

Plus un geste

par Jean Colrat

« Renverser le platonisme (...), faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies »¹, telle est la tâche de la modernité selon Deleuze. Le simulacre ? Cette image qui a le pouvoir de faire apparaître la platitude de celui qui demande : « A la ressemblance de quel père es-tu faite ? ». Depuis Platon, la philosophie se serait évertuée à faire glisser ces simulacres hors du regard, pour ne laisser à la pensée que la plus pauvre des interrogations, celle de la mimétique, de la conformité au référent, c'est-à-dire : de la vérité d'adéquation.

Cette moderne *montée des simulacres*, Deleuze la voit, entre autres, s'opérer avec le Pop Art qui a su que « le factice est toujours une copie de copie, qui doit être poussée jusqu'au point où elle change de nature et se renverse en simulacre »². Cet art du renversement est déjà tout inscrit chez Mallarmé selon Derrida. Sa *Double séance*, commentaire de *Mimique*, met en valeur le procès de la représentation et de la *mimesis* référentielle dont ce texte est effectivement porteur :

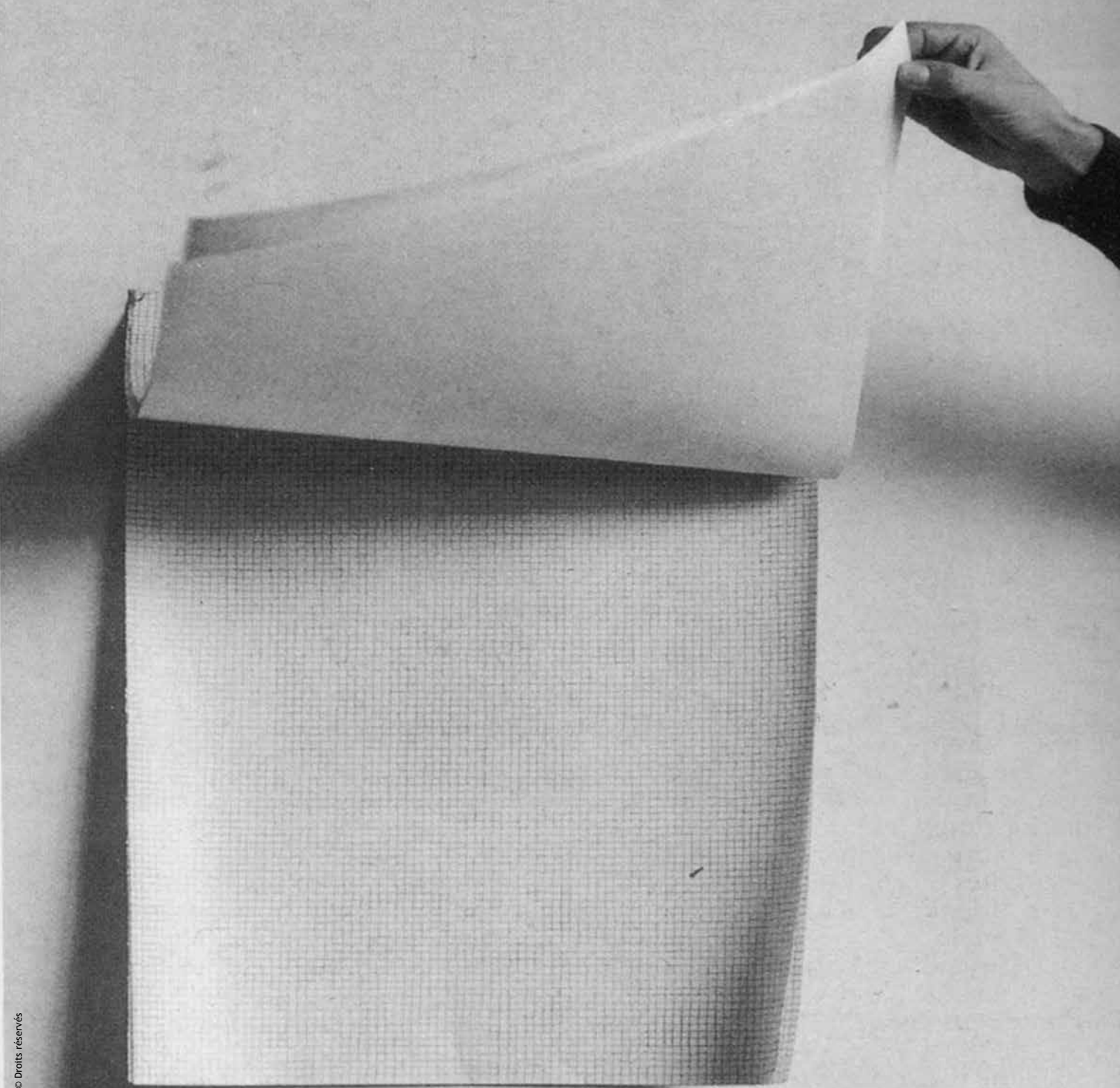
Nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tout cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir (...). Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des « effets de réalité »³.

