

R R R R R R

fotocopias 13⁺
EYE  S



HACER

R R R R R R



QUE FAIRE DE L'ENERGIE
QUE JE PERDS QUAND
JE TE VEUX ?

FACE B

Le travail créateur : s'accomplir dans l'inertain,

Pierre-Michel Menger

Essais de bricolage

revue Technique & Culture n°64

JB Blunk,

Monographie



QUE FAIRE DE L'ENERGIE
QUE JE PERDS QUAND
JE TE VEUX ?



- L'hypothèse de départ est donc simple : le travail artistique est modelé par l'incertitude.

- S'écarter des activités répétitives constitue assurément une épreuve. Et c'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne au travail créateur son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes, et c'est ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute, depuis Aristote.

- L'activité de création ne serait pas si profondément stimulante et désirable si l'individu n'apprenait pas, progressivement, à travers les possibles qu'il invente et les choix qu'il fait, à se connaître lui-même, et à se découvrir un et multiple.

C'est la ressource du travail imaginaire que d'inventer et d'expérimenter à partir de soi, que le sentiment dominant soit celui de la liberté et de la maîtrise consciente de la décision créatrice ou celui de l'urgence et de la fureur, ou plus probablement, l'enchaînement ou l'alternance des deux catégories d'états mentaux.

- L'explication économique principale de l'attrait des professions artistiques réside dans la combinaison de deux arguments. D'une part, la prise de risque est encouragée par l'espérance de gains élevés (c'est le profil escarpé de la distribution des revenus) alors qu'un calcul fondé sur la prise en compte des revenus moyens est dissuasif. D'autre part, la partie non monétaire des revenus (flux de rémunérations et gratifications psychologiques et sociales, conditions de travail attrayantes, faible routinisation des tâches, etc.) compense provisoirement ou durablement le manque à gagner pécuniaire.

- Dans l'histoire sociale des arts, le grand artiste est volontiers traité comme un innovateur, sur le double plan esthétique et social, soit parce qu'il représente le pouvoir montant de nouvelles forces sociales porteuses de nouvelles aspirations et de nouvelles visions du monde, soit parce qu'il marque la transition entre un régime ancien et un régime nouveau d'organi-

sation du système de production artistique, et entre leurs systèmes esthétiques respectifs.

- La documentation du travail créateur est, pour l'artiste, l'appui réflexif indispensable d'une activité gouvernée par l'incertitude du résultat. La relativisation de l'état d'achèvement en est une conséquence.

- Il est remarquable que les théories qui ont le plus insisté sur la valeur d'épanouissement personnel que renferme l'exercice du travail qualifié postulent simultanément un haut degré d'égalité des talents individuels ou la forte complémentarité des talents différents détenus par les individus dans une communauté sociale.

- Les travaux traditionnellement considérés comme épanouissants se caractérisent par le caractère faiblement routinier des tâches et des situations de travail, et par une forte composante de prise de risque [...]. Ils font appel à des talents et des compétences dont l'individu n'est pas certain d'être doté au départ, et qui ne lui sont révélés ou procurés que dans l'exercice même du travail concerné.

- Les emplois les plus qualifiés ont exigé une formation initiale longue, mais ils sont aussi ceux qui procurent aux individus les meilleures chances d'accumuler des compétences dans l'exercice même de leur travail, et sur un horizon long de développement individuel.

- Parmi les autres explications qui ont été avancées pour rendre compte des différences de rémunération du travail, celle des différences égalisatrices, formulée par Adam Smith, a connu une fortune importante. Dans un marché concurrentiel du travail, des différences de salaires servent à égaliser les avantages nets des divers emplois. Smith avait établi une première liste de caractéristiques des emplois génératrices de compensations salariales égalisatrices : l'agrément ou la pénibilité de l'emploi, les difficultés et le coût d'apprentissage du métier, le caractère constant ou inconstant de l'activité exercée, le degré de confiance exigé du travailleur,



la probabilité ou la forte incertitude de la réussite dans le métier.

- Les métiers artistiques [...] paraissent se situer au sommet de l'échelle des professions pour à peu près chacun des déterminants que prennent traditionnellement en compte les études psychosociologiques de la satisfaction dans le travail - nature des tâches accomplies selon leur variété, leur complexité et leur aptitude à mettre en valeur toutes les compétences individuelles, sentiment de responsabilité, considération, reconnaissance du mérite individuel, conditions de travail, rôle de la compétence technique dans la définition et le mode d'exercice de l'autorité hiérarchique, degré d'autonomie dans l'agencement des tâches, structure des relations professionnelles avec les supérieurs, les collègues et les subordonnés, prestige social de la profession et statut accordé à ceux qui y réussissent.

- L'argument des avantages non monétaires est si puissant qu'il a traditionnellement fourni le socle de l'enchantement idéologique du travail artistique. Le niveau moyen des gains issus du travail artistique est en effet généralement médiocre, si bien qu'il faut imputer aux artistes des préférences et des capacités telles qu'ils semblent motivés quasi exclusivement par des considérations non pécuniaires, ou, en d'autres termes, qu'ils acceptent de beaucoup ou tout sacrifier à l'exercice de leur art et satisfactions souveraines qu'il sera réputé leur procurer.

- Durkheim souligne que la consommation culturelle et artistique est un terrain particulièrement propice à l'exercice de la comparaison envieuse, celle qui empoisonne les rapports interindividuels, quand s'y expriment les inégalités de condition suscitées par les différences de classe. Et ce qui est vrai de la consommation des biens artistiques ne l'est pas moins de l'exercice des talents créateurs. [...] La comparaison envieuse, si elle domine les passions individuelles, dessine une société de pure compéti-

L'artiste fabrique-t-il lui-même ses pièces ou en laisse-t-il la réalisation à d'autres, plus compétents que lui dans la maîtrise du savoir-faire requis ? Achète-t-il ses outils dans le commerce ou les fabrique-t-il lui-même ? Est-il à l'affût des nouvelles technologiques ou se complait-il à exhumer des techniques oubliées ? Se définit-il comme un bricoleur ou un ingénieur ?

**extrait d'Essais de bricologie,
revue Technique & Culture n°64**

tion, dans lequel le jeu collectif est à somme nulle : tout ce qui est obtenu par les uns est perdu par les autres.

- Théorie de la justice, John Rawls : « Conformément au principe aristotélien, je suppose que les êtres humains [...] préfèrent le projet à long terme le plus complet parce que son exécution implique probablement une combinaison plus complexe de talents. Le principe aristotélien affirme que, toutes choses égales par ailleurs, les êtres humains aiment exercer leurs talents (qu'ils soient innés ou acquis) et que plus ces talents se développent, plus ils sont complexes, plus grande est la satisfaction qu'ils procurent. On prend d'autant plus de plaisir à une activité qu'on y devient plus compétent et, entre deux activités qu'on exerce également bien, celle qu'on préfère est celle qui fait appel à une plus large gamme de jugements plus subtils et plus complexes. Ainsi le désir de réaliser le système de fins le plus large, qui met en jeu les talents les plus finement développés, est un aspect du principe aristotélien. »

- Ibid : « Il y a aussi un principe associé du principe aristotélien. En voyant chez les autres l'exercice de compétences de haut niveau, nous y prenons du plaisir et le désir s'éveille en nous de faire des choses semblables nous-mêmes. Nous voulons ressembler à ces individus qui ont développé des compétences que nous trouvons latentes dans notre nature. »

- Ibid : « Cependant, une des caractéristiques de base de l'être humain, c'est qu'il ne peut pas faire tout ce qu'il aimerait faire ; ni a for-

tiori tout ce que quelqu'un d'autre peut faire. Les potentialités de chacun sont plus grandes que ce qu'il peut espérer réaliser ; et elles sont loin d'atteindre ce qu'il est dans le pouvoir des êtres humains de faire, d'une manière générale. Ainsi, chacun doit pouvoir choisir parmi ses talents et ses intérêts possibles ceux qu'il souhaite développer ; il doit en planifier l'exercice et en ordonner la pratique. »

- Ibid : « C'est un trait de la sociabilité humaine que nous ne pouvons réaliser par nous-mêmes qu'une partie de ce que nous pourrions être. Nous devons compter sur les autres pour réaliser les excellences que nous devons nous-mêmes laisser de côté ou qui nous font défaut. »

- Dans l'Éthique à Nicomaque, Aristote élabore une philosophie de l'action (praxis) et de la production (poiésis) fondée sur le principe de contingence et d'indétermination du futur. Le monde dans lequel évolue l'homme est un monde inachevé, imparfaitement déterminé. L'action humaine peut en modifier le cours, puisque celui-ci n'obéit pas à un principe de nécessité et que les choses peuvent être autrement qu'elles ne sont. La contingence du monde où évolue l'homme signifie que le changement est une possibilité toujours ouverte, et que l'action humaine se loge dans l'écart entre l'être en puissance et l'être en acte

qu'ouvre le « pouvoir être autre » : le domaine de la contingence permet d'inventer et de produire du nouveau, en tant que le producteur façonne une matière jusque-là indéterminée. Ce qui n'est qu'accorder à la temporalité sa pleine substance. La distinction entre l'être en puissance et l'être en acte annulerait le principe de contingence s'il n'existait aucune possibilité d'écart entre la cause et l'effet, aucun obstacle à l'actualisation de la puissance.

- Ce qui est universel, c'est la surestimation par chacun de ses chances de gain et la sous-estimation symétrique des chances de perte, comme le montre l'existence des loteries où « le vain espoir de gagner le gros lot est la seule cause de la demande ».

- Nul domaine plus que l'art n'incarne le goût du libre déploiement des facultés individuelles, nulle activité ne symbolise mieux l'autonomie du sujet, le déploiement sans fin de l'imagination, la puissance irrésistible de l'innovation, à laquelle la civilisation doit de se perfectionner. Mais l'art élève aussi à son degré le plus haut le risque de dérèglement des sociétés mues par une telle dynamique (les risques du dérèglement individuel).

