

# ÉRIC DUYCKAERTS

## « 'idéo »

Exposition du 5 mars au 5 juin 2011 au MAC/VAL  
cqfd

# Éric Duyckaerts, « 'idéo » Exposition du 5 mars au 5 juin 2011

## Le titre de l'exposition

« 'idéo » : ce titre renvoie à « vidéo » et à « idée ». Il s'appuie sur la racine « id » qui, en grec aussi bien qu'en latin, indique le savoir (les idées) et la vue. Sous l'apostrophe, se cache une ancienne lettre grecque disparue : le digamma. Il peut être remplacé par un accent, un e ou un u, débouchant ainsi sur les deux significations de vue et de connaissance.

Éric Duyckaerts

## Le mot du commissaire

Notre histoire avec Éric Duyckaerts a débuté lors du premier colloque organisé au MAC/VAL en 2006, *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Il y avait livré, à sa manière unique, une conférence mémorable. Puis, nous nous sommes retrouvés lors de *Nuit Blanche 2009*, pour un marathon vidéo-conférence à l'École Normale Supérieure. Quelle expérience que de l'écouter en plein milieu de la nuit naviguer et entrelacer toutes sortes de savoirs, de jeux de langage ! Il était important pour nous de poursuivre l'aventure et d'organiser une exposition monographique de cet artiste pour le moins singulier.

Une quarantaine de nouvelles vidéos regroupées en huit sections thématiques (*Parade, Détachement, Straubisme, Mémoire, Euristique, Cartographie, Épigone, Piano*) et un générique, deux peintures murales monumentales, un ensemble de sérigraphies sur verre sont rassemblés dans une scénographie particulière, un décor aux couleurs entre-deux. À ces nouvelles productions sont associées deux œuvres anciennes issues de la série des « Analogies » (1998 et 2007). Au centre de l'exposition, l'œuvre *Introspection* (1999), appartenant à un ensemble de radiographies, inscrit « 'idéo » dans une vaste entreprise de dévoilement du réel et résonne comme un appel à aiguiser le regard, à aller voir derrière les choses. Il y a fort à parier que les tentatives d'Éric Duyckaerts et ses complices pour décomposer et recomposer toutes les instances narratives de la connaissance nous entraîneront dans un maelström délirant, mettant en crise toute forme de certitude.

Frank Lamy, chargé des expositions temporaires

## La biographie de l'artiste

Éric Duyckaerts est né à Liège en 1953. Il enseigne à la Villa Arson (Nice).

Son travail articule avec humour les arts plastiques et des savoirs exogènes, tels que les sciences, le droit, la logique mathématique, etc. Il s'est aussi attaché à une exploration des figures de l'analogie et des entrelacs. La vidéo et la conférence-performance lui servent très souvent de médium, mais il n'hésite pas à utiliser tous les médiums plus traditionnels. Il a occupé le pavillon belge de la Biennale de Venise en 2007. Auteur d'*Hegel ou la vie en rose* (Gallimard, « L'Arpenteur », 1992) et de *Théories tentatives* (Léo Scheer, « Variation VI », 2007). Une anthologie de vidéos réalisées de 1989 à 2007 est disponible chez Art Malta.



# LA RHÉTORIQUE

*Éric Duyckaerts a raté de justesse un Premier Prix d'éloquence dans sa Belgique natale: nul doute que celui qui le lui a soufflé était excellent et tenait une grande forme ce jour-là. [...] Il s'agit en somme d'enchaîner des automatismes avec tant de variété apparente et de vivacité que l'auditeur croit assister au miracle d'une parole qui jaillit naturellement de la roche humaine. La virtuosité rhétorique a un rapport avec le funambulisme: on enveloppe l'orateur dans l'aura de sa chute inévitable et qui ne vient jamais.*

Joseph Mouton, «Notes – Atolls», *Art Press*, n°272, septembre 2001.

[http://www.documentsartistes.org/cgi-bin/site/affiche\\_art\\_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=247](http://www.documentsartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=247)



—  
Jean Lecomte du Nouy, *Démosthène s'exerçant à la parole*, 1870. Huile sur toile, 47,5 x 38 cm. Collection privée.

—  
L'Orateur, 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Bronze, h. 178 cm.  
Musée archéologique national de Florence.



—  
Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1783. Huile sur toile, 130 cm x 196 cm.  
Metropolitan Museum of Art, New York.

# Brève histoire de la rhétorique

La rhétorique a connu une histoire longue et mouvementée, se déplaçant et se redéfinissant au gré des époques et des contextes.

Elle naît au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C. en Sicile avant d'être introduite à Athènes par les sophistes, rhéteurs itinérants qui enseignaient leur art. Rejetée par un Platon méfiant, théorisée par Aristote comme un art du vrai, la rhétorique devient le premier des sept arts à maîtriser par l'élève grec.

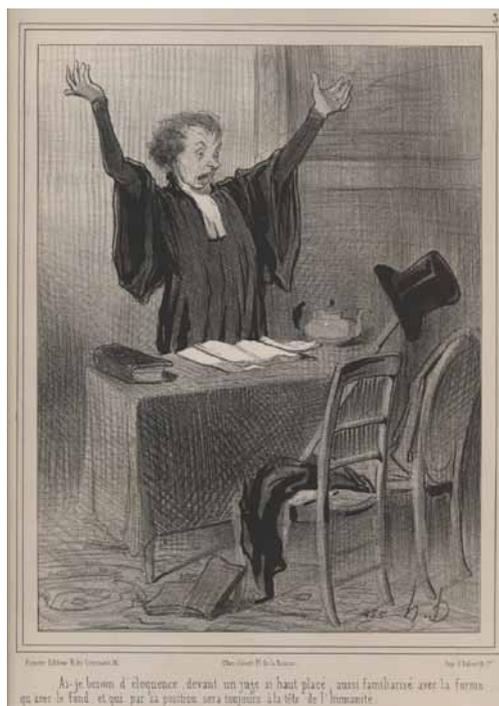
Chez les Romains, l'art rhétorique ou oratoire fait partie intégrante du cursus des humanités et occupe une place importante dans la vie publique. De célèbres orateurs comme Cicéron et Quintilien s'illustrent par leurs discours et diatribes et codifient les principes de la rhétorique. Leur influence sera extrêmement forte sur l'Europe occidentale.

Au Moyen-Âge, la rhétorique est un élément fondamental de la formation des magistrats, des cadres et administrateurs. L'art d'argumenter et l'aisance de la langue permettent d'évoluer dans la société et de dominer par la parole.

À la Renaissance, la science rhétorique connaît un grand renouveau avec la redécouverte des écrits antiques. À cette époque pourtant, elle se sépare de la logique et de la dialectique pour se focaliser sur l'éloquence et la maîtrise du langage.

L'âge classique voit le passage d'une rhétorique universelle à une rhétorique nationale qui édicte les règles de la langue. Sous la plume de Claude Favre de Vaugelas, Nicolas Boileau ou Bernard Lamy, une pléiade d'ouvrages paraît, énumérant les figures et tropes nécessaires au beau discours.

Au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, la rhétorique perd son statut d'art noble et se distingue définitivement de la philosophie et de la poésie. Elle est largement critiquée par les romantiques, dont Victor Hugo, leur chef de file, qui déclarera dans un poème une « Guerre à la rhétorique ».



Honoré Daumier, Série "Les Gens de Justice", 18 lithographies parues dans *Le Charivari* du 21 mars 1845 au 31 octobre 1848.



— Charles Chaplin, vidéogrammes du film  
*Le Dictateur*, 1940, n/b, sonore, 120 mn.  
© United Artists.

Elle devient au xx<sup>e</sup> siècle un art politique de persuasion et un instrument de pouvoir pour les révolutionnaires, mais aussi pour les dictateurs fascistes pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Pour Roland Barthes, « le monde est (encore) incroyablement plein d'ancienne rhétorique ». Elle reste fondamentale dans l'enseignement, notamment des humanités : plus de vingt siècles d'écrits occidentaux sont marqués par ses règles et ses techniques. L'éloquence de son côté trouve pleinement sa place dans la formation des futurs avocats et hommes politiques. Le prestige des concours d'éloquence, que l'on retrouve aussi bien dans les lycées que les grandes écoles, témoigne de la fascination que la rhétorique continue d'exercer comme instrument de mobilisation et de pouvoir sur l'auditoire.

# Quelques principes de rhétorique élémentaire

La science rhétorique – ou l’art des discours – se divise traditionnellement en cinq parties :

- l’*inventio*, la détermination du sujet,
- la *dispositio*, la mise en ordre,
- l’*elocutio*, l’ornement des mots et des figures,
- l’*actio*, le jeu de l’acteur,
- la *mémoria*, l’apprentissage du discours, le recours à des procédés mnémotechniques.

## La *dispositio*

La *dispositio* obéit à un découpage strict du discours, de l’exorde à la péroraison. Éric Duyckaerts, se jouant des règles de la rhétorique, subvertit l’idéal de péroraison et amène la fin du discours non par un enchaînement logique mais de manière brutale et souvent drôle.

*Que reste-t-il en effet maintenant, qui soit du domaine de la technique, sinon d’introduire son discours par un exorde dans lequel on se concilie son auditoire, ou on éveille son attention, ou on le dispose à se laisser instruire; d’exposer les faits, brièvement et d’une manière plausible et clairement, pour qu’on puisse comprendre de quoi il s’agit; d’étayer sa thèse et de démolir celle de l’adversaire et pour cela de procéder non dans le désordre, mais en donnant à chacun des points de son argumentation la forme d’un raisonnement, de manière que la conclusion résulte logiquement des prémisses qu’on a posées, en vue d’établir chaque point; enfin de conclure le tout par une péroraison qui enflamme ou qui éteigne la passion ?*

Cicéron, *De l’orateur*, XXXV, 122. Les Belles Lettres, Paris, 1964, p.43.

## L’*elocutio*

Par l’*elocutio*, l’orateur ou professeur est invité à recourir à de nombreuses figures de style ou jeux de langage qui animent son discours et captent l’attention. La digression par exemple, qui consiste à déplacer par analogie le sujet vers une anecdote, souvent humoristique, est abondamment employée par Éric Duyckaerts dans ses vidéos.

Mais surtout, l’artiste met l’accent sur la partie jouée du discours. Les gestes et postures accompagnent et étayent ce qui est dit. La prononciation, le rythme d’énonciation, tout concorde à la puissance du discours et demande à être travaillé. L’orateur athénien Démosthène allait jusqu’à s’exercer face à la mer pour dominer de sa voix son vacarme tempétueux. Cette importance de l’*actio* en lien avec la pratique théâtrale permet à Éric Duyckaerts de singer et de parodier l’*hexis* (ou habitude, manières récurrentes) professorale.

*La tête étant le membre chef de l’ensemble du corps, elle a une importance correspondante dans l’élocution, servant non seulement à produire un effet élégant mais aussi à illustrer le propos. Pour s’assurer de cette élégance, il est essentiel que la tête soit portée haute et de façon naturelle. Car affaissée, elle suggère l’humilité, tandis que rejetée en arrière, elle semble exprimer l’arrogance; si elle s’incline d’un côté, elle donne une impression de langueur tandis que raide et rigide, elle indique un tempérament rude et violent.*

Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 68-69. Les Belles Lettres, Paris, 1977. trad. J. Cousin.

—  
 Planche extraite de la *Chironomia* de  
 John Bulwer, Pologne, 1644.

La chironomie, art de régler  
 les gestes des mains, est développée  
 par le philosophe John Bulwer  
 au xvii<sup>e</sup> siècle. Il étudie la signification  
 des gestes et montre comment  
 le discours peut être étayé par une  
 véritable chorégraphie des mains.  
 Cet aspect de la science rhétorique  
 est particulièrement visible dans  
 les vidéos d'Éric Duyckaerts.



L'artiste dit avoir été influencé par Henri Van Lie, philosophe belge au savoir encyclopédique. Lorsque celui-ci fait part d'une théorie, il appuie son discours d'une diction extrêmement claire, renforcée par une véritable chorégraphie de gestes et de regards. Le spectateur ou l'auditeur ne peut qu'être fasciné par cette performance d'élocution, alors même que le propos parfois lui échappe.

# La rhétorique de l'image

—  
Éric Duyckaerts,  
*Euristique*, « Descartes », vidéo, 2011.  
Production MAC/VAL © Éric Duyckaerts.



—  
Henri Van Lier, conférence filmée sur  
l'Anthropogénie, 2002.  
[http://www.dailymotion.com/video/xc2kgx\\_henri-van-lier-anthropogenie\\_school](http://www.dailymotion.com/video/xc2kgx_henri-van-lier-anthropogenie_school)



## L'apostrophe

Avec la vidéo, Éric Duyckaerts joue avec ce que Roland Barthes appelait la « nature linguistique de l'image ». Le cinéma comme la télévision développent leur propre rhétorique avec une grammaire et un ensemble de figures de styles qui empruntent parfois à la littérature. L'apostrophe par exemple, qui consiste pour l'orateur à interpeler son auditoire, peut se formaliser par un regard appuyé vers la caméra, comme une prise à partie du spectateur.

*Concevoir que le cinéma peut produire du sens (pas seulement de l'imitation), et en particulier que le montage est susceptible de déclencher des articulations d'ordre intellectuel amène les cinéastes à utiliser les éléments visuels et sonores en des combinaisons expressives qui vont bien au-delà de la chose montrée. De véritables « figures de style », c'est-à-dire des articulations exceptionnelles et néanmoins peu à peu codifiées, voient le jour chez les cinéastes du montage – ceux qui considèrent ce dernier comme un énonciateur de réalité. Il s'agit d'accepter que chaque plan, ou chaque élément du montage devienne un fragment de discours, et cesse d'être un enregistrement pur et simple de la réalité.*

Vincent Amiel, « Le montage discursif », *Esthétique du montage*, Armand Colin, Cinéma, Paris, 2005.

## La gradation

La gradation est un procédé classique de rhétorique au cinéma. Le film d'Orson Welles, *Citizen Kane*, nous en offre un exemple dans une séquence dévoilant une série de petits-déjeuners dans la vie d'un couple. La dégradation de la relation entre époux est visible par un éloignement physique et l'ouverture du cadre. À l'inverse, Éric Duyckaerts utilise un rapprochement des corps pour signifier le renforcement du lien amoureux dans sa vidéo *Parade*.



Orson Welles, *Citizen Kane*, 1940.  
Mercury Production, RKO Pictures.

Éric Duyckaerts, *Parades*, vidéo, 2011.  
Production MAC/VAL. © Éric Duyckaerts.

## Le langage télévisuel

Dans ses vidéos, Éric Duyckaerts s'amuse également avec les codes du langage télévisuel : le cadrage devant la bibliothèque débordant de livres rappelle les émissions culturelles, tandis que le commentaire de carte devant un mur vide fait évidemment penser à un présentateur météo. Les vidéos font également preuve de tout un travail d'accessoirisation et de décor. L'artiste multiplie ainsi les codes visuels qui marquent son appartenance au monde professoral : paperboard, lunettes, livres anciens... Le lieu de tournage est également choisi avec soin.

