuvre. Nous parlons du manque dans sa connotation *a priori*, car ici la perte est antérieure à la création, et c'est elle-même qui témoigne de la transformation des pièces de tissus en "oeuvre d'art": lorsqu'on regarde la pièce - plaquée au mur ou pendante au plafond -, il n'est pas question de processus mais seulement d'un état actuel, stationnaire, assumé donc comme intemporel. Les oeuvres de Baruch sont des restes, des pièces, de déchets provenant d'ateliers de mode italiens. Après avoir été coupés par les machines - pour produire des pièces nécessaires à la confection de vêtements -, le matériau reste amputé dans leur section intérieure. En le recyclant, l'artiste leur offre une nouvelle vie et vigueur: ce ne sont plus du tissu, mais de l'art. Accrochés au mur, ils montrent le négatif de ces éléments parés. Le contraste entre le textile et le mur est très important: noir sur blanc. L'oeuvre est particulièrement intéressante par son ambivalence: la forme et le fonds ont la même force. Le

⁴ D. Judd, "De L'art et de l'architecture", Conférence au Département d'art et d'architecture, Yale University, 20 Septembre 1983, dans *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur: Paris, 1991, pp. 87-101.

³ J. Herzog et P. De Meuron, *Histoire Naturelle*, Baden: Lars Müller, 2002, p. 71.

contraste puissant entre l'œuvre et le mur, la forme et l'arrière-plan, nous incite à nous concentrer sur la redondance des contours entre l'un et l'autre, limite n'appartenant pas à l'une ou l'autre (voir *Limite*). Ce discours attire notre attention sur le rejet par Pollock de la courbe de niveau (voir *Question de la matérialité*). Dans ce cas, contrairement à Baruch, la limite est totalement absente: Pollock amène la forme et le fonds au même niveau et détruit la notion des deux, par la création d'un espace fluide qui refuse la figure (stylisée ou non).

Dans un sens plus large, la relation entre la forme et le fond nous amène également à considérer la relation entre l'œuvre elle-même et l'espace qu'elle occupe. Comme le rappelle Jeff Wall, dans le passé, la forme et le fond n'étaient qu'une seule et même entité - à l'instar de l'art et de l'architecture -, associés à l'idée de la fresque classique. Puis, les peintures ont commencé à se détacher du mur et sont devenues des formes, indépendantes: plus le cadre (comme limite de la forme) était de grandes mesures, plus l'œuvre était considérée comme puissante, car mise en valeur⁵. L'art contemporain semble davantage à la recherche de cette union archaïque, de l'art et de l'architecture. En effet, les œuvres de Baruch - placées au centre de la salle d'exposition ou directement apposées au mur - habitent le décor (des limites physiques du lieu) et s'y fondent: elles sont les fresques contemporaines. De même, le choix du grand format par Pollock résonne également pour nous comme une recherche de cette synthèse embryonnaire. De nos jours, **les œuvres ont tendance à se libérer de la fenêtre du chevalet et de la contrainte du cadre, pour se réaffirmer dans l'espace architectural**, et en faire partie intégrante.

Limite

Il serait trivial de définir la limite comme une simple ligne, de concours ou de jonction et, si telle était sa seule fonction, alors il est clair que nous ne l'aurions jamais mentionné dans cet énoncé. L'incomplet s'intéresse aux éléments dérangeants et à leur capacité à attirer l'attention: la limite et l'incertitude qu'elle convoque appartient à ces caractères. Elle est à la fois partie - de la forme et du fond -, tout en étant indépendante des deux. En effet, la limite les définit tous les deux, elle les met à distance l'un de l'autre et devient une sorte de ligne de contour (voir *Question de la matérialité*). **La limite est aussi un point de rupture, de contrôle, utilisé pour susciter une réaction.** Ce choc visuel nous saute aux yeux lorsqu'il est question de *Blue Green Red* (1964) par Ellsworth Kelly. Un fond rouge homogène est interrompu par deux ennemis de force égale, une bande de couleur verte et bleue, qui ne laissent aucun repos à nos yeux furieux. En fait, chacune des couleurs suggère une profondeur différente alors qu'elles sont toutes obligées de s'asseoir sur le même plan. Notre oeil (ou plutôt les photorécepteurs de notre rétine) doit donc se réajuster en créant une série de "tonalités intermédiaires" mentales, capables de nous aider à surmonter le traumatisme. Notre regard se pose directement sur le point de contact des différents pigments: ici, la fausse illusion que nous avons créée se transforme en un dispositif cognitif capable d'enchaîner les couleurs à leur forme en créant une ligne de démarcation plus sombre. En augmentant le degré de conflit entre les surfaces et en réduisant le saut entre les tonalités, nous transformons la peinture choquante en une toile variable, intéressante et lisible.

Nous trouvons un intérêt pour les frontières géographiques (et les autres), les entités quasi-mentales, les zones grises ou territoires intermédiaires (établies par des accords entre pays notamment). En effet, la marche est haute, de la peinture optique de Kelly au sujet réel et sensible qu'est la limite d'un territoire. Pourtant, nous ressentons le besoin d'appliquer notre compréhension de la notion de limite, à des problématiques contemporaines - visibles ou invisibles -, qui nous concerne tous. La frontière est un sujet très vaste et notre ce récit n'est pas motivé par l'exhaustivité - d'ailleurs, nous pensons qu'il y aura d'autres opportunités d'adresser le sujet. De retour aux frontières, celles-ci, dans la mesure du possible, tentent de suivre la tendance géographique: traverser les crêtes des montagnes, au milieu des rivières et des lacs. Dans le cas des îles, le discours est plus complexe: s'ils sont petits, ils s'agrègent parfois dans des archipels, s'ils sont grands, ils deviennent eux-mêmes des pays, s'ils sont proches de la côte (mais aussi éloignés, comme le DOM français), incorporés par d'autres pays, d'autres cas, sans s'attarder sur la taille, ils sont simplement indépendants. L'océan et les frontières maritimes sont généralement un décalage de la ligne de côte, après quoi tout est défini comme une eau internationale. Parfois, le contour d'une ville est la frontière elle-même. Il existe également des frontières plus ambiguës, arbitraires et contestées: celles qui coupent les villes du centre, celles qui se trouvent dans des zones rurales fréquemment traversées, celles qui changent (les soi-disant frontières mobiles, comme la fonte des glaciers). Nous nous intéressons à cette ligne faible mais vivante. Sa tension, qui ne divise ni ne rapproche, est un facteur clé. C'est un point de passage, une rencontre transitoire. Nous nous intéressons à sa "non-balance" et à sa condition topologique (par

exemple, nous pouvons affirmer que la longueur du corps est égale à la longueur de la bordure dans un sens topologique - voir *Mathématiques*). **Nous sommes fascinés par sa force politique et géographique, abstraite et ambivalente**, en particulier dans le paysage mondial actuel, dont les frontières se renforcent au lieu de s'adoucir. Nous avons récemment commencé à construire des murs - encore une fois - oubliant les tragédies du passé. Nous vivons dans un monde qui recule chaque jour: de la contestation de la limite européenne, étatique (si on se réfère aux mouvements des peuples), jusqu'à la volonté de former des États-région. Nous oublions facilement les efforts du passé pour affirmer l'égalité entre les territoires, la liberté de toute circulation, et la fraternité des habitants du monde. Physiquement, nous refusons la fluidité de l'espace; paradoxalement, nous aimons nous sentir globalisés, connectés, en ligne 24h/24 et 7j/7. **Nous oublions lentement que la liberté physique est tout aussi importante que la liberté visuelle.**

