

Cahier USA

Notes sur Eva Hesse.

Rosalind Krauss a su rendre opérantes les appréhensions contradictoires qu'on a des oeuvres d'Eva Hesse. *Hang Up* qui est, à mon avis, l'œuvre manifeste de l'artiste provoque une double perception. En réaction à la forte impression de dérision que je ressens devant cette œuvre, je ne peux m'empêcher de voir la tige de fer qui sort du cadre pour étaler sa courbe sur le sol, comme une réduction ramollie du cône de vision, un peu comme dans les batailles de San Romano d'Uccello où les lances cassées sont disposées sur le sol imitant des résidus de lignes de fuites.

Contrairement à l'opposition établie par Lucy Lippard, *Hang Up* n'est pas un peu minimaliste parce qu'elle montre un cadre rigide et un peu Pop parce qu'elle est molle comme du Oldenburg. Suivant Rosalind Krauss, *Hang Up* n'est pas sculpturale car elle nous renvoie sans cesse au mur et à ses conventions picturales, et elle n'est pas picturale car elle est un obstacle à la vision frontale.

Cat. *Richard Monnier, 1977 - 1987*, Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Un million d'années

On Kawara, artiste d'origine japonaise, décide de consigner dans un livre, en comptant à rebours à partir de l'année 998 031 avant notre ère, toutes les années jusqu'à 1969, date de la mise en oeuvre de cette entreprise dont la forme finale présente dix tomes de deux mille pages intitulés *One Million Years*. Le premier abord de cette oeuvre permet de reconnaître la réalité des conséquences d'un acte arbitraire assumé. Malgré la dimension imposante et l'austérité de la reliure noire des dix tomes, *One Million Years* ne s'impose pas comme une somme. Emporté par sa démesure et en même temps, arrêté par la singularité de chaque date qui la compose, le lecteur se surprend à survoler pas à pas une étendue. A d'autres moments, le lecteur se fixe très précisément sur une année quelconque, dans une ère sans histoire.

On Kawara écrit là une préhistoire aussi personnelle qu'anonyme : « 689543 BC 689542 BC 689541 BC 689540 BC 689539 BC ... » Avec *One Million Years*, On Kawara trace son propre chemin pour arriver de nouveau là où il est. A la fin de ce laborieux recul, il redécouvre les temps présents. Contrairement à ce que suggèrent certains de ses biographes, son attitude ne relève pas de la discipline zen, elle ne recherche pas la simplicité édifiante du moine, son recul n'est pas une retraite, et elle ne s'accorde pas non plus à la croyance antique qui donne vie au nombre. On Kawara est un artiste contemporain qui s'impose des contraintes pour dessiner ses propres grilles sur des repères préétablis (plans, cartes, calendriers) pour naviguer à son allure. Parce que la remontée dans le temps de *One Million Years* n'est pas un retour à une origine, parce qu'elle n'offre aucun mystère à déchiffrer, elle cause la déception des interprètes. On Kawara énumère, il pave un désert.

Vouloir s'écarter de l'aspect littéral de l'oeuvre d'On Kawara, vouloir l'élever, en faire une méditation sur le temps c'est la précipiter hors de son faire. L'artiste pratique un art au quotidien. Sa matière première est l'unité (ici la date, dans d'autres oeuvres le point) mais il ne s'attarde devant aucun chiffre en particulier, "Présent à suivre" note R. Denizot à propos des *Date Painting*. On Kawara néglige consciencieusement de répondre aux grandes questions de l'origine, de l'homme, de la vie, du monde, à l'écart de ces débats à succès où toutes les réponses se valent : avant de satisfaire la raison, toutes les hypothèses émises sur ces questions satisfont d'abord l'homme qui se sait être lui-même à l'origine de la question de l'origine. Toutes ses interprétations aussi contradictoires soient-elles ont en commun le goût de la maîtrise, l'homme se repaît alors de ses propres représentations, il gave un désir.

Dans une nouvelle oeuvre, O.K. enregistre le dénombrement oral et public d'un million d'années mais cette fois vers le futur. Les mises en scènes de cette nouvelle entreprise font dates : Dia Art Fondation 1993, Documenta 2002, mais en créant des temps forts, elles segmentent la suite des nombres et perturbent la continuité de l'oeuvre. L'exécution de cette nouvelle énumération par deux acteurs isolés dans un studio de verre produit un spectacle captivant mais bien que leur "dialogue" ne contienne que des nombres et soit peu propice à la construction d'une fiction, l'attention se suspend néanmoins à un temps qui s'écoule vers un futur plus conforme aux attentes du public.

Décembre 2003.

Le rêve américain

Dans son article "diversité contre égalité" paru dans le Monde Diplomatique de Septembre 2007, Serge Halimi cite l'universitaire américain Walter Ben Michaels : "Dans une société où seuls 7% de la population gagnent plus de 100 000 dollars par an, le fait que 64% des américains s'imaginent qu'ils vont faire partie du groupe des 7% repose sur une illusion profonde." Pourquoi parler d'illusion, pourquoi un tel scepticisme dans le pays de la réussite économique pour tous ? C'est vrai, ces pourcentages soulèvent quelques questions : combien parmi les actuels 7% de bienheureux vont libérer une place pour ceux qui, parmi les actuels 64% vont accéder à la fortune sachant que l'écart entre les revenus des riches et des pauvres ne cesse d'augmenter ? On ne sait pas si c'est le calcul ou bien la foi qui peut le mieux transformer cette question abstraite en une vivante conjecture. On ne sait pas qui, du statisticien ou du prédicateur détient la meilleure méthode pour convertir les soucis quotidiens en lointaine espérance. Mais on voit bien là l'échafaudage de la scène où se joue ce qu'on finit par appeler "le rêve américain" quand on réalise qu'on n'y tiendra pas de rôle.

04 Septembre 2007

Notes à partir du texte intitulé "Agnès Martin, le dos au monde", entretien avec Mary Lance traduit par Patrick Javault.

J'apprécie chez Agnès Martin sa façon naturelle de se contredire. Elle peut affirmer : "Je n'ai jamais peint de grille avec des carrés. Le carré est dur et agressif. Le rectangle est plus détendu. Je n'ai peint de grilles qu'avec des rectangles. Le carré est comme certaines personnes trop sûres d'elles-mêmes, agressives." tout en sachant très bien qu'elle a peint exclusivement sur des toiles de format carré pendant 40 ans.

Sur un autre sujet, elle peut dénoncer : "L'intellect est au service de l'ego. C'est lui qui fait les conquêtes et ce genre de choses. L'intellect est la lutte avec les faits, comme les scientifiques. Ils découvrent un fait puis ils en découvrent un autre. Et ensuite ils découvrent un autre fait qui lui est relatif. Ensuite, ils tirent une déduction de tous ces faits. Pour moi, ce ne sont que des hypothèses, c'est inexact", et puis aussitôt quelques lignes plus loin, elle peut admirer les inventeurs de l'avion : "...on a voulu vraiment voler. C'est ce qu'on voulu vraiment les frères Wright. Ils ont pensé progressivement à faire un avion" comme si cette invention ne devait rien aux acquis de la science. En affirmant qu'elle peint "en tournant le dos au monde", Agnès Martin veut dire qu'elle ne peint pas les faits, elle "peint le moment où on se sent heureux à propos de rien". La contradiction dans les faits ne l'atteint pas. Elle n'est pas raisonnable. Elle peint "les émotions subtiles que nous éprouvons sans raison". Là où on la sent très éloignée des images communément admises, c'est quand elle révèle à propos de son film : "un jour, j'ai pensé à l'innocence et une grille m'est venue à l'esprit". Pour nous qui avons un imaginaire sans doute conventionnel, la grille est spontanément le symbole de l'enfermement et de la séparation, pour A. Martin, la grille est un moyen de vision, un filtre avec lequel elle module l'éclairage qu'elle dirige, et le regard qu'elle porte, sur Gabriel, le personnage de son film. La grille tamise la lumière dont ses peintures nous éclairent.