Deleuze, Derrida et Foucault à la fin des années soixante, Lacoue-Labarthe un peu plus tard et même René Girard à sa manière, se réjouissaient ensemble de cette montée des simulacres parmi les images, et je crois que c'est cette jubilation commune qui fit si largement entendre cette philosophie française de ce temps.

En ce même printemps 69 où Derrida tient sa *Double séance*, celui qui ne s'est pas encore dédoublé-redoublé en Alighiero e Boetti et se nomme toujours Alighiero Boetti, est occupé à de la copie. Il fait un geste de dessinateur, auquel suffit un crayon, du papier quadrillé et des feuilles transparentes de 50 par 70 centimètres. Le travail est de reproduire en les calquant les carrés du

motif, pour obtenir à main levée un *all over* quadrillé. L'exigence d'un quadrillage intégral est la seule règle. Le cheminement est libre. La grille totale se construit peu à peu, carré par carré, ou par la croisée d'horizontales et de verticales, ou encore selon une segmentation non géométrique qui peut passer par la composition de lettres et de mots qui disparaissent au final, dissimulés dans le maillage général. Le dessin se fait le plus souvent au crayon noir, il est parfois bicolore, en rouge et bleu. Une fois complètes, les feuilles quadrillées ne restent pas isolées, Boetti les assemble par blocs. Le premier comprend 25 feuilles, le second 12. Parfois, il les accompagne de l'enregistrement des bruits et du silence pendant leur réalisation. Le temps passé à calquer, la date d'achèvement d'un bloc, peuvent servir de titre, qui donne par exemple *43 heures, 10 juin 1969*. Mais chaque bloc est surtout désigné par le nom général que Boetti attribue à cette entreprise de dessin : *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (*Épreuve de l'harmonie et de l'invention*). C'est le nom de l'opus n° 8 de Vivaldi qui rassemble douze concertos, publié en 1725 à Amsterdam. Pendant que Derrida détaille la subtile *Mimique* mallarméenne, Boetti s'affaire à la plus pauvre mimétique, proposée comme *Épreuve*. Comme si le geste enfantin d'aller rechercher le même dans la transparence du calque devinait une profondeur d'expérience oubliée par le déclassement contemporain de la supposée *mimesis* platonicienne.

Il est possible de donner à ce long travail de Boetti la forme moderne convenable du simulacre. L'*Épreuve* mimétique, par sa trivialité, serait une procédure ironique destinée à dévaluer la *mimesis*. Le patient travail du printemps 69 vaut alors comme attitude, s'il est nul comme geste. Il pourrait s'inscrire dans une histoire de l'art moderne écrite comme histoire des attitudes artistiques. C'est bien au même moment que se tient à Berne la célèbre exposition *Quand les attitudes deviennent formes*. Harald Szeeman, son commissaire, n'a pas oublié d'inviter Boetti⁴. C'est pourtant contre cela que Boetti se met à l'*Épreuve* :