Le calque

Repensons à la sculpture de Whiteread; nous réalisons qu'il est possible de réécrire l'oeuvre, à nouveau, sous une autre approche. Alors que la première lecture de l'oeuvre révèle l'espace négatif comme formalisation et énonciation de ce que nous nommons l'intervalle, nous sentons que la valeur d'usage de l'incomplet, n'est pas assez déstabilisante sans ce qui suit. En effet, l'incomplet nous surprend toujours. En raison de son ambivalence intrinsèque qui découle de son essence imaginaire, il est le moteur des interprétations multiples. De fait, il nous faut donc aller au-delà de notre première appréhension de *Ghost* - aguerri néanmoins

-, et envisager un changement de perspective radical, afin d'enrichir notre opinion sur le sujet. Une seconde analyse nécessite des réflexions plus profondes, basées en réalité sur la conscience de ne pas avoir écrit l'acte de la mise en forme: dans cette fin de récit, nous parlerons du processus de *Ghost*. En coulant le plâtre dans un espace déjà existant, l'artiste se confronte non seulement à l'inconnu - via la possibilité de créer des volumes inattendus -, mais également au sentiment de c'est l'unique chance, en considérant le travail de comblement, aussi comme destruction parallèle du lieu, engendrera un effacement partiel des conditions passées de la pièce. Donner une valeur unique à la pièce en évoquant, la réponse par le comblement semble la plus juste finalement. **L'espace négatif** (après balayage l'espace positif et ses parenthèses) **malgré sa nouveauté, est porteur du bagage de la mémoire:** la marque anguleuse et incomprise, d'un contexte désormais incohérent et d'une histoire autrefois. Si le vide est plein de possibilités et contient tout, par contre, l'élément moulé est directement lié à son positif. En effet, le casting, même sous sa forme naïve de copie et de simple imitation de quelque chose qui existe ou qui existait, amplifie en soi les qualités "incomplètes" nécessaires. **Un objet moulé n'est jamais complet.** Pour accéder à sa liberté, ce dernier doit accepter la perte pérenne de sa moitié platonique, dont le coffrage n'est plus que la trace: le calque.

La mémoire du lieu est encore plus forte lorsque l'espace positif, qui donne forme au béton, s'offre comme un coffrage parfait, en raison de son destin inévitable de démolition. Le dernier soupir de ce dernier est emprisonné dans le plâtre ou la vie concrète et éternelle à travers lui. C'est le cas de *House*, (1993), la sculpture

dont beaucoup parlent également de Whiteread, qui, attirant l'attention sur l'artiste, a été démolie en 1994, quelques mois seulement après qu'elle eut remporté le *Turner Art Prize*. Bien que portant toujours les traces du passé, *House* s'est également libéré de sa première peau formelle pour se transformer en un volume pur et anonyme, devant lequel nous ressentons un sentiment de petitesse, mais aussi une empathie consciente envers le froid et le silence. Ciment. Après tout, "*l'architecture*" - la sculpture dans ce cas-ci - "*est l'art du silence pétrifié*"⁶, mais elle n'oublie pas les rencontres passées. Lorsque nous visitons un espace ou que nous nous arrêtons devant une oeuvre, nous ne pouvons nous empêcher de penser à toutes les expériences précédentes qui se sont dérouler au même endroit et à notre empathie pour le calque - caractère lié à un moment de cristallisation spécifique du lieu, dans sa propre histoire - qui coïncide avec notre empathie archétypale envers tous les individus. Pour cette raison peut-être, et aujourd'hui seulement, nous apprécions davantage l'ancien au nouveau.

⁶ J. Pallasma, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005. p. 51.





*Un énoncé est axiomatique s'il
est impossible de le nier sans se
contredire; exemple: l'architecture
incomplète existe.*

L'espace réel est une structure qui a besoin de «contraintes» des plus intenses pour admettre la plus formidable des flexibilités.

VARIABLE

Mathématiques

Un axiome - du grec ancien αξιωμα, *axioma* - désigne en Mathématiques une proposition non démontrée ou incomplète, utilisée comme fondement d'un raisonnement. En ce sens, **l'incomplet est un système axiomatique**, dont les composantes (ou supports de vérités) sont les axiomes - non vérifiables, et pour lesquels nous ne prouverons ni la véracité, ni l'origine, mais leur champ d'action légitime. En effet, de l'axiome, Kurt Gödel comprend que la complétude est une notion qui ne suffit plus à fonder les structures mathématiques: il définit alors les limites de la formalisation des Mathématiques dans le *Théorème d'Incomplétude*¹, (1931), et légitimise la place de l'intuition, de la métaphore et de l'analogie - argument que nous prenons volontiers pour défendre les mises en formes artistiques et architecturales qui suivent. En effet, si les structures de Max Bill et de Francis Bacon s'accordent aux propriétés de l'axiome (et donc à l'incomplet), il nous faut maintenant redéfinir la structure, la flexibilité, le module et la quantité comme nouvelles puissances de la perception des espaces réels et représentés.

L'oeuvre est un phénomène. Elle se perçoit avant de se comprendre: il existe une logique interne de l'oeuvre qui inévitablement se voit bousculée par la logique apparente de l'oeuvre - aussi appelée structure perceptive ou «Gestalt»: de nouveau, l'oeuvre-double est là (voir *Moi, celui qui prend acte*). Francis Bacon peint le portrait d'un homme (logique interne). On perçoit l'homme, mais aussi son double, sa conscience, ses désirs, son cri, ses gestes et tant d'autres états violents qui balayent le réalisme du sujet et force l'appréhension immédiate, réactionnaire et nerveuse (logique apparente)². L'artiste ne se limite pas à la représentation du corps réel, il va au-delà: il ingère le réel, le tord et l'étreint dans l'espoir de créer une contraction émotionnelle puissante. Il sélectionne par instinct, puis lie les éléments du réel sans exactitude et crée des tâches, contours et traits qu'il distance: *“si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez à travers ces diagrammes que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara”*³. En effet, dans cette structure, les éléments peints n'ont de valeur que leur propre représentation: la longueur, la surface, le volume, la couleur ou même le réel ne sont que des outils d'interprétation et de communication de l'oeuvre. L'artiste fait le choix d'un art logique: la “structure du diagramme”. Comme premier calque, le diagramme

¹ M. Davis, *The Undecidable, Recueil des principaux articles de Gödel*, Church, Turing, Rosser, Kleene, et Post. 2004 (1965).

² G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Paris: éditions du Seuil, 2002.