# Rhétorique et langage, tremplins de la création artistique

La rhétorique, avec son lot de contraintes et de codes, est souvent apparue comme sclérosante pour la création. Mais l'abondance de ses règles offre également un immense territoire de jeu pour les artistes qui peuvent en subvertir les principes et les codes, en exagérer les traits.

Le groupe OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, considère que ce jeu sur les codes formels stimulent l'invention et l'imagination. Fortement inspirés par la mathématique et la rhétorique, ses membres se donnent une contrainte comme point de départ de toute création.

Dans ses *Exercices de style*, Raymond Queneau se lance le défi de réécrire 99 fois la même histoire en utilisant à chaque fois un style ou une figure rhétorique différente.

## Métaphoriquement.

*Au centre du jour, jeté dans le tas des sardines voyageuses d'un coléoptère à grosse carapace blanche, un poulet au grand cou déplumé harangua soudain l'une, paisible, d'entre elles et son langage se déploya dans les airs, humide d'une protestation. Puis attiré par un vide, l'oisillon s'y précipita. Dans un morne désert urbain, je le revis le jour même se faisant moucher l'arrogance pour un quelconque bouton.*

## Notations.

*Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: « tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus. »; il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.*

## Philosophique.

*Les grandes villes seules peuvent présenter à la spiritualité phénoménologique les essentialités des coïncidences temporelles et improbabilistes. Le philosophe qui monte parfois dans l'inexistentialité futile et utilitaire d'un autobus S'y peut apercevoir avec la lucidité de son œil pinéal les apparences fugitives et décolorées d'une conscience profane affligée du long cou de la vanité et de la tresse chapeautière de l'ignorance. Cette matière sans entéléchie véritable se lance parfois dans l'impératif catégorique de son élan vital et récriminatoire contre l'irréalité néoberkeleyenne d'un mécanisme corporel inalourdi de conscience. Cette attitude morale entraîne alors le plus inconscient des deux vers une spatialité vide où il se décompose en ses éléments premiers et crochus.*

—  
Andrea Fraser, « Museum Highlights:  
a Gallery Talk », performance réalisée  
au Philadelphia Museum of Art, 1989.  
© Collection Centre Pompidou, Paris.



Le travail de l'artiste américaine Andrea Fraser utilise également le langage. Les références savantes, mais aussi le style des discours sur l'art lui servent d'outils critiques envers l'institution muséale et le monde de l'art. Elle s'inspire des travaux de Pierre Bourdieu et de son analyse du langage comme pouvoir symbolique de domination.

Dans ses performances, elle montre que la culture n'est pas seulement une accumulation d'œuvres mais comporte également l'ensemble des commentaires sur l'art. Qu'ils émanent de professionnels, de critiques ou de conférenciers, ces discours socialement marqués leur permettent de s'appropriier, voire de s'accaparer la production culturelle.

Dans *Museum Highlights*, ce n'est pas l'austère costume du *Magister* mais le tailleur strict de la conférencière *Jane Castleton* qu'elle endosse pour une visite/performance inattendue : le langage pompeux, la gestuelle inspirée commentent aussi bien une peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle que la cafétéria du musée.

# NŒUDS ET ENTRELACS

## *Les entrelacs et moi.*

*Je suis fasciné par les entrelacs depuis ma prime jeunesse: tricot, vannerie, nœuds de marins, macramé, tissage... éveillent ma curiosité à la manière de tours de magie ou de problèmes d'arithmétique. L'ingéniosité humaine s'exerce dans les entrelacs d'une façon exemplairement anonyme jusque très récemment. Ils réunissent l'art et l'artisanat sans solution de continuité: on peut passer de Vinci et Dürer à des astuces vertigineuses de passementerie.*

Éric Duyckaerts

Éric Duyckaerts, *Entrelacs brunien 1*,  
2011. Peinture murale, projet pour le MAC/VAL.  
© Éric Duyckaerts.



Éric Duyckaerts, *Entrelacs brunien 1*,  
2011. Peinture murale. Production MAC/VAL.  
Vue de l'exposition «'idéo». Photo: Marc Damage.

## Le nœud brunien et la topologie

La topologie est une branche des mathématiques qui étudie les déformations spatiales. Cette science qui conçoit les nœuds comme des espaces, en offre une classification, par la taille, par le nombre de brins ou d'entrecroisements. En topologie, un entrelacs est brunien lorsque couper n'importe laquelle de ses boucles libère toutes les boucles.

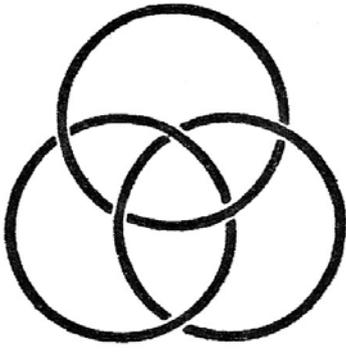


Figure 3

Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, figure 3, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 156.

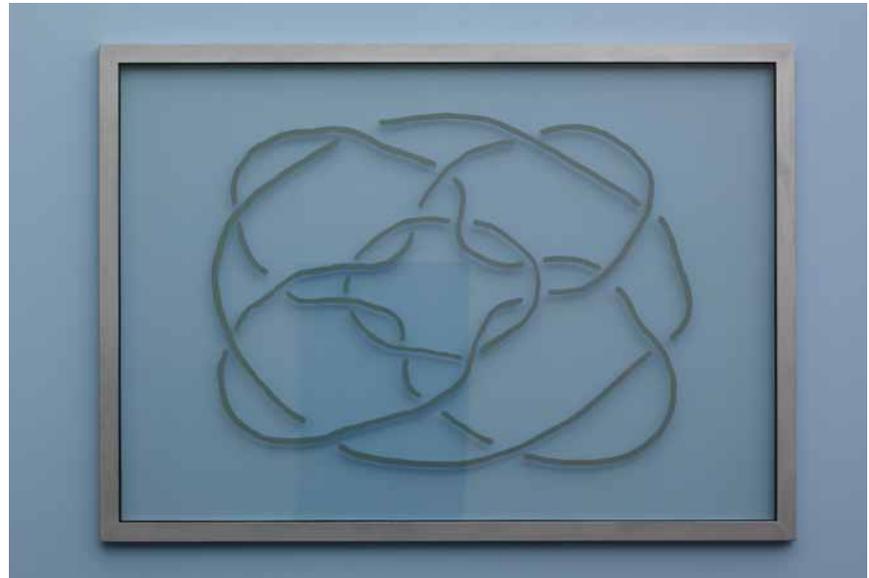
## Le nœud, un modèle pour la psychanalyse

La figure ci-contre est un nœud borroméen, du nom de la puissante famille italienne Borromeo qui adopta au xv<sup>e</sup> siècle ce symbole comme blason pour symboliser son alliance avec les familles Visconti et Sforza.

**Les nœuds borroméens** sont des nœuds brunnien à trois cercles. Ils tirent leur nom du mathématicien allemand Hermann Brunn (1862 – 1939). Leur caractéristique : toutes leurs boucles mêlées redeviennent libres si l'on en coupe une seule.

### En boucle avec Lacan

Pour le psychanalyste Jacques Lacan, le sujet (ou patient) est structuré par l'intrication de trois fonctions : le Réel, le Symbolique, l'Imaginaire.



Éric Duyckaerts, *Anneaux de Soury 5*, 2011.  
Sérigraphie sur verre feuilleté, châssis en acier galvanisé. 250 x 180 x 7 cm, production MAC/VAL.  
Vue de l'exposition « Idéo », MAC/VAL, 2011.  
Photo : Marc Damage.

À partir de 1972, nourri d'un échange fructueux, presque obsessionnel avec le mathématicien topologiste Pierre Soury, Jacques Lacan se passionne pour l'étude des déformations spatiales des entrelacs. Il représentera cette intrication des trois fonctions le Réel, le Symbolique, et l'Imaginaire par le nœud borroméen.

*Avec le nœud borroméen, nous avons à faire avec ce qui ne se voit nulle part, à savoir un vrai rond de ficelle. Figurez-vous que, quand on trace une ficelle, on n'arrive jamais à ce que sa trame joigne ses deux bouts. Pour que vous ayez un rond de ficelle, il faut que vous fassiez un nœud, nœud de marin de préférence. Faisons avec notre ficelle ce nœud marin.*

*Voilà. Grâce au nœud marin, nous avons là, vous le voyez, un rond de ficelle. Nous allons en faire deux autres. Le problème alors posé par le nœud borroméen est celui-ci – comment faire, quand vous avez fait vos ronds de ficelle, pour que ces trois ronds de ficelle tiennent ensemble, et de façon telle que, si vous en coupez un, tous les trois soient libres ?*

Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

## **Théorèmes psychologiques**

*Nœuds*, du psychiatre Ronald Laing, est un livre étonnant qui décrypte sous une forme d'assertions très simples des interactions conflictuelles qui peuvent exister entre époux, amants, amis, parents et enfants, voire dans les rapports de l'individu avec lui-même.

Sa forme confine parfois à la poésie. Il met en scène un homme et une femme, Jack et Jill dans de courts textes qui rendent intelligibles les nœuds qui se forment parfois entre les êtres humains.

*Je ne m'estime pas  
Je ne puis estimer quelqu'un qui m'estime.  
Je ne puis estimer que quelqu'un qui ne m'estime pas.*

*J'estime Jack  
parce qu'il ne m'estime pas  
Je méprise Tom  
parce qu'il ne me méprise pas*

*Seule une personne méprisable  
Peut estimer quelqu'un d'aussi méprisable que moi*

*Je ne puis aimer quelqu'un que je méprise*

*Du fait que j'aime Jack  
Je ne puis croire qu'il m'aime*

*Quelle preuve peut-il me donner?*

Ronald D. Laing, *Nœuds*, éditions Stock, 1971.

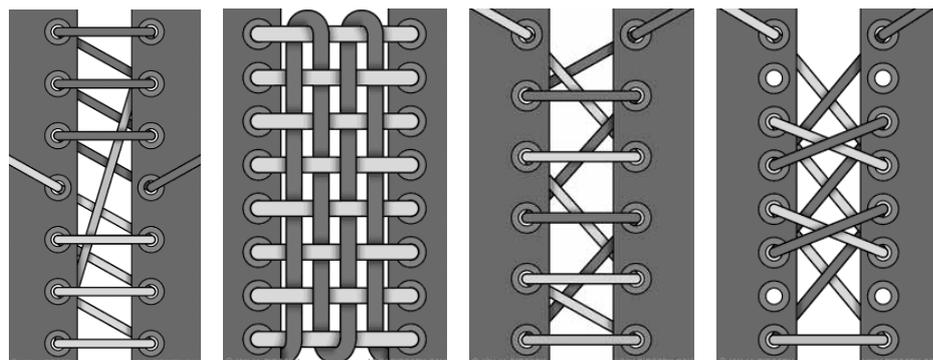
## Acte de nouer

Les nœuds sont sans doute parmi les choses au monde les plus répandues. Car qui, vraiment qui ne les utilise pas?

S'en servent l'**archer**, l'**artilleur** (pour déplacer les canons de campagne), l'**automobiliste** (pour attacher des bagages, pour remorquer une voiture), le **boulangier** (faisant en pâte le nœud du bretzel), le **vannier** (dont le nœud de croisillon apparaît au fond des paniers en bois), le **sonneur** (pour éviter qu'une corde trop longue traîne sur le plancher du clocher), l'**aéronaute** et le **parachutiste**, le **dynamiteur**, le **relieur** (pour coudre les feuilles d'un livre), le **cordonnier**, le **cambricoleur**, le **boucher**, l'**ébéniste** (qui serre sa scie à chantourner en tordant une cordelette avec un bâton de bois dur), le  **campeur**, le **cirier**, le **charpentier** (pour hisser des madriers ou un marteau, pour suspendre les contrepoids des fenêtres à guillotine), le **charretier**, les **gens de cirque** bien sûr, le **cuisinier** (pourembrocher et trusser une volaille), le **grimpeur**, le **tonnelier**, le **schlitteur**, le **poseur de lignes électriques**, le **fauconnier**, le **fermier**, le **maréchal-ferrant** (utilisant un tord-nez), l'**escrimeur** (pour garnir la poignée d'un fleuret), le **pompier** (pour faire une corde de fortune, transporter un blessé, suspendre une échelle ou une hache), le **pêcheur** (pour fixer un hameçon, pour mouiller un casier à homards, hisser une barque, etc.), le **fleuriste**, le **footballeur** (pour lacer ses souliers !), le **fruitier** (faisant son nœud pour bananes), le **jardinier** (pour ensacher du raisin, pour réparer un tuyau d'arrosage), le **bourreau** (« On ajuste toujours la boucle en plaçant le nœud juste derrière l'oreille gauche, légèrement en dessous d'elle. Cela pour garantir la secousse sur le côté, l'un des raffinements d'une pendaison réussie. »), le **cavalier**, la **ménagère**, le **bijoutier** (pour enfiler des perles), le **meunier** (pour nouer les sacs), l'**alpiniste**, le **musicien** (pour fixer une corde de violon), le **fabricant de filet**, l'**infirmière**, l'**emballeur**, le **braconnier** (qui dresse ses collets, qui parfois suspend des nœuds coulants entre les arbres pour que les oiseaux s'y prennent en plein vol, au crépuscule), le **portefaix**, le **prospecteur**, le **fabricant de tapis**, le **pailleur de chaises**, le **scout**, le **maquettiste**, le **skieur**, le **réparateur de clochers** (bien sûr!), le **chirurgien** (utilisant souvent le nœud de vache à l'intérieur de notre corps), le **constructeur de balançoire**, l'**émondeur**, le **tapissier** (avec son nœud de capiston), le **fabricant de fouet**, le **foreur**, le **harponneur** et bien d'autres.

Gilbert Lascault, *Nœuds et ligatures*, catalogue d'exposition, Centre National des Arts Plastiques / Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 1983, p.8.

—  
Image anonyme,  
l'art de nouer ses lacets ou *Lacing*.



# Nouer pour renouveler les gestes du peintre



—  
Simon Hantaï dans son atelier.  
*Les Années Supports/Surfaces* dans  
la collection du Centre Georges Pompidou,  
Galerie Nationale du jeu de paume,  
1998. Photographie André Morain.

—  
Christian Jaccard dans son atelier,  
1975–1976. *Noeuds et ligatures*,  
catalogue d'exposition, Centre  
National des Arts Plastiques / Fondation  
Nationale des Arts Graphiques et  
Plastiques, Paris, 1983, p.8. Photo ©D.R.

## Retour aux origines ?

L'architecte et historien de l'art Gottfried Semper (1803 – 1879) est l'un des premiers à étudier l'art non occidental. Pour lui, évolution des styles et évolution des techniques sont indissociables. Dans son principal ouvrage *Le style dans les arts techniques et tectoniques, ou Esthétique pratique*, publié entre 1860 et 1863, il place la technique du tissage à l'origine de l'art. Le nœud, qui permet l'assemblage des matériaux, serait l'archétype de l'activité créatrice.