- Il y a, d'autre part, les périodes « froides » de relâchement du lien social, dans lesquelles les individus font l'expérience de la séparation entre l'idéal et le réel, à mesure que les « tumultes féconds » s'éloignent dans le temps. L'art constitue l'un des moyens d'entretenir la mémoire des idéaux, de les « revivifier ».

- La récurrence de thèmes tels que le don inné, la précocité, l'autodidaxie, le hasard de la découverte et de la consécration du talent. Ces traits ont en commun de transformer l'engagement artistique en vocation et l'artiste en personnage charismatique, mû, pour peu que la chance lui vienne en aide, par le seul besoin de s'accomplir dans l'expression de soi. La force du stéréotype ainsi composé tient aux conjurations de l'incertitude qu'opère la rationalisation a posteriori : la

Quelle que soit l'oeuvre à faire, on ne connaît pas clairement à l'avance la manière de la faire, mais on doit la découvrir et la trouver. C'est seulement après l'avoir découverte et trouvée que l'on verra clairement qu'elle était précisément la manière dont l'oeuvre se devait d'être faite. L'acte de former, donc, est essentiellement un acte de tenter, puisqu'il consiste en une inventivité capable de figurer de multiples possibilités tout en trouvant parmi elles celles, qui convient, celle qui est requise par l'opération même pour sa réussite. Simon-don

extrait d'Essais de bricologie,
revue Technique & Culture n°64

ART AS A WAY

OF KNOWING

ART AS A WAY

OF LIFE



dimension du choix est niée par le schème de l'appel irrésistible de la vocation, l'aléa de la réussite s'efface derrière le motif de la prédestination (incarné dans la précocité du talent), l'épreuve de l'acquisition des compétences est masquée par l'évidence du don.

- La représentation de la vie d'artiste qui est ainsi construite illustre un cas limite, sur le marché du travail, celui où les courbes d'offre sont complètement inélastiques et les taux des salaires relatifs uniquement déterminés par les conditions de la demande. Les mieux lotis bénéficient d'une rente, au sens économique du terme : leur attente plus ou moins prolongée de la réussite, au prix de sacrifices matériels parfois considérables, aura démontré a posteriori qu'ils auraient accepté de conserver le même métier pour un revenu beaucoup plus faible. Les plus mal rémunérés, qui acceptent durablement leur condition plutôt que de changer de profession, sont, pour rationaliser leur choix, logiquement conduits à imputer la médiocrité de leur état essentiellement, sinon exclusivement à une crise endémique de sous-consommation culturelle. S'ils sont économiquement marginalisés, c'est, à leurs yeux, parce que la demande est globalement trop faible, ou, autre manifestation du même dysfonctionnement de la société, parce que les préférences des consommateurs, façonnés par les forces du marché et par les inégalités fondant les sociétés de classes, se fixent sur un nombre désespérément limité d'oeuvres et d'artistes. Ce diagnostic a toutes les vertus d'un système de défense contre le désenchantement, selon l'expression de Pierre Bourdieu. Il prend cavalièrement appui sur l'histoire pour faire de l'insuccès des artistes de talent une loi éternelle, et éternellement consolatrice.

Élevé au rang d'une doctrine, ce diagnostic a fourni le principe d'une inversion des significations attachées à la réussite et à l'échec, selon l'équation du « qui perd gagne » :

c'est la pureté solipsiste d'une intention de création absolument indifférente au succès qui fournit la meilleure garantie du succès. Autrement dit, le succès s'obtient d'autant plus aisément qu'on ne l'a pas cherché, ou, selon une prescription plus impérative, il n'advient qu'à la condition qu'on ne l'ait pas cherché. Il suffit d'assortir l'impératif d'une condition de délai pour inventer un schéma de justice compensatrice : les succès les plus rapides sont les plus éphémères, et, inversement, la consécration sera d'autant plus durable et ample qu'elle aura tardé. Nous pouvons y entendre l'écho d'un principe évangélique de récompense de la vertu fondé sur l'inversion de tous les schémas naïvement calculateurs - les premiers seront les derniers, les moins cyniques seront les plus célébrés -, qui ne fait que projeter dans le royaume de l'éthique, ou pour parler comme Max Weber, dans une économie du charisme, ce qui relève de ces ruses de la raison dont Jon Elster a déchiffré la logique.

- Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille : « C'est le romantisme - et non ses successeurs bourgeois - qui a, pour la première fois, mis l'échec au coeur de la littérature, comme sa plus intime substance. Toutefois, cet échec-là n'a pas, sous leur plume, la noirceur désespérée du naufrage post-romantique. C'est qu'il se pare des plumes du sacrifice. [...] Optant pour la noblesse, en eux et dehors, dans la société, ils se sont donné une éthique et un destin. Se vouer à une cause perdue, accepter de se perdre avec elle, c'est justement cela qu'on appelle générosité, folle vertu refusée par principe aux bourgeois. »

- La rationalisation de l'échec comme protestation contre l'utilitarisme bourgeois fait ensuite carrière dans le post-romantisme et dans la doctrine de l'art pour l'art.

- Les valeurs de l'inspiration, du don, du génie, de l'intuition, de la créativité, plus acceptables dans des univers d'action culturellement sophistiqués comme les arts ou la création intellectuelle, ne font d'une



certaine manière que fixer sur la personne et ses qualités intrinsèques cette foi en des pouvoirs magiques et surnaturels de contrôle de l'incertitude.

C'est avec la célébration de ces valeurs et l'invention d'une religion de l'art que triomphe à l'ère romantique l'individualisme artistique, entendu à la fois comme le principe et le résultat de la concurrence entre artistes dans leur recherche systématique de l'originalité esthétique, et comme le produit de l'idéologie expressivité qui fait de l'artiste l'individu par excellence, la personne accomplie dans l'essence de son humanité.

Contrairement aux artistes qui planifient en amont leur oeuvre et demandent à des techniciens de la réaliser, sans autre forme de collaboration ou d'expérimentation, l'artiste bricoleur crée dans l'écart entre son idée, de départ et le résultat final. Cet écart est produit par la contingence des matériaux qu'il récupère. Ainsi le bricolage chez un artiste, qui utilise souvent des matériaux pauvres, trouvés dans la rue, n'a rien à voir avec un « mal fait » involontaire, un manque de technique : c'est encore un choix bricologique, celui de faire avec les moyens du bord.

extrait d'Essais de bricologie,
revue Technique & Culture n°64

- Albert Hirshmann, Vers une économie politique élargie : « Quand nous sommes sûrs qu'un bien désiré sera à nous ou qu'un événement souhaité se réalisera [...], nous vivons l'expérience, agréable en elle-même, de 'savourer à l'avance' cet événement futur. [...] Quand le but est lointain et l'aboutissement tout à fait problématique, il peut se produire quelque chose qui ressemble fort à cette jouissance : qui cherche la vérité (ou la beauté) acquiert souvent la conviction, si fugitive soit-elle, de

l'avoir atteinte ou touchée du doigt [...]. Ce phénomène aide à comprendre l'existence et l'importance des activités non utilitaires. »

- Le jeune âge caractérise l'état d'inexpérience de l'individu qui ne peut évaluer dans quelle mesure la profession envisagée convient à ses aptitudes qu'en s'y engageant (job matching).

- Les enquêtes sur les diverses populations de créateurs nous apprennent qu'en règle générale, moins de 10% des artistes de chaque catégorie sont, au moment de l'enquête, en situation de vivre exclusivement de leur art.

- La composition de ce portefeuille (la multiplication des compétences) permet à l'artiste de diminuer les risques de la carrière artistique à travers la diversification des investissements et placements qui lui sont accessibles.

- L'analyse démontre qu'au fur et à mesure que l'on constitue un portefeuille de valeurs diversifiées, la part du risque spécifique dans le risque total diminue ; la variance de la rentabilité du portefeuille est beaucoup plus faible que celle de chacun des investissements considérés séparément. C'est l'avantage bien connu de la diversification : le risque global d'un choix d'investissements sera réduit si le portefeuille est convenablement composé d'investissements de risques différents.

- L'amélioration de la position économique n'est pas la seule fonction de ce cumul de rôles : comme l'avait indiqué Dennison Nash dans son étude sur la « role versatility » des compositeurs américains, le compositeur, en exerçant simultanément ou successivement les fonctions d'interprète, de chef, de pédagogue, de critique, d'entrepreneur musical ou d'administrateur culturel, contribue à établir les conditions de circulation de son oeuvre et de diffusion de ses idées esthétiques, et cherche à élargir le contrôle sur la chaîne de coopération à laquelle son oeuvre et sa réputation doivent exister.

- Le succès, s'il vient, est ample et



I'm not thinking in terms of recognition or acceptance or that sort of thing. I'm thinking only in terms of being curious about myself. Some recognition may occur. I may sell some of the pieces and become able to do some other work that I want to do. But whatever does happen will be like another beginning. I think life is a series of beginnings, and the one who feels they are always a beginner is the one who has the best chance. Because we don't do it, it happens through us. It happens to different people in different ways at different times. I don't believe in the importance of ego, but at the same time, I really do believe that, regardless of what one does, when one surprises oneself, then that is the real juice of life. And it is for those surprises that I live.

JB BLUNK

très rémunérateur, mais sera le plus souvent aussi éphémère qu'il est intense. Le sommet de la courbe des revenus est atteint dans les premières années d'activité professionnelle régulière et la probabilité du déclin grandit à mesure que s'épuise le capital de jeunesse auquel est attaché ce mode de génération des innovations.

- La période probatoire d'un artiste candidat au succès est fixée à un âge de plus en plus jeune et se raccourcit, car le marchand de tableaux, l'éditeur ou le producteur de disques ne consentira plus ici à faire travailler le temps, à construire réellement une carrière avec ses tâtonnements et ses délais plus ou moins étirés d'amortissement des investissements. La mise à l'épreuve est d'autant plus brève que le type de succès recherché a la forme d'un pari très spéculatif et qu'à cet âge très jeune où aucune sélection par l'échec n'a encore filtré les effectifs, les candidats abondent. Ceux-ci sont en outre sans réticences financières exorbitantes et en mesure de supporter plus aisément les contraintes économiques de l'attente du succès, plus les exigences imposées par le marché si la réussite vient et doit être exploitée intensément, au moyen d'une production rapidement abondante et d'un mode de vie spectaculaire tel que l'exigent le marketing agressif et la promotion commerciale hyperbolique qui orchestrent fiévreusement le succès de l'innovation.