³ D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris: Flammarion, 2013. p.69.

défend l'ordre des sensations. Il pose des niveaux sensitifs, organise les actions, répartit la vibration des corps et annonce la possibilité de faire l'oeuvre (et non le fait lui-même). **Par nature, le diagramme est cette structure matérielle incomplète qui ne doit pas ronger le tableau.** Il est limité dans l'espace et dans le temps. D'ailleurs, s'il s'étend à l'oeuvre entière et complète le tout, alors le tout est forcément gâché. En revanche, si cette zone de balayage de l'image a priori (voir non... à l'image) n'existe pas, alors rien ne se passe, car c'est précisément de cette «condition pré-picturale» que l'artiste rend la «Figure» visible: un «esprit-corps» qui n'est pas la représentation d'un corps isolé, mais celle du corps déformé qui s'échappe. **Du diagramme, la limite entre la conscience et la forme du corps représenté n'existe plus.** La chair et l'esprit du sujet ne font qu'un. A ce stade, ce n'est pas exactement le mouvement de la figure qui importe pour l'auteur, mais le mouvement de la figure sur place - que Bacon appelle «le spasme» -, témoignant de la logique confuse mais sensationnelle, entre la structure, la figure et le contour de l'oeuvre. La structure de l'oeuvre rend possible la double perception du corps et de l'esprit. En effet, l'esprit-corps se débat dans l'espace du diagramme: manipulés par l'auteur, les corps se disloquent et déforment le réel tout en révélant la singularité du catalyseur (voir *Nous, le catalyseur*).

Alors que Bacon invoque les figures pour décrire ses peintures, Max Bill parle de formes pour ses travaux. Tous deux chuchotent la Gestalt comme ils recherchent «la meilleure forme» ou forme active (voir *Processus*). **La «structure topologique» doit être particulièrement sensible, régulière et prégnante.** En effet, tandis que l'un structure l'oeuvre par le dia-

gramme, l'autre crée en raisonnant par rapports additifs, soustractifs ou relationnels précis - plus proche de la logique mathématique: *"Le rythme transforme la structure en forme. Ce n'est qu'à partir d'une structure générale, que la forme typique d'une oeuvre naît, selon son propre ordre rythmique"*⁴. De fait, **le «rythme» est structurant** chez Bill. Dans le cas du damier notamment (motif redondant dans ses travaux), on ne peut plus ôter un seul des éléments sans altérer l'ensemble de la structure. Le rythme est dit «individuel» - pour reprendre Paul Klee (voir *Module*) - car il détermine les différences de couleur : par exemple, dans 1 - 8, la valeur des tons diminue à mesure que le nombre d'éléments augmente. Le rythme est une structure relationnelle, le liant du tout et des parties de la composition. On pourrait retrouver dans les tableaux de Bill ce que Alfred North Whitehead définit comme "l'essence du rythme" où *"l'ensemble ne perd jamais l'unité essentielle du schéma, tandis que les parties présentent le contraste résultant de la nouveauté de leur détail. Un simple renouvellement tue le rythme aussi sûrement qu'un simple désordre de différence. Un cristal manque de rythme par régularité excessive, tandis qu'un brouillard est non rythmique dans la mesure où il présente une confusion de détails uniformes"*⁵. C'est d'ailleurs de cette apparente contradiction que naît la fascination de Bill pour les formes topologiques. En effet, la mise en volume de la bouteille de Klein ou du Ruban de Moebius témoigne de l'obstination de l'artiste pour les formes qui ne peuvent être représentées dans l'espace à trois dimensions et pour lesquelles le rythme est une notion encore à trouver. Bill traque

⁴ D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris: Flammarion, 2013. p.86.

⁵ A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York, 1961.

alors la surface fermée, celle sans bord et non orientable pour laquelle il lui est impossible de définir un intérieur et un extérieur. Dépasser la représentation mentale et comprendre enfin la rythmique de ce type de structure est ce qui nous intéresse chez Bill. De fait, si Bacon nous piège dans le contour incontrôlé de l'esprit et de la chair, Bill nous confond dans la difficile perception de la forme avec ce qui l'entoure. Car oui, si la structure topologique n'est pas convenablement orientable sur le papier, il est clair qu'elle crée aussi une sérieuse confusion lorsqu'elle prend forme dans le réel. Appliqué à un contexte physique, la forme se détache du fond (voir *La forme et le fond*). Le rythme du ruban de Moebius notamment fascine. Il est régulier mais indéfiniment incomplet - autant qu'il semble indéfini et infini -, car il nous est impossible de percevoir la forme dans son entièreté, la gauche devient la droite, l'intérieur devient l'extérieur, et cela dans une simplicité visuelle déconcertante. Quand bien-même l'individu s'obstine à tourner autour, il ne perçoit qu'une série illimitée de plans dans l'espace. En effet, notre œil ne peut se représenter la forme. Parce que la forme topologique est douée d'une structure régulière et faussement symétrique, la limite subsiste entre l'appréhension de l'œuvre comme plan, et le réel. Les "formes" de Bill sont des frontières qui appartiennent à la figure elle-même et non pas au fond.

Tant les structures diagrammatiques que rythmiques posent la question de la position de l'objet en rapport à son contexte. Pour Bill, **le recours à la structure est utile dans la mesure où elle implique une recherche de l'abolition du contour entre intérieur et extérieur, ainsi qu'un bouleversement de ces notions a priori.** Dans ces conditions, la continuité et la proximité des éléments environnants

aux formes de Bill jouent un grand rôle. Pour Bacon, la structure est constituante et externalisante de l'oeuvre. Elle permet une extrême libération de l'appréhension du réel ainsi qu'une réaction dans le processus, plus instinctif que conscient.

Flexibilité

Sol Lewitt prétend qu'*"il faut fixer une structure, pour avoir de la flexibilité"*⁶. Si la structure est la règle, alors la flexibilité est sans doute l'exception. Ou la règle déviée. Quoi qu'il en soit, la structure semble tenir du système quand la flexibilité est son articulation: la flexibilité concède, se courbe, se plie, se retire, augmente, en bref, elle se comporte par rapport ou en réponse à la structure. Dans ce sens, Dan Flavin la rend visible. En effet, les installations qu'ils nomment *Corners*, *Barriers* et *Corridors*⁷ nous semblent des plus explicites. Les oeuvres sont des situations spécifiques à chacune des pièces du lieu d'exposition: les tubes fluorescents scandent l'espace - certes le rendant extrêmement coloré et aux limites floues - mais surtout, ils créent une nouvelle perception du plan et de l'espace, où l'individu-spectateur peut à présent considérer le lieu d'une manière autrement plus flexible. La circulation entre les pièces, la perception de l'oeuvre et son impact sur la structure physique du lieu, offrent une toute nouvelle vision des éléments que l'artiste appelle "coins", "couloirs" et "barrières". Le titre même de ses installations prouve l'extrême affranchissement de ce que ces notions insinuent dans le réel, et efface pour de bon la contrainte physique ou potentielle négativité de la limite du lieu.

⁶ M. De Michelis, "Sol LeWitt or on architecture", *Sol LeWitt Wall*, Cologne: Ed. Peter Pakesch, 2004. pp. 12-22.

⁷ M. Auping, A. Whitney, *Flavin: Corners, Barriers and Corridors*, New York: ed David Zwirner, 2016.