## Supports / Surfaces

Au même moment où des sculpteurs américains explorent l'« antiforme », les artistes du groupe Supports / Surfaces, fondé à Nice en 1969, se proposent de « travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit, envers - tension, détension - mollesse - dureté - mouillure - imprégnation - format, etc.) ».

Claude Viallat, texte de 1975, publié sur <http://www.artzari.fr>

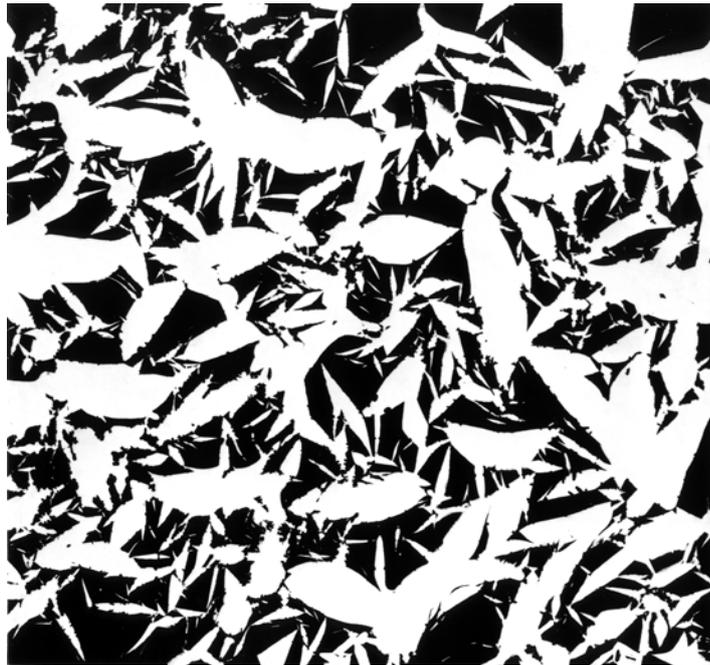
Claude Viallat, membre fondateur du groupe, mais aussi d'autres artistes, comme Simon Hantaï ou Christian Jaccard, utilisent dans les années 60 et 70 le nœud comme un élément du processus pictural. Ils réinvestissent des gestes élémentaires, artisanaux, primitifs : suspendre, nouer, tresser, teindre, tremper...

## Simon Hantai Nouer-dénouer : de la surface au volume

Simon Hantai développe en 1960 « le pliage comme méthode ». Le processus comporte trois étapes : pliage de la toile libre, peinture - imprégnation au pinceau, dépliage. Pendant que la toile est froissée, elle n'est plus une surface mais un volume ; des nœuds, des ligatures, maintiennent alors les plis. Une fois les nœuds défaits et la toile déployée, le rapport entre les facettes colorées et les parties laissées en réserve, non peintes, déterminent l'image et permettent en même temps de reconstituer le processus. « L'étoilement est la mémoire du nœud. » (Georges Didi-Huberman, *L'étoilement, Conversation avec Hantai*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.)

---

Simon Hantai, *Étude I*,  
*Suite pour Pierre Reverdy*, 1969.  
Huile sur toile, 151 x 140 cm, collection MAC/VAL.  
©Adagp, Paris, 2011. Photo: Claude Gaspari.



## Christian Jaccard : le nœud pour marquer la toile

Christian Jaccard présente une modestie dans le choix des matériaux, un souci de laisser apparent le processus de fabrication de l'œuvre, et le recours à des gestes artisanaux.

*Ce qui est en jeu pour lui dans la fabrication mécanique et obsessionnelle de nœuds avec toutes sortes de cordages, c'est justement l'abandon de la maîtrise volontaire, l'ouverture à la forme qui advient par la seule mémoire et intelligence de la main, indépendamment du contrôle de la conscience.*

Didier Semin, « Christian Jaccard », *La collection du Musée National d'Art Moderne - Acquisitions 1986-1996*, vol II, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996, p.187

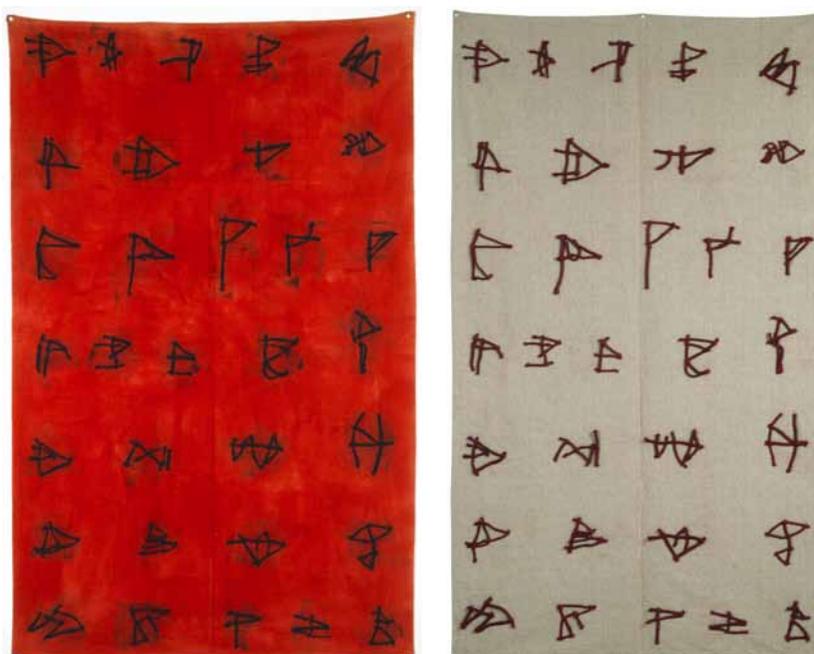
Christian Jaccard, lithographe de formation, nomme « outils » ses petites formes nouées ou tressées, sur elles-mêmes ou autour d'armatures. Parfois teintés et exposés seuls, comme des petites sculptures, ils sont parfois imprégnés d'encre d'imprimerie pour marquer la toile libre de leur empreinte. Dans ce cas, ils sont exposés avec elle, pour expliquer l'apparition du signe.

Christian Jaccard, *Boîte bleue contenant 13 outils*, 1972.

Boîte en bois peint. 13 éléments noués et/ou ligaturés en cordes et cordelettes de chanvre, lin, sisal et jute teints, 10 x 48,5 x 66 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Adagp, Paris, 2011. © Photo MNAM/RMN.

Christian Jaccard, *Couple toile/entrelacs*,

1974, inv. 1993-523 (toile) et inv. 1993-524 (matrice). Empreinte, encre et acrylique sur toile libre, 192 x 122 cm, matrice, chanvre ligaturé et cousu, 210 x 123 cm, collection du MAC/VAL. ©Adagp, Paris, 2011. Photo: Claude Gaspari.



## Bernard Frize : l'entrelacs est motif

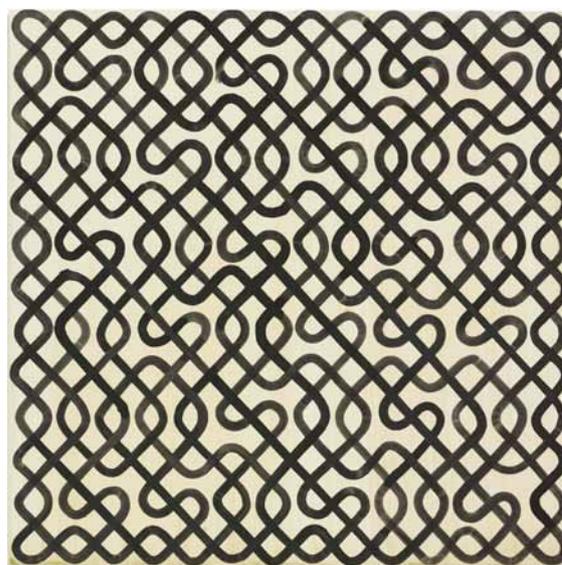
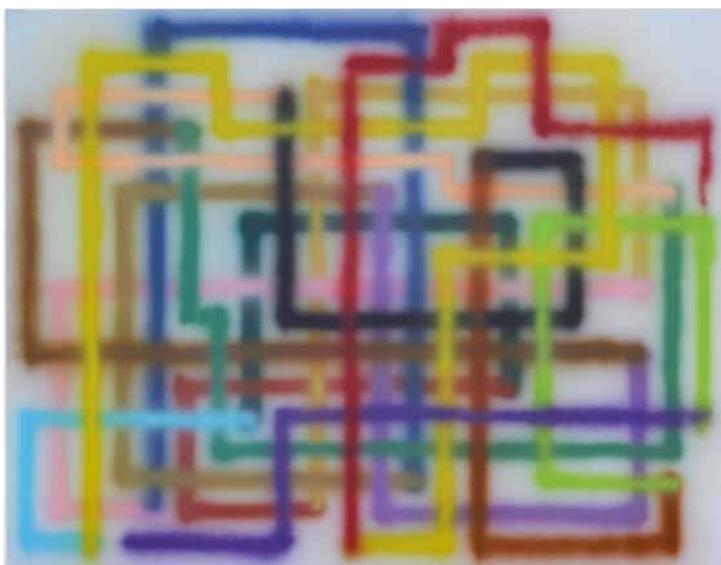
Les peintures de Bernard Frize matérialisent une idée, une règle établie à l'avance qui devra être lisible une fois le tableau achevé. Chaque série répond à une contrainte différente. Dans de récentes séries, Bernard Frize trace une seule longue ligne, faite de plusieurs segments colorés. La règle du jeu exige que chaque couleur ne passera pas plus d'une fois au-dessus d'une autre couleur.

— Bernard Frize, *Miki*, série « Au pistolet » 2007. Acrylique sur toile, 227 x 290,5 cm, signé, titré et daté au dos sur le châssis « Bernard Frize, Miki, 2007-6 ». Collection Guillaume Durand, Paris, courtesy galerie Perrotin, Paris. © Adagp, Paris, 2011.

— Bernard Frize, *N°10 à l'envers*, série « Euler Tour, Pavitrām, Sona, etc. » 2005. Acrylique et résine sur toile, 185 x 185 cm. Photographie: Santi Caleca. Collection François Pinaud, courtesy galerie Perrotin, Paris. © Adagp, Paris, 2011. Photo © D.R.

*J'essaie de trouver une manière de peindre la toile en un seul coup, avec un minimum de signes et un maximum de simplicité. [...] La plupart du temps, il s'agit de supprimer les intersections de manière à ce que la ligne soit continue. Il s'agit du principe de départ. Les couleurs n'ont aucune importance. Elles servent juste à se distinguer les unes des autres et à montrer que les traits de pinceau sont différents entre eux. La couleur permet de nommer et de discriminer.*

Bernard Frize, interview par Frédéric Bonnet, in *Le Journal des Arts* n°268, novembre 2007



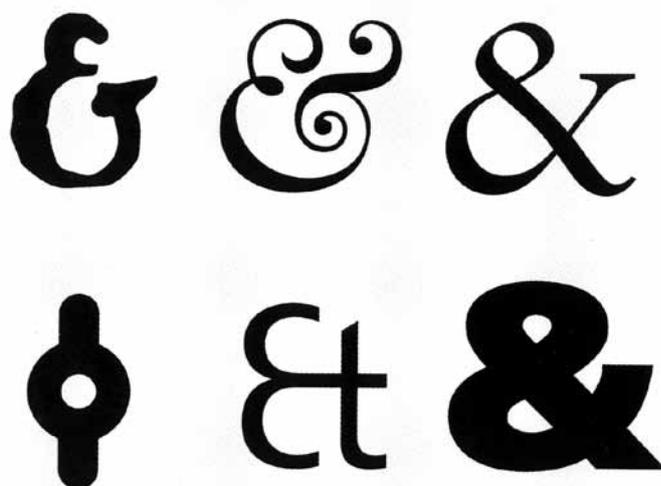
D'apparence très ornementales, ses toiles « sans sujet » trouvent pourtant souvent leur origine dans des plans ou des diagrammes scientifiques. Il a utilisé par exemple des schémas de parenté ou les déplacements de pièces sur un échiquier. On peut parler de « motifs *ready-made* ».

Dans les peintures de la série *Euler Tour, Pavitrām, Sona etc.*, une seule ligne grise serpente sur une grille de 13 carreaux sur 13 et brouille le regard. Les maillages obtenus évoquent des jeux mathématiques, des motifs décoratifs orientaux, ou encore le bâti d'un tricot ou d'une dentelle.

Le titre de la série contient deux références. Le mathématicien suisse Leonhard Euler a résolu en 1736 le « problème des sept ponts de Königsberg » : est-il possible de parcourir cette ville en empruntant une seule fois chacun de ses sept ponts pour revenir à son point de départ? Les *kolams* sont des dessins de protection, traditionnellement tracés à la farine de riz sur le seuil des maisons dans le sud de l'Inde. Un *kolam* codifié, particulièrement labyrinthique, s'appelle le *kolam pavitrām*.

## Nœud et graphie

### L'esperluette, une autre lettre oubliée de l'alphabet ?



Exemples du signe esperluette selon différentes polices de caractères.

À l'image du *digamma*, lettre grecque disparue, évoquée dans le titre de l'exposition «'idéo», l'esperluette est également une oubliée de l'alphabet.

L'esperluette (&) est une des grandes figures du nœud, elle est en typographie la ligature par excellence.

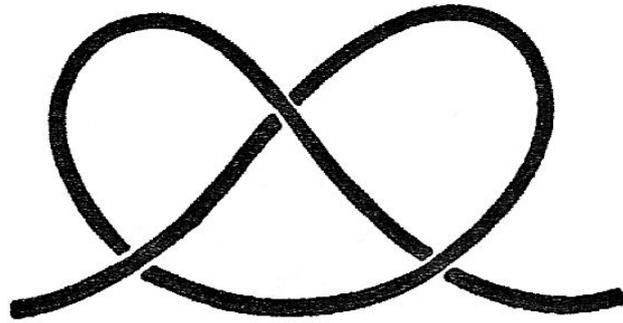
Il semble que l'esperluette ait été considérée comme la 27<sup>e</sup> lettre de l'alphabet jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon le *Trésor de la langue française*, le & était appelé *ète*. Les enfants apprenaient à réciter l'alphabet en ajoutant après Z, les mots latins «et, per se, et» («et, en soi, 'et'») prononcés «ète-per se-ète». L'appellation du caractère «&» aurait découlé de cette habitude sous la forme de *perluète* ou *esperluette*.

Lettre-ligature, elle est le symbole tout à la fois du partenariat commercial et de la lutte pour la sauvegarde du geste calligraphique :

Le XIX<sup>e</sup> siècle et la révolution industrielle font du nœud qui ferme le paquet, expédié par chemin de fer, le symbole même du commerce et le «& commercial» représente le lien économique des partenaires privilégiés (les «Dupond & Dupont» des sociétés de production). Le nœud devient alors un symbole-logotype, signe du commerce.