29 mars 2008

Collectionneur et philosophe

D'après Roxana Azimi (article paru dans *Journal des Arts*), "Hubert Neumann aime souffler dans les bronches des Français :

« Le vocabulaire visuel en France n'a pas progressé de la même manière qu'aux États-Unis avec le Pop-art. L'équivalent français n'est pas génial », grince-t-il. « Je me demande comment vous pouvez avoir de grands penseurs comme Gilles Deleuze, et que cela ne se traduise pas dans votre art. Mais la société française est fermée, ce qui n'est pas le cas aux États-Unis. » (Le Journal des Arts, été 2008)

Avant de poser comme une évidence que la pensée d'un philosophe est traduisible dans l'art d'une société, Hubert Neumann aurait pu s'inquiéter de savoir comment la pensée d'un philosophe peut se traduire dans ses propres choix esthétiques. La question serait alors de savoir comment la pensée de Deleuze s'est-elle traduite par un livre sur François Bacon ? Et pour mieux développer son sujet, H. Neumann (très féru de philosophie, si, si, il cite Slavoj Žižek ou Alain Badiou nous dit l'article) aurait pu se demander pourquoi la pensée de Jacques Derrida (omniprésent chez les intellectuels américains) s'est-elle traduite par un livre sur Valerio Adami qui est justement un de ces artistes classés par le collectionneur comme "l'équivalent français [du Pop-Art], pas génial" ? (En fait, je suis d'accord avec lui sur ce point, mais la question n'est pas là. Revenons à nos philosophes). Est-ce que Jean-François Lyotard n'aurait pas été un peu plus éclairé, lui qui a publié un dialogue avec Daniel Buren et qui a écrit *La condition post-moderne* ? Le collectionneur-philosophe n'en est plus là : « C'est un mot [le post-modernisme] abâtardi par les architectes avec une connotation nihiliste, balaye-t-il. »

Manifestement, les philosophes français ne possédaient pas les bonnes clés pour aborder le bon art contemporain acheté par les grands collectionneurs américains, ils leur manquaient sans doute un concept, le concept inventé par H. Neumann lui-même : "le non-modernisme". « Le non-modernisme c'est la négation du modernisme. C'est pareil en politique. L'approche moderniste de la guerre, c'est l'Amérique. L'approche non-moderniste, asymétrique, c'est Al-Qaïda. »

Allez ! Allez. Vous les jeunes philosophes français, ne soyez pas timorés devant la puissance des pensées dualistes, allez voir la prochaine exposition du collectionneur-philosophe-curateur : « sur la question du non-modernisme » (qu'il aimerait bien faire à Paris, nous dit l'article), cette leçon vous évitera sûrement de reproduire les bourdes de vos aînés.

11 août 2008

Buckminster Fuller

Dans son article *Vision globale* paru dans Art Forum de Novembre 2008, à propos de l'exposition *Buckminster Fuller* au Whitney Museum, Sean Keller met très bien en lumière comment les plus grands malentendus peuvent participer au succès d'une œuvre. En un premier temps, l'auteur montre comment le nouveau statut d' "architecte ingénieur", malgré son ambiguïté, est utilisé par les historiens de l'architecture pour reléguer dans le passé l'œuvre des architectes de « la vieille Europe » comme l'appellent les Américains.

« Reyner Banham, dans son livre *Théorie et Design dans le premier âge de la machine* paru dans les années 60 - une dissertation sur, et jusqu'à un certain point contre Nicolaus Pevsner- a établi une opposition restée célèbre : Le Corbusier représente le formalisme d'une avant-garde conservatrice qui assimile les avancées technologiques de l'intérieur de l'architecture occidentale, interprétant métaphoriquement ces avancées en créant des changements à l'intérieur des formes architecturales. Fuller, au contraire, représente un engagement radical avec les nouvelles technologies, il est libéré de préconceptions historiques ou formelles et bien plus, s'aventure sans crainte au-delà des limites de l'architecture elle-même. L'implication politique de Banham et ses disciples dans les années 60 était claire. Là où Le Corbusier représentait un "retour à l'ordre" auto-déclaré, Fuller explorait de nouvelles voies pour reconfigurer radicalement la société dans l'intérêt d'une liberté personnelle. Ainsi, bien que la Villa Savoye de Le Corbusier était aussi un renversement de la maison traditionnelle, elle était l'exemple d'une inversion à partir de l'intérieur de l'architecture ce qui conduisait explicitement à éviter une révolution culturelle plus large au-delà de l'architecture. En réponse au fameux ultimatum "Architecture ou Révolution", Fuller semble choisir le second terme ; mais étant donné sa soumission (ticking) à la déesse technologie, la valeur de ses visions radicales est ambiguë. Bien que plaidant pour la décentralisation (physique, professionnelle et politique), il recherchait pourtant lui aussi un "retour à l'ordre" via la technologie plutôt que par les formes. « Le Corbusier aussi [comme Fuller] avait un intérêt pour les bateaux. Ils les a plusieurs fois utilisés comme modèles pour ses bâtiments, de la villa Savoye avec ses passerelles et ses ouvertures horizontales jusqu'au paquebot de béton qu'est l'Unité d'Habitation de Marseille datant de l'après guerre. Et cette fois encore, là où Fuller comprenait le bateau du point de vue du capitaine ou de l'opérateur radio, comme une partie d'un équipement pour accomplir une tâche, Le Corbusier le voyait à travers les yeux d'un passager, comme un environnement, un ensemble de formes, un style de vie. Banham et ses suiveurs dans les années 60 auraient soutenu que Fuller comprenait les technologies nautiques, entre autres, profondément et authentiquement, alors que Le Corbusier - toujours peintre - restait à la surface des choses. Pourtant, l'hyper rationalisme irrationnel des derniers travaux de Fuller nous montre à l'évidence que Banham s'est lourdement trompé et que les architectes ont besoin de faire plus que simplement "s'adapter aux technologies" Pour autant qu'une maison soit occupée plus comme une cabine de bateau que comme une salle des machines, la vision "superficielle" de Le Corbusier a pu offrir aux architectes de meilleures indications que la vision plus "profonde" de Fuller. Fort heureusement, la vie sur terre ne requiert pas encore la discipline technologique nécessaire en mer. »

En un deuxième temps, Sean Keller montre comment le dôme géodésique a été considéré comme le symbole d'une nouvelle ère, d'une nouvelle possibilité de construire tout en s'avérant très vite inhabitable et non viable techniquement.

« Détaché de l'histoire de l'architecture, le dôme géodésique était un symbole emporté par les eaux mouvementées des années 60 (ses nombreuses significations sont finement décrites par Felicity Scott dans son livre récent *Architecture ou Techno-Utopia*,). C'était spécialement vrai des dômes de petites tailles où le géodésique rencontre le domestique. Le dôme-habitation de Fuller lui-même,

construit en 60 à Carbondale était aménagé avec une collection de meubles très sobres des années 50, des pièces plus anciennes aux formes massives et d'une rangée de statuettes d'art primitif - aucune salle de bain moulée d'une seule pièce ou un quelconque meuble gonflable - juste le nécessaire, le bon goût pratique d'un vieux style Nouvelle-Angleterre. Cinq années plus tard, le dôme devient un abri de choix pour les pionniers de la communauté *Drop City* du Colorado; et très vite, surtout via le *Whole Earth Catalogue* et d'autres publications alternatives, le dôme géodésique devint une icône de la contre-culture de la fin des années 60 et du début des années 70. En étant simplement pas "carrés" (littéralement), les dômes robustes et peu chers furent perçus comme un encouragement et un reflet des visions des mouvements alternatifs.

Le déplacement de la géométrie géodésique d'un dispositif de cartographie vers une structure résidentielle, met en évidence la faiblesse de Fuller comme designer. Le dôme géodésique peut être un moyen incroyablement performant et stable pour enclore un volume, mais il demande un ensemble complexe de pièces précises et variées. Il ignore les forces fondamentales qui s'exercent sur un bâtiment (gravité, intempéries) et les exigences de nos corps si humains. En contradiction avec la rhétorique de l'efficacité de Fuller, les dômes devinrent rapidement célèbres pour leurs espaces inutilisables, leurs entrées peu pratiques et leurs joints qui fuient. [...] Contrairement aux formes très adaptées des bateaux que Fuller admirait, les dômes étaient entièrement abstraits et semblaient conçus seulement pour un espace vide sans poids. Étant parvenu à leurs structures via des problèmes de cartographies purement géométriques, Fuller perdit la sensibilité à échelle humaine de la *Dymaxion House*. »

13 décembre 2008

La crise comme révélateur

Pour ceux qui sont sensibles (comme moi) à l'élégance d'Obama descendant les marches d'une passerelle d'avion, pour ceux qui se seraient "laissés dire" ou qui auraient voulu croire (comme moi) qu'il est le symbole de l'intégration réussie des Noirs dans la société américaine, voir ci-dessous la traduction de quelques extraits d'un article de Patrick Mac Geehan and Mathiew R. Warren paru le 13 Juillet 2009 dans le *New-York Times*.