- Pierre Boulez, Par Volonté et par hasard

- La période d'apprentissage est celle de la socialisation anticipée du futur artiste, et ce de deux manières : l'identité individuelle se construit par référence à autrui, à travers l'expérience, décrite à l'instant, de cette relation ambivalente avec les enseignants, et l'apprenti artiste fait ses premières expériences professionnelles au cours de ses études.

- La fonction de ces apprentissages n'est pas seulement d'articuler la formation théorique et la formation pratique, mais encore d'équiper l'étu-

diant des compétences nécessaires à la traversée des nombreuses épreuves de concurrence qui jalonnent l'insertion dans la carrière, puis le déroulement de celle-ci : la gestion de l'estime de soi, la capacité de résilience de négociation dans les relations d'emploi, l'aptitude à se procurer les informations nécessaires à l'insertion dans les réseaux, la découverte de la gamme des idiosyncrasies comportementales qui font partie de la culture professionnelle des mondes de l'art, l'aptitude à s'ajuster sans délai à des équipes dans des projets.

- Judith Adler, Artists in Offices : « Pressés d'être reconnus très tôt, es jeunes artistes ne se sentent pas prêts à investir du temps dans le développement de compétences qui mûrissent seulement lentement et avec des années de pratique. À la recherche d'informations sur ce qui est le plus récent, et sachant qu'ils n'ont eu que peu de temps pour se faire un nom, ils ne trouvent jamais leurs enseignants assez jeunes ni assez proches de la scène agitée de l'art pour transmettre la toute dernière information professionnelle. À leurs yeux, les enseignants sont aussi vite périmés qu'un ragot ou un journal de la veille.

Moins un segment professionnel fonde son art sur une compétence lentement acquise, et plus il se fie à la mystique de la technologie la plus avancée, moins il est protégé contre un taux vertigineux d'obsolescence. »

- Paul Valéry, Pièces sur l'Art « Par peines et par problèmes, je n'entends pas seulement ces difficultés évidentes, premières, et comme naturelles, que tout accomplissement, toute fabrication, nous font aisément et vaguement imaginer. Ce sont là des difficultés finies, presque énumérantes, que l'on parvient à résoudre, une fois pour toutes, et dont les moyens de les résoudre peuvent se transmettre assez bien, d'une tête à l'autre, à l'école ou à l'atelier. Mais je songe à ces difficultés toutes autres, à ces problèmes d'ordre supérieur, incompréhensibles à la plupart des gens (et même à plus d'un du mé-



tier) que le véritable artiste invente et s'impose. Comme on invente une forme, une idée, ou une expérience, ainsi invente-t-il des conditions et des restrictions cachées, d'invisibles obstacles, qui relèvent son dessein, s'opposent à ses talents acquis, retardent son contentement et tirent enfin de lui ce qu'il cherchait, - c'est-à-dire ce qu'il ignorait qu'il possédât... Je dis que cette invention imperceptible de désirs et de scrupules est une oeuvre peut-être plus profonde et plus importante en lui, que l'oeuvre visible à laquelle tend son effet ; et je dis que cet effort secret contre soi-même façonne et modifie la matière même à laquelle elles s'en prennent. »

Claude-Lévi Strauss, dans La pensée sauvage, écrivait que le bricolage est une alternative au travail de l'ingénieur, une façon de penser des projets et des idées non dans l'abstrait, mais dans le concret, à partir d'un stock d'objets trouvés constitué au dur et à mesure.

extrait d'Essais de bricologie, revue Technique & Culture n°64

- Les artistes sont prompts à se déclarer autodidactes, même lorsqu'ils sont dotés d'une formation complète à l'exercice de leur métier artistique. S'ils s'estiment satisfaits des aspects techniques de leur formation, ils déplorent volontiers l'insuffisante « préparation » à la profession. Cette appréciation ne se comprend pas autrement que comme l'indice d'une forte valeur attribuée à l'expérience accumulée par l'exercice même du métier.
- L'excès de confiance, fondé sur l'agrandissement de l'estime de soi, sur la migration de l'opinion d'autrui et sur la dénégation des faibles probabilités de succès, est nécessaire pour entrer dans des métiers dans lesquels la compétition ne cessera de procéder à l'inverse, par d'innombrables mises en comparaison.
- Les analyses citées montrent que les

artistes ne travaillent dans des activités extra-artistiques que pour atteindre le niveau de ressources nécessaires au maintien de leur engagement dans l'activité créatrice.

- Consacrer à la réalisation de leur oeuvre un volume élevé de temps qui pourrait être employé à gagner sa vie dans des activités artistiques, para-artistiques ou non artistiques plus lucratives constitue un arbitrage central pour tous les artistes, tant que leur préférence pour le risque, qui est une autre qualification de leur motivation intrinsèque, demeure élevée.

- 3 modèles de métiers : 1) les star jobs : la probabilité d'avoir un très bon résultat est faible, et la plupart des performances ont des résultats moyens : le coût pour la firme d'embaucher un professionnel moyen est faible, au regard des bénéfices qu'elle retire si elle trouve quelqu'un d'exceptionnel. (Par exemple le chanteur soliste) 2) les guardian jobs : une bonne performance n'a pour l'organisation qu'une valeur un peu supérieure à la moyenne, mais c'est une mauvaise expérience qui est désastreuse. (Par exemple l'orchestre) 3) les foot-soldier jobs : la variation dans la performance individuelle n'a qu'un impact limité et l'amplitude des différences individuelles est faible. (Par exemple les machinistes)

- L'artiste, en gérant et en diversifiant son activité, se comporte à vrai dire à la manière d'une micro-organisation.

- Dans les arts, l'imputation de valeur et de talent opère à travers des cotations de qualité, et les transforme en classements finement hiérarchisés (les échelles de notoriété, les multiples espèces de prix et de consécutions, les panthéons, les hit-parades, les listes de best-sellers, les notations de qualité et d'originalité, comme celles des interprétations de musique classique par la critique discographique) ou en classements plus grossiers (artistes de premier plan/de second plan, oeuvres littéraires majeures/livres de bonne facture/romans

arena

CA

de troisième catégorie, films de qualité/films de série B, etc.). Or nous avons affaire à des biens et à des prestations fortement différenciés, inventés et mis en circulation sous la loi de l'originalité, ce qui les rend, théoriquement, difficilement substituables et malaisément comparables.

- Howard Becker : « Mon idée principale, est que l'esthétique est une entreprise typiquement négative, qui cherche à faire le tri entre le « bon art » méritant et le « mauvais art » dépourvu de tout mérite. Tout l'idée est d'empêcher les gens d'aimer et de goûter des choses qu'ils ne devraient pas apprécier. Cette approche diminue ainsi la quantité de plaisir possible dans le monde. Ma conception est à l'exact opposé, elle vise à découvrir comment maximiser la quantité de plaisir en trouvant les moyens d'aimer des choses qu'on « ne devrait pas aimer ».

- Marx adresse à sa propre théorie de la valeur l'objection suivante : la valeur d'une peinture se mesure d'après l'intensité de la demande qui s'adresse à elle plus que d'après la quantité de travail déposée en elle.

- La solution marxienne revient à inventer une sorte d'individualisme indifférencié, et indifférent à lui-même : les individus ne doivent surtout pas interagir afin d'éviter qu'affleurent des différences et, avec elles, des situations d'échange et de transaction fondées sur les avantages comparatifs dont chacun pourrait tirer profit pour faire ce que l'autre ne ferait pas aussi bien ou aussi volontiers, bref pour éviter qu'advienne la spécialisation et la marchandisation de l'acte productif. Chaque travailleur-créateur devrait être indifférent à une quelconque appréciation des résultats de son travail par autrui, parce que cette évaluation serait immanquablement porteuse des germes de la comparaison hiérarchisante.

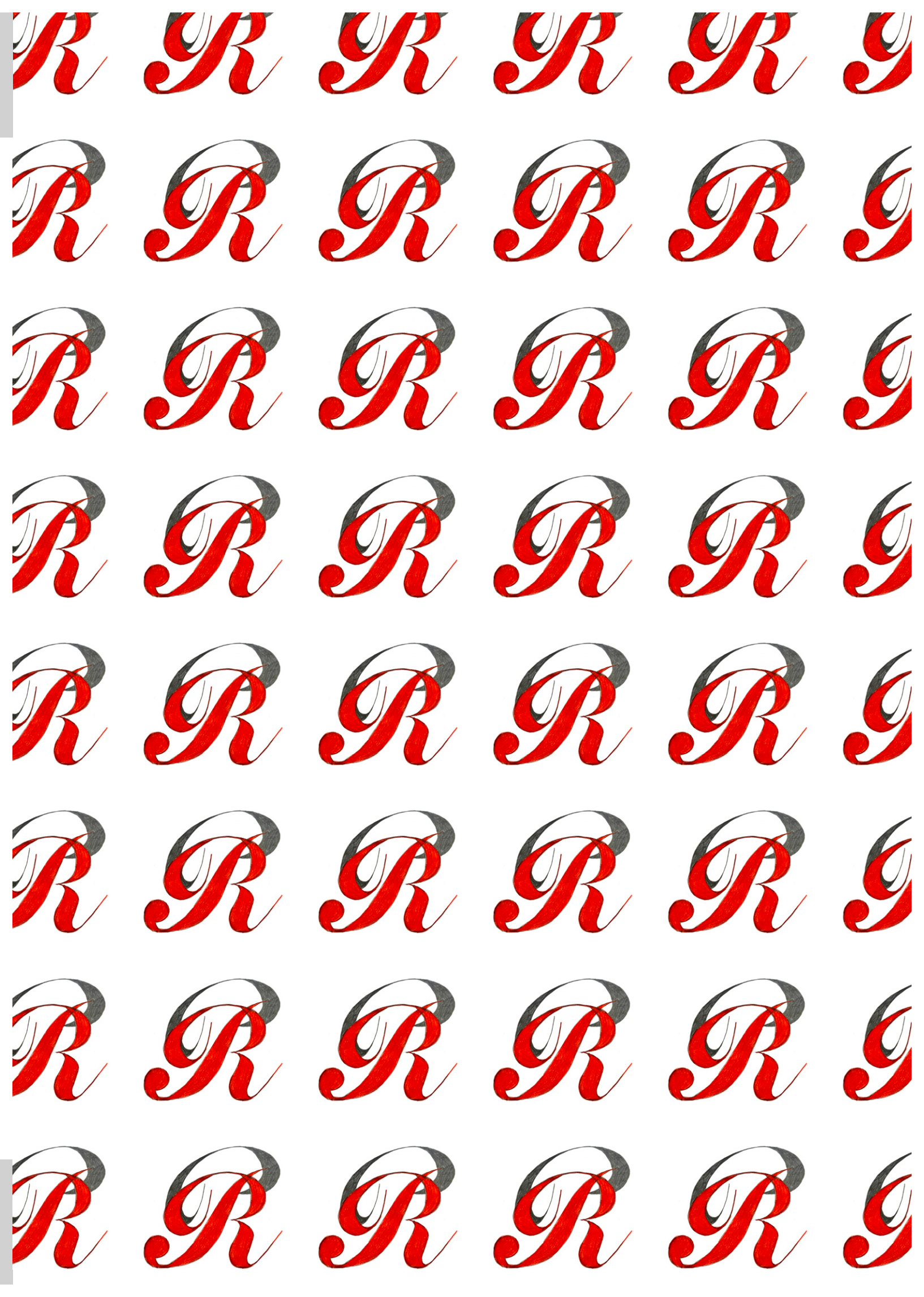
- Les industries culturelles s'organisent pour faire de la surproduction une forme avancée de gestion de l'incertitude et un levier de profitabilité.