En 1959, le typographe Maximilien Vox tente de faire de l'esperluette le symbole poétique d'un combat pour la survie de la police caractère Garamond que Charles Peignot est en train de supprimer de son catalogue-plomb, alors que le caractère bâton Univers (sorti en 1957) fait une percée spectaculaire sur le marché de l'imprimerie. Il relance ainsi la valeur calligraphique, c'est-à-dire la valeur ajoutée de la main du créateur-dessinateur de lettres qui n'est plus le graveur traditionnel de poinçons.

## La calligraphie : là où le trait et l'idée sont liés



*Figure 1*

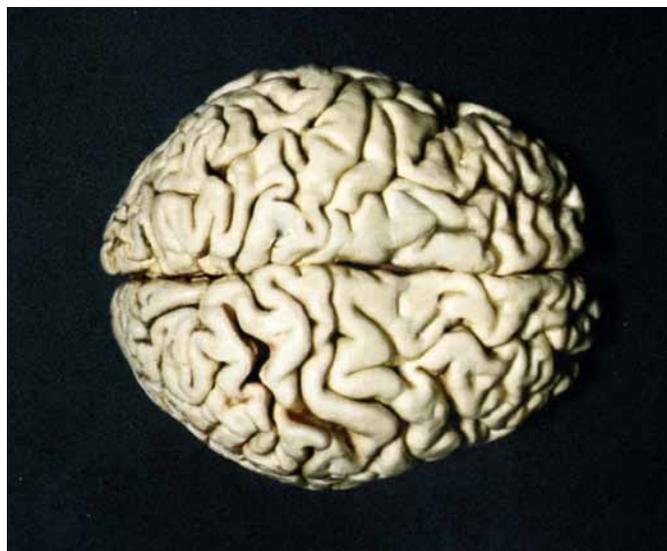
Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, figure 1, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 153.

*L'écriture donc est une trace où se lit un effet de langage. [...] Quand vous gribouillez et moi aussi, c'est toujours sur une page et c'est avec des lignes, et nous voilà plongés tout de suite dans l'histoire des dimensions. Ce qui coupe une ligne c'est un point. Comme le point a zéro dimension, la ligne sera définie d'en avoir une. Comme ce que coupe la ligne, c'est une surface, la surface sera définie d'en avoir deux. Comme ce que coupe la surface c'est l'espace, l'espace en aura trois. C'est là que prend sa valeur le petit signe que j'ai écrit au tableau. Ça a tous les caractères d'une écriture, ça pourrait être une lettre. Seulement, comme vous écrivez cursivement, il ne vous vient pas à l'idée d'arrêter la ligne avant qu'elle en rencontre une autre, pour la faire passer dessous, parce que dans l'écriture il s'agit de tout autre chose que de l'espace à trois dimensions.*

*Sur cette figure, lorsqu'une ligne est coupée par une autre, ça veut dire qu'elle passe sous elle. Ce qui se produit ici, à ceci près qu'il n'y a qu'une ligne. Mais quoi qu'il n'y en ait qu'une seule, ça se distingue d'un simple rond, car cette écriture vous représente la mise-à-plat d'un nœud.*

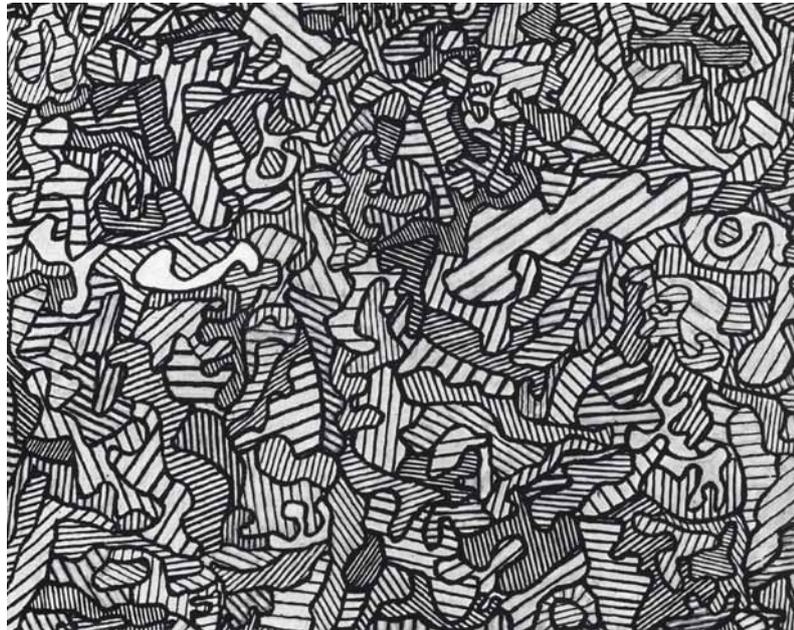
Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 1972-1973, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

Circonvolutions cérébrales.  
©Tom Schierlitz, The image bank, Getty images.



En juillet 1962, lorsqu'il répond au téléphone, Jean Dubuffet laisse distraitemment courir son stylobille sur des feuilles de papier. De ces digressions graphiques sortent des dessins à demi automatiques, qu'il barre de rayures rouges et bleues, et qu'il réunit dans un petit livre qui porte le titre *L'Hourloupe*. Puis ce sont des gouaches qui poursuivent dans la même direction. La fusion du graphisme figuratif et de l'écriture, que Dubuffet recherchait depuis longtemps, est, avec cette série, atteinte. On ne distingue plus le trait pictural de la calligraphie, la chose figurée de l'écriture.

—  
Jean Dubuffet, *Les riches fruits de l'erreur*,  
12 mars 1963. Waddington Galleries, Londres,  
photographie en noir et blanc. © Adapg, Paris, 2011.  
Photo © D.R.



Après avoir réalisé de nombreux lettrages « wildstyle » (type de graffitis qui se caractérisent par une imbrication complexe de lettres qui tend à réduire la lisibilité du mot), The Spaghetrist s'est éloigné de la lettre et du sens pour s'abandonner à un pur délire graphique fait d'entrelacs presque organiques.

—  
The Spaghetrist, *06.02 juv.*  
Photo : Nicolas Gzeley.



## Le nœud et le récit

—  
Maître des Cassoni Campana,  
*Thésée et le Minotaure* (détail), v. 1515.  
Peinture sur bois, 69 x 155 cm. Musée du Petit Palais,  
Avignon. © RMN, Paris.

—  
Jacques Tati, *Playtime*, 1967.  
Vidéogramme issu du film.

© Photogramme du film © les films de mon oncle.

*Ô mes amis, je vais vous faire connaître les prédictions de la divine Circé ; afin que vous sachiez tous si nous périrons, ou si nous échapperons à la mort qui nous menace. Circé nous défend d'écouter les harmonieux accents des Sirènes ; elle nous ordonne de fuir leurs prairies émaillées de fleurs, et elle ne permet qu'à moi d'entendre leurs chants. Mais aussi vous devez m'attacher avec des cordes et des chaînes au pied du mât élevé pour que j'y reste immobile. Si je vous implore et si je vous commande de me délier, alors entourez-moi de nouveaux liens.*

Homère, *L'Odyssée*, livre XII, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.



## Entrelacs littéraires

*Il y a dans toute tragédie un nœud et un dénouement ; souvent, des faits extérieurs à la tragédie et un certain nombre de faits qui s'y déroulent constituent le nœud, tandis que le reste constitue le dénouement. J'appelle « nœud » ce qui va du début jusqu'à cette dernière partie d'où procède le revirement vers le bonheur ou le malheur, et « dénouement » la tragédie depuis le début de ce revirement jusqu'à la fin. Ainsi, dans le Lyncée de Théodecte, le nœud comprend les événements antérieurs et l'enlèvement de l'enfant, tandis que le dénouement va de l'accusation du meurtrier jusqu'à la fin.*

Aristote, *Poétique*, XVIII, éditions Mille et une nuits, Paris, 1997, p.42.

*La littérature offre des centaines d'exemples où le nœud est métaphore de l'amour. Parfois les nœuds se font : « L'amour serra les nœuds par le sang commencés » (Racine, Bajazet, I, 4). Parfois ils sont brisés : « Et je romps tous les nœuds qui m'attachent à vous » (Racine, Iphigénie, IV, 6). Il arrive que les liens deviennent insupportables. Le Thésée de Gide, avant d'entrer dans le labyrinthe, accepte de donner un bout de fil qui permettra son retour à Ariane, mais il refuse de lui donner les « pelotons » afin qu'elle ne devienne pas « maîtresse de sa destinée ». Il y a pour certaines personnes un aspect excessif, contraignant du nœud, et l'on se souvient de cette héroïne de Giraudoux qui considérait les nœuds « comme une chose haïssable, et inutile, et injuste puisque la boucle existe ».*

Gilbert Lascault, *Nœuds et ligatures*, catalogue d'exposition Centre National des Arts Plastiques / Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 1983, p.14.

## Faire un nœud à son mouchoir

*Cette nuit-là - comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une confusion - Térïï le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de n'en pas omettre un mot, les beaux parlars originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux Maori. Et c'est affaire aux promeneurs-de-nuit, aux haère-po à la mémoire longue, de se livrer, d'autel en autel et de sacrificateur à disciple, les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir. [...]*

*Le haère-po devait, maintes fois, faire parade irréprochablement du savoir transmis. Pour aider sa mémoire adolescente, il recourait aux artifices tolérés des maîtres, et il composait avec grand soin ces faisceaux de cordelettes dont les brins, partant d'un nœud unique, s'écartent en longueurs diverses interrompues de nœuds réguliers. Les yeux clos, le Récitant les égrenait entre ses doigts. Chacun des nœuds rappelait un nom de voyageur, de chef ou de dieu, et tous ensemble ils évoquaient d'interminables générations. Cette tresse, on la nommait « Origine-du-verbe », car elle semblait faire naître les paroles. Térïï comptait la négliger bientôt : remâchés sans relâche, les Dires consacrés se suivraient à la longue d'eux-mêmes, dans sa bouche, sans erreur et sans effort, comme se suivent l'un l'autre en files continues les feuillages tressés qu'on lance à la dérive, et qu'on ramène, à pleines brasses, chargés de poissons miroitants.*

Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, "Collection Points", Éditions du Seuil, Paris, 1985, pp.11-14 (première édition : 1907).



— Noël Dolla, *Ma famille*, 2009, série « Pleure pas Jeannette ». Mouchoirs, plastique, cadre inox, 270 x 141 x 141 cm. Production MAC/VAL. Photo: Marc Damage. © Adagp, Paris, 2011.

Le travail de mémoire est au centre de l'œuvre de Noël Dolla. Une réminiscence par la peinture et l'œuvre qui met en évidence les différentes strates de cette mémoire : la mémoire intime de l'artiste, la mémoire du monde, la mémoire de l'histoire de l'art. Pour l'œuvre *Ma famille*, Noël Dolla noue des mouchoirs pour ne pas oublier ceux qui constituent sa famille politique et idéologique. Ainsi, apparaissent en broderie les noms de Chavez, M. Luther King, Allende, Lafargue, Louise Michel, Proudhon, Lénine...

# AVOIR UNE IDÉE...

## ... POUR CRÉER UNE ŒUVRE D'ART



—  
Éric Duyckaerts, 2010  
© Stéphane Accarie / Conception graphique :  
Atelier ter Bekke & Behage.

'Idéo, ce titre renvoie à vidéo et à idée. Il s'appuie sur la racine « id » qui, en grec aussi bien qu'en latin, indique le savoir (les idées) et la vue. Sous l'apostrophe, se cache une ancienne lettre grecque disparue : le digamma. Il peut être remplacé par un accent, un « e » ou un « v », débouchant ainsi sur les deux significations de vue et de connaissance.

Éric Duyckaerts.

### « Créer, c'est avoir une idée »

Les conférences d'Éric Duyckaerts emmènent le spectateur dans un labyrinthe mental. Les vidéos représentent un artiste performeur, faisant acte de parole, proférant des discours. Ce qui est à entendre est un labyrinthe d'images mentales : le spectateur est à la recherche d'images évoquées par des mots. Éric Duyckaerts est expert en démonstration et transmission d'idées. Sont-elles vraies, sont-elles fausses ? Il détache l'idée du raisonnement logique, il la décroche de sa discipline d'origine. « Avoir une idée » ouvre le champ à un univers imaginaire et préside à une création, liée à des souvenirs, des impressions, de la connaissance, et du savoir.

Le philosophe Gilles Deleuze interviewé par Claire Parnet dans *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, montre les natures différentes de l'idée dans le domaine de l'art.

**Claire Parnet :** Pourquoi, selon toi, l'idée préside-t-elle à tout ?

**Gilles Deleuze :** Une idée ne tombe pas du ciel. Une idée surgit parce qu'elle est nécessaire, nécessaire à un domaine de pensée, nécessaire à une activité de l'homme. Les idées sont obsédantes, elles vont, viennent, s'éloignent, et prennent diverses formes. L'idée traverse toutes les activités créatrices, créer c'est avoir une idée. Le peintre, ou le philosophe, n'a pas le même genre d'idée. La philosophie est l'art de former, d'inventer des concepts. Il n'y a pas découverte mais construction d'un concept. L'artiste est celui qui crée des percepts, c'est-à-dire un complexe de perceptions et de sensations qui survivent à celui qui les éprouve.

*L'abécédaire de Gilles Deleuze* de Pierre-André Boutang. 3 DVD (7h 33min), Éditions Montparnasse, Paris, 1996.

—  
Claude Lévêque, *Sans titre (Amertume)*,  
2005. Néon bleu, 70 x 427 cm. Collection  
du MAC/VAL. Photo: Jacques Faujour. © Adagp,  
Paris, 2011.

Le mot et le mode d'écriture font l'œuvre. Un seul mot pour l'idée du goût et de la sensation. Si l'écriture du mot renvoie à l'absence du locuteur, elle rappelle que le sens existe toujours en relation avec d'autres sens.



# De l'idée au concept, de l'image au langage

## *La Pittura è cosa mentale,* Léonard de Vinci

Au regard de l'histoire de l'art, l'idée est liée aux créations de l'esprit et c'est à la Renaissance que l'artiste signe son œuvre et se distingue de l'artisan anonyme, œuvrant dans les cathédrales. Son travail est une mise en forme de matériaux et s'appuie sur une technique, mais elle s'oriente vers un savoir humaniste et scientifique. Léonard de Vinci (1452-1519) est artiste et savant. «La Pittura è cosa mentale» (La Peinture est une chose mentale) ancre la représentation dans la modernité de la première renaissance du Quattrocento et explique que les peintres antérieurs à Vinci, Raphaël, Michel-Ange, aient été qualifiés de «primitifs».



Léonard de Vinci, *La vierge aux rochers*,  
1483, musée du Louvre. © RMN, 2011.