Les oeuvres sont les nouvelles accroches d'une structure nuancée, balayée par les bleus, rouges, roses ou jaunes dorés des tubes fluorescents que l'artiste nomme les exosquelettes particuliers et banals, conçus pour et par le lieu. *Barriers* sont les variations d'une composition rythmique, de modules répétés, l'un en contact avec l'autre de sorte que tous les modules pourraient se coulisser sur le premier. L'un après l'autre, les modules se suivent de façon à toucher deux extrémités de la pièce. Les tubes verticaux qui composent chaque module, sont parfois rouges alors que les horizontaux sont bleus. Et parfois, l'ensemble n'a qu'une couleur. Pour autant, tous sont disposés selon un schéma précis, sans tenir compte ni de leur position, ni de leur dimension ou de leur espacement, mais suivant les seules données variables de l'espace dans lequel ils s'organisent. L'installation tend la pièce et relie (le plus souvent) deux façades opposées, par tracé diagonal: plus qu'une simple limite au sol, l'installation coupe en effet la pièce en deux, et figure davantage comme une échelle posée à champ, reliant les plans verticaux opposés de la pièce. *Barriers* est un passage obligé vers une nouvelle dimension perceptive de l'espace. Dès lors, l'oeuvre contraignante, n'est plus. Elle est libératrice du lieu. Par la nouvelle contrainte imposée par l'oeuvre, le lieu clos et rigide devient cet environnement flexible et changeant, d'un ensemble de faces ou la classique notion de gravité n'a plus de sens que cette diagonale, oscillant d'une dimension à l'autre.

L'espace réel est une structure qui a besoin de «contraintes» des plus intenses pour admettre la plus formidable des flexibilités. La flexibilité peut apporter une toute nouvelle perspective du lieu, comme alternative et extrêmement flexible exception,

elle doit être évocatrice pour le spectateur, libérée de toute contrainte physique ou de composition, et délestée de toute pesante rationalité.

Module

L'incomplet n'est pas motivé par la recherche d'une pureté réductionniste - qui conduit selon nous à une inévitable turbidité -, mais plutôt par une nouvelle signification de la flexibilité (comme absence de limite et/ou gradation de(s) limite(s)). Or, la structure comme la flexibilité sont des notions qui découlent toutes deux du caractère non-strictement géométrique qu'est le module. En effet, le module est un agent. Il ne fournit pas un but ou une fin en soi, mais une intervalle dans l'espace et dans le temps de la forme. Son utilisation réévalue la complétude de tout type de processus et met d'autant plus en exergue l'état de flux (voir «*Arrêt sur image*»). Par exemple, la simple reprise du module - sa répétition, son extension, les modifications minimales et autres variations - est une opération qui oblige la forme à s'ouvrir à de nouvelles possibilités, physiques et spatiales notamment. Dans ce sens, la vision analytique de Sol Lewitt nous semble tout à fait adaptée au discours de l'incomplet: l'artiste renverse le principe de la modularité, pour parler de la structure. En effet, Lewitt prend les variations du cube comme des forces hétérogènes et contradictoires, indispensables à une nouvelle perception de la forme. Tout comme dans les travaux de Bill, la forme chez Lewitt n'est ni esthétique, ni culturelle: elle suit **une logique relationnelle, où le tout ne mène jamais directement à la partie**. Le module est donc à trouver et ceci suivant une infinité d'itinéraires subjectifs. Par exemple, bien que nous pouvons comprendre qu'un cube est composé

de 216 cubes plus petits, reconnaître l'unique route qui nous mènera du grand cube aux plus petits cubes est pour le moins difficile. De même, dans *Incomplete Open Cubes*, nous ne voyons d'abord pas subjectivement. Par défaut, nous faisons l'état, objectif, d'une sorte de chaos de géométries plus ou moins similaires, concomitantes d'une forme indescriptible. Avec curiosité, nous tentons alors de reconstruire le sens de l'oeuvre (et retrouver le module) en utilisant notre connaissance du monde (des mathématiques et de l'expérience notamment). Cette recherche du module face à l'oeuvre engage une construction mentale personnelle, d'un espace variable entre la forme et la focale de perception (notre oeil). Cet espace est changeant - à mesure que l'on tourne autour -, bouscule la rationalité de la forme et valide l'invisible comme structurant de l'oeuvre. En effet, si l'artiste soustrait des lignes et des arêtes aux cubes, il détruit aussi la robustesse de la figure et force le module à varier continuellement dans de nouvelles dimensions. Dès lors, ce qu'il manque au module (c'est à dire les variations qui lui sont appliquées) devient la matière structurante de l'oeuvre perçue. L'individu ne cherche plus le module mais les combinaisons d'altérations appliquées à ce module. *Incomplete Open Cubes* ne questionne pas la grille, ni le module ou ses variations, mais l'invisible et sa capacité à rendre infiniment flexible, une structure aussi simple que les 12 arêtes d'un cube. Ce n'est que dans notre cerveau que nous percevons quelque chose qui, pendant un court instant, nous fait oublier l'illusion du chaos complet, et nous laisse entrevoir la richesse de l'incomplétude.

De même que le cube, nous sommes conscients qu'il existe des lieux invisibles et structurants, qui ne sont jamais fermés - même s'ils semblent l'être -, qui dépass-

sent la compréhension de l'individu et qui la plupart du temps, ne sont compris que comme des entités mentales. Dans le travail de Lewitt, le cube incomplet est cette entité qui dérive la perception dans un espace psychologique. Parce qu'il est incomplet et versatile dans l'espace, le cube semble renoncer autant à l'appartenance à un intérieur ou à un extérieur, au fond ou à la forme. Il n'appartient à rien bien qu'il structure le tout. Il module le temps et l'espace et ouvre la perception de ce qui manque, d'une structure vers l'abstraction.

À propos de la quantité

De la variation à la série, il n'y a qu'un pas ou presque. Si Max Bill met le mot «série» au début de son énumération (avant rythme), c'est qu'il entend par série, la base même de la structure⁸. Déterminée comme une suite de modules qui la compose, **la série nous semble être la plus incomplète des variations possibles portées au module**. En effet, alors que le module - seul -, accède facilement à la qualité d'objet ou de forme (par son unicité et son état individuel), au moment où on l'intègre à une suite du même ordre (dépendant alors d'une logique constitutive), l'ensemble n'est plus que le commencement de l'indéfiniment incomplet: le second module, suite du premier, place immédiatement le premier au point d'origine, et le second, au point qui suit. S'il nous fallait traduire la série en langage mathématiques, nous dirions qu'elle est une demi-droite fermée, dont le point d'origine est le module premier, et le second est irrémédiablement le suivant - le suivant d'une suite de points illimitée qui n'aura de fin que la volonté

⁸ V. Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.

de l'auteur. Dans l'application du réel, physique, c'est la quantité qui prend le dessus sur la qualité même du module. Parlons alors de la quantité.

