

Cahier

Des Mots
Des Mesures

New-Néo

New-York, Nouvelle-Calédonie, sont des noms que l'actualité a banalisés, rendant de plus en plus lointaines et inconnues, la ville d'York et La Calédonie. Est-ce à cause d'un point commun avec son pays d'origine que le colon a ainsi nommé ces lieux? Où est-ce au contraire le désir de créer des repères avec des noms familiers sur une terre qui lui est étrangère? L'une des attitudes n'exclut pas forcément l'autre. La découverte d'un élément reconnaissable, aussi infime soit-il, peut être une amorce pour une identification rapide. On retrouve le même phénomène dans l'histoire de l'art : néo-réalisme, nouveaux-fauves sont des étiquettes qui désignent un aspect de l'actualité de l'art mais qui en même temps témoignent d'une volonté d'appartenance à une histoire. Dans les deux cas, l'acte d'identification sommaire trahit souvent plus une volonté d'appropriation qu'un désir de découverte.

Ces remarques ne sont évidemment pas sans incidence sur mon attitude dans le milieu artistique et en tant qu'artiste enseignant, car je peux être aussi bien l'objet ou l'auteur de cette identification-appropriation.

Dans un milieu comme l'école des Beaux-arts, destiné à l'affirmation des personnalités, je suis sensible au risque de passer trop rapidement de la découverte à l'identification et de l'identification à l'appropriation.

Cat. de l'École des beaux-arts de Grenoble, 1987.

L'équateur au pôle

Le mot planisphère contient deux termes de géométrie et réunit un plan et un volume. La facilité de cette opération de langage fait oublier la difficulté que pose en fait la représentation d'une sphère sur un plan. La projection de Mercator résout partiellement ce problème : la surface de la terre est projetée depuis son centre sur un cylindre qui l'entoure, la ligne de contact de ces deux volumes désignant l'équateur. Après être déroulé, le cylindre forme le planisphère où les parallèles et les méridiens se coupent à angle droit offrant une grille et des repères réguliers qui ont sans doute contribué à son succès pédagogique. Cette méthode restitue correctement les zones situées de part et d'autre de l'équateur mais on sait que la superficie apparente du Groenland par exemple, est sans commune mesure avec celle qu'on observe sur un globe. En poussant la curiosité jusqu'aux régions situées très au-delà du cercle polaire on voit que tous les parallèles restent de longueur égale à celle de l'équateur au lieu de diminuer progressivement en s'approchant du pôle et on constate que le pôle lui-même n'apparaît pas sur la carte : les méridiens ne convergent pas en un point, la superficie de l'Océan Arctique s'étend à l'infini. Compris dans toute son étendue, le planisphère produit des aberrations qui n'ont jamais troublé l'homme installé dans une représentation suffisante de son monde.

En affichant le planisphère sur les murs de toutes les écoles, le bienveillant rationalisme républicain impose un système arbitraire de représentation mais cette contrainte devenue familière, permet aussi à ceux qui en mesurent toutes les conséquences, de s'évader et de découvrir l'étrange contiguïté de la mesure et de la démesure. Rencontrer des parallèles qui ont la dimension de l'équateur, à la hauteur du cercle polaire, trahit le dérèglement d'un système selon le géomètre mais le voyageur, curieux de toutes les découvertes, peut apprécier cet événement comme une forme d'exotisme.

2000 – 2002

Carton de l'exposition *Entaché de Lumière*, École des beaux-arts de Rouen, 2003.

Modes de séduction-persuasion de Galilée dans son *Dialogue...* (1)

1. A propos des faits et expériences qui pourraient amener à penser que la lune n'est pas un astre poli et brillant.

1.1 Captiver son interlocuteur par une question déroutante : "Avez-vous jamais vu là-haut, en pleine nuit, le globe terrestre éclairé par le soleil". On ne peut trouver meilleure occasion pour employer l'expression *faire appel à l'imagination*. Galilée ne demande rien de moins que d'imaginer une pleine-terre, la terre telle qu'elle est éclairée le jour, dans la nuit. "Si depuis un endroit ténébreux comme notre nuit, vous pouviez voir notre terre éclairée, vous la verriez plus brillante que la Lune". "Vous souvenez-vous d'avoir vu parfois de grands nuages très blancs comme la neige? Si l'un d'eux, dans la nuit la plus profonde, pouvait conserver sa lumière, il illuminerait les alentours plus que cent Lunes." A propos des mouvements des marées, Galilée sollicite encore l'imagination mais dans une autre acception: "je pense à la construction d'une machine dans laquelle on observerait en détails l'effet de ces merveilleuses compositions de mouvements. Mais pour ce qui nous occupe actuellement, ce que vous avez pu comprendre avec votre imagination devrait suffire.» (p 616)

1.2 Revenir sur un phénomène connu et reconnu par son contradicteur pour reformuler des observations: "vous venez d'admettre que la Lune, vue de jour au milieu de petits nuages blancs, leur ressemble beaucoup; vous avez donc admis que ces petits nuages, faits pourtant de matières élémentaires, peuvent recevoir la lumière comme la Lune.

1.3 Rendre évident un phénomène en faisant une expérience élémentaire (le miroir accroché à un mur éclairé par le soleil) qui amène Simplicio à s'interroger : "comment peut-il se faire que ce mur dont la matière est si obscure et la surface si peu lisse , renvoie une lumière plus puissante et vive, qu'un miroir poli et bien lisse? » Ce simple fait va entraîner de multiples observations sur le grain de la surface, sur son orientation et sur sa forme avec l'expérience du miroir sphérique.

2 A propos de la question du mouvement diurne de la terre.

2.1 Galilée propose à son contradicteur de changer d'idée pour en adopter de nouvelles, celles de Galilée précisément. Cette apparente simplicité sera très commentée par les historiens des sciences. "Vous n'avez qu'à modifier une idée depuis longtemps imprimée dans votre esprit; et dites-vous : jusqu'ici, j'ai estimé que l'immobilité autour de son centre est une propriété du globe terrestre; je n'ai donc jamais rencontré de difficulté ou de résistance à comprendre que, par nature, toutes ses parcelles sont elles aussi dans le même repos; mais il en va de même si l'instinct du globe terrestre est de tourner sur lui-même en 24 heures, chacune de ses parties doit avoir une inclination intrinsèque et naturelle, non pas à demeurer immobile mais à suivre la même course." p 261

2.2 Visualiser, géométriser un problème, par exemple pour expliquer, les ralentissements, les retours en arrière du mouvement apparent des planètes (p 510) ou pour concevoir l'accroissement continu d'une vitesse (p 369).

2.3 Mesurer, calculer et comparer les calculs des autres astronomes concernant la distance de la nouvelle étoile parue en 1572 dans Cassiopée. (p 434). C'est l'apparition d'une petite communauté de scientifiques où s'échangent des points de vue et des résultats.

3 Réaliser des expériences en laboratoire qui ne sont pas la répétition artificielle d'un phénomène déjà observé. Par exemple, créer un dispositif de pendules qui ont des amplitudes différentes, expérience qui peut orienter l'observation et la réflexion sur ce qui ne s'appelait pas encore l'inertie (p 372), ou orienter la recherche sur "un très beau problème" qui finit par produire "un phénomène vraiment étonnant".(p 639)

4 Attitude non dogmatique quant à l'importance des expériences sensibles.

Beaucoup de ses déclarations sans parler de ses expériences propres montrent assez que Galilée adhère au principe d'Aristote qui donnait la préséance aux expériences sensibles sur le raisonnement humain. Néanmoins à plusieurs reprises, il va reconnaître que "les sens semblent se tromper" (p 396) et recourir aux "yeux de l'esprit" (p 262) pour "dépasser les apparences" (p 315). C'est que Galilée évolue en dehors d'une pensée dualiste. Tout au long du dialogue, ses multiples retours et détours sur cette relation des sens et de la raison montrent qu'il avait conscience du poids des usages et du langage sur nos expériences sensibles. D'abord il précise : quand il ne sont pas accompagnés de réflexion, "les sens réduits à eux-mêmes se trompent" (403). Puis l'influence du temps apparaît sous la forme d'un oxymore "une impression invétérée" (547). Même le langage courant révèle cette interaction en une belle métaphore : "un moyen qui parle au sens" (122). Et jusqu'à cette remarque explicite "la simple apparence ou si vous préférez la représentation sensible" (403) où les apparences sont reconnues comme une construction humaine, ce que P. Feyerabend n'aura plus qu'à traduire par "interprétation naturelle". (2)

5 Jugement de valeur

"Ceux qui placent si haut l'incorruptibilité, l'inaltérabilité, etc., [c'est le point de vue d'Aristote sur les sphères célestes] en arrivent je crois à dire cela parce qu'il souhaitent vivre encore longtemps : ils ont peur de la mort; ils ne s'avisent pas que, si les hommes étaient immortels, eux-mêmes ne seraient pas venus au monde. Ils mériteraient de rencontrer une tête de Méduse qui les transformerait en statues de jaspe ou en diamant, pour devenir plus parfaits." (158)

6 L'ironie

"je chercherais plutôt vers le miracle divin ou l'ange : quand on a commencé par un miracle divin ou une action angélique pour aller placer un boulet d'artillerie sur la concavité de la Lune, on peut bien se servir du même principe pour faire la suite." (p 380)

7 Et finalement, la provocation, l'arrogance qui lui coûtera cher:

"En ces sciences l'intellect divin peut bien connaître infiniment plus de propositions que l'intellect humain, puisqu'il les connaît toutes, mais à mon sens la connaissance qu'a l'intellect humain du petit nombre de celles qu'il comprend parvient à égaler en certitude objective la connaissance divine, puisqu'elle arrive à en comprendre la nécessité et qu'au delà, il n'y a rien d'assuré." (p 211)

Si Galilée est, comme le dit le site de l'Institut Galilée : "à l'origine de l'idée moderne de l'expérimentation qui consiste en des comparaisons systématiques entre calculs et vérifications expérimentales", l'énumération ci-dessus des moyens de persuasion-sédution qu'il emploie nous rappelle qu'il ne s'est jamais départi de toutes les ressources, vraiment toutes, de l'intelligence humaine.