*La vierge aux rochers* représente la Vierge Marie venue avec Jésus recueillir saint Jean orphelin réfugié dans une grotte grâce à la protection de l'archange Uriel, agenouillé à droite. L'interprétation symbolique du lien entre les personnages réside dans les gestes, les attitudes convergentes, protectrices, bénissantes. Elle est essentielle pour comprendre «l'idée» de Léonard de Vinci qui s'attache à traduire la dimension psychologique de ses personnages. Aujourd'hui, l'idée symbolique de cette œuvre se perd, au profit d'un regard commun sur le *sfumato* qui plonge la composition dans un jeu subtil de clair-obscur.

## L'art de la matière grise, Marcel Duchamp

Le xx<sup>e</sup> siècle est l'époque où l'œuvre d'art s'affranchit des préoccupations purement visuelles. Refusant l'art de la contemplation, Marcel Duchamp (1887–1968) entreprend un « art de la matière grise », il privilégie ce qui est à penser de ce qui est à voir. Ainsi le ready-made, objet « déjà fait » est désigné par Marcel Duchamp comme œuvre d'art. Ceci lui permet de remettre en question la virtuosité du savoir-faire et d'affirmer la définition de l'œuvre par le langage : « ceci est une œuvre d'art ». Dès lors jeux de mots et distorsions de langage font primer le concept.

*Le mot-assemblage-de-lettres assume une nouvelle identité, physique, tangible, surprenant interprète d'une nouvelle réalité. Il s'agit d'épuiser le sens des mots jusqu'à prononcer enfin le divorce total entre le terme et le contenu expressif que nous lui reconnaissons à l'accoutumée. Les vocables une fois vides et disponibles livreront d'eux-mêmes, soit par l'étrangeté soudain visible de leur structure interne, soit par leur baroque association avec d'autres mots, des trésors insoupçonnés d'images ou d'idées.*

Marcel Duchamp, Duchamp du signe, (recueil) Éditions Flammarion, Paris, 1994.



Marcel Duchamp, *The Fresh Widow*, 1920.

Bois peint, cuir, 79,2 x 53,2 x 10,3 cm, tablette: 10,2 cm x 53,3 x 1,9 cm. Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.  
©MNAM/RMN © Succession Marcel Duchamp, Adagp, Paris, 2011

Sur le socle: le titre, le pseudonyme du travesti de Marcel Duchamp, Rose Selavy, et l'année de création.

Le titre de l'œuvre est un jeu de mots entre « Fresh » (frais) et « French » (français). Aux Etats-Unis, toutes les fenêtres qui ne sont pas à guillemettes sont dites « à la française ». L'artiste joue à la fois de l'homophonie de ces deux termes et de la signification « veuve joyeuse » ou « widow » en anglais. L'humour naît du décalage entre signifiant (l'image d'une fenêtre) et signifié (l'idée éloignée d'une veuve joyeuse).

## ***La trahison des images,*** **René Magritte**

Le Surréalisme aime le langage. Selon Éric Duyckaerts, le Surréalisme est encore vivant en Belgique. En dehors de toute structure linéaire, ce sont des jeux sémantiques à l'infini qui ont fait émerger des questions sur la nature du lien entre langage et conscience, à l'image de l'œuvre de René Magritte (1898–1967).



Cette combinaison de mots et d'images est contradictoire, l'artiste se joue du rapport entre signifiant et signifié. L'ambiguïté provoquée bouleverse la cohésion et le sens de l'objet représenté, ce qui rend perplexe le regardeur, invité à remettre en question cette association. René Magritte ne cesse de réinventer le rapport qui unit le mot à l'image. Ils deviennent partenaires d'un processus d'interprétation contradictoire, devenant ainsi le véritable symbole d'un « Surréalisme belge ».

—  
René Magritte, *La clé des songes*, 1927  
Huile sur toile, 60 x 38 cm. Collection particulière.  
Courtesy et photo Galerie Beleyer, Bâle.

## «A est à B comme C est à D» (A/B=C/D)

Dans *Hollande, Écosse...* Éric Duyckaerts organise une suite d'objets sur un mode comparatif: l'analogie. Par la trop grande hétérogénéité des référents utilisés dans cet ensemble, l'artiste pousse la validité de l'analogie à sa limite! Ceci lui permet ainsi d'énoncer visuellement dans *Hollande, Écosse...* une vertigineuse boucle pseudo-logique et comique :

*La tulipe est au chardon ce que la Hollande est à l'Écosse, ce que le moulin est à la cornemuse, ce que le football est au rugby, ce que la boule de pétanque est à l'œuf, ce que le marteau est au verre de cristal, ce que l'éléphant est à la porcelaine, ce que la trompette est à la Kalimba, ce que la chanterelle est à la vessie-de-loup et ce que le calamar est à la méduse.*

—  
Éric Duyckaerts, *Hollande, Écosse...*, 2007.  
Aluminium brossé, objets divers, 90 x 170 cm de diamètre. Collection de l'artiste. © Éric Duyckaerts.  
Photo Marc Damage, 2011.



## art as idea as idea, Joseph Kosuth

Les années 60 marquent le tournant conceptuel de l'art. Dans la suite de l'art minimal américain, l'espace visuel devient le lieu de remise en question du langage. Les artistes utilisent le mot dans sa dimension physique (typographie, lettres), mais aussi pour son caractère abstrait. L'écriture est expérimentée en tant que phénomène à la fois verbal et visuel.

—  
Joseph Kosuth, *One and three chairs*,  
1965. Chaise en bois 82 x 40 x 37 cm et deux photographies noir et blanc 112 x 79cm et 50 x 75 cm. Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris. © MNAM / RMN. © Adagp, Paris, 2011

L'œuvre de Joseph Kosuth (1945-...) est composée de l'agrandissement de la définition du mot « chaise », d'une photographie d'une chaise et d'une chaise réelle dans le même espace. Le langage écrit devient lui-même un objet. Le signe, ainsi multiplié, crée une redondance: l'art se définit comme une tautologie.



## ***L'art comme théorie de la pratique et pratique de la théorie, Art & Language***

Terry Atkinson, David Bainbridge, Michel Baldwin et Hard Hurrell fondent en 1968 le groupe Art & Language. Ils publient une revue du même nom. À l'instar de Joseph Kosuth, ce collectif qui rejette la notion de création individuelle, affirme que les idées sont le véritable matériau de l'art. Par conséquent, avoir recours au langage est le meilleur moyen de remettre en question les présupposés et les idéologies qui se cachent sous la surface visuelle de l'art.

Charles Harrison, historien de l'art, critique et collaborateur à la revue Art & Language, écrit :

*Le véritable objectif n'était pas de remplacer simplement des peintures et des sculptures par des textes de procédures, mais plutôt de remplir l'espace visuel de questions et de paraphrases, de substituer à l'expérience (de l'œuvre) une lecture (qui interrogeait les mécanismes de l'expérience).*

Charles Harrison, *Essay on Art & Language*, Oxford, 1991, p.56.

—  
Art & Language, *Index 02*, 1972.  
4 fichiers métalliques, 34 dessins crayons sur papier. Collection Annick et Anton Herbert, Gand (Belgique). Photo : installation Lisson Gallery de Londres en 1978.



Cette œuvre collective est le résultat de plus d'un an de relecture des transcriptions de 350 conversations. Triées et classées en fonction de leur rapport de compatibilité. La présentation graphique se composait sur les murs de l'organisation du dispositif de classement, l'index, et des différents textes répartis dans des « fichiers métalliques ». Cette composition permettait aux spectateurs de comprendre l'intégralité des échanges entre les artistes et d'effectuer eux-mêmes leur propre assemblage.

Au MAC/VAL, les vidéos d'Éric Duyckaerts sont regroupées par thématique. Le *Générique* permet de connaître le titre de chaque vidéo et d'avoir un aperçu des champs de connaissances investis par l'artiste.

—  
Éric Duyckaerts, *Générique* de  
l'exposition «'idéo», présentée au  
MAC/VAL du 5 mars au 5 juin 2011.

### **Détachement**

- Modus Ponens
- Xü Xü
- Lewis Carroll
- Eckard

### **Straubisme**

- Straub
- Severini
- Zakopanne
- Corneille
- Nuages
- Plain chant
- Vancouver (Marcel Thiry  
«Toi qui pâlis au nom de  
Vancouver».)
- Kaspar Friedrich

### **Mémoire**

- Anamnèse
- Aristote
- Étapes
- Aplisia

### **Euristique**

- Eurêka
- Descartes
- Pappus
- Expérience
- Méthodologie, serendipity

### **Cartographie**

- Lions
- Terra Incognita
- Couloir
- Portes

### **Épigone**

- Jessica
- Priscien
- On the shoulders of giant

### **Générique**

- Abécédaire
- J.Y.J.
- Catalogue
- 'idéo
- Piano

# PERFORMANCE

Éric Duyckaerts déclare souvent ne pas se considérer en premier lieu comme un artiste performeur. En effet, il développe tout d'abord son travail dans le champ de l'art contemporain par l'intermédiaire de la vidéo, du dessin et de la peinture. Cependant, la notion de mise en scène et de représentation en direct devant un public fait partie de sa réflexion dès le début des années 80.

À cette époque, il participe à une expérience théâtrale à Liège en Belgique, en tant que dramaturge et philosophe, au sein du Groupov (<http://www.groupov.be>). Ce collectif d'artistes conçoit ses créations dramatiques en se basant sur l'expérimentation en direct, l'improvisation et la longue durée. C'est au milieu des années 1980 que l'artiste commence à réaliser ses conférences-performances.

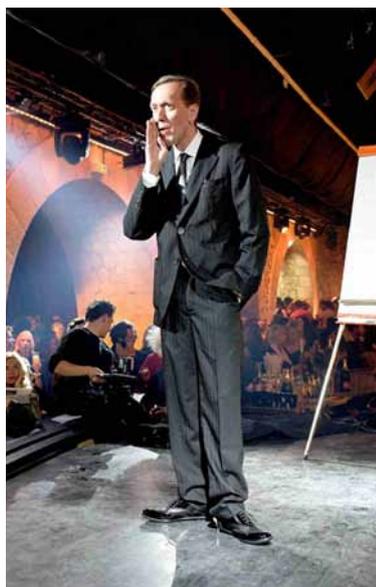
Éric Duyckaerts inscrit sa pratique de la performance dans une tradition savante, appliquée à la transmission des savoirs: celle de la conférence, réalisée comme acte artistique.

En jouant avec ce format, il interroge l'autorité et le pouvoir qui diffusent le savoir: les figures du professeur, du savant, du scientifique ou encore du lettré. Les outils de leur mise en question sont: le mélange des disciplines, la digression à outrance mais aussi le détournement et la déformation de la rhétorique admise.

---

Éric Duyckaerts, Conférence/  
performance réalisée à l'occasion  
de la FIAC 2006, Paris, le 25 octobre.  
© Florian Kleinfenn-AIA Productions.

Sept captations de performances  
d'Éric Duyckaerts, réalisées entre  
2002 et 2005, sont disponibles  
sur le site Internet Documents  
d'artistes à cette adresse:  
<http://www.documentsdartistes.org/artistes/duyckaerts/repro1.html>



## L'importance de la mise en scène

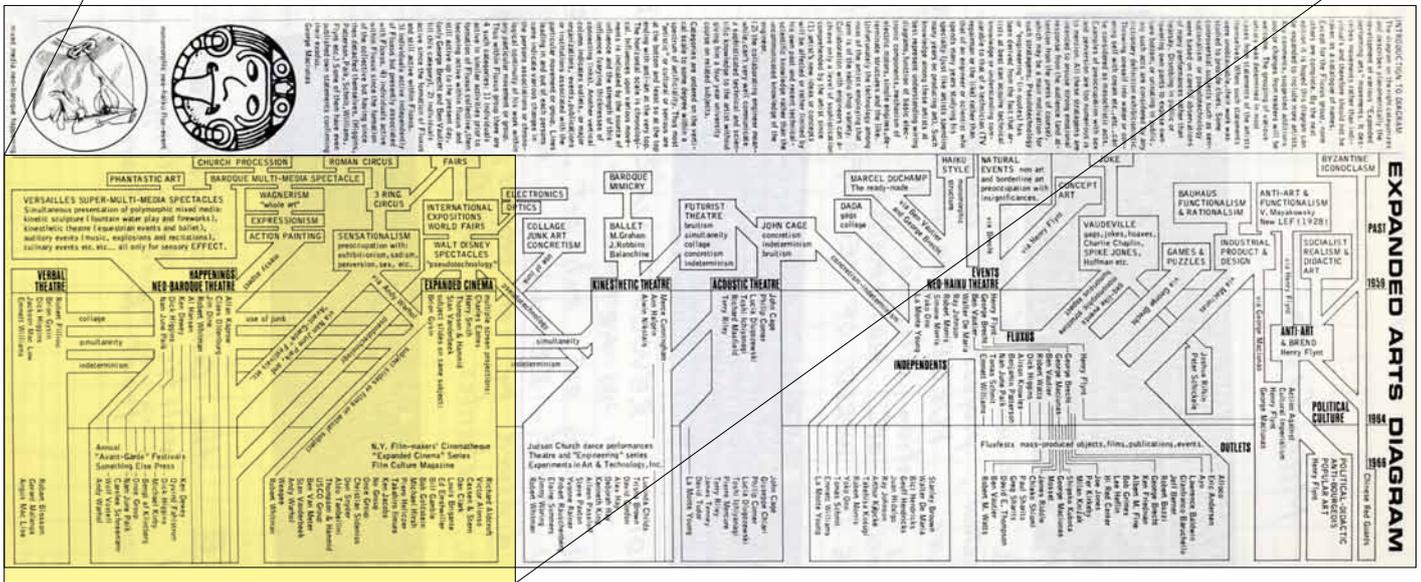
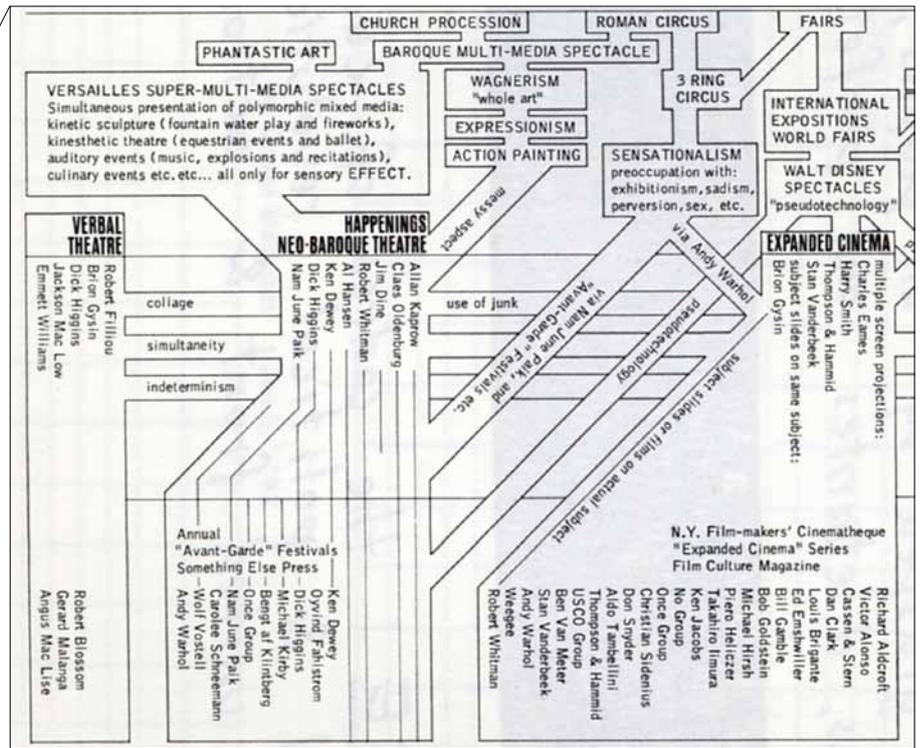
Les accessoires et la mise en scène jouent un rôle important pour planter le personnage, joué par l'artiste lui-même. Éric Duyckaerts utilise de manière récurrente paper-board, tableaux, craies, éponges pour effacer, rétroprojecteur. Ils sont les emblèmes de la transmission savante de la connaissance.