« Tandis que le chômage augmentait régulièrement pour les New-Yorkais blancs depuis le premier trimestre 2008 jusqu'au premier trimestre de cette année, le nombre des sans-emplois noirs dans la cité a augmenté quatre fois plus vite, suivant un rapport du « comptroller's office ». A la fin du mois de Mars, il y avait environ 80 000 chômeurs noirs de plus que les Blancs, alors même qu'il y a en gros, 1,5 millions de Blancs de plus que les noirs ici. »

.....

« Les Afro-Américains ont été disproportionnellement durement touché », dit Franck Braconi, économiste. « La proportion habituelle est un taux de chômage parmi les Afro-Américains qui tend à être le double de celui des Blancs non-hispaniques, mais le fossé s'est creusé substantiellement dans la cité durant l'année passée ».

« Historiquement, le taux de chômage pour les Noirs a toujours été plus élevé que pour les Blancs. Mais depuis le début de la récession, en Décembre 2007, le taux général a atteint 4.6 pour cent, élevant le taux de chômage des Noirs à la hauteur de 15 pour cent en Avril. Les chiffres des pertes d'emplois des Noirs sont devenus un problème national si bien qu'à La Maison Blanche, il a été demandé au Président Obama ce qu'il pourrait faire pour "stopper l'hémorragie dans le chômage des Noirs."

19 juillet 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 : "Reprendre 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 réplifications 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 reconvertisibles. 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 siverit 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

« When things start to coalesce »

"My intrusions are usually modest, perhaps because it seems like it is that first moment when things start to coalesce that is interesting."

Le moment où les choses commencent « à coalescer ».

Au moment où des tendances artistiques s'affirment comme : "reprises", "reenactment", "répliquants", la citation ci-dessus, tirée des notes de Fred Sandback, semble venir d'une planète oubliée, d'une époque très lointaine où il était encore possible d'éprouver la délicate sensation de commencer par le commencement. Ce début pointé par l'artiste pourrait se confondre avec une origine où les choses se distinguent pour s'unir dans un espace serein mais nous savons que cette tension produite au moment où les choses "commencent à coalescer", n'a cessé d'inquiéter Fred Sandback et qu'il l'a expérimentée jusqu'à l'exténuation.

En français, nous n'utilisons pas le verbe coalescer sauf comme terme très technique en métallurgie : « traiter un alliage pour obtenir la coalescence d'un constituant ». C'est le terme coalescent qui permet de mieux comprendre le travail de Fred Sandback : « qui est soudé, réuni à un élément proche mais distinct ». Avec ses fils tendus entre le sol et le plafond ou entre le sol et les murs, F. Sandback voulait que le visiteur puisse assister à la formation d'un espace, ou plus exactement, il voulait que des figures géométriques apparaissent (c'est le moment où les fils composent une forme) ou disparaissent (quand les fils restent isolés) suivant les propres déplacements du visiteur qui expérimentait la relation entre les fils tendus et le lieu d'exposition.

30 août 2010

Learning from Ben Fry

En cherchant des informations sur Agnès Denes (une des premières artistes à avoir réalisé des dessins sur ordinateur que j'ai eu le bonheur de voir à la Documenta de 1977), je suis tombé sur un article de Ben Fry que je connaissais déjà comme un des coauteurs et créateurs de l'éditeur Java Processing avec lequel précisément, je réalise mes petits programmes informatiques. Non seulement, j'avais déjà beaucoup apprécié la clarté et la richesse des informations contenues dans son livre d'initiation au logiciel Processing, mais en plus, je découvre que Ben Fry a un vrai regard sur l'art.

Ci-dessous la traduction de l'article de Ben Fry : « Learning from Lombardi »

Je me suis familiarisé avec le travail de Mark Lombardi en Avril 2000 au moment où je finissais ma thèse au MIT Media Lab. Lombardi commença comme peintre et était aussi profondément intéressé par la recherche, avec un penchant naturel pour la lecture et l'absorption d'une grande quantité d'informations. En 1994, il commença à créer des dessins tels que celui qui représente les relations (narratives) complexes qu'il voudrait dévoiler à propos de tout ce qui concerne les faillites des banques, la corruption des gouvernements ou le crime organisé.

Deven Golden, un galeriste, décrit comment Lombardi commença ces travaux : « Il parlait à un de ses amis, un juriste, en Californie. Mark lui parlait de deux banques qui avaient fermé au Texas, et le juriste lui dit "oui, et à cause de cela, ces Savings and Loan (sociétés d'investissement et de crédit) ont fermé en Californie". Et son ami commença à lui expliquer comment une série de connexions byzantines entre sociétés nouait différentes institutions financières entre elles. C'était vraiment alambiqué, et Mark pris quelques notes - il était évidemment prédisposé à penser ce genre de choses. Comme Mark me le disait, cela ressemblait à la façon dont certains artistes faisaient les mots croisés du New York Times dans leur atelier pour les aider à s'éclaircir les idées. Deux jours après avoir revu ses notes et diagrammes, il aurait de nouveau appelé son ami pour le questionner davantage, ce qui l'aurait conduit à faire encore plus de diagrammes. Puis un jour, après ce que j'évalue à deux mois de travail sur ses diagrammes pour "se détendre", Mark a eu une révélation. Les diagrammes étaient plus intéressants que ses peintures. Et, peut-être, plus important encore, ils traitaient en même temps des choses dans lesquelles Mark est impliqué - le dessin, les interactions social/commercial et leur hiérarchies, la politique - en une seule recherche. »

Au début, Lombardi n'avait pas prévu que ses dessins deviendraient son travail actuel, ils étaient plutôt utilisés comme moyens de rendre compte des connections, alors qu'il prévoyait d'écrire des histoires ou des articles à leur propos. Dans les années qui suivirent, les images se sont transformées en réseaux sophistiqués qui rendaient compte d'histoires exceptionnellement détaillées.

Dans la pièce titrée *George W. Bush, Harken Energy, et Jackson Stephens. 1970-90*. Lombardi y a créé un dessin qui décrit une histoire à propos de George W. Bush, avant qu'il ne soit gouverneur du Texas, et bien sûr avant qu'il soit Président. A cette époque, il a reçu 4,7 Millions de dollars de la part d'environ 50 membres d'une famille pour démarrer une compagnie pétrolière. La compagnie allait mal, réalisant d'énormes pertes allant jusqu'à des centaines de milliers de dollars. Et en fin de compte, la compagnie a été vendue aux particuliers en relation avec la famille de Bush, George W. recevant lui-même des millions de dollars en stock en dépit de la faillite évidente de l'entreprise. Cette histoire embarrassante est difficile à croire mais il est encore plus difficile d'en rendre compte avec des mots dans un journal plutôt qu'avec une image comme celle-ci.

La pièce réelle fait 120 cm de large 60 cm de haut... L'image de Lombardi met à nu la complexité de l'histoire, la rendant accessible même à une audience qui n'a ni d'inclination, ni la capacité mentale de comprendre un tel fouillis. »

02 décembre 2010

Le show de Mr Whitefield.

Dans son autobiographie, Ben Franklin décrit les prêches de Mr Whitefield : "chaque modulation de la voix était si parfaitement tournée et si bien placée que même sans s'intéresser au sujet, on arrivait à être réjoui par le discours ; le même plaisir que l'on éprouve avec un excellent morceau de musique."

Cette description date du 18ème siècle, isolée de son contexte, on pourrait croire qu'elle concerne la retransmission télévisée d'un prédicateur vedette américain. En fait, B. Franklin décrit là une des prêches auxquelles assistaient parfois des milliers de personnes. Les Européens critiquent souvent le puritanisme des protestants américains, mais ils se montrent très pudibonds dans leur considération sur les cérémonies très spectaculaires retransmises à la télévision, y voyant un dévoiement mercantile des pratiques religieuses. Le témoignage de B. Franklin nous permet si non de comprendre au moins de situer dans une autre perspective la place occupée par ce que les Chrétiens appellent "la parole évangélique". A la fois une nécessité pour les pionniers livrés à eux-mêmes (la première bibliothèque de Philadelphie a justement été créée par B. Franklin). Et en même temps le seul spectacle autorisé où le révérend faisait son show et était apprécié comme un chanteur, pour la qualité de sa voix et pour la qualité de ses textes qu'il écrivait lui-même.