Il faut garder à l'esprit que le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* est une oeuvre littéraire achevée où il met en scène des personnages qui représentent des attitudes typiques par rapport aux connaissances : "Il ne suffit pas signor Sagredo, que la conclusion soit noble et grande, tout est dans la noblesse du traitement. Qui ne sait qu'en coupant les membres d'un animal, on peut découvrir les richesses infinies d'une nature prévoyante et fort sage? Mais pour un seul animal que dissèque l'anatomiste, il y en a mille que dépèce le boucher : je vais essayer de satisfaire à votre demande mais sans savoir quel vêtement endosser pour entrer en scène." (p 358)

Dans un long commentaire de l'oeuvre de Galilée, Paul Feyerabend déclare que "Le seul principe qui n'entrave pas le progrès est : tout est bon". (p 28) Il entend par là "Experts et profanes, professionnels et dilettantes, fanatiques de la vérité et menteurs, tous sont invités à participer au débat et à apporter leur contribution à l'enrichissement de notre culture." (p 28). Il ne manque pas une occasion de montrer, contrairement à l'idée reçue du scientifique rigoureux, "les "subterfuges de Galilée" (p 89), "le saltimbanque" (p 116), ses machinations propagandistes (p 94 et p 116), ses présentations tendancieuses des résultats (p 95), autant de qualificatifs qui révèlent son admiration pour Galilée qui

"progresses sur des bases fausses" "dans un désordre fructueux". (2)

L'oeuvre de Galilée, vue sous cet angle, serait donc une illustration manifeste des idées libertaires de P. Feyerabend. Tout va bien dans le meilleur des mondes quand aucune méthode n'est prescrite. Mais l'insistance de Feyerabend pour faire de Galilée un menteur : "les études sur la réfraction que Galilée prétend avoir faites" (p 132) infléchit sa démonstration surtout quand il lâche : "Il se sert de trucs psychologiques, en plus de toutes les raisons intellectuelles qu'il a à offrir. Ces trucs marchent très bien, ils le mènent à la victoire. Mais ils obscurcissent la nouvelle attitude qui est en train de se former avec l'expérience; et ils repoussent pour des siècles la construction d'une philosophie raisonnable." (p 85) où Feyerabend avoue implicitement qu'il y aurait un progrès vers lequel tendrait une philosophie raisonnable "mais les trucs" de Galilée nous empêcheraient d'y parvenir.

La fin du livre nous confirme explicitement cette tendance. Après avoir étudié le mode de représentation de l'art grec archaïque, Feyerabend retrouve le ton du maître et développe sa façon d'aborder les sciences, en suivant des étapes et en respectant des règles : "Le lecteur doit prendre note de la méthode qui a été utilisée pour établir les particularités de la cosmologie archaïque. En principe, cette méthode est celle de l'anthropologue étudiant l'image du monde d'une association de tribus." (p 280) Les pages qui suivent sont parmi les plus intéressantes du livre, elles décrivent et tirent des leçons du livre de Events-Pritchard sur les Nuers. "L'examen des idées clé passe par plusieurs étapes, aucune d'entre elles ne menant à une parfaite clarification. Ici le chercheur doit exercer un contrôle ferme sur son désir de clarté immédiate et de perfection logique. Il ne doit jamais essayer (sauf en tant qu'aide temporaire pour de nouvelles recherches) de rendre un concept plus clair que ne le suggèrent les matériaux étudiés, car il leur appartient, et non à l'intuition logique du chercheur, de déterminer le contenu des concepts." (p 281) Éloquent retour à la méthode où P. Feyerabend retrouve le goût de l'ordre et nous rappelle finalement, contrairement à ce qu'il disait au début de son livre, que tout n'est pas bon pour la science.

septembre 2005

- 1) *Dialogue sur les deux Grands Systèmes du Monde*. Galileo Galilei. Éditions du Seuil, collection Points.
- 2) *Contre la Méthode*. Paul Feyerabend. Éditions du Seuil, collection Points.

La proie du nombre.

Le rangement des éléments d'après leur masse atomique, du plus léger au plus lourd suivant la progression des nombres entiers forme une ligne continue qui n'apporte qu'un ordre restreint dans la diversité naturelle des choses. Le classement de Mendeleïev segmente cette suite pour en faire un tableau. Il passe à la ligne suivante pour ranger dans la même colonne les éléments qui ont des propriétés chimiques identiques. Une série de propriétés se répète à chaque ligne et révèle ainsi le caractère périodique de sa classification. Sur certaines colonnes du tableau ainsi formé, il note que l'accroissement des masses atomiques est constant. Il suppose que cette constante existe dans les autres colonnes même si elles ne sont occupées que par un ou deux éléments (en 1869, seulement la moitié des éléments actuellement connus sont répertoriés). Alors, des points d'interrogation éclairent le tableau et nous informent sur le projet du chimiste. Là où la masse atomique d'un élément ne vérifie pas l'accroissement déjà observé, le point d'interrogation signifie que sa masse est peut être mal mesurée. Là où un nombre qui obéit à l'accroissement n'est pas associé à un élément, le point d'interrogation suggère l'existence d'un élément encore inconnu.

D'un simple répertoire des connaissances destiné aux étudiants, le tableau de Mendeleïev se transforme en une oeuvre qui situe des espaces d'où émergent de nouvelles lacunes. La méthode de l'archiviste informé par l'expérimentation alimente l'intuition du découvreur. Quelques certitudes précisément coordonnées s'interrogent mutuellement dans un cadre où rien ne se perd, où tout se gagne en conjectures.

Au 18^{ème} siècle, Euler, dans une de ses *Lettres à une princesse allemande*, utilise déjà un modèle périodique, qu'il emprunte à la musique, pour dénommer les différentes couleurs. Plus exactement, une même série de notes se répétant à des hauteurs différentes et constituant ainsi des octaves plus hautes ou plus basses, est un modèle qui pousse le savant à imaginer une gamme de couleur en deçà du rouge et une autre au-delà du bleu. Le parti pris qui consiste à "comparer ces couleurs avec les sons d'une octave puisque les couleurs aussi bien que les sons se peuvent exprimer en nombres" permet à Euler de concevoir l'existence d'un rayonnement invisible pour l'œil humain. Le manque de connaissances expérimentales ne lui permet pas toutefois de vérifier son intuition ni d'invalider le modèle périodique qu'il propose.

Dans son livre *Forme et croissance*, D'Arcy Thompson utilise une autre grille, un autre moyen pour créer des repères. « De même il est possible de reporter dans un repère de coordonnées le profil d'un poisson par exemple, et de le traduire ensuite en un tableau de chiffres, puis selon notre bon plaisir, de transformer à nouveau ces chiffres en une représentation graphique ». Cette méthode lui permet de décrire l'évolution des formes des espèces animales ou végétales. Mieux encore, elle lui permet de « retrouver » la forme d'espèces « éteintes ». Il s'agit dans ce cas de dessiner ce que nous appellerions aujourd'hui un morphing. Un système de coordonnées cartésiennes est appliqué sur le dessin d'un crâne du plus ancien des équidés connus (1). Cette grille est modifiée de façon à épouser la forme d'un crâne d'un équidé récent, suivant des détails morphologiques précis tels que l'implantation des dents ou l'articulation de la mâchoire inférieure par exemple. Ces deux dessins représentent le début et la fin d'une évolution dont D'Arcy Thompson calcule les étapes intermédiaires avec les données fournies par chaque point repéré (interpolation). Il découvre et nous fait découvrir que deux des étapes ainsi reconstituées correspondent à la forme de crânes d'espèces disparues. On comprend donc qu'il n'est pas question pour le savant de fixer des normes ni de mettre en cage le vivant. Il soutient au contraire que « le

diagramme de coordonnées met en relief la solidarité intégrante de l'organisme » alors que l'analyse des organes séparés dans un laboratoire et la sensation pour l'anatomiste d'être proche de son objet, sont des conséquences artificielles de la dissection.

(1) Je fais volontairement l'impasse sur les noms latins et le caractère technique du texte de D'Arcy Thompson pour essayer de retenir l'essentiel de sa procédure.

Paru dans *Des Artistes, Des Écrits*, Édition Le Bleu du Ciel, 2006

Blanc Foncé

L. Wittgenstein : Dans la vie de tous les jours, nous ne sommes presque entourés que de couleurs impures. Il est d'autant plus étonnant que nous ayons formé le concept de couleur pure.

G. Lichtenberg : Peu d'hommes ont jamais vu le blanc pur.

O. Runge : Peut-être, n'existe-t-il aucune matière colorée indemne de tout mélange ?

L. Wittgenstein : La première "solution" du problème des couleurs qui nous vienne à l'esprit, c'est que les concepts "purs" de couleurs se rattachent à des points ou à de petites taches indivisibles dans l'espace.

O. Runge : Ces points de couleurs, libres de tout mélange, sont donc analogues aux points mathématiques adimensionnels. D'où toutes les explications et tous les efforts pour énoncer analytiquement l'essence du point mathématique. Les discours ne font qu'étaler la tache, et le point ne peut être, tout comme l'instant, que pressenti asymptotiquement. Il est en effet ce en quoi cessent

toutes les pensées, il est lui aussi ce qu'est le noir, l'anéantissement. Toute tentative pour imaginer le développement de la ligne à partir de ce point donc est vaine.

P. Feyerabend : Les opérations - la division en segments dans le cas de la droite, la décomposition spectrale dans le cas de la lumière - séparent les éléments sans créer quoi que ce soit de nouveau.

W. Goethe : Détourner les amis de la nature de cette manière de voir, les rendre attentifs au fait que dans les phénomènes prismatiques et autres, il est question non pas d'une lumière déterminante et illimitée, mais bien d'une lumière déterminée et limitée, d'une image lumineuse, et même uniquement d'images claires ou sombres, tel est le problème à résoudre, le but à atteindre.

O. Runge : Le blanc ainsi que le noir sont tous deux opaques ou corporels. On ne doit pas se choquer de la formule verre blanc au lieu de limpide. On ne peut imaginer une eau blanche qui serait pure pas plus qu'un lait limpide. Si le noir ne faisait qu'assombrir, il pourrait être limpide, mais comme il ternit, il ne peut l'être.

L. Wittgenstein : "On ne peut se figurer une eau blanche qui serait pure" cela veut dire : on ne peut décrire quel aspect aurait quelque chose de limpide et de blanc. Et cela veut dire de nouveau : On ne sait pas quelle description est requise pour ces termes.

W. Goethe : On pourrait appeler blanc l'éclat fortuitement opaque du transparent pur, telle la poudre blanche que donne le verre broyé.

O. Runge : Toutes les couleurs sont à vrai dire transparentes, mais c'est le blanc et le noir qui leur donnent corps. Les couleurs transparentes sont d'une luminosité et d'une obscurité infinies. On peut considérer l'eau et le feu comme leur pôle inférieur et supérieur.

W. Goethe : Du point de vue empirique, la transparence est le premier degré du trouble. Entre la transparence et l'opacité blanche, il existe un nombre infini de degrés de trouble.

