

Pour un art du presque-rien: l'arte povera au point de vue d'une sociologie du quotidien

RESUMÉ

Le présent texte essaye de développer, sur le point de vue de la sociologie du quotidien, l'importance de l'art du "presque-rien" dans la constitution du lien sociale qui forme la socialité contemporaine.

RESUMO

O presente texto tenta desenvolver, sob o ponto de vista da sociologia do cotidiano, a importância da arte do "quase-nada" na constituição do laço social que forma a socialidade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE (MOT-CLÉS)

- Sociologia do quotidiano (*Sociologie du quotidien*)
- Arte do "quase-nada" (*L'art du "presque-rien"*)
- Socialidade contemporânea (*Socialité contemporaine*)

Mais il faut arriver au monde social pour voir les monades se saisir à nu et à vif par l'intimité de leurs caractères transitoires pleinement déployés l'un devant l'autre, l'un dans l'autre, l'un par l'autre. Là est le rapport par excellence, la possession typique dont le reste n'est qu'une ébauche ou un reflet. Par la persuasion, par l'amour et la haine, par la communauté des croyances et des volontés, par la chaîne mutuelle du contrat, sorte de réseau serré qui s'étend sans cesse, les éléments sociaux se tiennent et se tirent de mille manières, et de leur concours naissent les merveilles de la civilisation.

Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie* (1893, p. 91)

MICHELANGELO PISTOLETTO, Susan Buirge et Michel Maffesoli¹ partagent un certain goût pour ce que Vladimir Jankélévitch appelait *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Leur travail consiste dans le réajustement de leurs appareils respectifs en sorte qu'ils tiennent en compte ce dont il y a perception mais ni aperception, ni conscience. Le premier à étudier ce phénomène fut Gottfried Wilhelm Leibniz. Le philosophe de la pensée infinitésimale savait que s'il y a perception de quelque chose de grand, c'est qu'il y a un nombre infini des petites perceptions qui passent inaperçues et dont l'ensemble est la perception consciente. Leibniz appelait ces perceptions « insensibles ». Dans les *Nouveaux Essais* de 1704, il écrit : « Il y a mille marques, qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans Aperceptions et sans Réflexion, c'est-à-dire des changements dans l'Ame même dont nous ne nous apercevons pas ». Qui habite près d'un moulin à eau, dit Leibniz, n'écoute plus la chute d'eau. Son appareil de perception est conditionné par la répétition de telle façon qu'il ne fait plus attention au bruit de l'eau qui tombe. Ce que Maffesoli appelle « anodin », « banal », « quotidien » est de cet ordre. Nous ne saurions pas dire ce que c'est, car il est la plus part du temps non-conscient, c'est-à-dire que notre appareil de perception n'y fait *plus* attention, ne juge pas digne d'attention. Ce qui est de cet ordre-là, n'est pas rien ; il est *presque rien*. Or comme le dit Maffesoli, ce *presque-rien*, est le matériau de l'*aisthesis* commune, qui à partir de ce pres-

Christias Panagiotis

Chargé de cours, Paris 5 – Sorbonne

que rien non-conscient, arrive à la conscience de quelque chose.

En 1967, Michelangelo Pistoletto parle de la nécessité d'étudier « les mécanismes de la perception » (*Le Ultime Parole Famose*, Turin, 1967). Il avait, lui-même, déjà entrepris cette étude dès 1962 et l'a perpétuée pendant les années qui suivirent avec ses fameuses installations de *Tableaux-miroir* (1962-1987). Pour comprendre les « mécanismes de la perception » nous devons nous demander ce qu'est un miroir.