À la fin de 1968, il y a eu une exposition à Amalfi « Arte povera più azioni povere » [*Art pauvre plus actions pauvres*] ; plusieurs de mes travaux s'y trouvaient. J'ai exposé un regroupement de travaux sous le titre Shaman-Showman. En 1968 il s'était passé des choses... on pensait amener les spectacles dans les stades ! Bonito Oliva voulait faire des actions à la télévision, c'était une idée vraiment délirante ! Tout cela nous entraînait ; et c'était les véritables moments faux, de facilité, on se laissait aller à ses premières impulsions. Avec Shaman-Showman, j'ai clôturé. Après, j'ai fait un travail avec du papier quadrillé, un crayon et j'ai décalqué. Les titres de ces premiers travaux énoncent le temps que je mettais à les décalquer. L'exposition d'Amalfi a vraiment été la nausée de la fin. Mon travail était un assemblage de choses et d'idées⁵.

L'*action pauvre*, c'est le geste dévitalisé, l'attitude, l'intervention dira-t-on. L'*Épreuve* de copier est bien plus lourde d'expérience qu'une intervention. L'*Épreuve* est une double rupture avec l'orthodoxie de l'*Arte povera* qui menace, selon Boetti : elle dit non à la production de choses et non à l'exposition d'idées qui transforme la vie du corps en attitude. Après Amalfi, Boetti ferme son ancien atelier et inaugure son nouveau lieu par le geste de calquer. En bonne logique de copiste, Boetti reprendra souvent ce geste, au point de valoir comme une technique propre - si l'on ne dépouille pas trop vite une opération technique de toute gestualité. Couvertures de magazines ou objets en volume passés au calque, visages photocopiés, dessins quasi industriels de machines à copier - caméras, appareils photographiques, microphones - faire c'est pour Boetti le plus souvent refaire. L'omniprésence formelle du carré dans son œuvre, c'est aussi cela : élever au carré, c'est produire en redoublant le même par lui-même. L'insertion du « et » entre son prénom et son nom, qui intervient peu après l'*Épreuve*, appartient à cette logique de redoublement du même.

Le contenu de cette épreuve mimétique est complexe, et le geste apparemment pauvre de 1969 concentre en réalité une intensité d'expériences attestée par Boetti :

Pour moi, par exemple, l'expérience des petits carreaux, que toi ou d'autres voyez d'une manière complètement différente, a été une expérience non communicable mais folle, parce que je me trouvais face à un espace complètement vide et avec une structure disons paternelle, et avec cet appui, c'est-à-dire avec le fait de décalquer, qui se retrouve également dans les cartes, j'avais une liberté totale (...) dans ces petits carreaux, il s'en est passé de toutes les couleurs, j'ai même écrit des choses terribles ou très belles, des choses secrètes qui après ont toutes été remplies, parce que la seule règle était le remplissage sans contrainte de temps ni de méthode, surtout les

premières fois. Quoiqu'il en soit, je suis tombé sur des comportements vraiment bourgeois, par exemple la volonté de faire cette chose de la manière la plus rapide et la plus rationnelle, qui n'a rien à voir avec le fait d'être un artiste⁶.

Rémanence de l'autorité paternelle qui donne la règle - comme Giacometti reproduisant, enfant puis adulte, la suspension de la cuisine familiale à Stampa sous le regard sa mère -, palimpseste de la vie intime, auto-analyse sociale, l'*Épreuve de l'harmonie et de l'invention* appelle une interprétation qui déborde sa seule dimension mimétique.