L. Wittgenstein : Tout médium coloré assombrir ce qui est vu à travers lui, il boit la lumière : est-ce à dire que mon verre blanc doit lui aussi produire un assombrissement? Et d'autant plus qu'il est plus épais ? Alors ce serait en réalité un verre sombre!

O. Runge : Je ne saurais donner un meilleur exemple qu'en comparant l'atmosphère nébuleuse à une vitre translucide; mais toujours à une vitre, à quelque chose qui assombrir à proportion de sa profondeur.

L. Wittgenstein : Peut-on dire : « un gris lumineux, c'est du blanc »?

Rose : Oui, c'est du blanc foncé.

Wittgenstein : Quand je dis d'un papier qu'il est d'un blanc pur et que tenu à côté de la neige,

il paraît gris, je n'en continue pas moins à le nommer blanc, et non gris clair dans son environnement normal et dans son emploi habituel.

N. Silverstrini : De ce point de vue la palme ira à celui qui pourra expliquer comment le cerveau réussit à voir toujours de la même façon l'impression colorée d'une feuille, quelles que soient les circonstances de l'éclairage : la feuille de papier blanc reste blanche, que nous la regardions au soleil de midi, dans la lueur du crépuscule, ou à la lumière d'une lampe de poche.

L. Euler : Supposons que le sentiment de la couleur rouge demande une telle rapidité dans le mouvement des vibrations que 4000 s'achèvent en une seconde; que l'orange en exige 4425, le jaune 4250, le vert 4333, le bleu 4500, le violet 4666 : car quoique ces nombres soient sans doute faux, cela ne fait rien à mon dessein. Tout ce que je peux dire de ces faux nombres se pourra dire de la même manière que les nombres véritables, quand ils seront un jour connus.

W. Goethe : Le philosophe peut encore espérer dans sa sphère sur un résultat faux, du fait qu'un résultat n'est jamais si entièrement faux qu'il ne puisse de quelque manière prendre valeur de forme sans contenu.

O. Runge : Je tenterai maintenant d'expérimenter et de présenter les couleurs dans un ordre clair. Peut-être parviendrai-je à mettre en place un dispositif capable de rendre ces choses compréhensibles.

P. Fagot : Outre ses composantes physiques, chimiques etc., la couleur est aussi un réservoir à fantasmes... En France, l'INSERM a par exemple, fait état d'une possible accélération du rythme cardiaque en présence d'un environnement monochromatique. Peu après, des études américaines contredisent ces résultats. C'est la bouteille à l'encre...

O. Runge : Le mystère des couleurs englouties dans l'obscur.

P. Fagot : On ne sait pas comment aborder le sujet. A Paris, rue Serpente, il y a un laboratoire de psychologie expérimentale. Voilà des années qu'ils ne veulent plus entendre parler de travaux sur la couleur. C'est un casse-tête : de trop nombreux paramètres souvent antagonistes et contradictoires rendent impossible la mise sur pied d'un protocole fiable.

N. Silverstrini : Le problème réside en fait dans ce que les spécialistes appellent la "métrique" du domaine des couleurs : il n'en existe actuellement aucune qui puisse se targuer d'être universellement valable.

L. Wittgenstein : Car ici, nous sommes purement et simplement incapables d'introduire un ordre quelconque dans les concepts. Nous restons plantés là comme un bœuf devant la porte fraîchement peinte de son étable.

Narciso Silverstrini, compilateur

Philippe Fagot, chercheur au CNRS

Otto Runge, peintre

Léonard Euler, physicien philosophe

Rose, enfant

Ludwig Wittgenstein, philosophe

Georg Lichtenberg, physicien et moraliste

Paul Feyerabend, épistémologue sans méthode

Johann Wolfgang Goethe, ami de la nature.

13 août 2007

Paru dans *In Actu De l'expérimental dans l'art*. Les Presses du Réel.

De la colle « par infiltration ».

Dans les rayons de Castorama, j'ai regardé un film publicitaire qui montrait comment utiliser une nouvelle colle dite "par infiltration". La démonstration me fait comprendre qu'il s'agit en fait de la bonne vieille colle cyanoacrylate qui doit son efficacité à un phénomène connu : la capillarité. Tous les plombiers connaissent bien la soudure par capillarité : une goutte de plomb fondu est "aspirée" entre deux tuyaux aux diamètres bien ajustés. Sans être un spécialiste, chacun dans sa cuisine ou à la terrasse d'un café a pu faire glisser le pied d'un verre à l'encontre d'une goutte de liquide restée à la surface de la table et chacun a pu constater que la goutte, au premier contact avec le verre, se répand rapidement sous le pied de celui-ci en un mince film qui occupe seulement la partie du verre en contact avec la table. Le terme "capillarité" qui était encore mentionné sur les emballages des colles appelées "cyanolite", n'est manifestement plus vendeur. Au lieu de valoriser une qualité technique précise dont les promoteurs du produit pensent sans doute, qu'elle maintient le consommateur trop à la surface des choses, on préfère vanter une action plus pénétrante. Dans leur nouveau rôle, les bricoleurs vont pouvoir procéder "par infiltration" comme Fernandel dans Topaze qui s'était inventé "un regard filtrant" pour mieux séduire..

16 avril 2008

De la cohérence

« Sous l'angle des enchaînements, on repère aisément quelques curiosités dans le *Tableau de la peinture moderne* établi par Jean Saucet en 1955. Si la mention "impressionnisme" est déportée vers la droite, c'est en partie pour permettre la descente en droite ligne jusqu'à des artistes contemporains, et ce au mépris de la cohérence temporelle de la filiation qui engage non seulement l'influence mais aussi la contiguïté. Le même type d'entorses est répété à plusieurs reprises, pour indiquer, à l'aplomb d'un nom et indépendamment de la chronologie, une influence ponctuelle, entre autres la peinture byzantine pour Nicolas de Staël. Face à ce relâchement du maillage, la cohésion du diagramme de A. Barr, et surtout sa version originale en couleurs, s'impose sans peine - l'absence totale de légende explicative en est un signe supplémentaire : d'emblée l'on identifie les deux réseaux, celui des filiations et celui des influences, leur différence de nature de même que le niveau où se situent leur intervention respectives. »

Guitemie Maldonado, extrait de *Du temps où l'art moderne était contemporain ou L'histoire de l'art en graphes*. Pratiques, hiver 2006, n° 17

Pourquoi, l'auteure parle-t-elle de "mépris de la cohérence temporelle de la filiation qui engage non seulement l'influence mais aussi la contiguïté" à propos du tableau de Jean Saucet alors qu'elle a déjà toléré dans le chapitre précédent à propos du *Fluxus-diagram* de Maciunas la possibilité de se référer à « un antécédent pris dans une séquence autre » ? Pourquoi dénonce-t-elle des "entorses", un "relâchement du maillage" chez Saucet alors qu'elle a accepté "une logique différentes de celle des enchaînements" chez Restany ?

Je pense que Guitemie Maldonado valorise naïvement ce qu'elle appelle "une mise en ordre", les graphes "proches des mathématiques ou des statistiques" à propos du diagramme de Barr qui ne doit en fait sa force qu'à la simplification de son propos et à l'étroitesse de son sujet : l'histoire de l'abstraction en Occident. La « cohésion » du graphe d'A. Barr est vite ébranlée dès qu'on s'interroge sur la place qu'il donne à Brancusi par exemple. Le sculpteur est relié en pointillés à "l'esthétique de la machine" et pas directement au cubisme ou à la sculpture africaine. Ce n'est pas parce qu'on raconte que Fernand Léger, Man Ray et Brancusi se seraient émerveillés devant la forme d'une hélice d'avion au salon du Bourget qu'on peut ranger les formes épurées du sculpteur dans l'esthétique de la machine, contrairement à Léger par exemple, qui voyait en celle-ci une possibilité d'émancipation du travailleur et qui en a fait un sujet majeur dans son oeuvre. On sait que le vol a été traité par le sculpteur sous la forme d'une sorte de fuseau vertical réalisé soit en marbre, soit en bronze. Toutes les techniques qu'il a utilisées, taille directe, moulage, ponçage sont artisanales. Si, A. Barr avait su "relâcher la maille" pour employer positivement cette fois, l'expression de l'auteure, il aurait pu faire mention de l'art vernaculaire roumain à qui le sculpteur doit la forme de sa *Colonne sans fin*, de la même façon que Jean Saucet a mentionné l'art byzantin comme une des influences Nicolas De Staël. On constate non seulement que cette "sélection et mise en ordre" du tableau d'A. Barr appauvrit la compréhension d'une oeuvre en simplifiant la complexité de ses sources mais aussi qu'elle l'ampute d'éléments majeurs quand ceux-ci ne servent pas les fins de l'historien. Même en tenant compte du fait que le graphe ait été établi en 38, et qu'il était évidemment impossible à cette époque de connaître les influences que la sculpture de Brancusi aura après la seconde guerre mondiale, je fais l'hypothèse que la *Colonne sans fin* dont la première version date de 1918 et qui est déjà reconnue comme oeuvre à part entière (une version est installée dans le jardin des Steichen en 1920, une autre