13 août 2015

The age of experiments.

« Nous sommes à l'âge de l'expérimentation et je pense qu'un ensemble d'expériences ajustées et bien combinées pourraient être très utiles. » Voilà ce que déclare B. Franklin dans son autobiographie, alors qu'il se rend compte que la construction et la conduite des bateaux restent très empiriques. Pourtant, il n'est pas marin, mais les quelques traversées qu'il a faites entre l'Amérique et l'Europe, sa grande capacité d'observation et son ingéniosité lui permettent de remettre en cause les connaissances et les habitudes des professionnels de la profession dont on dit couramment qu'ils ont de l'expérience.

« Il semble qu'il n'y ait pas de règles strictes pour la navigation. Je pense qu'un ensemble d'expériences devrait être institué; d'abord pour déterminer la forme de coque adéquate pour la stabilité en mer, ensuite la bonne dimension et la place la plus appropriée du mât, puis les formes et la quantité de voiles et leur position en fonction du vent, et enfin la disposition du gréement. » Ben Franklin manifeste bien là ce qui est une caractéristique du 18ème siècle : une disposition d'esprit qui permet de renouveler la vision et l'usage des choses. C'est l'expérimentation et non pas les croyances, ni même l'expérience traditionnelle qui doit nous guider dans notre façon de voir et de faire les choses. B. Franklin manifeste là également une insolence tranquille envers les valeurs traditionnelles. Une insolence toujours alimentée par un travail appliqué et un souci d'économie (industry and frugality) nécessaires pour parvenir aux solutions les plus pratiques. Cet état d'esprit qui caractérise Ben Franklin peut nous permettre d'interroger le sens de ce que la "vieille Europe" appelait le "Nouveau Monde". Il ne s'agit pas tant de la découverte de nouveaux territoires que d'un effort constant pour redécouvrir ce qu'on connaît déjà. Ce nouveau monde ne réside pas tant dans les villes appelées Nouvelle Amsterdam ou Nouvelle Orléans, ces dénominations révèlent plutôt le point de vue du colon cherchant du connu dans l'inconnu mais au contraire dans l'attitude de Ben Franklin qui, par exemple, réinvente un poêle qui fonctionne suivant un nouveau mode de combustion ou encore une nouvelle forme de lampe à gaz utilisée pour éclairer les villes. C'est là son apport, tout pragmatique, au siècle des Lumières.

6 septembre 2015

Les Prairies sans les Indiens.

A la fin de son livre intitulé *Comme des Baies de Genévrier* qui est un recueil de notes au jour le jour, Walt Whitman décrit un tableau de J. Mulvany qui représente le général Custer combattant contre les Sioux. Je réalise à ce moment là de ma lecture que c'est la première fois que le poète mentionne la présence des Indiens alors que son livre rend compte de multiples aspects de la vie américaine. Dans tous ses périples à travers les États-Unis, de toutes les observations très précises qu'il nous livre dans son journal concernant aussi bien les soldats, les éleveurs, les cochers, les bacs, les paysages, les plantes, les oiseaux, Walt Whitman n'aurait jamais rencontré aucune trace de culture ou de pratiques indiennes susceptibles de l'intéresser, lui qui est à la recherche d'une nouvelle relation à la nature ?

Faut-il que l'extermination des Indiens et des bisons ait été si efficace pour que le mode de vie des Indiens n'ait pas retenu l'attention de celui qui aspire à un " retour à la source de vie nue, notre source à tous au sein de la grande Mère silencieuse et sauvage " ? Comme c'est troublant de constater que le barde qui s'isole pour chanter avec les oiseaux ne se souvient que de quelques Sioux servant d'arrière plan dans un tableau qui célèbre l'héroïsme du Général Custer. Au moment où le livre paraît (1882), il n'est plus question pour les Indiens de négocier un traité de paix comme ils l'avaient fait en 1825, leur attribuant des terres appelées Prairies, ce paysage si caractéristique de l'Amérique du Nord qui émerveillera le poète : « ce vaste Quelque-chose étiré sur sa propre échelle infinie, que représentent ces prairies, combinant le réel et l'idéal, beau comme un rêve » . A cette époque les Sioux sont déjà cantonnés dans des réserves et il ne reste plus que quelques Apaches dans le Nouveau Mexique. Entre 1870 et 1875, années pendant lesquelles W. Whitman rédige ses notes, les colons massacrent 10 millions de bisons, s'assurant ainsi la disparition des Indiens qui en vivaient. Le champ est libre alors pour une appropriation de la Prairie par les colons, comme si elle était vierge de culture. C'est sans doute ce dont le poète cherche à se convaincre quand il déclame : "Et ne voyons-nous pas dans ces prairies le présage des races futures dont elle seront recouvertes".

10 novembre 2016

Le fil abstrait de son fond

Hommage à Edda Renouf

Au milieu de l'agitation des années 70, Edda Renouf s'est discrètement manifestée par un geste quasi imperceptible qui lui permet de se distinguer encore aujourd'hui comme artiste. En décidant de tirer juste un fil d'une toile de lin tendue sur un châssis pour faire de cette simple opération le seul motif de ses tableaux monochromes, elle se plaçait alors délibérément sur le terrain de l'art minimal, mais elle échappait en même temps à l'autorité des formules péremptoires d'un Franck Stella par exemple, qui voulait nous persuader qu' « il n'y a là que ce qu'on peut voir » (only what can be seen there is there). A l'encontre de cette évidence, Edda Renouf oriente notre attention sur ce qui n'est pas là, elle montre le sillon laissé par le fil qu'elle a soustrait de la surface du tableau. Elle expose le fond d'un fil abstrait, littéralement. Avec ce moindre geste, Edda Renouf atteint une simplicité beaucoup plus paradoxale qu'il n'y paraît, nous obligeant à reconsidérer ce que ses contemporains prenaient pour des vérités de fait. Par exemple, elle réussit à donner une profondeur à la « planéité de la surface peinte » (C. Greenberg), une profondeur limite qui révèle mais aussi fragilise son support. En mettant au jour la trame de la toile, elle met effectivement en évidence la « spécificité du médium » (C. Greenberg) mais la répétition de ce seul et même geste pendant plusieurs années de pratique, trahit plutôt l'obstination du rongeur qui creuse nécessairement les choses et ainsi finalement les découvre ; la réduction de son vocabulaire à un signe des plus élémentaires, la ligne, étant une conséquence de cette attitude.

Ces remarques inactuelles ne pourraient pas mettre plus en avant l'œuvre d'Edda Renouf sans la dénaturer : elle n'existe que sous forme de retrait. Il fallait juste rappeler la possibilité d'un accord entre la propre situation d'une artiste et le motif principal de ses tableaux qui s'écartent pareillement du milieu qui permet de les identifier.

27 juin 2017

Harvey, mon pote le cyclone.

Dans son livre intitulé Buffalo Bill, Michel Faucheux nous apprend qu'après avoir été chasseur de bisons et éclaireur dans l'armée, le célèbre cow-boy s'est converti dans le spectacle et a monté une sorte de reconstitution de la vie des colons en plusieurs scènes emblématiques de l'Ouest Américain intitulée Wild West. Dans le programme de ce show se succédaient, une parade militaire guidée par Buffalo Bill lui-même sur son cheval blanc, un dressage de chevaux, un concours de tir au pistolet, des danses d'Indiens et comme final, à ma grande surprise : « le spectacle d'un cyclone dévastant le campement d'une cavalerie américaine des plaines » (p.201).

Le cyclone était donc déjà un phénomène météorologique suffisamment courant à cette époque (années 1880) pour être retenu comme un des représentants de la mythologie du Nouveau Monde.

Ce détail apporte un éclairage sur l'attitude des texans d'aujourd'hui envers les cyclones qui ont dévasté Houston et dont je parlais récemment dans l'article *Quelque chose a vraiment changé*.

Quand on sait que le cyclone est depuis longtemps une figure familière de l'Ouest sauvage, ce que disait le journaliste Michael Kimmelman à propos de Harvey, le dernier cyclone qui s'est abattu sur Houston prend alors toute sa profondeur : "L'histoire de Harvey, et des difficultés de prise de décision de la ville de Houston est une conte typiquement américain. A maintes reprises, l'Amérique a plié la terre à ses désirs, imposant la doctrine de la Destinée Manifeste aux obstacles naturels les plus redoutables."