C'est pourtant au seul geste de calquer, dont Boetti ne dit pas grand chose que je veux m'attacher. Car c'est bien là que consiste l'*Épreuve* comme telle, dont nous ne pouvons rien partager, sauf à la refaire. L'*Épreuve* a lieu dans cette manière de vouer le corps à refaire ce qui est déjà là, dans la façon dont le corps ainsi déterminé contraint la pensée à n'être que répétition. Contrainte de la pensée dans et par le corps, où le geste se distingue de l'attitude. À cette différence, Boetti fut sensible :

À Tokyo, j'ai travaillé avec un calligraphe, et j'étais surpris qu'il fasse une action painting, comme les artistes américains des années cinquante. Mais derrière, il y avait une tout autre pensée, absolument différente, une pensée ordonnée, très précise. Et dans cette précision, dans ce rituel, il y avait des instants où il se concentrait, puis, avec son pinceau dégoûlant d'encre, il lançait des coups furibonds, même si le sentiment de perpétuer une tradition ancienne était évident. Oui, peut-être y a-t-il aussi un problème de geste dans l'art. Mais je crois aussi que c'est quelque chose de très dangereux. On finit par aimer son propre geste, qui devient un vice, un tic nerveux, il n'est plus contrôlé, comme si c'était une chose naturelle, et il perd en valeur, en énergie, il perd en pensée⁷.

Le geste dérive en attitude quand *il perd en pensée*, c'est-à-dire quand la pensée n'est plus tout entière contenue par le corps, quand la pensée n'est plus entièrement absorbée par la tâche corporelle, à quoi veille la discipline quasi-calligraphique de copier en carrés.

Mais de quelle pensée s'agit-il dans l'absorption à la tâche mimétique ? Le geste répond : refaire, doubler, répéter. Engager toute l'énergie du corps à produire du déjà-là. Un produire qui ne veut pas plus de présence au final qu'au commencement. C'est très platement s'en tenir à représenter. Veiller à en faire le moins possible, qui n'a rien à voir avec le minimalisme, ou contre-crée, qui n'a rien à voir avec détruire. Un plus, en forme de rien de plus. S'il s'agit de mettre au monde quelque chose, la

condition est que ce quelque chose soit déjà intégralement là. On peut spéculer sur l'impossibilité d'une telle production nulle, rappeler avec Bergson que le temps est création d'imprévisible nouveauté et que le même sera toujours l'autre aussi semblable soit-il, il reste que l'ardeur mimétique a l'ambition inquiétante de bloquer l'histoire dans un hoquet perpétuel. *Mettre au monde le monde* dit le titre d'une pièce de Boetti, qui explicite le projet, en même temps qu'elle en affirme l'ambition cosmologique. S'il était possible qu'un geste mette ainsi le monde au monde, il reviendrait à rayer le disque de l'histoire sur sa première note, son premier cri, dans un bégaiement éternel. Le rassemblement des feuilles quadrillées en un bloc de douze poursuit cette entreprise de s'abstraire du temps qui passe, sous la forme seulement approchante du temps cyclique des calendriers. Si l'on veut bien oublier les produits fatalement résultants, le geste de mimer tente de tout recommencer pour que rien ne commence ou que rien de plus n'ait lieu. Absorption de la pensée dans le corps et du corps en lui-même contre sa propre entropie colorée qui s'appelle la vie.

Cette étrange entreprise du corps, Freud l'a identifiée, pres- que malgré lui, comme pulsion de mort. Le soupçon lui vint devant le constat d'une compulsion de répétition qui ne semble répondre à aucun principe de plaisir. La pulsion de mort, à l'instant de sa découverte par *Au-delà du principe de plaisir*, dont la psychanalyse n'aime guère parler, n'est en rien pulsion d'agression vers l'extérieur, pas même d'agressivité introjetée, suicidaire. C'est le conservatisme intégral, dès les premiers moments, qui rêve d'être non-né, qui fantasme le maintien dans un état antérieur à toute existence, un état que Freud appelle étrangement : la mort, l'inorganique antérieur. Eros nous jette pourtant fatalement dans l'histoire et la nouveauté, et nous ne sommes plus à cette période biologique où « la substance vivante avait encore la mort facile »⁸. Reste alors seulement à cette vie, contre ses propres pulsions érotiques, à s'inscrire dans la répétition par où la nouveauté advient sous forme de déjà vu. La *mimesis*, la gestualité de la répétition, y satisfait autant que possible. Concession minimale au faire, accomplissement tangentiel de la pulsion de mort. Copier, c'est aimer le moins possible. Boetti le dit presque mot à mot, en citant un poète préféré :