est exposée à New-York et Chicago en 1926) est mise de côté par A. Barr pour préserver l'évidence d'une opposition "non-geometrical abstract art" et "geometrical abstract art" opposition qui n'a pas de sens dans l'oeuvre de Brancusi quand on considère par exemple le Coq, la Tortue, les socles et la colonne sans fin. Il suffit de considérer qu'un graphe chronologique n'est pas une simple mise au carreau des faits qui rend compte de ce qu'on sait déjà mais qu'il est un mode de représentation qui permet de poser des questions pour trouver dans le *Tableau de la peinture moderne* de Jean Saucet non pas des entorses et de la confusion mais des déplacements et de la profusion. Il affiche d'emblée comme une ambiguïté ce que A. Barr en 38 et l'art des années 50, posaient comme une évidence : l'opposition art abstrait et figuratif. Suivant sa propre codification : vert pour la peinture figurative, noir pour la peinture abstraite, il nous montre que la peinture impressionniste a influencé comme on le sait Gauguin, Van Gogh etc, mais aussi que les dernières nymphéas de Monet ont influencé la peinture abstraite française et américaine des années 50 « et ce, au mépris de la cohérence temporelle de la filiation" nous dit Guitemie Maldonado qui oublie simplement que les meilleures versions des nymphéas sont exposées à New-York et à Chicago depuis les années 30. Par ailleurs, il suffirait de considérer le tableau de Jean Saucet comme un planisphère et simplement d'en joindre le bord droit et le bord gauche pour que Still, Rothko, Sam Francis et Tobey rejoignent Pollock et Riopelle. Ainsi, à la grande satisfaction des metteurs en ordre, ce geste fonderait pour ainsi dire "mathématiquement" comme ils disent, l'existence de ce qu'on appelle la peinture américaine. La condition pour accomplir ce geste simple, c'est qu'on ne considère pas un tableau comme lettre morte (Lissitsky parle de "fosse commune" à propos du livre *Kunstismen* nous rappelle G. Maldonado, sans vraiment en tirer les conséquences) mais comme matière à réflexion, comme données manipulables. La mention de l'artiste européen Hans Hofmann comme influence de l'art américain dans le tableau de Jean Saucet dénote chez celui-ci une connaissance approfondie de son sujet alors que le catalogue raisonné de cet artiste n'est encore qu'en projet aux USA où ce peintre a enseigné dès les années 30, et qu'il n'existe toujours pas de biographie de lui en français. Seul un article de Franck Stella est paru dans un *Art Press* de 2002. Par ailleurs la volonté de recherche des influences, des rencontres, là où on ne les attend pas conduit Jean Saucet à créer un petit îlot Cézanne-Tal Coat-Ma Yuan situé à la hauteur des années 30, qui sent bon l'exotisme. Plus gravement, la survalorisation de "la mise en ordre" au dépend du "relâchement de la maille" a conduit G. Maldonado à occulter un autre tableau de Jean Saucet : *Tableau de la musique moderne* que j'ai extrait du même livre *Les clés de l'art Moderne* et qui révèle à mon avis toute la valeur de sa démarche. Ce tableau pose comme sources de la musique moderne des catégories qui pourraient paraître très hétéroclites ou même tout à fait fantaisistes pour un esprit soucieux de cohérence: "les impératifs révolutionnaires", "le folklore", "la tradition française", Wagner, "le bruit". Bien que ce tableau ne concerne que la musique européenne, on ne peut s'empêcher de comparer cette vision élargie avec celle du tableau de George Maciunas, édité après des années de recherche en 1966 et dans lequel se trouvent comme sources de Fluxus : "Fonctionalism and New LEF, Maïakovsky 1928", "les jardins de Versailles", Wagner, "le bruitisme" auxquels sont ajoutés "Haiku style" et "puzzles and games" entre autres. La similitude des deux points de vue révèle que Jean Saucet, (apparemment sans l'aide de John Cage ni de Charles Yves ?) avait une claire intuition de l'état de l'art de son temps qui s'échappait de l'ethnocentrisme dominant et qui remettait en question sa propre nature. G.Maldonado de son côté, met en avant une tout autre idée du travail de l'historien quand elle écrit « le dispositif choisi pour le diagramme des *Réalismes* (de Jean Clair) - qui par son objet et la place accordée au cubisme, semble être en dialogue tendu avec celui de Barr - est des plus intéressants, lequel présente trois réseaux principaux enchâssés les uns dans les autres. Soit de l'intérieur vers l'extérieur : un premier réseau

distribuant à partir du quattrocento, un deuxième à partir du cubisme, tandis qu'un troisième se déploie à partir du 19ème et réinjecte dans le circuit, depuis les bords, suivant des traits parfois pointillés qui suggèrent une histoire à éclipses, une lignée continue mais en partie souterraine. » L'auteure manifeste clairement sa satisfaction devant un tableau qui s'inscrit lui-même dans l'histoire occidentale des tableaux, qui enchâsse les siècles, qui enchaîne les mouvements artistiques européens et qui ne trouve finalement sa cohérence que dans un cadre ethnocentré où une esthétique se "réinjecte dans le circuit" comme le dit l'auteure.

23 février 2009

"L'esprit Benjamin Franklin" II, *Delight and wonder*.

Dans un texte intitulé *Introduction aux conditions de l'art expérimental* paru dans *In actu, de l'expérimental dans l'art* (Les presses du réel), Laurent Jeanpierre note que les attitudes expérimentales du scientifique et de l'artiste se distinguent particulièrement au moment de la répétition des expériences : "Reprenre en art, c'est accepter qu'il n'y a pas de répétition à l'identique, de répétitions sans différences. Répéter n'est pas reproduire. Et expérimenter comme artiste, suppose une reconnaissance de la variabilité irréductible des contextes et des actes. Afin d'isoler des variables explicatives des phénomènes qu'elle étudie, la science construit au contraire ses faits en supposant l'invariance, quelle que soit l'expérience, de certains éléments contextuels". (page 327)

Cette opposition rappelle celle qu'établissait Bernadette Bensaude-Vincent dans un article sur Benjamin Franklin paru dans *Les Cahiers de Science et Vie* (n° 28 Août 95) : " Franklin s'intéresse à la régularité des phénomènes et admet une constance de la nature permettant de reproduire sans surprise les expériences. Nollet lui, veut montrer, pointer, expliquer le phénomène singulier. Dans son idée, la nature est avant tout production de curiosités, de choses admirables à voir. Et c'est pour faire partager ce spectacle qu'il encourage la répliations de ces expériences." Ici, l'auteure distingue comme L. Jeanpierre deux formes d'expérimentations au moment de leur répétition : elle attribue ce qui serait le rôle de l'artiste à l'abbé Nollet pratiquant "l'art des expériences" comme on disait au 18ème siècle, qui veut "que l'exhibition soit possible : il veut faire voir le phénomène à des témoins rassemblés" et le rôle du scientifique à Ben Franklin "qui s'appuie sur l'algèbre des échanges en supposant la conservation de la quantité".

Charles Tanford dans son livre *Ben stilled the waves*, questionne la validité des résultats ou plutôt le manque de résultats de la fameuse expérience où Ben Franklin répand une cuillère d'huile sur la surface d'un étang : "...why did Franklin failed to calculate a numerical value of the thickness of the oil film... ?" (page 12) , et plus loin : "Franklin had actually correctly determined the scale of magnitude of molecular dimensions, the first person ever to do so, but he did not recognize it. Moreover, many others had knowledge of Franklin's results or had actually seen his demonstration. They also failed to recognize the significance of Franklin's results" (page 93). On sait qu'il faudra attendre un siècle pour que Lord Raileigh, à partir de la même expérience, calcule précisément l'épaisseur du film produit et en déduise la grandeur d'une molécule d'huile. D'après C. Tanford, B. Franklin aurait bien déterminé les conditions d'une expérience mais sans annoncer le résultat d'un calcul précis de portée plus générale concernant la dimension d'une molécule en l'occurrence. Dans le cadre de l'opposition des attitudes expérimentales posée plus haut par L. Jeanpierre , Ben Franklin se retrouverait cette fois dans le rôle de l'artiste. En reconduisant l'expérience de l'huile sur l'eau dans diverses conditions, intéressé tout à la fois par son effet "calmant" sur les vagues et par le phénomène de répulsion eau/huile et par la grandeur de l'étendue de la surface d'huile formée sur l'étang, il se serait laissé distraire par les singularités d'un phénomène, il n'aurait pas su en retenir des constantes, contrairement à Lavoisier, par exemple, qui à la même époque isolait l'oxygène et énonçait à partir de ce résultat, le principe d'oxydation. Il y a pourtant des détails notés par Ben Franklin dans une de ses lettres retranscrites dans le livre même de Charles Tanford qui permettent me semble-t-il de nuancer ce jugement. Ben Franklin donne à trois reprises des informations sur la grandeur de la surface de l'huile : "a space of several yards square" d'abord, plus loin : "half an acre", et enfin : "it spreads instantly many feet round, becoming so thin as to produce the prismatic colors" (page 84). Où l'on constate que les différentes mesures de surfaces, sont en quelque sorte corrigées par la remarque d'un phénomène unique,

qui ne peut avoir lieu que dans des circonstances très précises : la formation des couleurs du prisme sur un film. Cela veut dire, du point de vue du physicien que l'épaisseur du film a un rapport avec la longueur d'onde des rayons visibles. Même si au 18^{ème} siècle, il n'était pas plus facile de donner une mesure chiffrée des longueurs d'ondes des rayons lumineux que de mesurer la grandeur d'une molécule, il n'en reste pas moins que l'observation de B. Franklin offre une échelle de grandeur (scale of magnitude) qui est une sorte de constante universelle. (N'en déplaise aux contempteurs des valeurs du Siècle des Lumières, sur toute la planète, l'épaisseur du film des bulles de savon est une constante qu'on retrouve dans toutes les sociétés et, pour le bonheur de tous, cela produit des interférences constructives entre les rayons qui composent la lumière du jour). L'attitude expérimentale de Franklin se situe en fait, en dehors de l'alternative art / science. Il est très sensible à l'aspect visuel des choses mais contrairement à l'artiste, il recherche et décèle des constantes dans la diversité des expériences, et d'autre part, bien qu'il aurait pu facilement calculer l'épaisseur du film à partir du volume d'huile de la cuillère et de la surface produite, il préfère un autre mode d'évaluation non chiffré. Cette attitude pourrait d'abord être expliquée par le bon sens pratique que l'on attribue habituellement aux Américains. A cette époque, une donnée dont la mesure est égale à 10 fois l'actuel nanomètre est totalement inutilisable tant les laboratoires, les outils scientifiques et l'état de la recherche sont rudimentaires. Même en terme de représentation, cette dimension est tellement éloignée de l'expérience courante qu'il est difficile de s'en faire une idée. Et précisément du point de vue de la représentation, la présence du film irisé à la surface de l'eau est à la fois un signe, une information et, sinon une mesure, au moins l'indication d'un ordre de grandeur qui "rend compte" de cette expérience.

C. Tanford attire lui-même l'attention sur cet indice utilisé encore une fois en 1934 dans l'enceinte du Franklin Institut of Philadelphia lors d'une communication de Irving Langmuir pour décrire l'épaisseur du film répandu sur l'eau : "the film becom so thin that irridescient color appear" (p 193).

C. Tanford constate que le nom de B. Franklin n'est jamais cité à propos de cette expérience dont il est pourtant l'initiateur et il s'étonne qu'aucune voix parmi l'assistance ne se soit élevée pour lui rendre hommage : "Mister Langmuir, aren't you forgetting something ? " Plutôt que de noter un manquement à la mémoire du grand homme, comme C. Tanford, et parce que de mon point de vue l'apparition des couleurs du prisme n'est pas seulement un détail, je vois la répétition de cette mention un siècle plus tard, comme le meilleur hommage à "l'esprit Benjamin Franklin". Que l'on traite de problèmes de mesure d'épaisseur d'un film, de propriétés mécaniques ou de groupement carboxylique, il reste finalement aux yeux de tous, une constante qui sert de repère : l'apparition des couleurs du prisme.