L'approche la plus radicale de la quantité (et sa négation) est sans aucun doute celle de Lygia Clark. Sa pratique ne questionne pas la découpe ou le travail d'artiste, mais la "découpe de la notion même du travail". En effet, l'artiste fait l'expérience de la «quantification» par ce qu'elle appelle *Caminhando* (*Trailing*, 1964), où elle prend comme point de départ, une bande de Möbius (image cardinale de la topologie déjà évoquée plus tôt): composé d'une bande (2 faces) refermée après torsion d'un demi-tour, la bande de Möbius ne comporte désormais plus qu'une seule face, et qu'un seul bord. En effet, sans saut ni rupture, l'image du ruban sert à montrer la continuité de la limite et tout son potentiel réversif: le ruban ne produit pas de rupture mais impose toutefois l'évidence sensible d'un «effet de rupture», car on est tout de même, progressivement, passé de l'autre côté. Dans ce sens, Lygia Clark tente de réévaluer la notion de limite et par la découpe, questionner son rapport à la quantité. Ici commence le processus. D'une bande de Moebius, prenez une paire de ciseaux et coupez en continu sur toute la longueur de la bande. Par répétition du geste, veillez à ne pas converger avec la coupe préexistante, ce qui entraînerait la distinction du tout en parties autonomes. **Lorsque vous avez parcouru le circuit, c'est à vous de choisir de couper à gauche ou à droite de la coupe que vous avez déjà faite pour réduire l'épaisseur, quantifiable, de la bande.** Cette idée de choix est capitale car la signification particulière de toute cette expérience réside simplement dans l'acte de découper la quantité, d'une bande à une autre. Dans la mesure où

l'on coupe la bande, celle-ci s'affine et se redouble encore et encore en entrelacs plus fins. Il arrive un temps où le chemin est si étroit que l'on ne peut plus l'ouvrir: la quantité n'est plus alors que la limite, elle, a pris une dimension exponentielle. C'est la fin du parcours, et rien ne reste sur le sol qu'une série de limites en papier. L'acte du *Trailing* marque un état de «conscience de la quantité» chez l'artiste: *“Au départ, le Trailing n'est qu'une potentialité d'une découpe de la quantité, que vous former par actes successifs, vous et elle, une réalité unique, totale et existentielle. Il n'y a désormais plus de séparation entre le sujet et objet, l'acte est une étreinte, une fusion”*⁹. L'absence de la quantité, ou la découpe de la quantité, révèle en fait un questionnement continu de la limite et le pouvoir parfois extatique du temps sur l'acte même de la découpe. Il n'y a rien avant, et rien après cette opération. Rien, sinon qu'une certaine conscience du temps et la beauté certaine de sa perte irrémédiable. Nous pouvons d'ailleurs rapprocher le *Trailing* au voyage en train de Jean Genet, un voyage qui a rétroactivement, joué le rôle de confirmation pour l'artiste: *“le trailing n'a pris sens pour moi qu'une fois, en traversant la campagne en train, j'ai vécu chaque fragment du paysage comme un élément quantifiable et temporel. La totalité, une totalité en train de se former, de la production même devant mes yeux, dans l'immanence du moment”*¹⁰.

⁹ C. Macel, “Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art”, *POST, MoMA*, 2017. [En ligne]. https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art [Consulté: 22-Nov-2018].

¹⁰ R. E. Krauss, Y. A. Bois, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997.





Nous nous interrogeons encore sur cette phrase équivoque: “vers une architecture incomplète”. À ce stade, Lecteur, vous vous demandez probablement où nous allons. Cherchez le double sens des mots, ceux susceptibles d’une double interprétation. Ils continuent à flotter entre ces pages et on les retrouve à chaque fois sous une connotation différente...

Mais ce n’est pas encore la fin

*La colonnade antique a laissé
place aux gallerie d'échafaudage.*

ÉQUIVOQUE

Leçon(s) du rationalisme

L'incomplet a sa propre méthodologie, rationalité et logique. Il est défini par une série de caractères, rationnels dans leur énonciation, empiriques dans votre interprétation personnelle. Pour cette raison, l'architecture incomplète n'appartient pas au rationalisme, elle y tend plutôt. En effet, le terme de rationalisme ne suffit pas à décrire l'architecture incomplète (car elle n'exprime pas sa nervosité interne): d'une part, car elle s'efforce d'être envisagée comme une continuité du vaste mélange de styles contemporains, et d'autre part, parce qu'elle vit des potentiels de l'incomplétude (envisagée comme l'intervalle déstabilisant et nécessaire pour recréer un nouvel imaginaire). Par conséquent, parler de «rationalisme maniériste» semblerait plus approprié, même si le couplage des deux mots est discordant et nécessiterait d'être huilé. Comme le dit Robert Venturi et Denise Scott Brown dans *Architecture as Signs and Symbols, for a Mannerist Time*, le maniérisme est par définition, difficile à définir¹.

Le maniérisme est une période brève, qui coïncide avec un changement d'approche artistique: c'est le temps

entre la renaissance et le baroque. D'une certaine manière, il marque la renaissance tardive et le baroque anticipé, en se détachant partiellement du premier et sans être aussi extrême que le second. Le maniérisme est l'éternel incomplet qui complète. En tant qu'incomplet, il représente également une sorte de "trou", la recherche de "quelque chose d'autre"; c'est un espace flou, libéré (voir *Le «flou»*) du contexte d'aujourd'hui, à la recherche d'un scénario poétique perdu. Le rationalisme est le concept vague qui recherche encore sa spécification.

Rationalisme-maniériste et architecture-incomplète: les deux adjectifs sont utilisés pour caractériser et renforcer le nom auquel ils se réfèrent, ainsi que pour lui donner un nouveau sens - résultant de ces tensions (voir *La valeur d'usage de «l'incomplet»*). L'architecture incomplète suit la lignée du rationalisme en architecture dans sa *maniera*, mais pas dans son expression formelle. Comme le maniérisme apprend des maîtres (Michelangelo, Raffaello et Leonardo), de la même manière l'architecture incomplète regarde le travail de Boullé, Perret, Le Corbusier, Terragni, Rossi (etc.) pour digérer leurs enseignements. Malgré cela, l'expression est très différente. Selon Giorgio Vasari, le travail maniériste doit contenir "*la variété de tant de bizarreries, le flou des couleurs, l'universalité des bâtiments, la distance et les diversifications dans les*

¹ R. Venturi, D. S. Brown, *Architecture as Signs and Systems, For a Mannerist Time*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004

² G. Vasari, *Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, vol.2, Firenze: Giunti, 1568.

³ La ruine inversée est une terminologie apparentée par Robert Smithson: "*This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise as ruins before they are built*". R. Smithson, "The Monuments of Passaic", *Artforum*, December 1967: pp. 52-57.

pays”, afin de produire: “une invention copieuse de tous des choses”². L’architecture incomplète vise à tirer les enseignements du maniérisme et du rationalisme. Les formes géométriques et les proportions idéales sont pour la première fois imaginées non pas dans leur nature statique, mais en mouvement dans le temps et l’espace, en torsion, en lutte, et la lumière est utilisée pour amplifier ces effets. Les structures et les modules logiques deviennent des appareils non-naturels, suivant des règles de base précises: exemple de la perspective, qui existe mais est déformée (voir *Ambiguïté de la perception*) dans le registre de l’incomplet.