Les texans auraient donc si bien intégré à leur histoire et à leurs légendes, leur lutte contre les forces naturelles « les plus redoutables » quand ils ont implanté de nouvelles villes, que le fait de vouloir donner une explication rationnelle à un phénomène météorologique, (destructeur, certes mais qui leur est néanmoins familier), leur semble dérisoire. Ils ne veulent pas remettre en question l'usage des combustibles fossiles, source de leur richesse, et la mise en évidence du réchauffement climatique n'a aucun effet alarmant sur les familles de colons qui se sont installées sciemment sur des marécages infestés de moustiques, dans une contrée réputée invivable, aidées en cela par leur seule conviction religieuse suivant laquelle aucun paradis ne saurait de toutes façons, se trouver sur terre.

28 Janvier 2018

Gun and Games.

Did you hear about this news item :

« An Iowa man says his dog inadvertently shot him while they were roughhousing. Fifty-one-year-old Richard Remme, of Fort Dodge, told police he was playing with his dog, Balew, on the couch and tossed the dog off his lap. He says when the Pit Bull-Labrador mix bounded back up, he must have disabled the safety on the gun in his belly band and stepped on the trigger. The gun fired, striking one of Remme's legs. He was treated at a hospital and released later that day. »
Associated Press, By Kaitlyn Alanis.

According to The Messenger this isn't the first time a dog shot a human. « In November, a dog shot a hunter— also in Iowa. » « And in 2015, The Washington Post reported that there had been 10 cases where dogs had accidentally shot humans since 2004. »

The accident with the Pit Bull Balew occurred just several days after the president Trump's NRA * speech relating to the defense of gun rights. I emphasize this coincidence to suggest to the hundreds of thousands of Americans who marched for stricter gun laws after the Parkland school shooting, that there may be, another way to prevent the dangerous behaviors of gun owners from happening. I mean it would be rather easy to pass a new law that would constrain the bearers of a weapon to adopt a Pit Bull Labrador especially trained in order “to play” as Balew did. Thus while the dogs and their handlers will be roughhousing in their garden, the children will be able to study without fear in their school.

* National Rifle Association

21 Mai 2018

La glorieuse Destinée des USA confortée par le dérèglement climatique.

L'article de Olivier Cyran intitulé « Comment Tuer une Ville », paru dans *Le Monde Diplomatique* de décembre 2018, m'a fait prendre conscience que les catastrophes naturelles qui s'abattent sur les États-Unis sont en train de réactualiser ce qu'ils ont appelé leur « Manifest Destiny », cette légende selon laquelle les massacres des Indiens ou l'invasion du Mexique par exemple, répondaient aux exigences d'une mission civilisatrice qui avait été confiée aux « puritains du Nouveau Monde » comme s'appelaient eux-mêmes les premiers colons. L'auteur explique comment la ville de La Nouvelle Orléans est en train d'être reconstruite c'est-à-dire, en fait, « gentrifiée » dans le but d'en faire un haut lieu touristique. Les populations noires, justement les plus touchées par l'inondation, n'ont pas été relogées et ont été disséminées dans d'autres villes. Les écoles ayant été détruites, l'administration en a profité pour licencier tous les profs, une des rares professions à avoir créé un syndicat fort. O. Cyran met en exergue des citations sidérantes :

« On a finalement réussi à nettoyer les logements sociaux de La Nouvelle Orléans. On n'y arrivait pas par nous-mêmes, mais Dieu l'a fait pour nous. » (Richard H. Baker (Républicain) Washington Post, 10 décembre 2005.

« Tout a tellement changé vous savez. Katrina [l'ouragan qui a entraîné l'inondation de la ville] a été une bénédiction » Anne Milling, épouse de l'ancien président d'une banque engagée dans les oeuvres de bienfaisance. Propos recueillis par l'auteur de l'article, 11 août 2018.

Ces sinistres déclarations nous montrent des dirigeants américains toujours plus assurés d'être du bon côté des catastrophes. On comprend mieux alors, sur quelle base reposent les convictions du bastion des climato-sceptiques aux USA quand on sait qu'ils réussissent à tirer profit du dérèglement climatique pour imposer leur politique ségrégationniste. De là, une désespérante conclusion s'impose : ce n'est pas avec des arguments rationnels, ni avec des preuves scientifiques qu'on pourra les convaincre de changer leurs modes de production d'énergie ni entamer leur foi dans ce qu'ils appellent leur « destinée manifeste ».

25 Décembre 2018

Blank space, « voir tout haut ».

A l'entrée d'un restaurant, pendant que j'attends ma commande, je vois apparaître sur l'écran de télévision diffusant des clips, l'expression *Blank Space* comme titre d'une chanson de Taylor Swift dont voici un extrait :

« Got a long list of ex-lovers
They'll tell you I'm insane
But I've got a blank space, baby
And I write your name. »

Que je traduirais par :

Dans la longue liste de mes ex
qui te diront que je suis folle
j'ai réservé une place, baby
où j'écrirai ton nom.

J'ai choisi de traduire « blank space » par « place » plutôt que par « espace vide » comme on le trouve sur le net : « J'ai une longue liste d'ex / Ils te diront que je suis folle / Mais j'ai un espace vide, baby / Et j'écrirai ton nom. »

Pourquoi accorder tant d'importance à de telles futilités et chercher des nuances dans ce qui finira bientôt noyé dans le flux de la diffusion des variétés internationales? Parce que le mot *blank* a pour moi une résonance toute particulière. Je l'ai d'abord rencontré en lisant les titres de certaines peintures de l'artiste Shusaku Arakawa : *Blank Lines*, *Double Point Blank*, ou *Outside Blank*. Je ne comprenais pas bien le sens de ces expressions qui n'ont pas de traduction exacte en français et j'avais gardé en mémoire, en suspens, le mot *blank* associé aux peintures d'Arakawa, jusqu'au jour où je l'ai retrouvé en lisant *The Long Winter*, un des tomes de *La Petite Maison dans la Prairie*. Dans ce livre, Laura Ingalls décrit les conditions extrêmes dans lesquelles survit sa famille isolée pendant plusieurs mois à cause des tempêtes de blizzard et elle rend compte de toutes les transformations du paysage ou plutôt de la disparition du paysage sous la neige. A trois reprises elle utilise l'expression « blank whiteness » pour nous faire comprendre que : « la ville et la prairie avaient disparu dans la tempête, on ne voyait plus ni la terre ni le ciel, rien qu'un vent féroce et une opaque blancheur ». Les traductrices Christine Cazier et Christine Orsot choisissent pour les deux autres occurrences : « infinie blancheur » et « implacable blancheur ». C'est dire toute la difficulté de traduction que pose cette expression et aussi toutes les possibilités d'interprétation qu'elle autorise.

Suivons la définition du Penguin Dictionary : « adjectif, avec des espaces à remplir », qui donne comme exemples : « blank paper, blank tape » c'est-à-dire : feuille, cassette vierge. Une surface unie sans décoration ou une surface uniforme où il devrait y avoir une ouverture : « a blank wall » c'est-à-dire : un mur borgne.

Les circonstances vécues par Laura Ingalls nous place sur un terrain éminemment sensible et ce n'est pas rien de savoir qu'elle a pris l'habitude dès son plus jeune âge, de décrire à voix haute tout ce qui l'entourait parce qu'elle voulait partager ses émerveillements et aussi ses craintes avec sa sœur qui était aveugle. Elle a même inventé l'expression « voir tout haut » (to see out loud) comme on dit lire tout haut (to read out loud). Pour Laura, *blank* signifie un espace indistinct qui provoque une sorte d'aveuglement et d'égarement et en même temps un milieu homogène en attente de signes

connus. Contrairement à ce que pourrait laisser penser la traduction « infinie blancheur », Laura n'est pas devant un vide qui créerait un vertige, c'est une place réservée, inoccupée mais réservée à des objets qui lui sont propres. Le blizzard ne se manifeste pas en nuées qui pourraient être encore un motif de contemplation mais en rafales de sable glacé (icy sand) qui pétrifie littéralement, les hommes ou les animaux qui s'aventurent dans la tempête (une scène du livre montre des animaux immobilisés, la tête prise dans la neige). La persistance de la tempête (implacable blancheur) et l'impossibilité de sortir pendant plusieurs mois maintiennent sous tension la volonté de voir. L'étendue blanche qui apparaît derrière la fenêtre de Laura est une matière dans laquelle elle doit chercher à voir. La rigueur du climat est aussi une rigueur imposée au regard.