- Aucun système de sélection ne peut

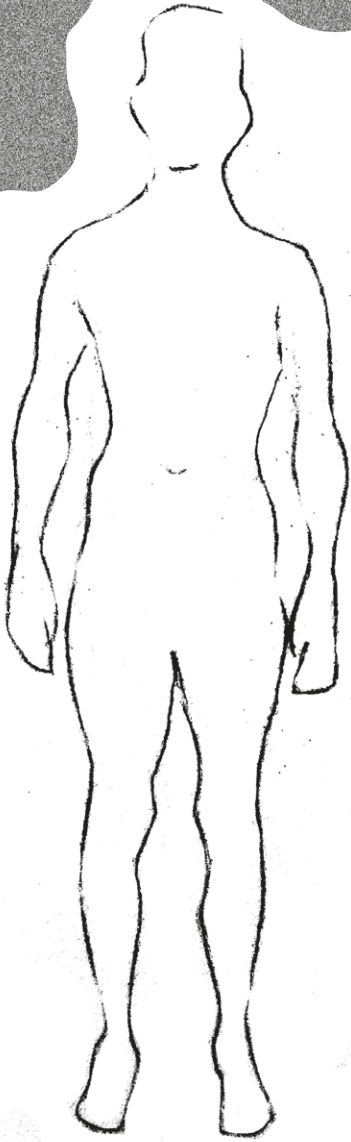
traiter équitablement la multitude des oeuvres candidates à une appréciation, et ne peut exiger de ceux qui font l'expérience de ces oeuvres une connaissance de tout ce qui est mis en comparaison, pour former leur évaluation. (L'art démocratique est-il possible ?)

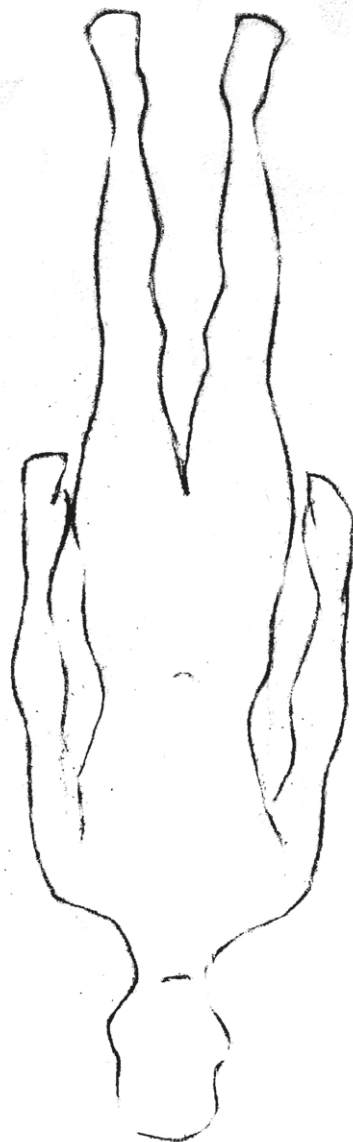
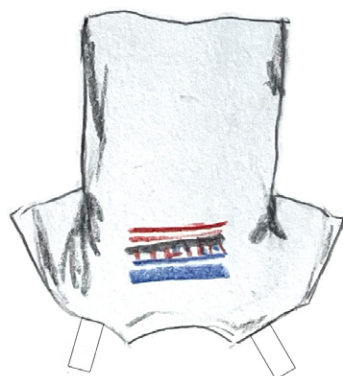
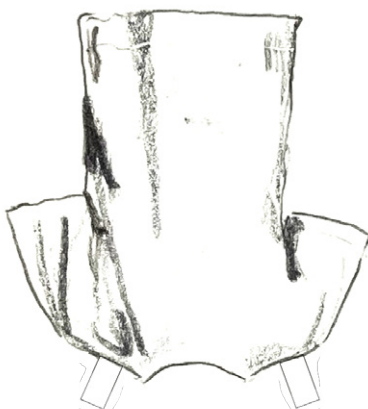
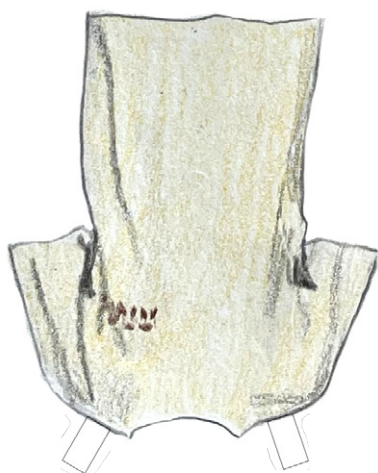
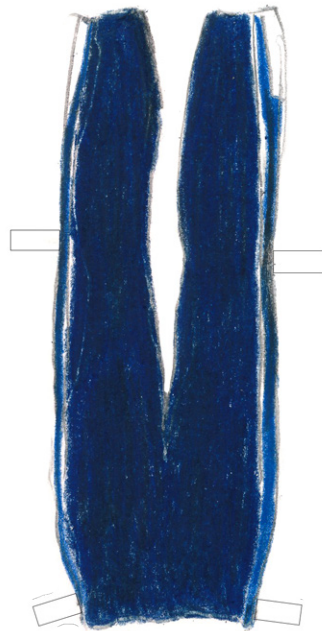
- Comportements mimétiques : Le consommateur veut choisir un spectacle, un livre, un film, une exposition. Il est confronté à des artistes, à des oeuvres ou à des présentations dont il ne sait rien ou pas grand-chose. Une des informations les moins coûteuses à acquérir pour en savoir plus long est celle que procure l'observation du comportement d'autrui. Pour un consommateur, le choix d'artistes ou de spectacles déjà préférés par d'autres réduit spectaculairement ses coûts de recherche, s'il interprète comme un signal de probable qualité l'expression des préférences dans le sillage desquelles il se place.

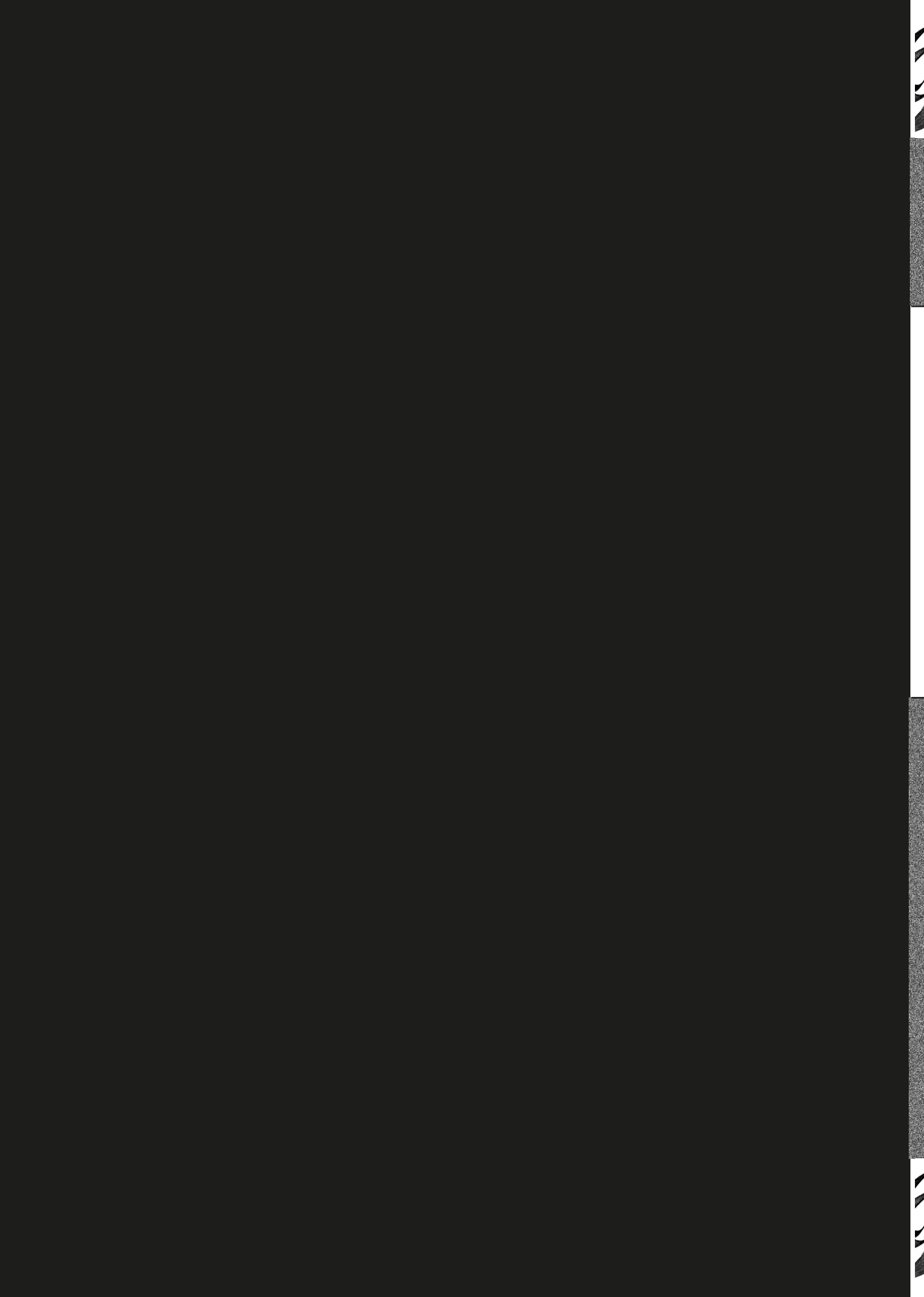
- La contagion imitative a ceci de rationnel qu'elle maximise les chances de pouvoir échanger des opinions et des informations avec autrui sur les oeuvres concernées. Car l'un des aspects essentiels de la consommation esthétique réside dans la dynamique d'apprentissage et d'échange.