La ruine inversée

La ville entière - tant son centre que ses périphéries - est une composition en chantier, en attente, potentielle donc. Elle est en attente d’être complétée ou a le potentiel d’être complétée. Là encore, la ville est profondément incomplète. Elle est à l’opposé de la ruine romantique car ses édifices en chantier sont à l’opposé de tomber en ruine². Pour autant, avant d’atteindre le stade d’être complet (fini, restauré ou définitivement construit), le chantier possède le caractère d’une ruine. La mise en scène anti-romantique du chantier lui confère le statut de ruine inversée³: la condition incomplète qui lui donne le pouvoir d’annoncer et révéler le monument potentiel. Le chantier est l’architecture de l’instant, de l’action. C’est une architecture qui raconte un mouvement, une mise en forme - bien qu’elle n’est en fait que le support de la mise en forme. Le chantier amène un récit en ville que l’on a perdu (voir *Voyeurisme*). Il injecte l’imprévu ou l’imprévisible dans le paysage urbain, mettant en exergue la friction qu’entretient l’usager avec son environnement construit. Le degré d’abstraction du chantier fascine, il offre la

possibilité d'imaginer l'invisible aussi, comme si tout était possible derrière la matière brute et le squelette métallique tubulaire - ajouté tantôt d'un voile plastique orange, bleu, d'une résille blanche ou tantôt d'une toile noire opaque et luisante comme le cuir - et prêt à être approprié par nous, les flâneurs métropolitains. Nous sommes obsédés par l'énergie de la ville, celle qui nous entoure et nous réveille et nous met en mouvement. Nous nous promenons dans la ville archétypique, celle qui pourrait être Paris ou Londres, Tokyo ou New York, peu importe car nous ne nous intéressons pas à la ville elle-même, mais plutôt à son potentiel sensoriel, d'expériences du lieu, et par la dualité qu'il convoque.

Prenons l'exemple d'une ville comme Paris, avec son caractère romantique; nous la connaissons. Nous aimons errer dans ses rues et ses places, la place Vendôme notamment, un de ses coeurs: nous connaissons sa forme, son histoire, ses boutiques et les axes qui la traversent. Or nous ne percevons pas la place dans son tout. Nous ne pouvons avoir accès (de l'oeil ou de la main) à la colonne de la place Vendôme. En effet, celle-ci est cachée par une structure rectangulaire dans son ensemble, tubulaire dans son particulier et en général, *in progress*. Notre image du lieu ômet effectivement une colonne en bronze de 44,3 mètres de haut et d'environ 3,60 mètres de diamètre moyen, posée sur un socle et surmontée par une statue de Napoléon Ier. Nous ne connaissons pas son fût, constitué de 98 tambours de pierre, recouvert d'un parement coulé avec le bronze de 1 200 canons pris aux armées russes et autrichiennes et décoré - à la manière antique - de bas-reliefs représentant des trophées et des scènes de batailles. S'enroulant en une spirale continue jusqu'au sommet, ce décor long de 280 m est composé de 425 plaques de

bronze. Ce détail nous est aussi inconnu. Car Vendôme est un chantier. Vendôme, c'est une tour d'échafaudage formidable centrale. Ce cube extrudé qui domine les toits du Ritz et oriente de ses quatres faces les devantures des boutiques de la place, negligéant la colonne de 1810. Vendôme c'est cette structure vibrante, fragile et aérienne à laquelle nous rêvons d'avoir accès, juste pour un thé, imaginant un bistrot à son sommet ou une résidence d'artistes dans sa structure interne. Nous sommes fascinés par l'équivoque: ses échafaudages, répétitifs, sériels, redondants, insolents dans un contexte aussi prestigieux. La juxtaposition de l'ancien et du nouveau tubulaires métalliques nous donne une sensation du mouvement, loin de l'image-simple ou point de vue fixe énoncés dans les pages de ce livre. Le chantier Vendôme est une structure incomplète qui perdure dans l'esprit de celui qui passe par la place, monumentale, et pourtant temporaire.

La colonnade antique a laissé place aux gallerie d'échafaudage. En effet nous sommes loin des représentations de Pompéi de Le Corbusier, et pourtant, la redondance de certaines géométries (voir *À propos de la quantité*) ne peut nous empêcher de faire le lien entre l'ancien culturel, et le terriblement pratique du chantier. Les tubulaires métalliques sont comme ces anciennes colonnes antiques, alignées, élancées, rythmant l'arrière plan, prévenant l'accès à l'espace intérieur, soutenant un couvert qui permet une promenade périphérique au temple. Aujourd'hui la promenade périphérique se fait autour du plot urbain en construction ou en re-construction. Les colonnes métalliques tubulaires remplacent la pierre de taille des colonnes doriques et les caissons du plafond ont été remplacés par les solives jaunes fluos et les barres LED d'éclairage électrique parallèles.

L'ordre du bien-construit laisse place au (dés)ordre de la construction. Tant la colonnade antique que la galerie d'échafaudage proposent une déambulation périphérique - comme haut lieu de la scène publique, ou, toutes deux proposent un lieu couvert, extérieur, flou (voir *Le «flou»*), et extrêmement propice à l'interaction sociale et à l'environnement public. Certes la ville actuelle compte davantage de temples, et l'acropolis d'aujourd'hui est plus dense donc l'appréciation d'un temple, depuis un autre, s'est resserré, et ne permet pas les mêmes interprétations visuelles, ou appréciations de forme. Mais, la forme et les composantes sont toujours là.

Monument potentiel

Les monuments potentiels sont les bâtiments à venir, parce qu'ils ont, tous le potentiel de monumentaliser l'espace.

Si nous nous attardons sur la notion de «monument potentiel», nous ne sommes pas si distants du regard porté par Robert Smithson sur les Monuments de Passaic. En effet, ce qu'il définit comme monuments sont un pont métallique, les piliers en béton d'une autoroute en chantier, un parking d'anciennes voitures, des véhicules de construction à l'arrêt, une pompe à eau en bord de rivière, un réseau de conduits, un tas de gravas et de sable. La promenade de l'auteur à travers ce panorama zéro⁴ contenant des ruines inversées - c'est à dire de nouvelles constructions en attente ou

⁴ Le panorama zéro est une terminologie apparentée par Robert Smithson: "That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*". R. Smithson, "The Monuments of Passaic", Artforum, December 1967: pp. 52-57.

⁵ C. Bechtler, Pictures of Architecture, Architecture of Pictures. A conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall moderated by Philip Ursprung, Wien, Austria: Springer-Verlag, 2004

en train d'être construites (voir *Ruine inversée, Double articulation*) -, trouve écho dans l'obsessionnelle ville incomplète à laquelle nous faisons appel. Bien que Robert Smithson veuille parler du suburbain, la description de ces monuments en attente est une vision qui surmonte aujourd'hui le caractère unique des extensions de la ville. Le monument potentiel, dans notre vision personnelle (qui part des monuments de Passaic, mais s'en détache), n'appartient pas à un lieu spécifique - comme pourrait l'être la périphérie de la ville -, mais à une approche spécifique. La ruine inversée en elle-même, n'a pas le caractère d'un monument potentiel, mais si elle est venue à être approchée à un "autre" (générateur d'une tension créatrice), elle peut atteindre cette définition. En effet, bien que la qualité de la potentialité (voir *Non à ... l'harmonie*) soit un caractère nécessaire à l'incomplet, cela ne suffit pas. Les échafaudages et les chantiers (les ruines inversées) deviennent intéressants dans ce propos seulement si ils sont juxtaposés ou imbriqués dans un processus spatial et temporel, généré par un contexte ou des éléments qui leur sont étrangers - comme la colonne de la place Vendôme à Paris, avec sa condition historique et conservatrice. Cette dernière n'est qu'un exemple - auquel nous ne voudrions pas accorder trop d'importance bien qu'elle soit utile néanmoins à la concrétisation de notre réflexion. En revanche, la dépendance relationnelle du fragment et du tout nous importe beaucoup plus.