À propos de l'exposition «'idéo» au MAC/VAL, Éric Duyckaerts souligne l'importance de la scénographie pour rendre cet espace accueillant. Il transforme l'habituel «white cube» (cube blanc) du musée d'art contemporain en un espace aux multiples couleurs, qualifiées de tendres par l'artiste. Canapés, tapis et tissus exubérants complètent un décor qui offre une distanciation face au sérieux attendu dans une institution culturelle.

—  
Vues de l'exposition «'idéo»  
d'Éric Duyckaerts au MAC/VAL.  
© Éric Duyckaerts. Photographies Marc Domage,  
2011.



# La performance comme outil critique



George Maciunas, *Expanded Arts Diagram*, 1966. Catalogue *happening & fluxus*, sous la direction de H. Sohm, Oelnischer Kunstverein, 1970. © George Maciunas.

Dans son diagramme, George Maciunas, artiste du mouvement Fluxus, propose une vision décloisonnée de l'art, un mélange des genres et des mouvements. Éric Duyckaerts s'inscrit dans cette lignée en utilisant des stratégies « déclassificatrices ». La performance apparaît comme une pratique centrale, mère de toutes les autres disciplines, par sa dimension expérimentale.

Arnaud Labelle-Rojoux, artiste et auteur, développe un travail autour du mot et de ses jeux dans une œuvre qui prend tour à tour la forme d'installations, de performances ou de livres. Il définit la performance comme une forme transgressive qui joue sur les limites de l'art. Il met l'accent sur sa capacité à questionner, voire à remettre en cause les conceptions instituées et les catégories académiques.

Cette conception éclaire la distance critique que produisent les performances d'Éric Duyckaerts relativement à l'autorité du discours et du savoir.

### ***Perturbation ma sœur***

*La performance, en tant qu'accomplissement public élevé au statut d'œuvre d'art, s'inscrit dans une histoire commencée avec le siècle, celle de l'art action, dont les moteurs furent toujours le débordement des genres, la boulimie inventive, le refus des conventions et des langages acquis. Enfin, théoriquement... Rien n'empêche de voir dans la performance un formalisme vite académisé, assimilé, sans rareté, vidé de toute vertu dérangeante ou déstabilisante. Pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté quant à mes intentions, j'indique que je n'ambitionne pas de parler de cette performance-là mais bien de la «fonction déviante<sup>4</sup>», comme l'a nommée Pierre Restany, l'exigence perturbatrice propre aux artistes réfractaires à tout ce qui, de près ou de loin, ressemble à une quête purement formelle. Il faut se souvenir que la performance est apparue dans le contexte particulier de la remise en question globale de la culture dite «bourgeoise». Le temps n'était plus au «suicidé de la société» et pas encore, ainsi que l'a ironiquement noté Catherine Millet, au «subventionné de la société» l'artiste s'était fait pirate, rebelle, insoumis ; on vouait aux gémonies les viscosités commerçantes et les ronds de jambes mondains. Fuite hors de l'art ?*

*Le questionnement artistique en tout cas s'enrichit d'approches multiples, sociologiques, philosophiques, psychanalytiques, anthropologiques ; quant aux normes esthétiques, aux lois, à l'idée même d'œuvre finie, fétichisée, aimablement délectable et tranquillement marchande, aux empailements muséaux, tout cela vola en éclats... C'était quand ? Oh ! Avant le déluge, vraiment ! Il y a près de trente ans : au moment où s'enflait la révolte contre l'ensemble du système social et politique, à l'Ouest comme à l'Est (il existait encore !) ; au moment où germaient les utopies contre-culturelles qui fleurirent, pour un printemps du moins, en mai 1968.*

Arnaud Labelle-Rojoux, «PERFORMANCE ATTITUDE, Regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années 80», catalogue *Hors Limites – L'Art et la vie 1952-1994* exposition au Centre Georges Pompidou, 9 novembre 1994 – 23 janvier 1995, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1994.

# Improvisation

*Une performance est généralement exécutée par un artiste ou un groupe d'artistes face à un public en chair et en os, en un temps et un lieu donnés. Contrairement au théâtre, la performance ne donne pas l'illusion de l'événement réel comme réel mais présente l'événement réel comme une œuvre.*

Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action*, Thames and Hudson, collection Question d'art, Paris, 2005.

Dans le Trésor de la Langue Française informatisé (<http://atilf.atilf.fr/>), l'improvisation est définie comme « l'action de composer et d'exécuter simultanément ».

À la manière des musiciens de jazz, Éric Duyckaerts prépare son discours à partir d'une partition à trous, de motifs de la pensée empruntés à diverses disciplines savantes (philosophie, sciences, mathématiques, etc.). C'est dans le flux de la parole que les idées seront reliées, au risque de l'oubli, du manque et de l'absurde. Ainsi, grâce à l'improvisation, le raisonnement va pouvoir déraiper et se mettre en question.

Expliquant les enjeux de cette création spontanée, les propos de Bernard Lubat, un musicien œuvrant dans le domaine du jazz et de la musique contemporaine, font un écho au travail d'Éric Duyckaerts, tant dans le plaisir du jeu de mot qu'à travers l'importance de la notion de doute.

*Parce que, dans l'improvisé, qu'est-ce qu'on vise ? Qui parle ? J'improviser, je vise quoi ? Je vis l'impropre, l'impromptu, l'imprévu, l'imprévisible. Et c'est quoi l'impromptu, l'imprévisible ? C'est ce qui vous trahit, c'est peut-être l'inconscient, je ne sais pas comment on peut l'appeler, mais c'est surtout parce qu'on l'a voulu, c'est ce qui est advenu. Alors, se mettre dans cet état-là pour qu'il advienne quelque chose qui vous dépasse, qui vous contourne, qui vous évite, et qui vous traque. Une phrase de Nietzsche : « Il faut du chaos en soi pour enfanter une étoile dansante ». [...] On accumule de la connaissance et au fur et à mesure qu'on accumule de la connaissance, on découvre que le réservoir inépuisable qui est à notre service, c'est notre propre ignorance. [...]*

*Improviser, c'est s'improviser, c'est donner conscience au soi doutant de soi. Quand on improvise, on est sûr qu'on n'est pas sûr. Mais surtout, il y a cette histoire de plaisir, car ça vous fait plaisir d'improviser, de dire des conneries, de mentir, de vous trahir, c'est formidable, et c'est très politique. [...]*

Extrait du texte de l'intervention de Bernard Lubat au colloque « Improvisation : ordre et désordre », janvier 2009, Festival Sons d'Hiver.

# La conférence comme performance : un phénomène dans le champ de l'histoire de l'art

Depuis les années 60, des artistes d'horizons divers ont utilisé et détourné cette forme. Éric Duyckaerts cite ainsi Robert Morris, Joseph Beuys, Robert Filliou, Andrea Fraser, Fluxus, comme artistes de référence relativement à cette histoire de la conférence-performance.

*Une des sources les plus vives de mon inspiration a été le professeur Henri Van Lier, de Bruxelles. Cet extraordinaire érudit était un « conférencier-performeur » d'une qualité inégalée à mes yeux. Il se préparait comme un sportif de haut niveau, et sortait épuisé de ses prestations. Je l'ai souvent vu live et quelquefois à la télévision. Mon admiration pour lui est restée intacte.*

*Je veux aussi mentionner la coutume belge du tournoi d'éloquence pour les élèves de l'enseignement secondaire et les étudiants en Droit. Le fait que j'aie toujours fini deuxième lors de ces compétitions a certainement été un aiguillon de ma pratique artistique – assez éloignée des exigences de l'éloquence académique. »*

Interview d'Éric Duyckaerts par Jean-Pierre Criqui à l'occasion du Nouveau Festival 2011, au Centre Georges Pompidou, Paris.



Éric Duyckaerts, performance à l'École Normale Supérieure, réalisée à l'occasion de Nuit Blanche 2009, à Paris. Photo © D.R.

Entre le 3 au 4 octobre 2009, dans le cadre de Nuit Blanche à Paris, Éric Duyckaerts réalise une conférence d'une nuit. Volontairement trop longue, tant pour le performeur que pour l'auditoire, cette performance met en scène une forme d'épuisement du discours alors même qu'elle se déroule dans un des plus hauts lieux du savoir académique, l'École Normale Supérieure.

## La conférence et les historiens d'art ou critiques d'art

Ils utilisent le format de la conférence dans un cadre proche de l'événement ou de la performance.

L'historien d'art **Aby Warburg (1866 – 1929)** est célèbre pour avoir mis en parallèle, dans une mémorable conférence, des domaines habituellement bien séparés, tel que l'étude de la Grèce antique et des recherches concernant les indiens Hopis d'Amérique du nord. De son vivant, il a toujours refusé la publication de cette fameuse conférence, choisissant de laisser ses propos dans une dimension éphémère, la considérant comme un rite de passage plus que comme une contribution scientifique au domaine de la connaissance :

À propos d'Aby Warburg (1866-1929) et de « *La conférence du serpent* ».

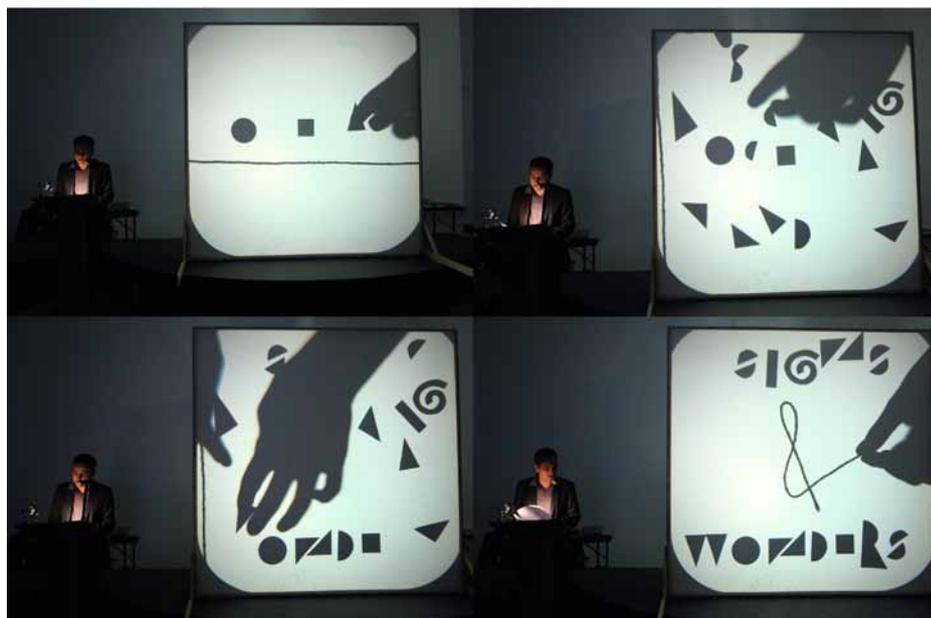
*La situation semble empruntée à Kafka : en 1923, l'historien d'art Aby Warburg, soigné depuis cinq ans pour de graves troubles mentaux à la clinique de Bellevue à Kreuzlingen, sur la rive suisse du lac de Constance, doit présenter une conférence scientifique au personnel et aux patients pour montrer qu'il a recouvré la santé mentale : cette conférence, véritable rite de passage, est la condition de sa sortie. (...)*

*Aby Warburg souffrait, selon les termes d'une lettre à Freud du directeur de la clinique, Ludwig Binswanger, d'une « grave psychose », accompagnée d'angoisse, d'obsessions et de « manœuvres défensives » ; il choisit pour sa conférence un thème à la fois exotique et manifestement en rapport avec sa propre situation psychique : la manière dont des Indiens Pueblos d'Amérique du Nord, les Hopis, maîtrisent collectivement, par l'impressionnant « rituel du serpent », une peur immémoriale, et croient dominer les forces de la nature par le jeu de la pensée symbolique. Dans la situation elle-même angoissante dans laquelle il se trouve, Aby Warburg cherche le matériel de sa conférence non dans son domaine habituel, l'histoire de l'art, la Renaissance en Occident, mais dans les souvenirs d'un voyage qu'il a fait 27 ans auparavant aux Etats-Unis.*

<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article183>

Critique d'art, **Guillaume Desanges** pratique la conférence-performance pour affirmer une lecture subjective de l'histoire de l'art.

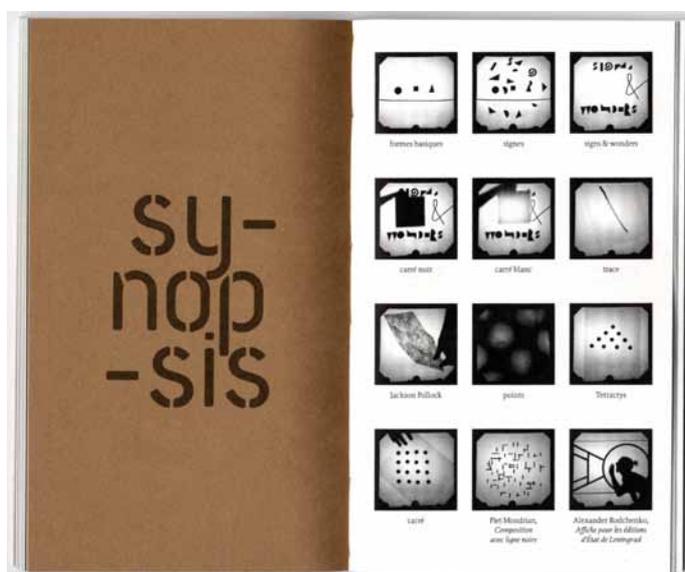
Présentée au MAC/VAL en 2009 et publiée dans la collection des Chroniques muséales, *Signs and wonders*, (*"Théorie de l'art moderne / Théorème de l'art maudit"*) est une conférence-performance proposant une lecture subjective de l'art minimal et conceptuel où les œuvres sont évoquées par ombres chinoises.