Quel merveilleux paradoxe de constater que le phénomène le plus ténu, le plus instable, le plus fugitif, traverse les époques et la diversité des expériences pour devenir une forme pérenne et fiable.

Cette façon d'évaluer un phénomène physique que je dirais caractéristique de "l'esprit Benjamin Franklin", se retrouve dans une autre de ses expériences qui a été à l'origine de la découverte de la nature électrique de la foudre. Un jour orageux, B. Franklin fait voler un cerf-volant à la ficelle duquel il a attaché une clé métallique qui produit comme il l'a prévu, des étincelles au contact des nuages. Cette expérience établit que les nuages sont chargés électriquement. Personne, ne s'est avisé de critiquer ou même de minorer la valeur de la découverte de B. Franklin sous prétexte qu'aucune mesure précise n'en a été faite. Son attention était ailleurs, il retrouvait dans le milieu naturel, un phénomène qu'on produisait artificiellement dans les laboratoires. Le "feu électrique" produit par frottement du verre était difficile à contenir et parce qu'on se le représentait alors sous forme de "nuages électriques", B. Franklin a été conduit, par analogie, à émettre l'hypothèse selon laquelle la rencontre des nuages chargés électriquement pourraient produire cette énorme étincelle qu'on appelle la

foudre. Le fait que cette démonstration mette fin à de vieilles croyances qui attribuaient une origine et un pouvoir divins à la foudre me paraît finalement accessoire par rapport à la beauté du geste qui rend familier ce qui était étranger, qui nous fait découvrir un phénomène naturel réputé dangereux comme étant finalement la reproduction à grande échelle d'une expérience qui réjouissait les salons.

En utilisant un jeu d'enfant pour sonder un phénomène menaçant, il illustre bien la formule que C. Tanford emploie pour qualifier cet état d'esprit : "delight and wonder". Tout essai de mesure de la puissance des éclairs, en admettant que ce fût possible alors, aurait abouti à des résultats vertigineux, à des chiffres dont l'énormité abstraite aurait été aussi inutilisable que la mesure du film comme nous l'avons vu plus haut. Le refus délibéré de mesure des résultats de l'expérience ne constitue pas un manque. Non, Franklin n'a pas "failli". En captant la foudre, en la canalisant, il invente le paratonnerre, sans calcul, sans soucis comptables, pour la laisser filer. Les mesures servent à contenir et à maîtriser, on sait bien qu'elles sont indispensables pour produire de l'énergie ou pour transformer la matière mais le système métrique qui abstrait le réel, les analyses élémentaires qui le décomposent, ou aussi bien, les artefacts artistiques qui le rejouent ne concernent pas B. Franklin qui cherche à révéler la nature des choses, à prendre conscience d'un phénomène. On retrouve cette position même quand il mesure régulièrement la température de l'eau de l'océan Atlantique pendant un de ses voyages en Europe : les résultats ne sont pas consignés pour servir ultérieurement à des calculs, mais pour représenter l'étendue du courant du Gulf Stream sur une carte.

Est-il possible de persister dans cette attitude au 21ème siècle sans être considéré comme un amateur naïf, ou pire comme un nostalgique de ce siècle où, en France, Mlle de l'Espinasse, dans *Le rêve de D'Alembert*, enjoignait le docteur Bordeu d'aller générer des chèvres-pieds, manifestant par là, elle aussi, un réel enthousiasme pour l'expérimentation ?

*

A la fin du 20ème siècle la question de la mesure des phénomènes, le problème du choix des unités de mesure sont posés dans un cadre plus polémique par Guy Debord dans son livre intitulé *Commentaires sur la société du spectacle* : "Les pratiques nucléaires, militaires ou civiles nécessitent une dose de secret plus forte que partout ailleurs. Pour faciliter la vie, c'est-à-dire les mensonges des savants élus par les maîtres de ce système, on a découvert l'utilité de changer aussi les mesures, de les varier suivant un grand nombre de points de vue, les raffiner afin de pouvoir jongler selon les cas, avec plusieurs de ces chiffres difficilement reconvertibles. C'est ainsi que l'on peut disposer pour évaluer la radioactivité des unités de mesure suivantes, le Curie, le Becquerel, le Röntgen, le rad alias centigray, le rem, sans oublier le facile milirad et le siverd qui n'est autre qu'une pièce de 100 rems." (Folio p 53) .

Où l'on comprend que la pléthore des unités de mesures, non seulement ne contribue pas à rendre intelligibles les phénomènes, mais que leurs manipulations entendues entre les scientifiques consultés comme experts et les gouvernants dont ils dépendent peuvent servir à cacher ou sous-évaluer des réalités contrariant une politique énergétique, ici le nucléaire.

Mai 2010

Les cloches s'entendent encore bien sur le net.

Pierre Assouline dans un article paru dans *Le Monde des Livres* et intitulé "*La mémoire vide des temps informatisés*" rend compte d'un texte de Pierre-Marc de Biasi, directeur de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), qu'il présente comme : "généticien littéraire, spécialiste de l'interprétation des œuvres littéraires d'après les archives de la création (brouillons, plans, épreuves, notes diverses, carnets, rebuts, chutes et tous documents de genèse)".

P. Assouline extrait du texte du « généticien » une phrase qui condense l'histoire de plusieurs siècles en une formule fulgurante : "L'ère du parchemin avait été celui du palimpseste, l'âge du papier celui de la rature, voici venue l'ère du support sans repentir". Ce brillant chercheur "sonne le tocsin", nous informe P. Assouline; pourquoi ? "Parce que, pour la première fois depuis le 18^{ème} siècle, il ne restera rien du travail préparatoire en amont de l'œuvre littéraire achevée". Plusieurs blogs, soucieux sans doute de préserver la population des menaces qui la guettent, se sont crus obligés de colporter la nouvelle, en se contentant d'ailleurs de copier-coller ces propos sans les analyser. Ainsi, se sont-ils faits l'écho du "tocsin". C'est rassurant de constater que les cloches s'entendent encore bien, même sur le web ; sur ce point au moins, la tradition manifeste une capacité d'adaptation et de conservation qui devrait rassurer P.M. De Biasi.

Jusqu'à ce jour, François Bon est le seul, dans un article intitulé "*Mémoire vive contre mémoire vide*" paru dans son blog "*le tiers livre*", à ne pas avoir vibré à l'unisson, insensible à l'alerte du tocsin. Dans un premier temps, en quelques lignes, il note que cette jeune discipline appelée la "génétique littéraire" ne porte, grosso modo, que sur deux siècles de littérature. Elle ne concerne pas Rabelais par exemple. Et « le lecteur bénévole » s'en passe très bien. Un bon glossaire du vocabulaire du 16^{ème} siècle et un bon appétit suffisent pour suivre le pérégrinations de Pantagruel, héros d'un auteur qui, bien que chrétien ne cultivait pas trop le repentir. Dans la suite de ses réflexions, F. Bon se distingue de P-M. De Biasi quant aux types de données qui constituent selon lui "l'identité numérique" d'un auteur. Pourquoi "la génétique d'un texte se limiterait-elle aux états successifs de sa rédaction" ? Demande-il. Aujourd'hui, la naissance de l'œuvre "est dans les requêtes de nos recherches web, dans Zotero où nous les archivons, dans les forums où nous intervenons". "Elle est dans les textes, interventions, lectures qui accompagnent l'écriture, en sont le laboratoire." (Seule, cette dernière remarque rapproche F. Bon, de P-M. De Biasi, le flaubertien).

A l'annonce faite par P. Assouline suivant laquelle "l'ITEM travaille à la mise au point d'un logiciel sauvegardant l'intégralité de l'écriture numérique d'un livre et créant un fichier à chaque changement de manière à fournir ensuite, un historique indexé et horodaté", F. Bon rappelle que "ce logiciel existe depuis longtemps : c'est *Genèse* développé par l'AFL". Et il précise par ailleurs que "sur les Mac, nous disposons déjà de *Time Machine* : une sauvegarde incrémentielle, automatique de l'ensemble des données de l'ordinateur". Même si la BNF parvenait à constituer un archivage exhaustif et pérenne, F. Bon reste convaincu que "le web en lui-même est devenu cette archive de création : « pour nous qui la pratiquons, la *blogosphère* est certainement une expérience en soi bien plus riche que tout ce que nous pouvons individuellement stocker. "

P. Assouline termine son article par cette question : "Reste à savoir pourquoi, avec le changement de médium, le goût de conserver la mémoire de son œuvre s'est perdu chez l'écrivain". Je pense que la réponse est dans cette autre question : pourquoi le goût de la mémoire de l'œuvre est-il apparu et pourquoi s'est-il développé jusqu'à la fétichisation de tous les rebuts que leur auteur même n'aurait pas reconnus ? Pourquoi, la tête dans les malles des

greniers des maisons familiales, les tenants de "la science du texte", en sont-ils arrivés à se persuader qu'ils sont plus proches de la vérité lorsqu'ils s'immiscent dans l'intimité d'un auteur? Comme si l'œuvre d'un écrivain telle qu'il l'a publiée, n'était que la partie manifeste d'un texte latent dont le sens se trouve dans l'interprétation des corrections, des chutes et des repentirs.

"Un logiciel sauvegardant l'intégralité de l'écriture numérique d'un livre et créant un fichier à chaque changement, de manière à fournir ensuite, un historique indexé et horodaté", quelle lumineuse perspective ! On s'inquiète de la bêtise aveugle d'un tel projet, surtout de la part d'un normalien, directeur de recherche. Même un vilain fonctionnaire du KGB n'en aurait pas demandé autant pour surveiller les auteurs dissidents La volonté de sauvegarde exhaustive de quelque activité que ce soit est un pur phantasme de maîtrise totalement étranger à une activité cognitive. Il y a vraiment d'autres choses à faire avec les formidables possibilités de compilations de l'informatique, sans doute plus modestes mais plus précises et plus efficaces, l'article "The Jargon of the Novel, Computed" paru dans le NYTimes du 27 Juillet, en est un témoignage.

03 août 2011

Futurs Antérieurs

Sensation

"Il aura fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde". Cette phrase placée au milieu d'une carte géographique qui illustrait un article du *"Monde des Documents"*, a retenu mon attention parce qu'elle se distinguait de toutes les autres informations sensées apporter un point de vue strictement objectif comme le voudrait la réputation de ce journal. En n'écrivant pas simplement : "Il a fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde", l'auteur a laissé passer une appréciation personnelle concernant un événement qui "ne peut laisser insensible" comme on dit couramment. En employant le futur antérieur, il nous fait ressentir une sorte de fascination devant cette catastrophe pour son caractère à la fois exceptionnellement puissant et inexorablement destructeur.