Mariguita à découper, reproduction de la garde-robe personnelle de Clélia Guy

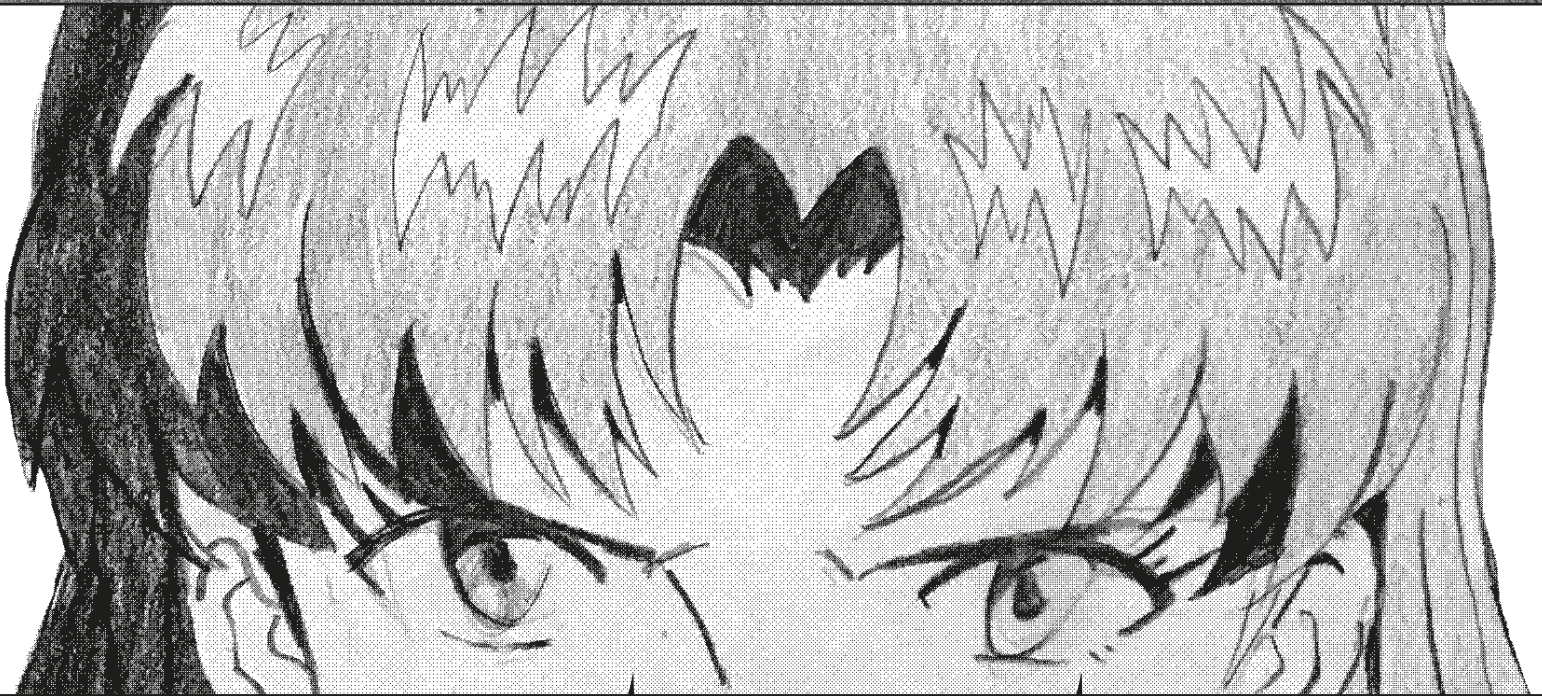






R R R R R R

fotocopias 13⁺
EYE  S



FACEA

R R R R R R



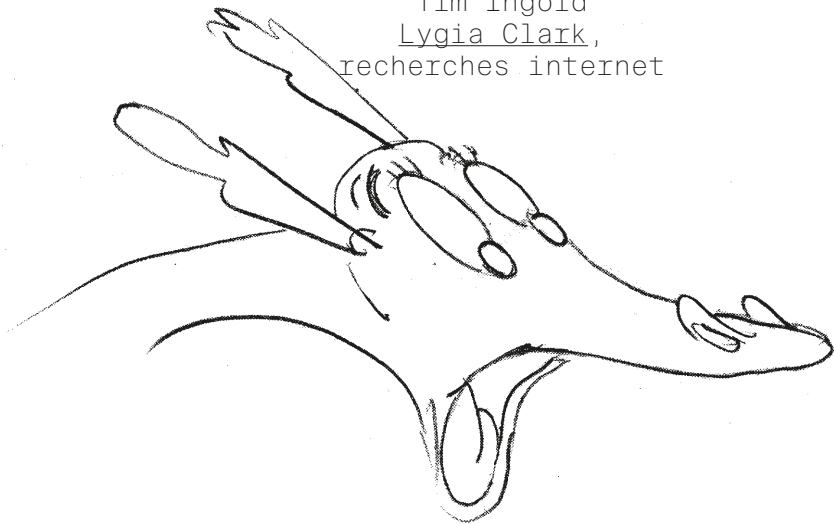
FACEA

Le ressemblance par contact,
Georges Didi-Huberman

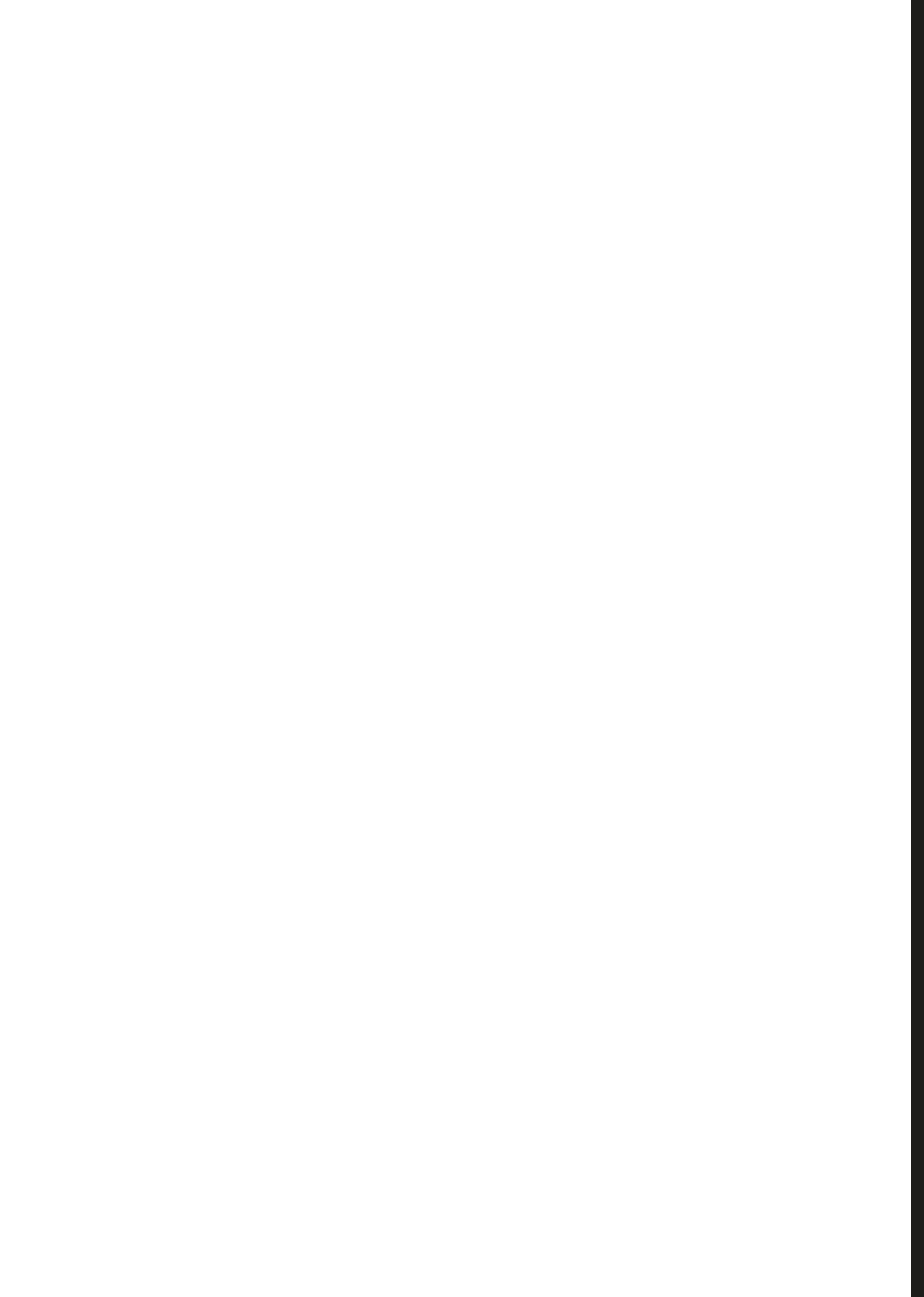
Le Coeur cousu,
Carole Martinez

Une brève histoire des lignes,
Tim Ingold

Lygia Clark,
recherches internet

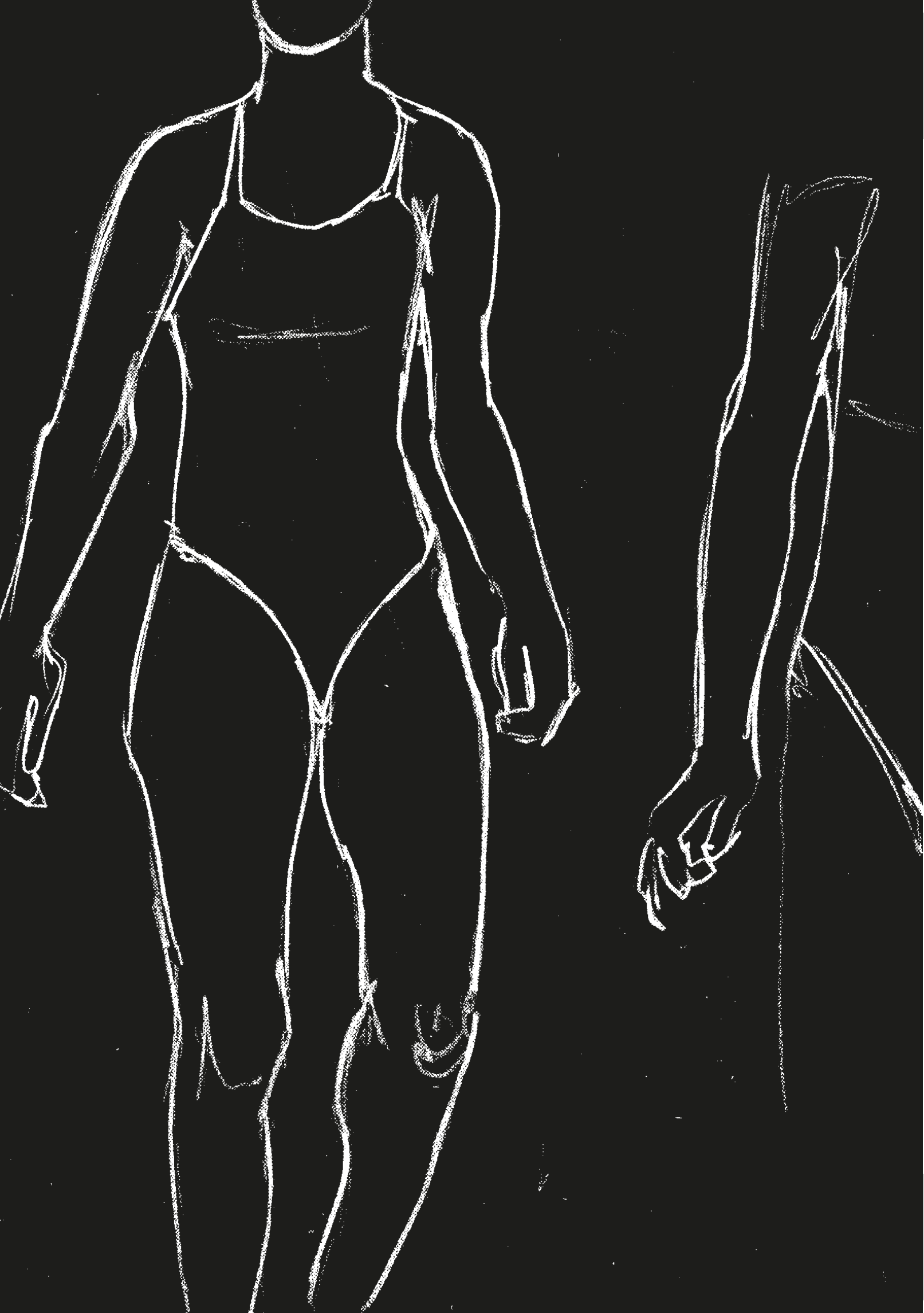


*jects, and of bu-
emporary art (in the
a series of boxes
buried in melted
d are tantalizing*



The notion of excavation, of hidden or secret objects, and of buried knowledge, has been a factor in much contemporary art (in the 1960s, for instance, minimalist Sol Lewitt made a series of boxes with undisclosed contents). The untold stories buried in melted adobe and piles of rocks scattered across the land are tantalizing and contemplated, another raises its head.

JB BLUNK



- Le geste de l'empreinte est doué d'une extraordinaire fécondité heuristique. Les artistes disent souvent qu'ils ont recours à ce geste d'empreinte lorsque leur manque l'idée, l'axiome de départ.

- Paradoxe philosophique : les accidents naturels deviennent la substance même de l'activité graphique ou plastique, qui intègre - souvent par une modification infime, ou par une simple accentuation - la ressemblance aperçue en ressemblance construite. Tous les préhistoriens ont été frappés par cette capacité d'intégration formelle des accidents du support.

- Les descriptions techniques des mains négatives oublient régulièrement le fait qu'en projetant la couleur, c'est la main elle-même qui est d'abord transformée. Lorsque la main sera retirée - pour que l'empreinte apparaisse, justement -, la situation s'articulera comme un dispositif de complémentarité à distance, basée sur l'absence, sur le défaut : ici demeure la paroi rougie sauf à l'endroit, nettement marqué, où la main était posée ; là, une main vit sa vie, une main rougie qui se souvient de son contact avec la paroi. Cette complémentarité n'est autre que celle, paradigmatique, du symbolon lui-même.

- Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des « revenances », des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.

- L'empreinte transmet physiquement - et pas seulement optiquement - la ressemblance de la chose ou de l'être « empreintés ». L'analogie avec la reproduction sexuelle devient aisée, puisque son processus suppose l'embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l'objet qui vient s'y imprimer ; et puisque le résultat n'est pas évanescant, comme dans le cas du miroir, mais « naît » littéralement en tant que corps produit par l'opération de l'empreinte. On pourrait dire qu'à la

différence de l'imitation figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la « copie » optique de son « modèle », la reproduction par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une « copie » qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son « modèle », ou plutôt de sa forme parente. Que cette forme soit convexe - voire phallique, comme dans bien des cas -, et nous avons le stéréotype du sceau, dont les plus anciens exemples, moyen-orientaux, remontent au quatrième millénaire avant Jésus-Christ. Que cette forme soit concave, et il nous faudra alors parler de matrice.