—  
Guillaume Désanges & Alexandra Delage, *Signs & Wonders*, 2009.

© Photo Paula Court, courtesy of Performa.

Une captation de cette conférence est disponible sur Internet :  
[http://www.dailymotion.com/video/xb3n9g\\_conferences-performances-guillaume\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xb3n9g_conferences-performances-guillaume_creation)



—  
Guillaume Désanges, *Signs & Wonders*, Éditions du MAC/VAL, collection «Chroniques muséales», 2010.

**Jean-Yves Jouannais** a été professeur à l'université Paris VIII, il est critique d'art et commissaire d'expositions. Il s'intéresse à l'idiotie dans les pratiques artistiques. Il travaille à une «Encyclopédie des guerres», qu'il écrit en s'appuyant sur une série de conférences-performances dans lesquelles se mélangent images, vidéos et prises de parole de Jean-Yves Jouannais lui-même. On trouve ici encore une volonté de ne pas figer le savoir mais de le construire en direct.

## La conférence et les artistes

Dans les années 60, le corps devient un outil de travail dans le cadre de performances où les limites entre danse, théâtre, arts plastiques et même vie quotidienne s'amenuisent. Les conférences-performances d'artistes, listées ci-dessous, tracent une histoire non-exhaustive et en pointillés de cette pratique.



—  
FESTUM FLUXORUM FLUXUS,  
Kunstakademie Düsseldorf, 02 et 03  
février 1963 (Joseph Beuys).

Photo: Manfred Leve, Nürnberg.

**Fluxus** est un mouvement international, initié à la fin des années 50 et irrigué principalement par la pensée de Dada, l'enseignement de John Cage et la philosophie Zen. Les artistes qui s'y retrouvent ont en commun la remise en question des institutions ainsi que de la notion d'œuvre d'art comme forme figée. Ainsi, Robert Filliou, un de ces représentants, déclare pour synthétiser cette position de libération tout azimut: «L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art».

Dans ce contexte, de nombreuses performances sont organisées. Dans une volonté iconoclaste, elles prennent l'aspect de concerts, d'actions ou de conférences difficiles à classer. **Joseph Beuys** (1921–1986), artiste mais aussi professeur à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf dès 1959, utilise un personnage où ces deux rôles se superposent. Ses performances peuvent ressembler à un enseignement et son enseignement à des performances. Prônant que chaque personne est un artiste, il crée un personnage démiurgique à travers lequel la notion de transmission devient un enjeu politique.



—  
Robert Morris, 21.3, 1964.

Documentation publiée dans « Texte zur Kunst »,  
n°62, 2006. Photo © D.R.

**Robert Morris**, artiste américain, précurseur de l'art minimal, de l'anti-form mais aussi de l'art conceptuel travaille dans des champs très divers : chorégraphies, performances, films, objets ou encore installations. Ainsi, il fait partie dès 1963 du Judson Dance Theatre, créée par des élèves de Merce Cunningham chorégraphe américain. Ce groupe utilise des gestes ou des situations « trouvées » dans le quotidien et réinjectées dans l'espace de la représentation.

En 1964, Robert Morris réalise une performance, 21.3, dans laquelle il met en jeu, sous forme d'une conférence à l'aspect de prime abord très officiel, un texte fondateur de l'histoire de l'art et plus particulièrement de l'iconologie, d'Erwin Panofsky. Au fur et à mesure de la conférence, le son du texte se désynchronise de la diction de l'orateur (Robert Morris lui-même). Robert Morris crée une distorsion entre l'autorité énonciatrice du savoir et le contenu même énoncé. Il instille un décalage critique ainsi qu'une couche sémantique supplémentaire au texte d'Erwin Panofsky (*Essais d'iconologie*, 1939), ayant pour objet les différents niveaux de signification de l'œuvre d'art.



—  
Manifestation de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni au Musée des Arts décoratifs, Paris, Juin 1967. Marcel Duchamp, présent dans la salle, déclare « comme happening frustrant, on ne fait pas mieux ».

Photo: André Morain et Bernard Boyer.

En juin 1967, le groupe auquel appartient Daniel Buren et qu'on appelle BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) organise une manifestation dans la salle de conférence du Musée des arts décoratifs. Face au public sont accrochées quatre grandes toiles carrées : l'une de Buren, rayée verticalement, l'une de Mosset, blanche et marquée en son centre d'un cercle noir, une autre de Parmentier, traversée de larges bandes horizontales, enfin une de Toroni, marquée à intervalles réguliers de l'empreinte d'un pinceau. Le public est assis, rien ne se passe. On distribue un texte qui n'est que la description stricte des tableaux. À l'emphase de la présentation – les tableaux pratiquement mis en scène, ce qu'on peut interpréter comme l'exagération parodique de l'accrochage dans le musée – BMPT oppose le mutisme absolu de ses toiles.

Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1994.



—  
Louise Hervé et Chloé Maillet, *I. I. I.*  
*I. présente la première projection de Un*  
*projet important avec les commentaires*  
*audio*, 2008.

Performance, installation et projection. 1h, la Box/  
ENSA Bourges, 22 novembre 2008.

Avec la participation de Arnaud Dezoteux, Axelle  
Gonay, Delphine Petitjean-Toison et Capucine  
Vandebruck.

Nées en 1981, **Louise Hervé et Chloé Maillet** travaillent ensemble à Paris depuis 2000. Elles élaborent des performances didactiques, des films de genre et des installations.

Les artistes commentent leur utilisation de la conférence ainsi :

*Peut-être pourrions-nous commencer par une métaphore. Lorsque l'on se promène dans un site archéologique, mettons des ruines romaines par exemple, il est fréquent que seules les fondations d'une villa, d'un temple, ne soient visibles. Pourtant, il est expliqué sur de petits panneaux que ces simples murets, de quelques centimètres de haut, sont ledit temple ou ladite villa : il faut alors imaginer l'élévation à partir de ces tracés au sol.*

*Nos activités au sein de l'I. I. I. (International Institute for Important Items) peuvent se rapprocher d'une telle démarche : nous formulons des hypothèses, à partir de matériaux – souvent d'images – prélevés dans notre environnement, et nous nous employons à leur faire prendre corps par le biais d'intervenants (parfois nous-mêmes).*



—  
Mark Leckey, *The Long Tail*

Performance au Museum of Modern Art de New York,  
octobre, 2009. Courtesy Amy C. Elliott © 2009.

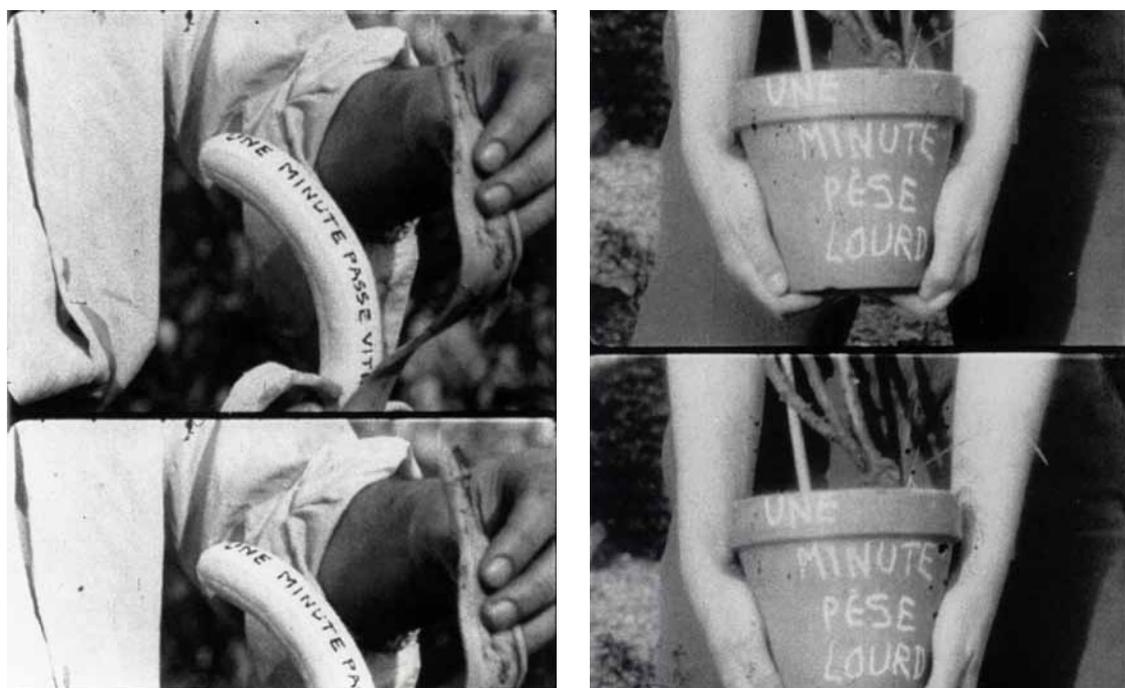
Au cours de sa performance-conférence *The Long Tail*, **Mark Leckey** présente une réflexion faisant intervenir successivement Félix le Chat, l'histoire de la télévision et l'essor d'Internet. En articulant l'histoire d'une icône ayant largement traversé le temps et les modes de diffusion, l'artiste développe une perspective métaphorique forte qui réconcilie les enjeux économiques et sociaux du monde contemporain.

L'artiste britannique propose une intervention entre « conférence, monologue et sculpture animée ».

# LE SENS DE L'HUMOUR

L'art peut-il faire rire ? Un artiste a-t-il le droit d'être drôle ?  
Si oui, combien de fois ?

Si le comique est bien installé dans l'histoire littéraire, il y est souvent suspect, et plus encore, dans les arts visuels. Les performances et les vidéos d'Éric Duyckaerts ont toujours une dimension humoristique malgré des références et un contenu savant souvent élevés. Pour l'artiste, « si les gens le prennent entièrement au sérieux, c'est raté ».



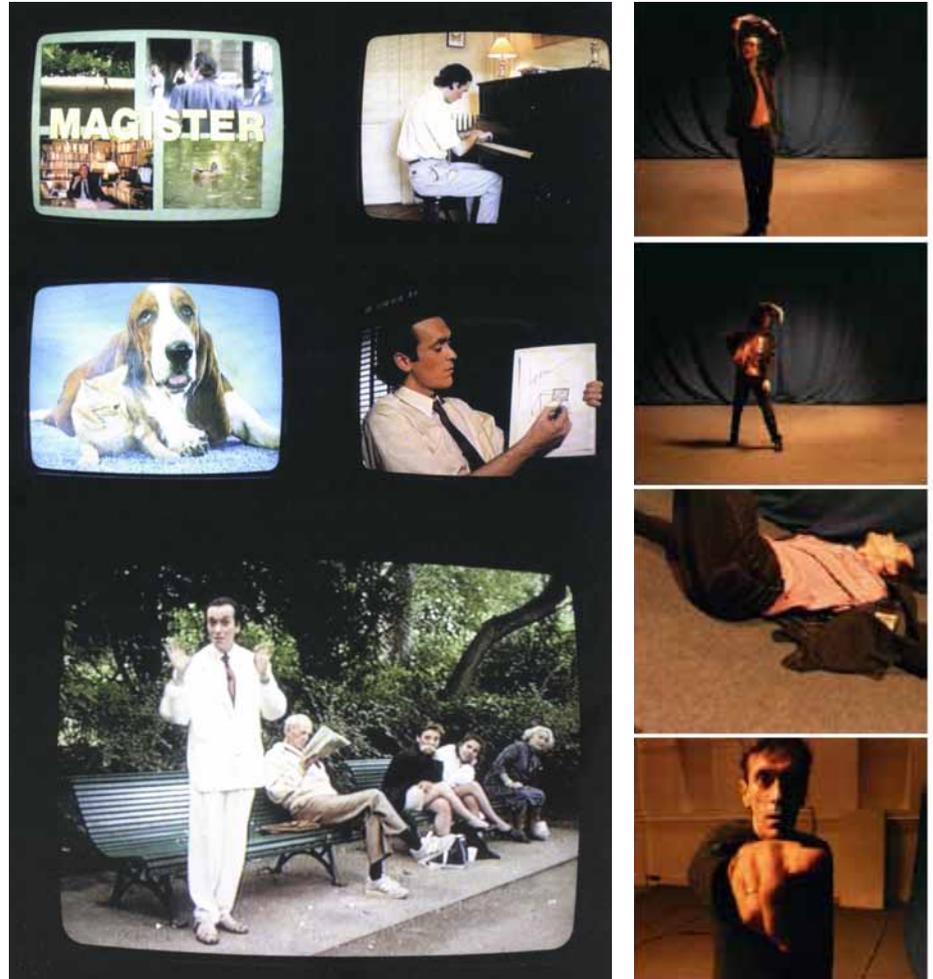
Robert Filliou, *Movie re-invented. Hommage à Méliès (prochainement sur cet écran)*, 1968.

Film co-réalisé avec Georges Brecht et Bob Guiny, 7', 16mm/nb. Photo © D.R.

Éric Duyckaerts est un héritier naturel de la modernité artistique qui, de Dada aux Surréalistes et au Pop, a utilisé l'humour comme antidote à l'académisme ou comme arme de contestation. Il est par ailleurs, sans jamais le revendiquer cependant, dans la filiation de la scène artistique belge, où les jeux de mots et la dérision sont pratiquement constitutifs de l'identité nationale. Utilisant le langage et le récit, il s'inscrit aussi dans l'histoire littéraire et théâtrale du rire, faisant usage des différentes formes et registres d'humour.

# L'autorité n'est pas drôle

Depuis Aristophane (450 – 386 av. J.-C.), le comique permet de contester l'autorité, qu'elle émane du pouvoir, de la religion ou de la philosophie. Éric Duyckaerts mène un travail réflexif sur le statut de l'art en maniant la parodie sur un registre aussi bien verbal que gestuel.



—  
Éric Duyckaerts, *Magister*, 1989.  
Vidéo, 41'. © Éric Duyckaerts.