Comme la monade leibnizienne, le miroir est doué de perception, mais n'a pas de mémoire, ou comme le dit Leibniz, est doué de « mémoire momentanée ». Chaque miroir est une prise de vue du monde, une préhension unique de ce qui nous entoure. Or dans les plis de cette préhension sont repliés les préhensions des tous les autres miroirs, puisque chaque miroir est un point de vue unique sur tout l'entourage et que tous les miroirs sont des préhensions du même entourage, voire de la même Cité. Chaque pli est une vision claire d'un point de vue unique, dont les replis sont des visions confuses de tous les autres points de vue. Si nous avions la puissance de voir clairement dans les replis du pli qu'est le miroir, l'ajustement de tous les miroirs ferait que nous pourrions y voir tout clairement. Cet ajustement survient du fait que tous les miroirs sont de points de vue uniques du même entourage, de la même Cité ou du même univers. Comme l'écrivait, Leibniz, en 1714 : « [...] cette liaison ou cet accommodement de toutes les choses créées à chacune et de chacune à toutes les autres, fais que chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par conséquent un miroir vivant perpétuel de l'univers », (Leibniz, *Monadologie*, par.56). Du fait de cet accommodement, les monades-miroirs « conspirent », respirent ensemble. Comme le disait Hippocrate : « tout est conspirant » (*panta sumptnoa*). Cet ajustement, Leibniz l'appelle « harmonie »,

« accord » ou encore « sympathie ».

Ce qui est véhiculé entre les miroirs, dans la Cité des miroirs est un flux constant des perceptions, des images reflétés d'une mémoire momentanée, une capture unique de l'instant, comme le note Maffesoli, dans son entretien avec Pistoletto. L'univers des miroirs de Pistoletto, comme l'univers *monadologique* de Leibniz, est un univers d'« apparences », de forces douées de perception et d'appétition pour des perceptions plus claires, ce qui se traduit par une force d'union de sorte à déplier les replis dans le pli du miroir. Comme le disait en 1893 Gabriel Tarde, c'est « la force dynamique appelée désir »². Ce désir est un désir d'expression, une libération. « Chaque production, dit Pistoletto, est pour moi libération, ce n'est pas une construction qui veut me représenter » (*Le Ultime Parole Famose*, Turin, 1967). Pistoletto, comme le dit lui-même, ne fait qu'assumer son désir de création et de production artistique ; il ne fait qu'assumer le désir d'un instant. Ce désir d'expression est une tentative de déplier les replis de son propre âme s'unissant à ceux à qui il s'expose. Ce qu'il appelle « libération » n'est autre chose que l'agrégation qui développe les replis enveloppés en son âme.

Ce que je viens de décrire est ce que Michel Maffesoli appelle : « éthique de l'esthétique ». Le monde social est un flux perpétuel d'agréga-tions et de désagréga-tions de personnes, comme, pour Leibniz, « tous les corps sont dans un flux perpétuel comme des rivières » (*Monadologie*, par.71). L'aspect dynamique, fluide du monde des monades, est ce qui convient le mieux à *l'arte povera*. Comme le dit Germano Celant, qui donna le nom à cette nouvelle mouvance artistique en 1967, *l'arte povera* « ne se fonde plus sur le caractère linéaire et statique des formes et des images mais sur leur torsion et sur leur distorsion, sur leur fragmentation et sur leur pluralité »³.

Michelangelo Pistoletto, au lieu de

chercher l'art original, cherche, comme il le disait en 1982, son « origine perpétuelle ». Cette origine perpétuelle, c'est la vie. En 1967, il écrivait : « Amener l'art sur les rives de la vie, pour vérifier l'ensemble du système où art et vie se développent, ce fut le but et le résultat de mes œuvres en miroir ». D'une certaine façon, donc, il est condamné à refaire la même œuvre, mais *autrement*. Ayant étudié le système des miroirs, il se tourne vers le miroir en tant que tel. Il doit regarder de près les replis labyrinthiques de ce pli déplié. Avec « *Labirinto* », 1969-2001, Installation au Musée d'art Contemporain de Lyon, 2001, il étale les plis au long d'une ligne pliée et repliée sur elle-même. On pourrait dire avec Deleuze que cette ligne est le « trait », la « fonction opératoire » Baroque. Dans une phrase aphoristique dans *Le pli* (Minuit, Paris, 1988), livre qui a pour sous-titre *Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze écrit : « Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini ». Le Baroque « n'invente pas la chose », dit-il ; « il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... », il continue. Mais il courbe et recourbe les plis, pli sur pli, plis selon pli », (*Le pli, op. cit.*, p. 5).