Retournons au discours. Ce n'est que dans la combinaison de deux ou plus (et surtout plus) d'entités différentes et apparemment en contraste, que nous pourrions percevoir l'harmonie déformée d'une figure impressionnante et curieuse, le spasme rythmique, la forme active, l'intervalle maniériste rationaliste (associez autant d'attributs et de composantes souhaitées; voir *Lexique*)

que l'architecture incomplète est susceptible d'invoquer, dans l'entreprise d'une personnification physique de l'incomplet. Le monument potentiel aspire à contenir toutes ces qualités et à les transmettre, en un degré de complétude encore jamais perçu auparavant. *"Ainsi, l'incomplétude et les éléments subliminaux de ce que je pourrais appeler "le bâtiment à venir" planent toujours dans la sensibilité de ceux qui font attention à l'expérience de l'espace"*, dit Jeff Wall en conversation avec Jacques Herzog⁵. Le monument potentiel, même cristallisé dans une image (voir « Arrêt sur image », *Entropie, Double articulation, Permanence*) formelle, aspire à rester changeant, versatile dans l'apparence, intrusif dans l'expérience et innovant dans l'utilisation. Il suit strictement les règles conventionnelles, car, comme mentionné précédemment, celles-ci doivent être obéies avant d'être "détournées". En ce moment, le maniérisme - plutôt dans sa connotation d'imaginaire auquel il est difficile de donner une définition exhaustive - revient dans le discours pour soutenir nos affirmations (voir *Leçon(s) du rationalisme*). Auteur silencieux caché parmi les canons classiques et leur excès, il vit dans le deux vitrines équivoque de l'incomplet: justement Robert Venturi et Denise Scott Brown le définit comme *"Maniérisme, convention modifiée reconnaissant l'ambiguïté"*⁶. Cette affirmation est bien appliquée au monument potentiel. Nous pourrions donc dire "Monument Potentiel, convention modifiée reconnaissant l'ambiguïté", dont la "convention" équivaut à l'état du monument actuel. À ce stade, la définition semble presque exacte, mais partiellement imparfaite, à cause de l'implication de la distance rétinienne que

⁶ R. Venturi, D. S. Brown, *Architecture as Signs and Systems, For a Mannerist Time*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004

suppose le verbe “reconnaître” - qui voit mais n’acte pas, et donc rejette l’incomplet. En conséquence, nous préférons adapter cette affirmation en faveur de l’haptique: **“Monument Potentiel, convention modifiée embrassant l’ambiguïté”**.





VERS UNE ARCHITECTURE INCOMPLÈTE

L'incomplet est notre obsession et voici son testament,

Une belle année commence, 2019.

La beauté est morte hier.

*L'ère de l'Anti-visualiste renaît de ses cendres; il est
une force jamais ressentie auparavant où*

*L'image a priori a été démolie pour laisser place à
l'expérience du corps-à-corps : Olympia n'a jamais été
aussi attrayante et inconnue.*

*Nous louons le rationalisme maniériste et ses excès,
Nous chantons l'acte et l'accident, la contradiction
et le contrapposto, la fausse symétrie et l'harmonie
déviante, le tout déformé et le individuel - tous confèrent
la véracité de l'œuvre et la rendent accessible à nos
imaginaires critiques et sensibles.*

*Nous sommes les spectateurs, flâneurs, acteurs,
catalyseurs, auteurs, suiveurs, consommateurs et
canibales de la ville; contemporains excentriques.*

L'œuvre-simple appartient au passé.

*Nous nous efforçons de créer l'œuvre double;
incompréhensible est celle qui vit dans l'infini distance
de l'œuvre intime et de l'œuvre subjectivée.*

*Nous sommes fascinés par sa force en action.
Laissons-nous surprendre et choquer par le résultat,
abandonnons-nous au processus.*

*Nous croyons à la fugacité de l'interprétation
personnelle, à l'essence verbale de l'architecture,
au potentiel du flou. La limite comme point de rupture
et de contrôle existe pour être franchie. Les frontières
physiques sont à aborder, dépasser et détruire.
L'espace gris coloré est entre signification et fonction.*

*Le miroir est biaisé; notre reflet nous effraie, nous
choque et nous dégoûte. Nous sommes ici pour
tisser les nouvelles allégories: Pouvoir à l'allégorie-
miroir! Pouvoir à la qualité de la potentialité, la seule
esthétique! Pouvoir à l'image renouvelée, l'image
globale et homogène qui glorifie les tensions
entre ses fragments!*

*Nous glorifions la qualité de la multitude - le seul
remède dans une société à grande vitesse structuré
sur un rythme rapide - la structure du diagramme, du
rythme et de la série, qui proclament des objets, des
bâtiments, des espaces souples, modulaires et jamais
ennuyeux.*

*Nous louons l'espace libre par l'espace négatif sa
force primordiale et sa grande adaptabilité à partir
desquelles la forme et le fond trouvent un degré
ultime, sensuel et ambiguë. Jamais médiocre, ni
marginal, mais périmétrique.*

*Nous faisons confiance à ce réseau invisible appelé
Internet, dans un monde qui n'a encore jamais été*

aussi puissamment connecté. Nous sommes aussi conscients de ses non-limites. C'est une "réalité surréaliste" et nous sommes aveuglés par sa lumière. Cette inconsistance au coeur est juste un autre état de la consistance.

Nous réveillerons l'individu endormi par le système qui l'induit en erreur, le dupe par les mots et le trompe par les images.

Nous aimons la perspective inversée et l'ambiguïté de la perception que cet environnement immatériel véhicule: dépouillés des conventions, juxtaposés, superposés, intimes.

Nous embrassons les nouvelles technologies comme vecteurs de progrès, dans l'espoir que la foule les envisage avec intelligence et distanciation, sans perdre leur sensibilité.

Nous célébrons la défaite en lui résistant; dégénération et régénération sont autant de cycles d'amélioration et du progrès où, L'image (ré)active est la bonne forme.

Nous sommes fascinés par la ruine inversée, et les effets qu'elle produit dans le paysage urbain en explosion constante. La structure temporaire envahie par une énergie éclatante et renouvelée. L'équivoque, l'ambivalent et désireux d'une libération des associations du passé, comme une maladie, est capable de guérir la métropole de sa léthargie.

Le temps est venu de professer le potentiel de l'architecture incomplète!

The Incomplete
Thank you,
the border.
I wish we were on
unknown, Olympia.
so attractive and
you have never been

you have never been
so attractive and
unknown, Reader.
I wish we were on
the border.