—  
Éric Duyckaerts, *RDFD*, 1997.  
vidéo 11'. © Éric Duyckaerts

*Les 19 séquences des 45 minutes de Magister ont été conçues pour mettre en scène différents styles de métalangages artistiques. L'appel au droit, aux mathématiques, à l'histoire des techniques, à l'anthropologie, à la littérature pour parler de la couleur, de la peinture, de l'huile, de l'aquarelle, du ready-made, etc. correspond à mon désir de saboter les discours courants sur l'art. Je n'ai pas hésité à caricaturer certains styles d'élocution, notamment en changeant d'accent ou en m'appuyant sur des citations latines non-traduites, une habitude que je trouve détestable. La visée critique passe ici par l'arme du comique.*

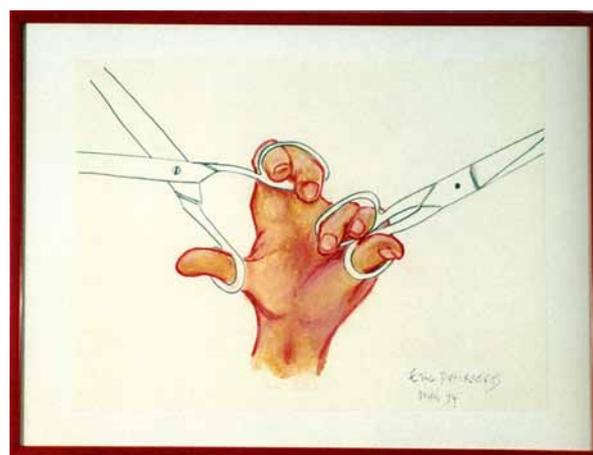
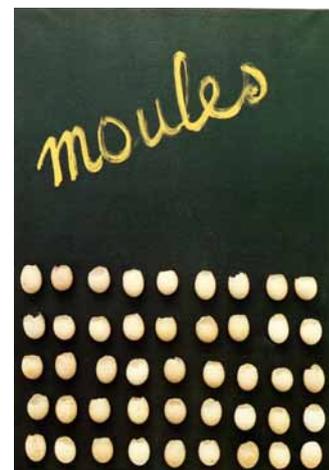
Éric Duyckaerts

*Le germe de ce travail réside dans mon agacement presque général devant le genre artistique qu'est devenue la vidéo-danse. Pour comprendre ce qui me dérange, j'ai pensé que la meilleure procédure était de m'y engager à fond. Je l'ai fait assez joyeusement, avec toute ma bonne volonté, mais aussi toute mon incompétence de chorégraphe et de danseur. Le résultat, assez cocasse, reflète bien cette démarche. À ce que je sais, les danseurs professionnels ne savent trop de quel rire on peut la recevoir.*

Éric Duyckaerts

## L'humour est-il belge ?

De James Ensor à René Magritte, de Marcel Broodthaers à Wim Delvoye, les artistes belges ont toujours manifesté un sens prononcé pour l'irrévérence. Le jeu de mot, le jeu sur le langage, et toutes les formes de dérision, se retrouvent ainsi chez les artistes contemporains belges. Si Éric Duyckaerts vit et travaille en France depuis les années 90, il reste tentant de le considérer comme un héritier de la tradition de son pays natal.



René Magritte, *L'art de la conversation*, 1950. Huile sur toile, 65 x 81 cm, collection privée. Photo ©D.R.

Marcel Broodthaers, *L'erreur*, 1964. Coquilles d'œufs montées sur toile, 100 x 70 x 8 cm, Museum van Hedendaagse kunst, Gand (Belgique). Photo ©D.R.

Wim Delvoye, *bonbonnes de gaz*, 1987. Peinture émaillée sur bonbonnes de gaz, 56 x 31 cm chaque. Collection privée. Photo ©D.R.

Éric Duyckaerts, *La Main à 2 pouces Ciseaux (b)*, 1994. Pastel sur papier, 24 x 32 cm. Collection privée. © Éric Duyckaerts. Photo: Marc Damage

*Néanmoins une plongée en apnée amoureuse [dans la scène artistique belge] et la rencontre des artistes engendrent une joie indicible, car la tendance générale de la production plastique contemporaine de ce pays relève du contre-pied ou du « coup de pied de l'âne » si l'on veut filer la même métaphore. Comme si les artistes, pour une significative majorité d'entre eux, s'attachaient à tromper, à déjouer, à moquer, à leurrer [...]. L'art belge fait sourire, repoussant l'aspect de sérieux de « l'art qui s'engage », égratignant le chic et la réserve minimaliste conceptuelle. Aujourd'hui, on ne saurait décider quel est l'artiste qui symbolise le mieux l'art de Belgique. Pourquoi le faudrait-il d'ailleurs ? On ne peut contester qu'une allure, faite d'humour, habille les artistes de ce pays, quel que soit leur constat que le monde va mal et leur nation plus encore.*

Dominique Paini, « Méditative et burlesque », *ABC – Art Belge Contemporain*, Art press 2, nov.-janv. 2011, p.12.

## Le procès du rire

L'écriture comique est une de celles qui investit le plus de formes littéraires – comédie, farce, fabliaux, histoires comiques, épigrammes, rondeaux, madrigaux, chansons, bouts-rimés, énigmes, coq-à-l'âne – sans jamais parvenir à la « dignité » ou à la « noblesse » de l'écriture sérieuse.

Éric Duyckaerts le sait bien lui, qui affectionne Alphonse Allais ou P.G. Wodehouse. Ainsi présente-t-il ce dernier, à l'occasion d'une série de performances qu'il a données autour de la figure de l'écrivain, dans le cadre du Nouveau Festival au Centre Pompidou en mars 2011 : « J'ai découvert Wodehouse par hasard, dans la maison de campagne de mon oncle. Ce fut un choc. J'étais fasciné par sa mécanique. Je me suis dit que les gens qui font des études structurales ou de la narratologie devaient tous être des *wodehousiens*. Mais bizarrement, la recherche académique regarde ce merveilleux écrivain avec un sourire méprisant ».

Véronique Sternberg-Greine, dans l'introduction de son anthologie sur le comique, rappelle ainsi le long procès en légitimité mené contre lui.

*L'art comique rencontre les problèmes de l'art, et en particulier celui des normes esthétiques. Frappé de discrédit au nom de principes éthiques, le rire le fut aussi au nom des codes qui ont régi, de façon plus ou moins contraignante selon les époques, la création artistique. Pour légitimer l'union du rire et de l'art, une partition fut donc nécessaire. On oppose ainsi régulièrement à la grossièreté du « bas comique » un comique fin, délicat, lié à la raison, c'est-à-dire à la pertinence de l'observation, en un mot, à l'intelligence. [...]*

*Le comique se résume-t-il à la négation, au contre-pied, à l'inversion ? Cette compréhension du phénomène par la seule comparaison avec le registre sérieux ou neutre le rend suspect d'une incapacité fondamentale à dire le monde. À l'inverse du tragique, qui renvoie à des interrogations essentielles sur les passions, le destin ou la liberté, le comique ne procurerait qu'un délassement que l'on peut, au mieux, considérer comme salutaire. Le discrédit du genre comique, de l'Antiquité à l'âge classique, va dans le même sens : les tragédies sont tirées de l'Histoire ou de la Fable, les comédies reposent sur des intrigues de pure invention ; elles n'ont donc pas la caution d'un rapport évident à une vérité ou à une autorité, ce qui limite du même coup leur prétention à l'« utilité » par l'enseignement. L'art comique est avant tout un art de l'invention, par conséquent suspect, jusqu'à l'âge classique au moins, de ne rien dire que des « bagatelles ». [...]*

*Le comique, comme le tragique, lie constamment esthétique et philosophie. Mais à l'inverse du tragique, il entretient une relation contradictoire à sa dimension signifiante, se complaît dans les paradoxes du non-sens et la gratuité du régime ludique. L'expérience comique offre le plaisir immédiat du rire, mais ne donne accès à ses résonances que sur le mode de l'interrogation ; un questionnement à l'issue duquel Hippocrate aurait dit à Démocrite, le philosophe rieur : « en rentrant chez moi, je proclamerai que tu as exploré et découvert la vérité de la nature humaine ».*

Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Garnier-Flammarion, Paris, 2002.

# Les registres comiques appliqués à l'œuvre d'Éric Duyckaerts

À la fin de son ouvrage, Véronique Sternberg-Greiner propose un glossaire de tous les termes du comique littéraire : absurde, bouffon, burlesque, dégradation, dérision, esprit, grotesque, humour, humour noir, ironie, monde renversé, parodie, plaisant, plaisanterie, raillerie, ridicule, risible, satire.

Voici quelques extraits choisis de ces définitions. On peut utiliser ce mini-glossaire comme un jeu de piste dans l'exposition « 'idéo », et chercher à relier chaque terme à l'une des œuvres présentées.

## **Absurde**

*Le comique de l'absurde se fonde sur un décalage exhibé avec le sens et le rationnel. [...] Ce n'est plus tant le décalage avec la norme et l'usuel qui fait rire, qu'une véritable perte de sens. On est ici à l'opposé de la logique du ridicule, laquelle repose à l'inverse sur la pertinence, c'est-à-dire sur un lien essentiel du comique au sens. [...] L'absurde pousse cette logique de la perte du sens à ses limites. Le verbe dévie rapidement de sa fonction de communication mais garde les apparences de la logique, s'affiche toujours comme l'expression d'une rationalité. Pas d'effets de surcharge ou de fantaisie lexicale : tout semble normal et c'est la discrétion avec laquelle l'anomalie vient « miner » la logique de la communication qui fait toute l'efficacité de l'absurde.*

## **Bouffon**

*Le bouffon se caractérise par une hypertrophie des effets comiques ; par un recours au jeu théâtral et à tous les ornements du spectacle, comme la musique et la danse (...); enfin par une sorte de grâce paradoxale de légèreté ou de « naïveté ». Le théâtre des Italiens est considéré à la fin du xvii<sup>e</sup> et au début du xviii<sup>e</sup>, comme l'incarnation de cette esthétique comique fondamentalement liée aux grâces du jeu scénique.*

## **Humour**

*« Humour » signifie à l'origine « manie », « humeur bizarre ». L'humour voisine volontiers avec la tension et ce qui importe semble moins l'effet comique qu'il produit que ce qu'il cache et laisse entendre à la fois. Pour Jean Emelina, l'humour « est fondamentalement, un mode de pensée et un état d'esprit qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure banale et « normale ». [...] Le paradoxe de l'humour est donc qu'il peut être révélateur d'une angoisse profonde et d'un rapport agressif au monde (c'est la cas de l'humour noir) et créateur d'un plaisir tranquille (né de la mise à distance de l'angoisse).*

## **Parodie**

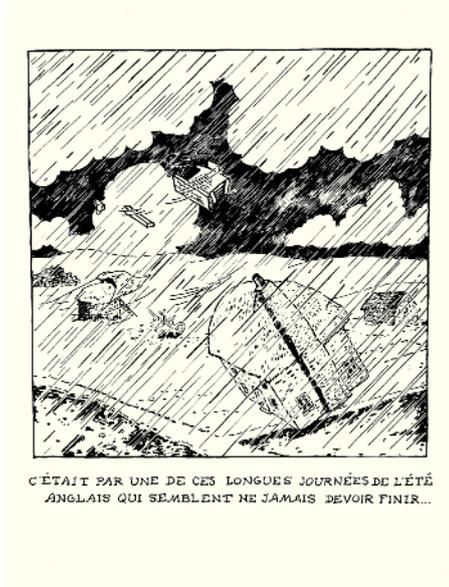
*La parodie se définit autour de deux pôles : celui de l'effet (comique) qu'elle produit et celui du sens (dévalorisant) qu'elle laisse entendre. C'est d'ailleurs cet aspect signifiant de la parodie qui est mis en valeur au xvii<sup>e</sup> par l'abbé Sallier. Il la définit comme « une fiction ingénieuse, sous le voile de laquelle on propose quelque vérité ».*

## **Risible**

*Le risible est parfois radicalement distingué du comique, dont il ne connaît ni l'innocence ni l'allégresse. Ainsi Jean DuVignaud rappelle que dans la pensée de Rousseau, « le risible n'est pas le comique ; il en est la perversion, puisqu'il est arbitrairement façonné par un groupe qui se délivre ainsi de ses démons ». Tourner en ridicule revient à exclure, à l'opposé de la communion qu'engendre la fête.*

# Petite iconographie du comique contemporain

Une sélection d'œuvres qui mettent chacune en scène un certain sens de l'humour.



Glen Baxter, *C'était par une de ces longues journées de l'été anglais qui semblent ne jamais devoir finir...*, 1983. Publié dans le livre *Ma Vie*, Éditions Hoëbeke, Paris, 1990.



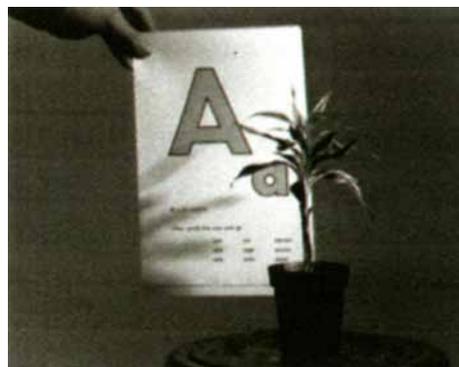
Joël Hubaut, *La chasse au Knack*, 2001. Photographie, 120x160 cm. Musée d'art moderne de Strasbourg. Photo © D.R.



Fischli Peter Fischli & David Weiss, *Freispruch für alle*, 1986. Photographie couleur, 35 x 25 cm. Courtesy galerie Sprüth Magers, Berlin. Photo © D.R.



Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996. Ecureuil taxidermique et mix-media, 50 x 98 cm. Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Turin (Italie). Photo © D.R.



John Baldessari, *Enseigner l'alphabet à une plante*, 1972. Vidéo, sonore, noir et blanc, 19'. Courtesy Electronic Arts Intermix. © Baldessari.



Olaf Breuning, *Easter Bunnies (détail)*, 2004. Photographie, 122 x 100 cm, courtesy galerie Air de Paris. © Olaf Breuning.

# Informations pratiques

## «'idéo»

Commissaire : Frank Lamy, assisté de Julien Blanpied  
Stagiaire : Théo Ciora

## Publication

### Éric Duyckaerts – 'idéo

Catalogue de l'exposition. Textes d'Éric Duyckaerts, Marie Muracciole, Joseph Mouton. Entretien d'Éric Duyckaerts avec Frank Lamy. Éditions du MAC/VAL. Bilingue français-anglais, format 21 x 28 cm, 160 pages, 25 euros. Parution à l'occasion de la Nuit des musées, le 14 mai 2011.

## L'équipe des publics

Chargée de l'action éducative et culturelle  
Stéphanie Airaud

tél. 01 43 91 14 68 / stephanie.airaud@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix

tél. 01 43 91 61 70 / sylvie.drubaix@macval.fr

Réservation des groupes

Diana Gouveia et Marina Versaggi

tél. 01 43 91 64 23 / reservation@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier

tél. 01 43 91 64 22 / luc.pelletier@macval.fr

Assistant programmation

Thibault Capéran

tél. 01 43 91 61 75 / thibault.caperan@macval.fr

Les conférenciers, inventeurs, accompagnateurs de visites,  
ateliers et autres rencontres

Arnaud Beigel / arnaud.beigel@macval.fr

Maëlle Bobet / maelle.bobet@macval.fr

Marc Brouzeng / marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel / irene.burkel@macval.fr

Florence Gabriel / florence.gabriel@macval.fr

Marion Guilmot / marion.guilmot@macval.fr

Lucile Hamon / lucile.hamon@macval.fr

Stagiaires

Anne Belon et Alice Martel

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean, professeur-relais de la DAAC du rectorat  
de l'Académie de Créteil