- Pour [les fromagers avec leurs fourmes, les cordonniers avec leurs formes à chaussure, les chapeliers avec leurs hauts-de-forme], la forme est un patron, un moule, une matrice. Quelque chose que nous appellerions spontanément une forme en négatif, la contre-forme du résultat désiré. Ou encore cette chose capable de donner forme à quelque chose d'autre.

- Le culte des crânes est, certes, attesté depuis l'époque moustérienne. Mais, ici, quelque chose d'absolument décisif apparaît, quelque chose qui cristallise dans un même objet la forme empruntée, la forme empreintée et la forme sculptée : les crânes découverts à Jéricho furent en effet surmodelés, c'est-à-dire déterrés après putréfaction du visage, puis soigneusement remplis de terre, en laissant visibles les os du crâne, et enfin modelés sur la face antérieure à la ressemblance d'un visage vivant ; certains étaient peints de façon à imiter la carnation de la peau, comme l'observe, passablement interloquée, l'archéologue qui en fit la découverte.

Ce qui demeure particulièrement émouvant, dans cette pratique de très longue durée - puisque commune aux hommes du néolithique et à nos contemporains d'Océanie -, c'est que le crâne du mort sert littéralement de matrice pour une empreinte qui devient, déjà, comme un « portrait » du défunt : image parfaitement individualisée, puisqu'elle se donne la tête

elle-même (son propre référent) comme « portant » physique, comme « patron » du moulage, puis du modelage figuratif.

- [Plinie] « Il en allait autrement chez nos ancêtres : dans les atriums on exposait un genre d'effigies, destinées à être contemplées : non pas des statues dues à des artistes étrangers ni des bronzes ou des marbres, mais des masques moulés en cire, qui étaient rangés chacun dans une niche : on avait ainsi des images pour faire cortège aux convois de famille et toujours, quand il mourait quelqu'un, était présente la foule entière de ses parents disparus ; et les branches de l'arbre généalogique couraient en tous sens, avec leurs ramifications linéaires, jusqu'à ces images peintes. »

- Le plus précieux, dans l'effigie romaine, c'était peut-être le négatif lui-même, dans la mesure où il permettait de nouveaux tirages en cire qu'une jeune épouse était juridiquement admise à porter dans l'atrium de sa future demeure.

- « Le portrait de César, c'est César » [...] César fut, en 44 avant J-C, le premier homme politique romain à voir figurer, de son vivant, son propre visage sur une émission monétaire. [...] La frappe -

la procédure d'empreinte - à la fois centralise et dissémine le pouvoir de César. Sa matrice est à Rome, sa transmission s'étend à tout l'Empire romain.

- Nous touchons là au cœur du paradoxe de l'empreinte : d'une part, le contact (ou la frappe) garantit en elle le pouvoir de l'unique ; d'autre part, la génération (ou l'émission) garantit en elle que ce pouvoir est capable de se reproduire indéfiniment - du moins tant qu'existe une matrice -, et surtout de ne pas se perdre, de ne pas se dissiper dans la dissémination qu'il autorise. [...] L'élément du

contact demeure une garantie d'unicité, d'authenticité et de pouvoir - donc d'aura - par-delà sa reproduction même.