Le lecteur raisonnable objectera que la situation de Taylor Swift et celle de Laura Ingalls ne sont pas du tout comparables, c'est bien vrai, mais ce blog intitulé *Gravité Futilité* est le lieu tout à fait approprié pour rapprocher ce qui s'oppose : des considérations sur les conditions de visions les plus austères d'une part, une chanson issue d'un univers de plaisirs superficiels et consuméristes d'autres part. Ce blog est le lieu où il est possible de condenser (court-circuiter) deux siècles d'histoire des États-Unis avec le seul mot : *blank*. Difficile de trouver un plus grand écart entre l'application de Laura qui gratte le givre de sa fenêtre tous les matins pour ne découvrir qu'une insistante blancheur, et le train de vie de Taylor Swift annonçant à celui qui va devenir son amant qu'elle lui a déjà réservé une place dans la liste de ses ex. D'une part, l'économie de subsistance dans un confinement quasi carcéral et d'autre part, l'addiction consommatrice entretenue par une débauche de moyens (surreprésentés dans le clip). Mais dans les deux cas, un point commun, un enfermement subi qui n'a d'autre issue que la contemplation d'un écran.

Nourries de cette opposition, l'œuvre d'Arakawa prend une certaine consistance. Son goût pour les propositions qui paraissent absurdes est aussi un moyen de questionner nos modes de représentation. Dans le catalogue de son exposition à l'ARC, une des notes de l'artiste révèle bien ses dispositions : " la création et l'érosion progressive d'objets à travers les noms." Le spectateur, en attente de l'apparition d'une coche dans une case vide, assiste à la disparition des signes sur une toile blanche.

Et comme Laura, nous attendons tous la fin du confinement, en espérant que Taylor Swift s'en sortira aussi.

30 mars 2021

Lecture de « La Marche » de David Thoreau, pas à pas.

Depuis 2017, plusieurs livres célébrant le bicentenaire de la naissance de David Thoreau sont parus. L'édition française de son Journal a contribué à multiplier les points de vue, D. Thoreau est considéré comme « précurseur de l'écologie », « romantique Indien », « abolitionniste rebelle » pour ne retenir que les déclarations des 4èmes de couvertures. De nombreux sites web lui sont consacrés et Isabelle Gourgues, a écrit une thèse intitulée « David Thoreau : un anthropologue entre ethnocentrisme et transcendantalisme » qui se basera principalement sur les Indiens Notebooks, non encore traduites. Toutes les facettes du personnage, écologiste, pacifiste, individualiste et anthropologue, semblent bien cernées, toutefois, j'ai relevé quelques passages qui m'ont troublé, par exemple, dans la présentation de Thierry Gillyboeuf : « Il y a un petit quelque chose qui peut irriter le lecteur de *La Marche* d'aujourd'hui. En fait, cette conférence que Thoreau prononça en 1851 est ponctuée d'envolées lyriques qui donnent une allure démodée au romantisme américain. ». Je me suis demandé à quoi correspondait exactement cette formulation et j'ai entrepris de lire cette conférence dont les historiographes disent qu'elle a eu du succès, en suivant pas à pas le propos de l'auteur.

Dès le début du texte, D. Thoreau s'en remet à une étymologie fantaisiste du mot Sautering (ballade, promenade, flâner). Selon lui, au Moyen-Age, les mendiants qui vagabondaient, demandaient l'aumône en prétextant qu'ils allaient en Terre-Sainte, et les enfants s'écriaient en les voyant : « There goes a Sainte-Terror ». Le Penguin dictionary donne comme étymologie : « probablement de *sanctren* : muser, origine inconnue ». Le lecteur comprend vite pourquoi D. Thoreau préfère cette belle histoire vingt lignes plus loin : « Chaque marche est une sorte de croisade [...] pour aller de l'avant et reprendre cette Terre-Sainte des mains des Infidèles. » On se demande quel peuple peut bien représenter les Infidèles en Amérique au 19ème siècle, l'auteur nous l'apprendra plus tard. Dix lignes plus loin : « Si vous êtes prêt à quitter père et mère, femme, enfants, amis, si vous avez réglé toutes vos affaires, et si vous êtes un homme libre – alors vous êtes prêt à marcher ». Cette dernière phrase rappelle l'injonction du Christ faite aux apôtres qui voulaient le suivre pour évangéliser. Cette comparaison se confirme quinze lignes plus loin : « Aucune fortune ne peut acheter la liberté et l'indépendance qui sont la richesse de cette profession. Cela vient seulement par la grâce de Dieu. Il faut une dispense directe venant du ciel pour devenir un marcheur ». Sans qu'il ait besoin de se déclarer comme transcendantaliste, les trois dernières citations révèlent sous quelles conditions D. Thoreau peut se déclarer comme « homme libre ». On comprend ici que, s'il a pu par ailleurs manifester son refus de l'autorité de l'État, de l'Église et de l'Armée, ce n'est pas par conviction anarchiste, c'est parce qu'il se pense élu par la grâce divine. Et c'est parce qu'il se sent tout proche de Dieu, sous son égide, qu'il peut transcender la condition humaine. Toute la page suivante est consacrée à la misère des citadins, de ses voisins qui « se confinent eux-mêmes dans les magasins et les bureaux », sur les femmes confinées dans leur maison, sur les vieux dont les « habitudes deviennent vespérales quand la fin de leur vie approche ». Suivent deux pages sur la marche proprement dite qu'il ne considère pas comme un loisir mais comme « l'entreprise du jour ». « je voudrais retrouver tous mes sens ». Ses marches journalières se limitent à un rayon de 15 km, « en une demi-heure je peux atteindre une portion de la surface de la terre où aucun homme ne met les pieds d'une année sur l'autre ». Mais dans les deux pages qui suivent, D. Thoreau prend très vite de la hauteur : « Je marche dans la nature comme les vieux prophètes et les poètes, Manu, Moïse, Homère, Chaucer ». Conscient que le paysage sera bientôt morcelé en propriétés privées dont les clôtures obligeront les promeneurs à emprunter les chemins publics, il attribue une sorte de mission à la marche : « marcher sur la terre de Dieu, sera interprété dans le sens de traverser illégalement les terres des fermiers ». Comme je le disais plus haut, D. Thoreau adopte une position rebelle qui anticipe les slogans anarchistes (la propriété c'est le vol, par exemple), mais il s'autorise cette