Subjectivité

"Il aura fait beau aujourd'hui", cette phrase que j'ai entendue au retour d'une promenade, n'avait pas provoqué de réponse dans le groupe à qui elle semblait adressée. L'ami qui l'avait prononcée continuait à regarder devant lui sans chercher d'interlocuteur. Apparemment, il ne faisait pas un simple constat, auquel cas il aurait pu dire : "Il a fait beau aujourd'hui". En employant le futur antérieur, sa phrase était restée suspendue comme s'il voulait faire durer le moment présent alors qu'il voyait la fin de la journée approcher.

Collection

Collectionneur passionné mais sans moyens, j'ai décidé de thésauriser des objets précieux qui appartiennent à tout le monde : des phrases contenant des verbes conjugués au futur antérieur extraites de livres, d'articles de journaux, ou entendues à la radio, à la télévision, dans la rue. La lecture de l'ensemble de ces citations permet d'apprécier différents moments où chacun avec son langage, essaie de résister à ce que nous acceptons par habitude comme des évidences : le "temps qui passe", "les faits qui sont là". Je montre comment chacun tente d'inventer "une temporalité sensationnelle" comme le dit Germain Lacasse dans un texte intitulé *"L'aura actuelle du futur antérieur"*.

Monument historique

Pendant que d'autres artistes se mesurent au Grand Palais ou au Château de Versailles, je me confronte moi aussi à un monument historique mais ce monument est vivant et indemne de toute restauration. Je veux moi aussi me frotter à notre patrimoine, mais plutôt que de cantonner ma promenade sous les voûtes d'un bâtiment toujours identique à lui-même, je préfère naviguer dans un monument en construction permanente, dans une oeuvre jamais édifiante.

Sémiométrie

D'après Jean-François Steiner, c'est Charles E. Osgood qui a introduit le concept "d'espace de sens". Dans l'introduction de son livre sur la sémiométrie, il évoque "ces intuitions qui nous laissent attribuer une distance de sens entre les mots". La sémiométrie a été développée par les instituts de sondage dont le travail consiste à enregistrer les valeurs numériques attribuées à une liste de mots par les personnes sondées et à les représenter suivant des axes prédéfinis, sous forme de "nuages de mots".

Art conceptuel

Les œuvres des artistes conceptuels se sont distinguées par leur forme écrite : définitions éditées sur feuilles A4 et posées sur le rebord d'une fenêtre ou propositions directement dessinées sur les murs du lieu d'exposition. "*Toutes les choses que je connais mais auxquelles je ne pense pas en ce moment, 1969*". Ici, Robert Barry nous place physiquement devant quelque chose de difficilement représentable comme il avait commencé à le faire dans ses photographies des gaz inertes. Par la suite, il a disposé des mots isolés sur le blanc des murs. Je me souviens de ce léger trouble éprouvé au moment où j'ai lu "anywhere" situé précisément à sa place.

Avril 2011

Ce texte accompagnait l'exposition du tirage numérique *Futurs antérieurs* à la galerie Marion Meyer et Contemporain à Paris et lors de l'exposition *Supervues* à l'Hôtel Burrhus à Vaison-la-Romaine.

COCA & Culturomique.

Traduction d'un extrait de l'article de Ben Zimmer : *The Jargon of the Novel, Computed*.
NYTimes du 29 Juillet :

« Le vocabulaire du roman, digitalisé.

Nous aimons penser que la fiction moderne, particulièrement la fiction américaine, s'est libérée des prétentions stylistiques artificielles du passé. Richard Bridgman a exprimé un point de vue semblable dans un livre datant de 1966, *The Colloquial Style in America* : "Alors que pendant le 19ème siècle une réelle distinction pouvait être faite entre la langue vulgaire et un langage standard tel qu'il était utilisé en prose, au 20ème siècle, le langage vernaculaire est devenu virtuellement un standard". Merci aux pionniers tels que Mark Twain, Stephen Crane, Gertrude Stein et Ernest Hemingway, "the story goes", la langue classique ornée a été remplacée par le parler-franc de la vox populi.

Maintenant, au 21ème siècle, avec les outils de compilation de texte (text-crunching) sophistiqués dont nous disposons, il est possible de mettre à l'épreuve la théorie de Bridgman. Le langage courant est-il devenu le style standard du romancier ? Ou, le langage littéraire est-il encore un animal bizarre, à part. Des chercheurs, dans le champ croissant des études de lettres digitalisées, peuvent s'attaquer à cette question en analysant un nombre énorme de textes en même temps. Quand des livres et d'autres documents écrits sont concentrés dans un seul corpus électronique, un "subcorpus" peut être analysé avec un autre : tous les romans digitalisés, par exemple, peuvent être confrontés à d'autres genres d'écrits, comme les articles de journaux, les écrits universitaires ou les "blog posts".»

Un de ces projets de recherches, le Corpus de l'Américain Contemporain ou COCA <http://corpus.byu.edu/coca/>, réunit 425 millions de mots extraits de textes des deux dernières décennies, avec autant d'exemples tirés de la fiction, des magazines, des journaux, des écrits universitaires et des transcriptions d'anglais parlé.

Un des graphiques tiré de cette étude est particulièrement révélateur. Il montre, par exemple que la locution "droit comme un I" (bolt upright) est cinq fois plus utilisée dans les romans que dans toutes les autres formes de textes. On peut en déduire dans un premier temps, qu'il y a des métaphores privilégiées par les écrivains. Mais ce chiffre, bien qu'informatif, suffit-il pour affirmer qu'il y a un style d'écriture propre au roman américain? Et avant de répondre à cette question, il faudrait savoir si la mesure des occurrences d'une expression dans un texte suffit pour déterminer un style d'écriture ?

Dans son article intitulé "Logique et calcul" "La culturomique" (*Pour la Science* - Août 2011), Jean-Paul Delahaye signale la limite de ces énormes entreprises de compilation (Google a numérisé le fonds de 40 universités, <http://ngrams.googlelabs.com/>, soit plus 5 millions de livres) disponibles sur le Net : "Les masses d'informations que certaines entreprises sur Internet constituent aujourd'hui sont de nouveaux objets du monde. On aurait pu croire qu'étant stockées au format numérique, on les exploiterait facilement, contrairement aux données du monde réel, non numérisées et difficiles à parcourir, car éparpillées. Ce n'est pas vrai. Outre les impossibilités liées aux droits de la propriété intellectuelle et aux règles de la protection privée qui limitent (heureusement!) l'accès des chercheurs aux données des firmes sur Internet, les masses constituées sont si volumineuses que, techniquement, elles ne sont exploitables que très partiellement et sans doute uniquement ...par sondage".

18 août 2011

Durite, l'autre nom de l'érudit qui se la pète.

Défense de la langue française.

Dans la préface de son *Livre des Métaphores*, Marc Fumaroli donne son point de vue à plusieurs reprises, sur notre monde contemporain : « A une époque où prolifèrent les langues de bois, les idiomes de communication sommaire, autant de proses grises... ». Il regrette « la disparition des expériences concrètes, sensibles, cause de notre incapacité à pouvoir créer de nouvelles métaphores ». Il s'inquiète de voir « proliférer autour de nous des langages abstraits et chaque jour plus abondants de centaines de spécialités pointues » incapables de communiquer entre elles ... ». Et il condamne les méfaits de la science et de ses applications : « le caractère abstrait, conceptuel, affairé, spécialisé, technologique et contre-nature de notre époque n'offre guère d'occasions propices à la poésie concrète, savoureuse et succulente du court-circuit imagé qui rend notre monde habitable. » Pardon ! Oui, vous avez bien lu « court-circuit imagé » ? Qu'est-ce que c'est ? Un produit de la technologie pourrait-il être propice à une image ? Consultons le livre des métaphores puisque nous l'avons sous la main. Rien dans la rubrique *sciences et techniques d'aujourd'hui* ni dans aucune autre rubrique de son livre. M. Fumaroli se serait-il si bien persuadé lui-même du caractère « contre-nature de notre époque ... peu propice à la poésie concrète » qu'il en aurait oublié de mentionner dans son dictionnaire, la métaphore (tirée justement du monde des techniques) qu'il utilise dans sa préface ? On ne peut croire à une simple étourderie. Connaissant l'élégance affichée de notre académicien, s'agirait-il d'une politesse discrète envers son collègue Alain Rey dont le Dictionnaire historique de la langue française mentionne : « court-circuit (1858) terme d'électricité bientôt entré dans l'usage courant, signifie aussi au sens figuré, voie plus courte que la normale (1933) » ? Contrairement à ce qu'affirme M. Fumaroli, le langage courant peut donc créer des métaphores à partir des objets "du monde de la science et de ses applications". Cet oubli dans son *Livre*, s'il était volontaire, pourrait passer pour une reconnaissance par défaut du travail déjà accompli par un pair. Ce serait tellement beau de pouvoir justifier une inconséquence par un délicat effacement.

En fait, dans *Le Livre des Métaphores*, la rubrique des « Sciences et techniques d'aujourd'hui » ne mentionne que des inventions du 19^{ème} siècle sauf « mettre au frigidaire » et « nettoyer au kärcher ». Cette sélection confirme bien le désir de M. Fumaroli d'exprimer son aversion pour l'époque contemporaine, il ne savoure que les métaphores « vieilles en fût de chêne » comme dirait Matthieu Provansal. M. Fumaroli aurait pu continuer à échanger entre connaisseurs les bons mots du terroir autour d'une bonne table, mais son besoin d'endosser son habit d'académicien pour éditer des vues aussi subjectives que parcellaires sous le titre *Le livre des métaphores* provoque quelques questions. Son ouvrage voudrait jouer le rôle d'une vaillante défense de la langue française, contre le franglais par exemple, mais se rend-il compte qu'en isolant les richesses de la langue dans une époque révolue, il en fait ce qu'on appelle une langue morte ? Le sous-titre du livre *Essai sur la mémoire de la langue française* pourrait justifier les préférences de l'auteur pour des expressions du passé si l'on s'en tenait à une acception passive du rôle de la mémoire, celle qui se complaît dans la composition de florilèges et qui fige la langue. A ce propos, l'informatique a inventé « la mémoire vive » opposée à la mémoire qui accumule des données inertes. M. Fumaroli ferait bien d'observer les nouvelles technologies avec plus de circonspection, cela lui permettrait d'affiner sa critique de notre époque, et peut-être d'éviter de ressembler à la caricature de l'académicien amoureux d'un passé sans avenir.

13 octobre 2012

De l'espace, du temps et du papier.