- Cette économie, on le sait, Frazer la nommait magie contagieuse, magie dont l'efficacité relève de cette loi inconsciente - que Freud n'aura pas désavouée - selon laquelle « des choses qui ont été une fois réunies, et sont ensuite séparées, restent néanmoins, malgré l'éloignement, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu'on fait à l'une affecte également l'autre ».

- [Frazer] « La superstition suivant laquelle, en blessant des empreintes de pas, on blesse également les pieds qui ont formé ces marques, est presque universelle. [...] Une femme qui désire s'attacher son mari ou son amant prend de la terre dans l'empreinte du pied droit de l'homme, la joint à quelques-uns de ses cheveux et en fait un paquet qu'elle porte sur la peau. »

- [Benjamin] « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir

*J'ai glissé
entre deux feuilles le morceau du
châle dont j'ornais mes épaules du temps où
j'avais des amoureux.*

*Le parfum de ma mère s'échappe du nom brodé.
Après toutes ces années, il erre encore dans la trame du
tissu.*

De la traversée, elle n'avait gardé que cela, cette cicatrice dans le parfum : l'empreinte des champs parcourus, des oliviers la nuit, des orangers en fleur et des narcisses tapissant la montagne de sucre blanc. Fragrances de pierres, de terre sèche, de sel, de sable. Ma mère était faite de tant d'essences mêlées... Enfant, dès qu'elle me laissait l'approcher, je voyageais clandestinement dans sa chevelure, tentant d'imaginer les lieux contenus dans les mèches bleues.

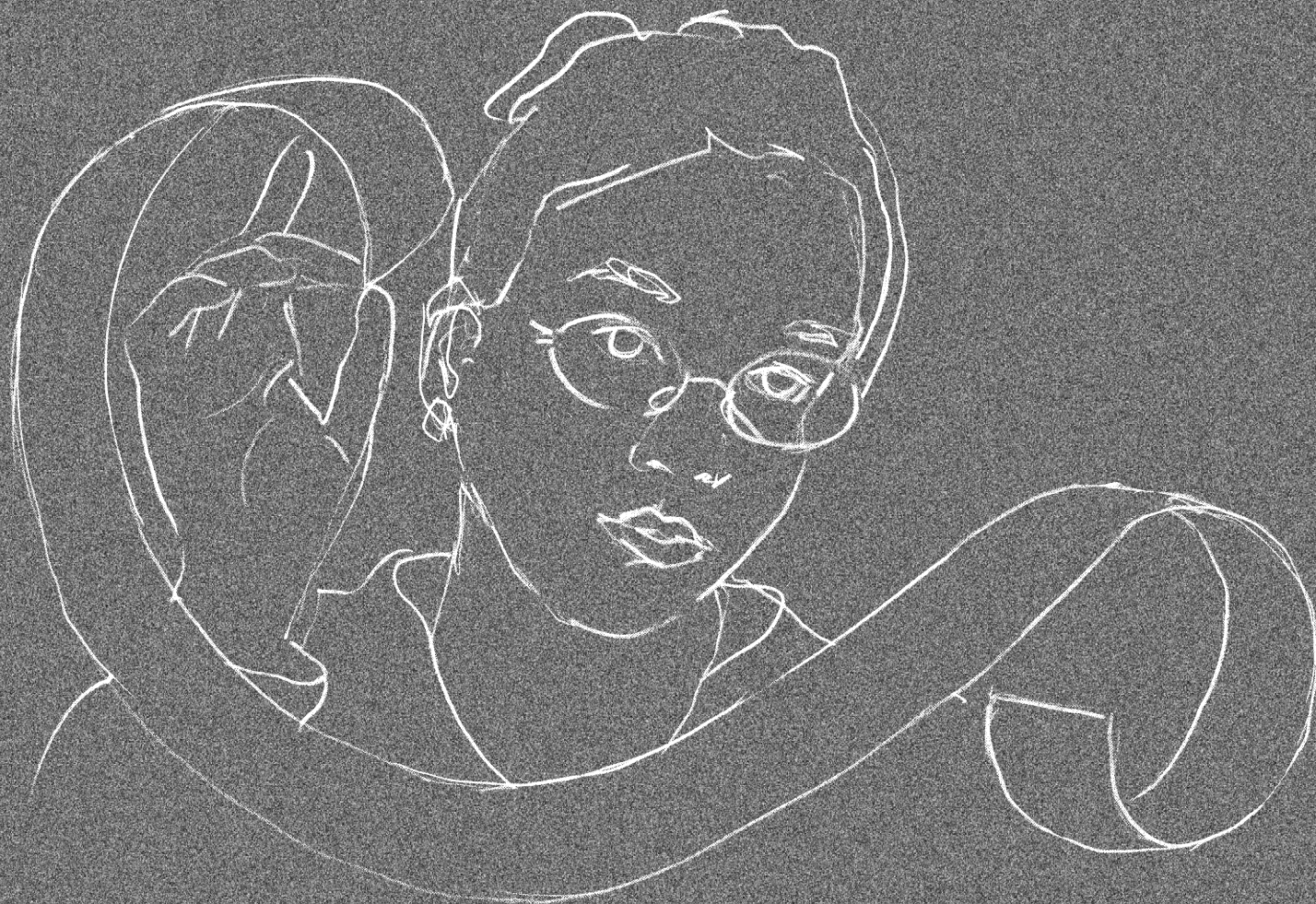
Un parfum et l'éclair d'une aiguille dans la continuité des doigts : voilà ce qu'ils ont retenu de toi.

Cette odeur imprégnait les tissus qui passaient par tes mains. Les jeunes mariées conservaient ton parfum sur le corps jusqu'au matin de leur nuit de noces.

gardant.
« Dès qu'on

*La rumeur s'était faite
légende : Frascquita Carasco
cousait les êtres ensemble. À la doublure, elle
incorporait une petite croûte de pain en forme de croix
censée protéger le couple de l'oeil et ses mariés ne se séparaient plus.*

*Elle resta aussi silencieuse et
impénétrable que la boîte elle-même.
Elle devint ce coffret et, chaque jour,
la mère tenta vainement d'en forcer
le couvercle.*



La ressemblance par contact, Georges Didi-Huberman
Le Coeur cousu, Carole Martinez

est - ou qu'on se croit - regardé, on lève les yeux. »

- Saint Bernard a su penser la dialectique du regard et du désir, lorsqu'il a commenté, par exemple, la parole de saint Paul : « Voir ce qu'on espère, ce n'est plus l'espérer. »
- Un phénomène d'empreinte : il s'agit de la pratique des ex-voto obtenus par moulage sur le vif du visage et des mains du donateur.
- L'avènement d'un extraordinaire réalisme dans la culture visuelle du Quattrocento n'est pas un phénomène spécifique, une « invention » ou une « résurrection » due aux seuls peintres, comme Vasari a voulu nous le faire croire. On ne peut comprendre ce phénomène, comme Warburg l'a tenté, qu'en le situant dans le jeu complexe d'une structure sociale où se gèrent la ressemblance et la « reproduction humaine », entre contact et aspect, relique et effigie, gestion symbolique des morts et gestion symbolique du vivant, deuil et désir.
- [Victor Frisch à propos de Rodin] « Il faisait faire plusieurs moulages en plâtre. L'un était préservé en l'état et les autres divisés en plisures fragments, dont chacun était ensuite numéroté et répertorié afin que le sculpteur pût ultérieurement le sortir du placard, parfois plusieurs années après, pour le réutiliser dans d'autres figures. Ainsi disséqués, membres séparés du torse, ces fragments trouvaient place dans des arrangements nouveaux et des groupements mûrement réfléchis. »
- Mais ce qui change radicalement, au-delà du musée personnel de Possagno constitué par Canova, c'est que l'oeuvre in progress se voit moulée pour être immédiatement disséminée en une quantité considérable de « fragments nomades », comme dit Steinberg, qui sont autant de « parties interchangeables », autant d'éléments syn-

taxiques disponibles pour de nouveaux arrangements formels.

- Quand [Duchamp] écrit : « A Guest + a Host = a Ghost », il nous parle strictement - et dialectiquement - d'une opération visuelle, puisque recevoir plus être reçu donnent en cette logique apparaître (tel un fantôme). Cela pourrait être une définition de l'aura.

Une folie la prit soudain qui lui fit murmurer des mots d'amour dans le coffre entrouvert, mots d'amour qu'elle y enferma avec un sac, gros de lavande sèche, taillé dans la doublure d'une de ses quatre jupes. Elle déposa un baiser sur les lèvres de bois de l'armoire entrebâillée, rafraichit ses joues au contact frais des gonds, embrassa la serrure, y goûta, et le fer lui parut ensanglanté.

Ma mère n'avait jusqu'alors réalisé que des robes de mariée. Les histoires qui circulaient à son propos parlaient d'une aversion pour la couleur, d'une passion pour le tissage, pour ce qu'on lie ensemble. Pour la couture, les serments...



Une brève histoire des lignes, Tim Ingold
Le Coeur cousu, Carole Martinez

- Qu'y a-t-il de commun entre marcher, tisser, observer, chanter, raconter une histoire, dessiner et écrire ?

La réponse est que toutes ces actions suivent différents types de lignes.

- Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes font des lignes, en marchant, en parlant, ou en faisant des gestes.

- Comment en était-on venu à établir une distinction entre le chant et la parole ?

- Avec le développement de la dactylographie et de l'imprimerie, le lien intime qui unissait le geste manuel et la trace d'inscription s'est rompu. L'auteur s'exprime par le choix des mots et non par l'expressivité des lignes. C'est alors que je commençai enfin à entrevoir une solution à mon problème initial, à savoir pourquoi le langage en était venu à être dissocié de la musique, et la parole du chant. Je retrouvai la même logique qui est à l'oeuvre dans la séparation contemporaine entre l'écriture et le dessin, qui s'opposent aujourd'hui de part et d'autre d'une dichotomie primordiale mais résolument moderne entre l'art et la technologie.