radicalité, non pas parce qu'il pense que la terre appartient à tout le monde ou à personne mais plutôt parce qu'elle appartient à tous les chrétiens. Les quatre pages qui suivent indiquent la direction vers laquelle doit s'orienter la marche. Suivant son « instinct » et suivant le soleil ce « grand Pionnier qui semble tous les jours migrer vers l'Ouest », D. Thoreau va établir une opposition entre l'Est qui est lié à l'histoire et au passé, et l'Ouest orienté vers « le futur avec un esprit d'entreprise et d'aventure ». Et emporté par son élan, il va faire, sur plusieurs pages, l'éloge du Grand Ouest, ces « terres si fertiles, si riches et variées dans leurs productions et en même temps si habitables par les Européens ». Subitement l'auteur ne parle plus de la marche d'un solitaire mais de la grande marche vers l'Ouest de l'homme de l'Ancien Monde dont il situe le commencement en Orient. En s'inspirant d'une théorie d'un géographe suisse Henry Guyot : « Après avoir épuisé les richesses de l'Europe et s'être revigoré, l'homme recommence son voyage aventureux vers l'Ouest comme au premier temps ». D. Thoreau écrit là, rien moins qu'une légende pour convaincre ses contemporains que « l'Amérique est faite pour l'homme de l'Ancien Monde ». Il ne s'agit plus d'une marche quotidienne dans les environs de Concord mais de la ruée vers l'Ouest. Son lyrisme le pousse même à déclarer : « Aux Américains, j'ai à peine besoin de le dire - Vers l'Ouest, l'étoile de l'empire suit sa route - » Il continue : « sous un nouveau climat, je pense que nous serons plus imaginatifs, que nos pensées seront plus claires, fraîches et sublimes, comme notre ciel – notre compréhension plus large comme nos plaines – notre intelligence en général plus « frappante » (seal) comme notre tonnerre et nos éclairs... » etc. J'abrège la citation pour laisser au lecteur curieux le plaisir de découvrir ce que Thierry Gylliboef appelle « le romantisme américain ». Encore une page pour préciser que l'Ouest dont il parle « est l'autre nom du Sauvage et que l'état sauvage c'est la préservation du Monde ». Notre marcheur s'arrête alors sur le problème du choix du lieu de vie et des moyens de subsistance. On trouve là une des pages qui a contribué à faire sa réputation : « Quand je veux me recréer, je cherche le bois le plus sombre, le plus épais et le plus interminable et, pour les citadins, le plus lugubre marécage. J'entre dans un marais comme en un lieu sacré - un sanctum sanctorum – Il y a la force, la moelle de la Nature ». Mais brutalement, il revient sur des considérations plus prosaïques et très étonnantes pour quelqu'un qui est connu pour avoir dédaigné ses contemporains : « Il est dit que l'Américain a pour tâche de « travailler la terre vierge [...] Je pense que le fermier supplante l'Indien parce qu'il entretient (redeems)* la terre et se rend ainsi plus fort et d'une certaine façon plus naturel ». Il se réfère en fait, à un propriétaire qui « fidèle à ses instincts », entretenait son marais pour conserver sa boue. Encore plus troublant à propos des Indiens, à la page suivante : « Les vents soufflaient sur les champs de maïs de l'Indien dans la prairie et lui indiquaient la voie qu'il n'a pas été capable de suivre. Il n'avait pas de meilleur outil avec lequel s'implanter dans le pays, qu'une coquille de palourde. Mais le fermier est armé d'une charrue et d'une bêche. ». Je vais m'arrêter sur ce passage qui demande réflexion parce qu'il dévoile un D. Thoreau réconcilié avec la possibilité de considérer la terre comme source d'exploitation et surtout, méprisant envers les Indiens, soit une image opposée au D. Thoreau connu comme cueilleur de baies se livrant à la méditation et chercheur s'intéressant aux coutumes indiennes. Est-ce le conférencier emporté par un élan patriotique qui a aveuglé le philosophe ? Ne voit-il pas que si l'Américain peut « travailler des terres vierges », c'est justement parce que l'économie de subsistance des Indiens les a préservées telles ? Ne sait-il pas que s'il peut encore pénétrer la forêt primitive, c'est parce que les Indiens ont respecté chaque arbre comme un être vivant sans avoir d'ailleurs à les sacrifier ? A-t-il oublié que s'il peut fouler une « terre sauvage sans ferme ni enclos », c'est parce que les Indiens sont nomades et qu'ils n'ont justement pas cherché à s'implanter ? Dans l'ensemble du livre *La Marche*, cette page paraît accidentelle. Dans les pages qui suivent l'auteur revient sur ses thèmes favoris et qui lui sont propres : la docilité des hommes civilisés qu'il compare aux animaux domestiques, l'excès de connaissances qu'il voudrait contrer par une « Société d'Ignorance Utile », la Nature qu'il voudrait rejoindre « en suivant un feu-follet à travers d'interminables marais et bourbiers ». Il n'est plus question de la marche proprement dite qu'à la toute fin du livre mais la direction est inversée. Il décrit une fin de journée où « le soleil dans

nos dos ressemblait à un gentil berger nous ramenant chez nous le soir ». « Ainsi allons nous vers la Terre-Sainte ». Fin de La Marche, D. Thoreau est de retour chez lui, les fermiers sont installés chez eux mais qu'en est-il alors des Indiens qu'il avait « regardé traverser le Mississippi vers l'Ouest » lors d'un voyage, nous disait-il au début du livre sans préciser pourquoi ils étaient eux aussi à la recherche de nouveaux territoires ?

10 juillet 2021

Les Indiens Gestionnaires

En une de la couverture du *Courrier International* de juillet, un titre très accrocheur mais très problématique : « Réensauvager la planète ». Un des articles, écrit par Jim Robbins et dont le titre est : « Sous la protection des Premières Nations » rend compte des nouvelles dispositions prises par plusieurs États pour restituer des terres aux Indiens.

Je suis très vite surpris par les termes employés par les administrateurs américains qui participent à ces programmes. Par exemple, Erin Myers Madeira, directrice du programme Nature Conservancy : « Les Amérindiens ont été de facto les premiers gestionnaires de toutes les terres et de toutes les rivières d'Amérique du Nord ... ». On comprend ici, que les Américains reconnaissent les savoirs des Indiens concernant tous les éléments naturels. Leur économie de subsistance, non fondée sur l'accumulation et encore moins sur le profit, a préservé ce que nous appelons nous, occidentaux, les ressources naturelles. Mais une fois reconnues ce que nous appellerions leur compétences, peut-on pour autant, en faire des gestionnaires ? Ce dernier mot prend un sens tout particulier dans un autre passage de l'article :

« Désormais, ce sont les tribus qui s'occupent des bisons et qui participent dans le cadre d'un régime de cogestion, à la surveillance des bisons qui s'écartent du parc national de Yellowstone pour aller paître dans les zones administrées par le service américain des forêts ».

Ici, le rôle des Indiens se réduit à la surveillance des bisons et on ne leur demande finalement rien de moins que de devenir des cow-boys, eux qui laissaient les bisons migrer du Nord au Sud sans se soucier de gérer un cheptel qui représentait d'ailleurs plusieurs millions de têtes avant l'arrivée des colons.

Une de mes fidèles lectrices me signale qu'en Australie, la rétrocession des terres, désirée par les aborigènes, s'est faite depuis plusieurs années et sur une plus grande échelle. Les Indiens ont acquis une certaine autonomie qui leur permet de retrouver et de développer tous les aspects de leur culture. Et c'est dans ce sens là, selon elle, qu'il faut bien parler de gestion, beaucoup de tribus ne vivant pas simplement de la chasse et de la cueillette mais aussi de cultures, d'élevage et de l'artisanat par exemple.

Mais revenons aux USA.

« La Western Rivers Conservancy a acheté des terres pour les rétrocéder à la tribu des Esselen. En contre-partie la tribu en protégera les ressources naturelles dont les truites arc-en-ciel, la chouette tachetée de Californie... etc. » Sans remettre en questions les bonnes intentions de ces programmes de « rétrocessions, « réparations radicales » selon David Treur, ces Landback, j'ai la désagréable impression que certains États ont trouvé là, une solution pour résoudre les problèmes écologiques dont ils ne veulent pas se charger. Pendant que les Américains continuent d'exploiter le pétrole et continuent à produire du gaz de schiste sans se soucier des désastreuses conditions climatiques qui sévissent sur leurs territoires, les Amérindiens, eux, auront pour tâche d'entretenir les parcs naturels et de préserver les espèces menacées. Je n'arrive pas à me réjouir d'apprendre que les Indiens trouvent enfin une place dans la société américaine sachant que la contre-partie de leur liberté consiste à réparer les dégâts causés par la surproduction industrielle Yankee.

21 Juillet 2021

David Thoreau et les Indiens

(suite de Lecture de *La Marche*, pas à pas)

Revenons à ce passage où D. Thoreau déprécie les Indiens qui n'ont pas été capables de cultiver le maïs et qui n'ont pas su « s'implanter », et où il valorise les fermiers « armés de pelles et de pioche » qui « travaillent les terres vierges ». Je me demandais si le conférencier, emporté par un élan patriotique, n'avait pas aveuglé le philosophe habituellement critique de cette société qui s'aliène dans le travail. Je m'autorisais cette réflexion parce que D. Thoreau lui-même, livre une sorte de confiance sur sa propre personnalité, très rare dans les notes de son journal : « Un inconnu me prend pour autre chose que ce que je suis. Nous ne parlons pas, nous ne pouvons communiquer avant d'avoir constaté que nous sommes reconnus. L'inconnu suppose à notre place une tierce personne que nous ignorons, et nous le laissons converser avec elle. C'est pour nous du suicide que de devenir complice de cette méprise ». (p. 217) Sans chercher à démêler la complexité des identités contenues dans cette citation et sans me laisser impressionner par la violence froide de l'attitude de l'auteur, je n'en tirerais volontairement qu'un constat évident : D. Thoreau n'est pas un être simple, il y en a au moins deux. Les conditions dans lesquelles il a dû s'imposer comme philosophe, naturaliste solitaire devaient être conflictuelles non seulement auprès de ses contemporains et de ses voisins mais aussi pour lui-même. Pendant toute sa vie, il a dû s'astreindre à quelque métier rémunérateur comme arpenteur par exemple (son séjour à Walden n'a duré que deux ans). Les revenus de ses livres et de ses conférences étaient insuffisants pour en vivre. Après la mort de son père, il s'est occupé de l'entreprise familiale (une fabrique de crayon) et s'est investi dans ce travail au point de développer de nouveaux procédés pour fabriquer de l'encre d'imprimerie. La vie de D. Thoreau a donc été beaucoup plus mondaine que sa légende ne le laisse entendre et on peut comprendre que l'autre D. Thoreau, le solitaire, ait pu en souffrir.