« Dans la région mieux connue des États-Unis et du Canada, d'après la belle carte du professeur H. D. Rogers, j'ai estimé les surfaces en découpant la carte elle-même et en en pesant le papier, et j'ai trouvé que les roches granitiques et métamorphiques (...) excèdent dans le rapport de 19 à 12.5 l'ensemble des formations paléozoïques plus nouvelles. »

Extrait de *L'Origine des Espèces*, Charles Darwin.

Quelques pages auparavant Darwin proposait un moyen pour visualiser la mesure des temps géologiques difficile à se représenter mentalement.

« Bien peu de personnes, d'ailleurs, se rendent un compte exact de ce que signifie réellement un million. Monsieur Croll cherche à le faire comprendre par l'exemple suivant : on étend sur le mur d'une grande salle, une bande étroite de papier, longue de 25,70 m. On fait alors à une extrémité de cette bande, une division d'un dixième de pouce (2,5 mm.) ; cette division représente un siècle et la bande entière représente un million d'années.»

Cela me rappelle les efforts que faisait mon professeur pour nous donner une idée de la mesure du système solaire : après avoir posé une orange sur le bureau, il tendait le bras vers la fenêtre et désignait du doigt, sur le sol de la cours de récré, une bille qui représentait la grosseur de la terre et sa distance par rapport au soleil.

Loin de ces belles images, le mode de conversion surface/poids opérée par Darwin dans la première citation, est d'une toute autre nature. On pourrait même dire qu'elle est, à proprement parler iconoclaste quand on voit ce qu'il fait de « la belle carte du professeur Rogers ». Cette façon de réduire une représentation au poids de son support papier, semble anticiper les vues matérialistes des artistes contemporains. Après les lacérations de la surface du tableau ou le décollage des affiches, on pourrait très bien imaginer, la découpe à la scie de la carte des mers et des lacs, pour évaluer, par exemple, de combien la mer Méditerranée « excède » le lac d'Annecy. C'est sans doute ce qu'a voulu faire Thierry Mouillé dans ses découpes de cartes à la scie sauteuse.

11 janvier 2014

Global Scrabble.

Une enquête récente de l'INA révèle que 22% des retraités sont accros aux jeux vidéos ! Les Échecs, Candy Crush et le Scrabble occupent une grande partie de la journée de nos sexagénaires, ou de leur nuit pour ceux qui sont insomniaques. On apprend également que le Scrabble ne ressemble plus du tout au passe temps familial pratiqué autour d'une tasse de thé le dimanche après-midi. Joué sur le web, le Scrabble est devenu un sport. Certaines versions dites Pro, limitent le temps de chaque coup à 3 mn. voire à 1 mn. (pas le temps de consulter le dico). D'autres versions permettent de jouer plusieurs parties à la fois et d'autres encore permettent de jouer contre l'ordinateur. Comme les sportifs, les joueurs de Scrabble suivent leur statistiques : classement national, moyenne de points obtenus par coup, moyenne du temps mis par coup etc.

Non seulement la pratique du Scrabble s'est intensifiée mais elle s'est aussi amplifiée en intégrant des mots nouveaux. Beaucoup d'anglicismes sont admis ainsi que des centaines de « mots rares ». Les monnaies chinoises de la dynastie des Han, les spécialités culinaires des indiens de Patagonie, les races de chevaux du Kazakhstan, tout est bon pour composer des mots avec un K, un W, un X, un Y et un Z et gagner au moins 20 points par mot.

Le Scrabble ne serait donc plus un jeu pour cultiver son français ? Plus vraiment, même si les joueurs de Scrabble utilisent d'autres ressources tout aussi pittoresques que les mots étrangers pour occuper les bonnes cases, par exemple les formes du passé simple : émîtes, tînmes, moulûtes, sans doute pour consoler les académiciens soucieux de préserver notre langue. Mais ces vieilles orthographes mêlées aux aroïdées de Colombie et aux éroïdes du Brésil sur un fond de koheul d'Afrique du Nord composent finalement un tableau très exotique qui nous éloigne radicalement des "douceurs angevines".

Voilà donc nos retraités qui se réjouissent de l'invasion de mots étrangers dans notre langue dont ils veulent bien ne sauvegarder que des formes peu usitées : au Scrabble, le français courant ne paye pas.

Alors que le projet de loi sur la déchéance de nationalité vient d'avorter, on ne sait plus sur qui compter pour assurer l'entretien de l'identité française, bien de chez nous.

30 mars 2016

Dire et Redire.

L'Académie Française reste très réfractaire à l'intégration des anglicismes dans notre langue. Dans le livre intitulé DIRE, NE PAS DIRE, (version papier de son site) paru aux éditions Philippe Rey, on peut lire : « ...le sponsor est celui qui s'engage à fournir une assistance, généralement financière, à toute personne ayant un projet, culturel ou sportif. Le Français a depuis longtemps des termes à sa disposition, qu'il serait dommage de ne pas employer, pour rendre compte de ces réalités, parmi lesquels parrain ou, dans le domaine artistique mécène. De la même manière, le verbe parrainer pourra aisément se substituer au verbe sponsoriser. » p 156

Actuellement une publicité sollicite les téléspectateurs pour les engager à parrainer un enfant haïtien, il s'agit bien d'une assistance financière mais qui n'a rien à voir avec le sponsoring des grands groupes commerciaux pour de grandes manifestations sportives ou culturelles. Le langage courant est en train de mettre en place, sans tenir compte de l'avis des académiciens, un usage spécifique du mot parrainer pour désigner un engagement personnel et privé qui peut concerner des actions humanitaires ou des actions de tout autre nature : parrainer un ami pour un abonnement à une revue ou même parrainer un animal. On se demande si les membres de l'Académie Française suivent vraiment l'évolution de la société et s'ils sont en mesure d'adapter le langage à ce qu'ils appellent « ces réalités ». Par exemple, nous savons que l'entreprise Fleury Michon sponsorise un bateau pour les courses transatlantiques et il serait totalement inadapté dans cette situation de parler de parrainage comme le propose l'académie.

Il y a 50 ans déjà, André Martinet, directeur de la collection *Le Linguiste* aux Presses Universitaires de France, interpellait « les puristes » : « L'éternel argument du grammairien est que la langue offrait à notre homme tout ce dont il avait besoin, et qu'il y a eu de sa part une certaine perversité à chercher ailleurs ce qu'il avait à domicile. Mais n'avons-nous pas tous, un jour, préféré acheter à Monoprix un objet dont nous aurions pu trouver un équivalent dans quelque vieille malle au grenier, mais au prix de quelle perte de temps, et avec le sentiment qu'il ferait moins bien notre affaire ? »...« Sauf s'il est, du fait de ses loisirs ou de sa profession, amené à considérer la langue comme une fin, il est normal que l'homme la traite comme un outil à son service, un outil assez souple pour qu'on puisse l'adapter à des besoins nouveaux sous la seule réserve de l'approbation des autres usagers. » p 28 *Le Français sans fard*, André Martinet. PUF

Un commentaire sur un autre anglicisme a attiré mon attention : l'académie déconseille l'usage de dealer, aussi bien le verbe que le substantif et propose un trafiquant de drogue plutôt que un dealer (prononcé -eur), et vendre de la drogue plutôt que dealer (prononcé -é). En admettant que ces locutions satisfassent aux exigences du langage écrit et qu'elles illustrent ce que l'auteur appelle « le génie de la langue française », elles n'ont plus du tout la même portée dans le langage parlé qui cherche la concision et qui pointe précisément le rôle de chacun dans la société. Dealer rentre en résonance avec d'autres anglicismes de plus en plus fréquents dans le langage courant comme trader par exemple, un mot, et un métier, qui ont été révélés récemment à un large public lors de l'affaire Kerviel. Cette rencontre n'est pas fortuite, une revue canadienne, dans les années 50 précisait : « Le dealer ou trader travaille pour son propre compte. Son bénéfice résulte des écarts de cours qu'il arrive à réaliser... » (Études Américaines https://books.google.fr/books?id=C_UcAQAAMAAJ). C'est précisément la nuance qu'apporte le mot dealer en français, un « petit dealer », ou « le dealer du quartier » travaille pour son compte à petite échelle contrairement aux trafiquants de drogue qui travaillent en réseaux internationaux. De la même façon, le trader qui, même s'il ne travaille

pas pour son propre compte, est amené à prendre des décisions personnelles. D'ailleurs toute l'argumentation de la banque La Société Générale lors du procès intenté contre son employé portait sur ce point : le scandale financier n'était pas dû à un dysfonctionnement du système bancaire mais à une initiative personnelle inconsidérée de son trader. Ce sont « ces réalités » là qui doivent nous guider dans nos choix lexicaux.

5 août 2016

Dire et Redire (suite).

« Il est difficile de savoir dans quelle mesure la prononciation des speakers de la radio et de la télévision peut, à la longue, influencer celle des auditeurs. » p. 131 extrait de « Pour un dictionnaire de la prononciation », dans *Le Français sans fard*, de André Martinet, Éditions PUF.

On peut s'amuser de retrouver sous la plume d'un linguiste, le phénomène de l'intégration des anglicismes dans la langue française dont il était question dans mon dernier post. Cette citation qui date de 1964, est la parfaite illustration de la bonne santé de notre langue capable d'éliminer d'elle-même des anglicismes inappropriés. Sans doute, le mot speaker a été adopté pour répondre à de nouveaux besoins, à de nouvelles réalités, par facilité ou pour suivre la mode comme ne manquerait pas de le faire remarquer l'Académie. Mais la mode, plus puissante que les sentences des académiciens, reste le plus sûr moyen de démoder la mode et plus personne aujourd'hui n'emploie le mot speaker pour parler des présentateurs ou des journalistes qui travaillent pour une radio ou une chaîne de télévision. Les technologies elles-mêmes se renouvelant plus vite qu'une génération (la cassette vidéo aura duré quarante ans mais qu'en sera-t-il du mp4 ?), il va nous falloir beaucoup de mobilité, beaucoup d'essais et sans doute produire beaucoup de déchets pour trouver, adopter et entretenir les bons mots qui désigneront tous les appareils et tous les moyens de communication à venir. Seuls resteront les mots avec lesquels chacun de nous reconnaîtra une action ou un objet. Par exemple, le verbe mixer, adopté dans les années 50 dans les techniques du son, (le mixage), puis le mixeur introduit dans la cuisine dès les années 70, semblent avoir de beaux jours devant eux. Leur succès révèle sans doute le désir, partagé par une large communauté, de cultiver tous les arts de la table.

14 août 2016

Grammaire d'expert

Tous les matins, France Bleue Isère diffuse une émission intitulée « Les experts ».