Suivant le labyrinthe, Pistoletto redécouvre la vie, les flux que sont les événements (p.108). Dans chaque pli, il découvre une *préhension*, « la forme sous la quelle le datum est plié dans le sujet » (p.106), ce que les anglais appellent « feeling » ou « touch », la « manière ». Mais les data sont des éléments communs, des plis de la matière avec lesquelles « symbolisent » les replis de l'âme (« symboliser », au sens originaire du mot, comme l'utilise Leibniz : lier, mettre ensemble). La courbure même de la courbe, l'« inflexion » de la ligne est, comme le dit Deleuze, « le pur événement » (p.21). L'inflexion est le point élastique, « l'élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli » (p.20). C'est, pour la *Théorie de l'art moderne* de Paul Klee, l'élément génétique de la ligne spontanée et active (Ed. Gon-

thier, p.73), contrairement à théorie cartésienne du point dur de Kandinsky.

Ces inflexions, Pistoletto les appelle : *Stanze*, salles ou *stances*, éléments rythmiques qui structurent le déroulement de la série des préhensions et les disposent autour des points nodaux, de sorte que chaque préhension soit une « préhension de préhension » et l'événement « nexus des préhensions » (p.106). C'est en ceci que l'*arte povera* est un « art nodal », comme la décrit Germano Celant. Le derrière du miroir, les *stances*, ne sont que des sources vibratoires, d'intensités variables dues à l'infinité d'harmoniques qui les produisent. L'événement est alors un phénomène d'extension et d'expansion, comme une onde lumineuse ou acoustique. Les « replis de la matière » « symbolisent » avec les « plis de l'âme », produisant une vibration ondulatoire, qui est le propre du social. En ce sens, comme le dit Gabriel Tarde, « Toute chose est une société » et « tout phénomène est fait social » (p.58).

Dans le chapitre intitulé *La baroquisation du monde* dans *Au creux des apparences*, Michel Maffesoli écrit : « Nouveau totem, l'objet est vecteur d'agrégation. Mais cet objet remplit ce rôle justement parce qu'il concentre le temps. Il devient un condensé de temps et d'espace, d'où sa fonction événementielle » (Plon, Paris, 1990, p.159). L'objet est en soi une série sociale de plis et des replis, étalée entre les émanations ondulatoires des *stances*, derrière les miroirs. Ces ondulations correspondent à ce que Susan Buirge nomme dans ses *Carnets*, « les lignes de force dans le corps et autour du corps »⁴. Selon le principe leibnizien de continuité, « la nature ne fait jamais de sauts » (*Nouveaux essais*, Avant-propos). Ce qui implique une continuité du mouvement, c'est-à-dire du rapport espace-temps, du rythme extensible de l'existence. Ce rythme s'exprime par la continuité des disciplines artistiques. Entre le pli peinture et le pli architecture, ou bien entre le pli sculpture et le pli dan-

se, existe un nombre infini des plis, un *labyrinthe* : « L'art tout entier devient Socius, espace social public, peuplé de danseurs baroques » (p.168). Si l'art devient Socius, elle est une Cité vide, un paysage comme dans les peintures de Giorgio de Chirico. Pistoletto écrit en 1967 : « Il faut se préparer à être ». « Toute action, continue-t-il, va dans ce sens ». L'art consiste alors seulement à une préparation à l'être ? Que faut-il de plus pour que la « Cité de l'art » soit ? Quel est le *fiat* qui fera en sorte qu'elle soit ? Deleuze le suggère : c'est le « danseur baroque ».