- Certains sujets nous attirent, nous tournons autour, mais au moment de les atteindre, ils semblent avoir disparu - comme la colline que nous gravissons qui cesse de ressembler à une colline quand nous sommes arrivés à son sommet.

- La lecture d'un texte est un exemple de cognition qui intériorise [taking in] les significations inscrites dans le texte ; la lecture d'une partition musicale est un exemple d'exécution [acting out] qui se conforme aux instructions inscrites sur la partition.

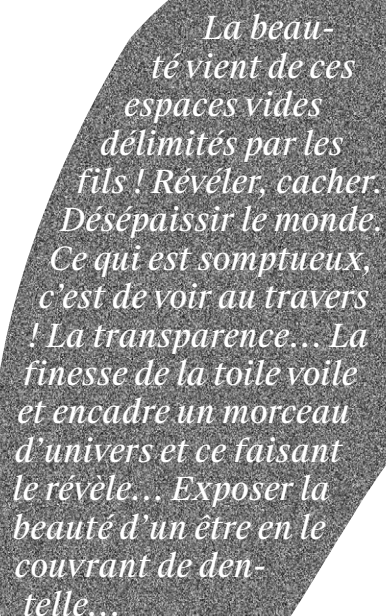
- Cependant, au III^e siècle avec J-C, selon West, les chanteurs professionnels se mirent à utiliser un même système de notation mélodique pour la musique vocale. Il était constitué de symboles de lettres qui, placés au-dessus des syllabes du texte, indiquaient la hauteur de ton. Il semble cependant que sa principale fonction était mnémotechnique. En règle générale, les chanteurs apprenaient les chants en les écoutant chantés par

d'autres, sans s'aider de symboles. Par ailleurs, les paroles étaient généralement transcrites sans symboles ; ceux-ci étaient ajoutés après coup, de la même façon qu'un instrumentiste contemporain ajoute des indications de doigtés ou d'archet sur une partition imprimée. Cette pratique d'« annotation » du texte était beaucoup plus répandue dans l'art oratoire, ainsi que pour le chant, utilisant des signes de différents types qui étaient placés au-dessus des lettres et des syllabes du texte afin d'indiquer la hauteur de la voix, grave ou aigüe, à des moments clés de la déclamation. Nous avons déjà rencontré le terme grec prosodia pour qualifier ces variations tonales proches du chant. Le terme fut traduit par les Romains par ad-cantus, qui par la suite est devenue accentus.

- Dans un essai publié pour la première fois en 1860, le grand historien d'art et théoricien de l'architecture Gottfried Semper explique que les procédés de tressage, d'assemblage et d'entrelacement des fibres sont parmi les premières formes artistiques inventées par l'homme, dont découlerait tout le reste, notamment la construction et les textiles.

- Chez les Kandingei du Moyen-Sepik, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, l'homme le plus important de chaque groupe possède une corde à noeuds - de six à huit mètres de long et de trois centimètres d'épaisseur. Celle-ci est censée représenter la première migration, qui correspond à l'époque où le fondateur du clan, dans le sillage du crocodile, est parti en voyage et a séjourné dans plusieurs endroits. Chacun des grands noeuds de la corde, à l'intérieur desquels a été tissé un morceau de coquille de noix de bétel séché, symbolise un lieu primordial, alors que les noeuds plus petits qui le précèdent représentent les noms secrets du tot qui habite ce lieu. À l'occasion des grandes cérémonies, le propriétaire de la corde la fait glisser entre ses doigts, comme un chapelet, et « chante » chaque lieu avec ses totems. Le mouvement qui consiste à faire glisser la corde entre ses





La beauté vient de ces espaces vides délimités par les fils ! Révéler, cacher. Désépaissir le monde. Ce qui est somptueux, c'est de voir au travers ! La transparence... La finesse de la toile voile et encadre un morceau d'univers et ce faisant le révèle... Exposer la beauté d'un être en le couvrant de dentelle...

doigts fait écho au voyage du fondateur du clan et à ses différents séjours dans des villages. Au cours des cérémonies mortuaires, ce même mouvement renvoie au voyage de l'esprit dans le monde des morts, porté sur une île verdoyante qui vient s'échouer d'un lieu à l'autre.

- L'exemple le plus célèbre de dispositif de notation à être entièrement composé de fils est le quipu inca. [...] Les spécialistes débattent encore de la fonction du quipu, à savoir s'il servait à mémoriser des messages ou à consigner des données, et dans le deuxième cas si ces données étaient seulement numériques ou si elles impliquaient des éléments de narration. Mais il ne semble faire aucun doute que presque tous les éléments qui le composent - les types de noeuds, leur emplacement sur les cordelettes, l'épaisseur des cordes, les combinaisons de couleurs utilisées - avaient une signification.

- Cette écharpe (voir figure) porte également le nom de son possesseur, brodé en lettres alphabétiques majuscules.

- Aucune histoire ne ressemble à un véhicule à roues qui a un contact constant avec la route. Les histoires marchent, comme les animaux et les hommes. Et l'espace entre deux pas ne se situe pas seulement entre les événements narrés mais entre chaque phrase, voire entre chaque mot. Chaque pas est une foulée qui passe sur quelque chose de non-dit. [John Berger]





LYGIA CLARK

textes issus de différentes recherches internet

L'Estruturação do Self [Structuration du Self] se déroulait chaque fois avec une personne, au cours de séances d'une heure, à raison de trois fois par semaine des mois durant, parfois des années. Les Objets relationnels étaient ces instruments conçus par Lygia pour toucher le corps de ses « clients », comme elle-même qualifie ceux qui se disposent à vivre cette expérience. Dénudés, il s'étendaient sur l'un de ces objets, le Grande colchao [Grand matelas]. Selon l'artiste, en s'installant sur ce divan sui generis, les clients, de leur propre poids « ouvraient déjà des sillons » où leur corps s'accommodait. Ainsi débutait la séance.

Nombreux étaient les usages des Objets relationnels que Lygia explorait pour s'approcher du corps de son client : masser, frictionner, frotter, ca-

resser, frôler, serrer, presser, effleurer, souffler/insuffler, halèter, réchauffer, couvrir, emballer, émettre des sonorités, ou simplement les laisser là, en silence et posés sur le client. À l'aide de ses objets, Lygia comblait les « trous », colmatait les brèches, remplaçait les parties manquantes, souffrait les articulations déconnectées, étayait les points dépourvus de sustentation - faisait enfin ce que réclamait le corps de son client, à chaque instant du processus. C'est d'ailleurs ce qui orientait l'artiste quand au choix des objets, de leur séquence et de leurs usages.

Ce qu'il importe ici de souligner, c'est que, vu du dehors, client et objets formaient un corps unique, comme si celui-ci était revêtu de son envers viscéral.

Lygia Clark propo-

sait cette Estruturação do Self comme une expérience thérapeutique, se faisant payer pour ses séances, ainsi que le veut l'usage dans le cadre d'un travail clinique.

Le grand matelas = un coussin épais en plastique, rempli de billes de polystyrène et recouvert d'un drap flottant, sur lequel le client restait couché au cours de la séance. L'artiste l'utilisait éventuellement à d'autres fins, par exemple pour presser le corps du client de façon à l'« enformer », selon l'expression qu'elle utilisait pour désigner cette opération.

On peut regrouper les Objets relationnels en plusieurs séries. Une première composée des petits sacs plastiques, venus également du supermarché où ils sont normalement utilisés pour emballer les fruits et légumes. Ils peuvent contenir

12

de l'air, de l'eau, du sable, des coquillages ou des graines.

Une seconde série d'objets est composée de coussins en coton de couleur neutre ou en voile de nylon. Ces coussins contiennent du sable ou des billes de polystyrène, et parfois des galets. Une variante de cet objet est divisée en deux par une couture et peut ainsi contenir deux matériaux à la fois (un lourd et l'autre léger).

Mais de quelles qualités propres à ces objets une telle « magie » serait-elle donc constituée ? Il y a d'abord le caractère ordinaire des matériaux employés (plastique, jonc de mer, étoupe, billes, balles de ping-pong, coquille, eau, air...), qui écartent d'emblée toute possibilité de les fétichiser comme reliques desti-

nées au musée (encore que le marché/système de l'art parvienne désormais à transformer en un luxueux fétiche lucratif le moindre bout de plastique usagé...). Pourtant, et en dépit de son importance, ce caractère ordinaire, banal, ne suffit guère à garantir en soi la « magie » de l'activation du poétique dont l'Objet relationnel est supposé porteur. Tout au plus rend-il malaisé sa neutralisation, garantissant du même coup le préalable indispensable à l'effectivité de cette « magie ».

En second lieu, le caractère précaire de ces mêmes matériaux, qui obligeait continuellement l'artiste à les remplacer et à refaire les objets. Impermanents, transitoires, il n'était ainsi guère possible de leur assigner une forme fixe ou stable. Et ce caractère provisoire, fugace, écartait à son tour la possibilité de les appréhender sous le seul angle de la macro-perception, qu'elle soit visuelle ou tactile.

La fragilité formelle de ces objets contraste avec la vigueur de leurs qualités physiques -d'ailleurs souvent contradictoires à l'intérieur d'un même objet : légèreté et pesanteur, froid et chaud, etc. - que la subtilité du geste, presque imperceptible, libère ensuite. Comme le souligne Lygia, de telles qualités étaient propices à ce que les objets « créent avec le corps des relations de texture, de poids, d'échelle, de température, de sonorité et de mouvement (déplacement du matériau diversifié du contenu en ces objets) ». Il s'agit de formes « dont les lectures et les métamorphoses continues engendrent des rythmes corollaires aux rythmes sensuels que nous expérimentons dans la vie ». Et Lygia ne manque pas de souligner combien « formellement, ces objets ne comportent pas d'analogie avec le corps (ils ne sont pas illustration) ».

« Je suis une chercheuse, non une artiste, et quand je découvre le concept du travail en cours, il finit par ne plus m'intéresser. »

« En vérité, j'aurais préféré inscrire mon travail dans un environnement quotidien, plus que dans des musées ou des galeries »