Aujourd'hui, un expert en orthographe devait répondre à la question d'une auditrice : « Faut-il mettre un s à pierre dans l'expression un mur de pierre(s) ? ». Notre expert peinait à trouver une règle rationnelle comme il avait cherché à le faire pour les questions précédentes traitant du problème : « doit-on mettre un s à compote d'orange(s) ? ». Il a opté finalement pour une solution qui tolérait les deux orthographes, « la grammaire du français actuel n'étant pas bien fixée sur ce point ».

Quel dommage de ne pas profiter de ce moment de liberté où, ni les dicos, ni l'Académie ne peuvent trancher, pour signaler aux auditeurs que la grammaire peut être utilisée comme un moyen d'expression et non pas imposée comme système de règles normatif. C'était l'occasion d'expliquer que la grammaire est un système de représentation de nos relations avec les choses. Ici, en l'occurrence, la locution « un mur de pierres » indiquerait que le sujet a perçu le mur comme une image composée de plusieurs pierres. Alors que la locution « un mur de pierre » indiquerait que le sujet a ressenti la présence de la pierre (la matière) en marchant sur le chemin (de terre, par exemple). L'important n'est pas de savoir quelle est la bonne orthographe mais de comprendre que chacune des locutions ne signifient pas la même chose, elle permet au locuteur d'enrichir ses moyens d'expression.

19 Décembre 2016

Littérature d'exceptions

« Ils sondèrent les ténèbres de leurs cœurs aux travers de leurs yeux transparents avec de
brisantes délices. » p 48

« Une odeur plus enivrante que celle de la terre après la pluie : il semblait que chaque parcelle
de la peau en puisât simultanément les profondes délices. » p 43
extraits de *Le Bain* , Julien Gracq

A deux reprises dans un texte de cinq pages, apparaît le mot délices précédé d'un adjectif qui souligne bien que ce mot masculin au singulier devient féminin au pluriel comme seulement deux autres noms communs de la langue française (orgue et amour). Alors que les personnages de la nouvelle sont en quête d'une expérience extrême pendant une baignade luttant contre la fatigue, l'auteur ne peut s'empêcher de se montrer lui-même en train de lutter contre la banalité, s'épuisant dans la recherche du mot rare. Pour achever le cadre de sa nouvelle, il lui aurait suffi d'ajouter dans le même élan, les grandes orgues et quelques convulsives amours pour atteindre, à proprement parler, une littérature d'exceptions.

21 décembre 2016

Poètes traducteurs, traducteurs poètes.

« Le traducteur n'est pas un simple passeur, il n'est pas là pour produire du sens, mais un timbre de voix, une petite musique qui passe dans le texte. [...] qu'il s'agit de recomposer dans un idiome différent. »

« Pour moi, l'essentiel est que l'énergie du texte -ou son apathie- soit rendue pleinement dans la langue française, quitte à l'infléchir, à la subvertir par la traduction. » Brice Matthieussent. (Entretien dans *Le 1 des Libraires* paru en septembre)

« La voix », « le sens », « la traduction ». Quitte à prendre le risque de m'embarquer, moi aussi, dans une recomposition, je ne peux m'empêcher d'entendre dans les propos de B. Matthieussent des mots qui m'avaient frappé en lisant les notes de Paul Valéry dans le tome 2 de ses Cahiers concernant la poésie et la traduction.

« On fait les vers de sa voix. La voix de chacun évite plutôt certains mots et certaines articulations de *tons*, en recherche d'autres, ne peut souffrir telles duretés ... » p.1094 .

Et à propos du sens : « Le véritable poète ne sait pas exactement le sens de ce qu'il vient d'avoir le bonheur d'écrire. » p.1078.

Et à propos de la traduction : « Grâce aux règles bizarres, la poésie française classique est de toutes, celle dans laquelle la distance entre la *pensée* initiale et l'*expression* finale est la plus grande possible. [...] Il y a tout un travail immense entre l'émotion reçue et l'achèvement de la machine qui la restituera. [...] Tout est redessiné [...] Ajoutez à cela que les hommes qui ont porté cette poésie au plus haut point étaient des *traducteurs* forcenés. Rompus à transporter les anciens dans notre langue. » p.1098

(les mots en italique sont de P. Valéry).

Ainsi le poète et le traducteur s'accordent sur le fait qu'il y a d'abord une « une voix » qui met le sens au second plan. Il s'accordent également sur l'écart qu'il peut y avoir entre « la pensée initiale », « l'émotion reçue » et « l'achèvement de la machine qui le restituera » pour l'un, et entre le texte original, « la petite musique dans le texte » et sa recomposition « dans un idiome différent » pour l'autre. L'un parle de « subvertir le texte par la traduction », l'autre affirme que « tout est redessiné ». Une telle symétrie m'entraîne dans son balancement et, quand P. Valéry signale que les poètes étaient aussi des « traducteurs rompus à transporter les anciens dans notre langue », j'imagine aussitôt que les traducteurs sont aussi des poètes rompus à transporter d'autres voix dans notre langue.

17 septembre 2017

Le point sur le Pôle Sud

« Record bidon en Antarctique » titre le Dauphiné Libéré du 16 janvier, à propos d'un record que O. Bradly s'était lui-même attribué et dont le journal s'était fait l'écho quelques jours plus tôt.

« The impossible first, claironnait l'aventurier yankee après avoir parcouru 1500 km en 54 jours fin décembre. A chaud, le concert de louanges oubliait le sud-africain Mike Horn, qui, il y a deux ans à peine, avait parcouru le continent blanc en autonomie sur trois fois plus de distance. »

« O. Bradly a pris un itinéraire de touriste, commente le grand Mike Horn. »

La guéguerre des grands aventuriers qui se chamaillent pour savoir qui a fait le plus de kilomètres avec le moins d'assistance, occulte un des aspects qui me paraît beaucoup plus intéressant et même beaucoup plus troublant : c'est le passage par le pôle Sud, le point 90°. Je me demande si passer par le pôle Sud, n'est pas le comble de l'exotisme, le comble de l'étrangeté. Quel vertige on doit ressentir quand on constate que le nord se situe dans toutes les directions. Se trouver au point 90°, c'est être quasiment nulle part. Ni Est ni Ouest, affolement des boussoles. Les grands aventuriers contemporains, inconditionnels du GPS, sont indifférents à toutes ces considérations, leurs premières motivations somme toute très infantiles, se résument à « prems ! , plus loin, plus haut, plus longtemps, alors que se tenir sur le point 90°, c'est moins, moins de repères, une désorientation. Quelle figure paradoxale, ce parallèle, ce cercle qui est réduit à un point. C'est le lieu d'une fascinante aberration de notre système de représentation géographique. Il faudrait posséder à la fois, l'esprit facétieux de P. Manzoni quand il invente le socle du monde et l'opiniâtreté de H. Fulton quand il suit à pied la direction d'une ligne qu'il a tracé sur une carte, pour bien saisir toute la saveur de cette situation.

20 janvier 2019

Pour en finir avec l'expression : « culture du mensonge »

« En finir avec la culture du mensonge » [à propos de l'épidémie du Coronavirus]
Courrier International 13-19 février. Texte tiré de la plateforme de microblogging chinoise Weixin avant qu'il ait disparu de cette plateforme.

L'article signé Sun Jiang frappe par sa radicalité :

« ...il faut obéir à la raison humaine et non à l'autorité, quelle qu'elle soit. Un pouvoir sans contrôle, c'est une bête féroce. » Mais en même temps, l'utilisation du vocable « culture du mensonge » amoindrit la force de sa critique. (Même si ce titre vient de la rédaction de *Courrier International*, il est bien en accord avec le contenu de l'article et avec ce que je voudrais souligner). L'auteur cite un texte de Lu Xun qui déplorait, il y a déjà un siècle, la pratique du mensonge dans la société chinoise où les gens « ne peuvent rien faire sans mentir ».

C'est trop flatteur d'attribuer aux actuels dirigeants chinois, une « culture » du mensonge, c'est même presque les excuser, comme s'ils subissaient le poids d'une tradition. En historicisant cette « culture », l'auteur met dangereusement sur le même plan un mensonge d'état organisé et l'attitude des gens en général. Ce gentil vocable nous fait oublier que les dirigeants chinois sont toujours en guerre contre toute initiative personnelle, surtout quand celle-ci est susceptible de révéler la vérité. Il s'agit là encore d'une vieille habitude, qui risque également de devenir une tradition caractéristique des régimes totalitaires.

Février 2020

Deux notes pour un parsec

Le parsec est une unité de longueur :
« la distance à partir de laquelle on verrait la distance terre-soleil,
sous un angle d'une seconde d'arc ».
Un outil pour l'astronome,
un cadeau pour l'honnête homme.
Je contemple le ciel nocturne.
Bras tendu, je vise une étoile,
je rapproche mon pouce de mon index pour la saisir.
A ce jeu même, je peux saisir la distance terre-soleil.
Cette pincée sidérante provoque un violent recul,
et me rappelle le temps où la largeur du soleil
se mesurait en pied, le pied d'Héraclite.

Ainsi la distance terre-soleil, appelée Unité Astronomique
est devenue assez familière pour en faire juste un segment
qui sous-tend un angle d'une seconde d'arc.
La définition du parsec réactive la notion de « lointain aussi proche soit-il »
qui a beaucoup perdu de son aura
tant elle est reproduite mécaniquement dans les mémoires d'étudiants.
Contrairement à l'Année Lumière qui est totalement irréprésentable,
le parsec rend sensible une distance qui est pourtant inatteignable,
il me rapproche d'une distance aussi lointaine soit-elle.

Août 2020

Table des matières

Néo-new.	2
L'équateur au pôle.	3
Modes de persuasion de Galilée dans son <i>Dialogue...</i>	4
La proie du nombre. (Mendeleiev, Euler, d'Arcy Thompson).	7
Blanc Foncé.	9
De la colle par "infiltration".	11
De la cohérence. (Guitémie Maldonado, Jean Saucet).	12
"L'esprit Benjamin Franklin" II, (Charles Tanford).	15
Les cloches s'entendent encore bien sur le net. (Pierre-Marc de Biasi, François Bon).	18
Futurs Antérieurs.	20
Corpus de l'Américain Contemporain et Culturomique.	22
Durite.	23
Défense de la langue française. (Marc Fumaroli).	24
De l'espace et du papier (Charles Darwin).	25
Global Scrabble.	26
Dire et redire (André Martinet).	27
Dire et redire. (André Martinet).	29
Grammaire d'expert.	30
Littérature d'exceptions (Julien Gracq).	31
Poètes traducteurs, traducteurs poètes. (Paul Valéry, Brice Matthieussent.)	32
Le point sur le pôle.	33
"Culture du mensonge".	34
Deux notes pour un Parsec.	35