Thank you,

The Incomplete

- «aspect multiple» p. 79
- «calque» p. 126
- «condition pre-pictural» p. 137
- «contraintes» p. 141
- «contrapposto» p. 88
- «couches mémorielles» p. 94
- «diagramme» p. 136
- «differentiation retardée» p. 108
- «dividuel» p. 138
- «effet de rupture» p. 145
- «esprit-corps» p. 17
- «essence verbale» p. 106
- «fausse symmetrie» p. 47
- «figure» p. 137
- «flou» p. 109
- «forme active» p. 92
- «gestalt» p. 136
- «gris coloré» p. 104
- «harmonie deviante» p. 86
- «inconsistance recherchée» p. 103
- «individuel» p. 138
- «intervalle» p. 16
- «image-entropique» p. 59

- «image-permanence» p. 63
 - «image-plan» p. 55
 - «image renouvelée» p. 75
 - «module» p. 142
- «monument potentiel» p. 158
 - «oeuvre double» p. 42
 - «oeuvre-image» p. 36
 - «oeuvre intime» p. 41
 - «oeuvre-meurtrière» p. 32
 - «oeuvre subjectivée» p. 42
 - «processus» p. 91
- «qualité de potentialité» p. 87
 - «quantification» p. 144
- «rationalisme maniériste» p. 151
 - «ruine inversée» p. 155
 - «rythme» p. 138
 - «serie» p. 137
 - «spasme» p. 137
- «spectateur excentrique» p. 81
- «structure topologique» p. 137
- «système axomatique» p. 135
 - «tout déformé» p. 82

Ouvrage

V. Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.

M. Auping, A. Whitney, *Flavin: Corners, Barriers and Corridors* New York: ed David Zwirner, 2016.

R. Barthes, *The Death of the Author*, Aspen Magazine, n.5-6, 1967.

G. Caglioti, *Simmetrie Infrante*, Milan, 1983.

J. Gibbs et D. Pye, *The Long Take: Critical Approaches*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017.

P. Klee, *Écrit sur l'Art/II: Histoire Naturelle Infinie*. Paris: Dessin et Tolra, 1977.

R. E. Krauss, Y. A. Bois, *Formless, A User's Guide*, New York: Zone Book, 1997.

G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Paris: éditions du Seuil, 2002.

P. Ursprung, J. Herzog, et J. Wall, *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*, Vienne: Springer Wien/New York, 2004.

G. Dorfles, *Elogio della disarmonia*. Italia: Garzanti Editore, 1992.

R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Lawrenceville, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

J. Herzog, P. De Meuron, *Histoire Naturelle*. Baden: Lars Müller, 2002.

D. Judd, *Écrits 1963-1990*. Paris: Daniel Lelong éditeur, 1991.

P. Morand, *L'Homme pressé*, Paris: éditions Gallimard, 1941.

G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde*, Paris: éditions Gallimard, 2013.

D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris: Flammarion,

2013

A. Reinhardt, J. Kosuth, *Felix Gonzalez-Torres, Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, États-Unis Academy Publishing, 1994.

R. Smithson, *Entropy and The New Monuments*, New York: Artforum, June 1966.

J. Pallasmaa, *The Eye of the Skin, Architecture of the senses*, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, a division of John Wiley & Sons Ltd, 2005.

A. Rossi, *The Architecture of the City*, Chicago: The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1966.

A. Deplazes, *Constructing Architecture, Materials Processes Structures*, A Handbook, Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2005.

M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper & Row, 1971.

A. Aalto, *Between Doorstep and Living Room*, Helsinki: Göran Schildt ed. 1926.

G. Vasari, *Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, vol.2, Firenze: Giunti, 1568.

G. Bataille, *Le Mort*, Paris: éditions Gallimard, 1964.

P. Bosnell, M. Makela, C. Lanchner, K. Makholm, *The Photomontages of Hannah Höch*, New York: Walker Art Centre publishers, 1996.

R. Venturi, D. S. Brown, *Architecture as Signs and Systems, For a Mannerist Time*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004

Articles

M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société*

Française de Philosophie, 63, n. 3, 1969. pp. 73-104.

M. De Michelis, "Sol LeWitt or on architecture", *Sol LeWitt Wall*, Cologne: Ed. Peter Pakesch, 2004. pp. 12-22.

M. Prinzhorn, "Extension through reduction", *Sol LeWitt Wall*, Cologne: Ed. Peter Pakesch, 2004. pp. 22-32.

R. Smithson, "The Monuments of Passaic", *Artforum*, December 1967: pp. 52-57.

J. Lacan, "Le stade du miroir", *Revue française de psychanalyse*, 1949, vol. 13, n. 4, pp. 449-455.

D. Bell, "Unity and Aesthetic of Incompletion in Architecture", *Architectural Design*, vol. 49, n. 7, pp. 175-182, 1979.

R., Arnheim, "Inverted Perspective in Art: Display and Expression", *Leonardo*, Vol. 5, No. 2, Spring 1972, pp. 125-135, 1972.

D. L. Collins, "Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze". *Leonardo*, Vol. 1, 25, No. 1.: pp. 73-82, 1992.

M., Herbert, M., 2017. "Marion Baruch: A Leap into the Void." *Art Review*. Londres, May 2017: pp. 80-87.

C. Burnett, "Only Connect: How a Violent Collision Forged Geoffrey Farmer's Fountain for the Canadian Pavilion at the Venice Biennale", *Art Review*, Londres, May 2017: pp. 76-79.

Site ou page web

Tate, "Who is Geoffrey Farmer?", *Tate Modern London*. [En ligne]. Disponible: <https://www.tate.org.uk/art/artists/geoffrey-farmer-10350/who-is-geoffrey-farmer>. [Consulté : 02-Nov-2018].

R. Taylor, "Geoffrey Farmer. The Last Two Million Years. 2007", *Tate Modern London*, Sept-2009. [Online]. Available: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/farmer-the-last-two-million-years-t14227>. [Consulté : 02-Nov-2018].

K. Levin, "Bruce Nauman's "Contrapposto Studies, i through vii", *Art Agenda*, Nov-2016. [En ligne]. Disponible: <http://www.art-agenda.com/reviews/bruce-nauman's-contrapposto-studies-i-through-vii/> [Consulté : 06-Déc-2018].

D. Kunitz, "The Late Style of Bruce Nauman", *Artsy Editorial*, 14-Sept-2016. [En ligne]. Disponible: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-his-latest-works-bruce-nauman-deconstructs-himself> [Consulté : 06-Déc-2018].

Jackson Pollock Foundation, "Jackson Pollock and his paintings", *Jackson Pollock Foundation*. [En ligne]. Disponible: <https://www.jackson-pollock.org> [Consulté: 02-Déc-2018]

Université Paris, "Le Voix de Gilles Deleuze en ligne", *Université Paris*. [En ligne]. Disponible: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=48 [Consulté: 22-Nov-2018].

A. Sooke, "The thrilling beauty of unfinished art", *BBC*. [En ligne]. Disponible: <http://www.bbc.com/culture/story/20160321-is-some-art-better-left-unfinished> [Consulté : 02-Nov-2018].

C. Van Gerrewey, "Seven types of unfinishedness", *The ninth De Appel Reads*, no. 194, July 2018. [En ligne]. Disponible: <https://pdf.mailinglijst.nl/?m=152716&hash=9D890D47245A44D2EAC8D-B00978208A1A9B20F961FFF587C9462EDE3F1B59D80> [Consulté: 09-Nov-2018].

G. Clément, "Le Tiers Paysage", *Licence Art Libre*, 2004. [En ligne]. Disponible: http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf [Consulté: 09-Jan-2018].

C. Macel, "Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art", *POST, MoMA*, 2017. [En ligne]. https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art [Consulté: 22-Nov-2018].

Film

J. Tati, *Mon Oncle*, France, 1958.