Le plaisir de la créativité, le plaisir de la pensée. Cet énorme plaisir que te donne par exemple le poème de Penna, ces deux mots

jetés là : «Je voudrais vivre endormi / dans la douce rumeur de la vie», voilà, c'est un plaisir beaucoup plus grand que le plaisir érotique ou que celui que procure l'amitié, c'est vraiment un plaisir dense, plein de grandes choses qui ne disent rien⁹.

Vivre endormi, parmi de grandes choses équivalentes à rien, et ce plaisir opposé au plaisir sexuel, on ne peut mieux décrire la visée de la pulsion de mort.

Bien sûr, cette pulsion de mort qui soutient le geste de répéter ne fait qu'un versant de la mimesis. Sur l'autre se tiennent ses produits, ceux de Boetti dans leur splendeur colorée y sont très visibles. Là triomphe Éros, affirmant la nécessité du toujours-plus, de la profusion, du luxe coloré ou du gaspillage - l'essence de la sexualité selon Bataille. Mais sur le versant de sa gestualité, de cette *Épreuve* à laquelle se soumet le corps de Boetti copiant, c'est une autre économie qui règne, celle de l'avarice, qui n'est pas même soucieuse de rentabilité puisque le produit est ici toujours de trop. L'économie d'un geste qui rêve de n'avoir jamais commencé, d'un corps qui fantasme de se tenir au plus près de l'inorganique, dégagé de l'Histoire. C'est un geste de plus, pour qu'il n'y ait plus un geste. Un geste à contre-temps, qui puise dans un pulsionnel que l'esthétique ignore et dont l'art n'a pas l'exclusive. La répétitivité moderne de nos gestes productifs appartient au même fond pulsionnel. Les intérêts économiques particuliers n'expliquent rien, ils se contentent de profiter des inévitables produits de cette pulsion, bienheureuse de les leur abandonner, si le bonheur était son affaire.

1- « Renverser le platonisme », *Revue de métaphysique et de morale*, 1967 ; repris in *Logique du sens*, Éd. de Minuit, 1969, Appendice 1, p.302.

2- *ibid.*, p.307.

3- « La double séance », *Tel Quel*, n° 41 et 42, 1970 ; cité ici selon la version publiée in *La dissémination*, Seuil-Essais, 1972, p.254.

4- Boetti exposait *Luna* (120 x 90 cm.), une ardoise d'école entièrement recouverte de traces de craie blanche.

5- Interview d'Alighiero Boetti par Mirella Bandini, 1972 ; version intégrale publiée in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, Mazzotta, 1996, catalogue de la rétrospective à la Galerie d'art moderne de Turin, au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq et au Musée d'art moderne de Vienne (mai 1996 - mai 1997), p.200.

6- Interview par Achille Bonito Oliva, 1973, tirée de *Dialoghi d'artista - Incontri con l'arte contemporanea 1970 - 1984*, Milan, 1984 ; partiellement reproduite in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, catalogue d'exposition, Mazzotta, 1996, *op. cit.*, p.208.

7- Conversation entre Sergio Givone et Alighiero Boetti, tirée de *Che cosa sia la bellezza non so*, sous la direction de M. Buonomo et E. Cicelyn, Milan, 1991 ; partiellement reproduite in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, *op. cit.*, p. 214.

8- Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, trad. fr. par J.B. Pontalis et J. Laplanche, Petite Bibliothèque Payot, 1981, p.83.

9- Entretien de Bruno Corà avec Alighiero Boetti, « Un disegno del pensiero che va », *AEIOU* n°6, décembre 1982 ; partiellement reproduit in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, *op. cit.*, p.212.