Il me fallait faire ce petit détour sur sa personnalité avant de revenir à son journal où de nombreuses notes concernent les Indiens qu'il reconnaît sinon comme modèles, au moins comme une source d'inspiration. En relevant tous ces passages, je me suis rendu compte qu'il prêtait une attention toute particulière aux pointes de flèches en pierre qu'il ramassait pendant ses marches quotidiennes. J'y voyais d'abord une preuve de l'importance qu'il accordait aux savoirs faire et aux coutumes des Indiens mais la répétition des notes fait apparaître une troublante ambiguïté :

« Comme elle [A propos de l'orchis] se soucie peu d'exhiber ses charmes. Elle ne boude pas sous prétexte que l'homme ne l'admire pas. Quelle indifférence envers notre race ! Je la considère volontiers comme une relique du passé au même titre que la pointe de flèche ou tomahawk. » p. 344

« Ces vestiges [au bord d'une rivière] d'une période plus primitive sont encore nombreux autour de nous. Le scieur de bois est le voisin et le successeur de l'Indien. On peut observer que non seulement l'original et le loup disparaissent devant l'homme civilisé mais aussi de nombreuses espèces d'insectes ... » p. 439

Relique, vestiges, D. Thoreau repousse les traces laissées par les Indiens dans un passé, précieux certes, mais lointain, alors que le passage cité a été écrit en 1854 au moment où les Indiens étaient chassés de leurs anciens territoires et repoussés vers l'Ouest. D. Thoreau se compose une histoire, il coule la civilisation indienne suivant une conception évolutionniste très personnelle où « l'original et le loup disparaissent devant l'homme civilisé », et l'Indien va disparaître devant le scieur de bois .

« Il y a ici à peine dix mètres carrés de sable visible sans qu'on y trouve des pointes de flèches en pierre d'une race disparue. » p. 553

« Les particules fines de sable sont emportées par le vent et les pointes de flèches demeurent. Cette race est aussi bien partie -d'ici- que le sable a été balayé par le vent. Telles sont nos antiquités » p. 554

« Sur la pente sablonneuse de l'entaille, près du lac, je remarque les éclats de pierre laissés par quelque fabricant de flèches indien. Pourtant nos poètes et nos philosophes regrettent que nous n'ayons pas d'antiquités en Amérique, nulle ruine pour nous rappeler le passé.

Cette fois-ci, je trouve près d'eux, l'arme de l'homme blanc, une balle conique portant toujours la marque de la rainure du fusil [...] comme si par quelque sympathie et attraction inexplicables, les pointes de flèches de l'Indien et [les balles] de l'homme blanc cherchaient enfin la même tombe. » p. 614

Du statut de « reliques », les flèches des Indiens sont passées à celui « d'antiquités » « d'une race disparue ».

D. Thoreau confirme sa volonté de situer la civilisation indienne dans un passé lointain mais cette fois, il opère une sidérante réconciliation entre l'Indien et l'homme blanc à la limite de ce qu'on pourrait qualifier d'humour noir : « sympathie et attraction inexplicables » ? Mais que peuvent bien faire là, des balles de fusil et des pointes de flèches sur un territoire dont l'Indien a été chassé par l'homme blanc ?

« Mais il suffit de labourer là un champ nouveau pour trouver les omniprésentes pointes de flèches qui le jonchent et il apparaîtra que le Peau-Rouge doté de goûts et de fréquentations différentes, a lui aussi vécu là. » p. 656

C'est étonnant de voir que D. Thoreau ne tire aucune conclusion de sa remarque sur « l'omniprésence des pointes de flèches », lui qui s'est activement engagé pour la libération des Noirs, n'envisage pas du tout une action qui reconnaîtrait la légitimité de la présence des Indiens sur leurs territoires, par exemple. Comme beaucoup de ses contemporains, il les considère comme les derniers représentants d'une race dont l'arrivée des colons ne ferait que précipiter la disparition annoncée. La présence des flèches des Indiens est un signe d'une époque « sauvage » à laquelle aspire l'auteur mais la présence des Indiens eux-mêmes est un obstacle à la grande marche vers l'Ouest et à la conquête de « terres vierges ».

Toujours à propos des pointes de flèches en pierre :

« ... à l'air libre leur résistance est à toute épreuve ; de fait elles ont surtout été fabriquées pour être perdues. Elles sont semées tel un grain long à germer, répandu sur la terre. Comme les dents de dragon qui engendrèrent une moisson de soldats, celles-ci donnent naissance à des moissons de philosophes. » p. 657

On retrouve ici, chez D. Thoreau, son goût pour la légende qu'il a déjà manifesté au début de *La Marche* quand il suivait les prophètes :

« Il y a des représentations mythologiques de l'Amérique plus vraies que n'importe quelle histoire, prétendue telle ».

Et dans *Walden* : « Mais l'histoire ne doit plus rendre compte des tragédies qui ont eu lieu ici ; laissons le temps faire son œuvre pour les apaiser d'une certaine façon et leur donner un teint d'azur. » p. 199

Ainsi nous voyons à chaque fois un D. Thoreau collecteur, manifestant un penchant irrésistible pour les objets laissés par les Indiens mais ce geste n'a pas pour but de reconnaître la culture indienne telle qu'elle est en son temps, et l'autre D. Thoreau se chargeant d'isoler ces traces dans une mythologie ; il va léguer ultérieurement certains de ces objets à un musée. En enjolivant ses écrits de légendes poétisées, l'auteur trouve un moyen de plus pour effacer l'histoire récente et nier la réalité présente.

Il ressort de cette double attitude que les Indiens sont effectivement reconnus et même valorisés mais en même temps littéralement dévitalisés.

Ce sera également le sort, quelques décennies plus tard, du chef Indien Sitting Bull, engagé par Buffalo Bill pour jouer dans ses spectacles qui représentaient des scènes emblématiques de l'Ouest américain. Alors que le reste de sa tribu était enfermée dans une réserve, le chef indien n'était en fait que le figurant de son propre rôle dans des scènes reconstituant la vie d'un village indien sous un chapiteau.

Montrer les Indiens en train de disparaître, c'est aussi ce qu'a fait Walt Whitman dans son livre intitulé *Comme des Baies de Genévrier* où dans un panorama qui décrit de nombreux aspects de la vie américaine, il n'évoque qu'une seule fois les Indiens représentés en fond d'une peinture réalisée à la gloire du Général Custer combattant les Sioux ([voir mon article La Prairie sans les Indiens dans mon blog](#)).

Ainsi, David Thoreau aura été l'inventeur de cette figure retorse qui consiste à exposer les traces des Indiens encore vivants comme témoignages d'une civilisation passée, figure qui va s'amplifier dans des mises en scènes où les Indiens seront les figurants d'une race disparue, figure vulgarisée par les écrans, qui sont, comme on le sait, aussi efficaces pour montrer que pour faire disparaître.

1 Août 2021

Table des matières

Notes sur Eva Hesse.	2
Un million d'années. On Kawara.	3
Le rêve américain.	4
"Agnès Martin, le dos au monde".	5
Collectionneur et philosophe. Hubert Neumann.	6
Buckminster Fuller.	7
La crise comme révélateur.	9
L'esprit Benjamin Franklin II. "Delight and Wonder".	10
When things start to coalesce. Fred Sandback.	13
Learning from Ben Fry. Mark Lombardi.	14
Le show de Whitefield.	15
The age of experiment. Benjamin Franklin.	16
La prairie sans les Indiens. Walt Whitman.	17
Le fil abstrait de son fonf. Edda Renouf.	18
Harvey, mon pote le cyclône.	19
Gun and Game.	20
La glorieuse destinée des USA.	21
Blank space. "Voir tout haut".	22
Lecture de La Marche de David Thoreau, pas à pas.	24
Les Indiens gestionnaires.	27
David Thoreau et les Indiens.	28