Qu'est-ce donc qu'un « danseur baroque » ? Tel que Susan Buirge le met sur scène, le danseur baroque est la crible qui fait que l'événement soit. Comme l'écrit Deleuze : « L'événement se produit dans un chaos, dans une multitude chaotique, à condition qu'une sorte de crible intervienne »⁵. Ce crible est une membrane élastique, qui réfléchit la vibration. La danse dont il est ici question, n'est pas une discipline académique. Quand Susan Buirge provoque sur scène, le quotidien, l'impré-vu, l'accident, elle fait plus : elle efface la ligne de séparation entre le sacré de l'art et le profane du public. *Ipsa facto*, chaque mouvement du public est parti de la chorégraphie. La chorégraphie n'est plus un corps étranger au social, un événement extraordinaire, mais un pli du labyrinthe de l'existence. Les mouvements ordinaires, quotidiens, anodins sortent du sommeil de l'insignifiance, redeviennent dignes de notre attention. Comme si, insensible que nous étions au bruit de l'eau habitant près d'un moulin à eau, quelqu'un attirait notre attention de nouveau à ce bruit. Poussant la logique de la *Monadologie* de Leibniz jusqu'à ses extrêmes conséquences, Gabriel Tarde conclut : « Nous venons de voir que la science, après avoir pulvérisé l'univers, arrive à spiritualiser nécessairement sa poussière », (*Sociologie et monadologie* (1893), *Œuvres*, vol. I, p.55). Leibniz pulvérise l'Univers pour

ne laisser que sa poussière, le *presque-rien*. Le phénomène total est étalé en une série labyrinthique d'inflexions, insignifiantes, qui exigent la sortie de l'insignifiance par l'intermédiaire du crible, de celui qui attire notre attention sur le presque rien. Le « danseur baroque » est ce que Antonio Gramsci nomme l'« intellectuel organique ».

Michel Maffesoli met l'accent sur cette notion dans son entretien avec Pistoletto, repris dans *Continents du temps*. S'adressant à Pistoletto, il note : « Ce qui est important dans vos œuvres-miroirs, c'est la réflexion, l'effet reflet du miroir »⁶. Ce que Maffesoli voit dans la monade-miroir, c'est l'intellectuel *imperceptible*. Selon la loi de la continuité, tout un chacun est un intellectuel, mais il est plus ou moins insensible, imperceptible. Dans ses carnets de prison, entre 1930-1932, Antonio Gramsci écrit : « Chaque groupe social, naissant sur le terrain originel d'une fonction essentielle dans le monde [...]. Crée en même temps que lui, organiquement, une ou plusieurs couches d'intellectuelles qui lui donnent son homogénéité et la conscience de sa propre fonction [...] dans le domaine politique et social » (*Textes*, Editions sociales, p.239-240). La différence entre l'intellectuel et le non intellectuel ne concerne pas l'essence de chaque homme mais sa fonction (p.243). « Chaque homme, dit Gramsci, en dehors de sa profession, exerce une quelconque activité intellectuelle, il est un « philosophe », un artiste, un homme de goût, il participe à une conception du monde, il a une ligne de conduite morale consciente, donc il contribue à soutenir ou à modifier une conception du monde, c'est-à-dire à faire naître de nouveaux modes de penser » (p.243-244). L'intellectuel organique est une fonction, la réflexivité propre aux monades-âmes, douées de mémoire, c'est-à-dire douées de la possibilité de produire des séries infinies de plis temporels et de la capacité de lire dans l'enveloppement de l'instant que le

présent est naturellement une suite d'états précédents, et que, de ce fait, il est « gros de l'avenir », (*Monadologie*, par.22) •

Notes

- 1 Ce texte est la forme écrite d'un discours prononcé à l'Espace Paul Ricard, à la rencontre organisée par l'Espace Paul Ricard et les Centres de Recherche sur l'Imaginaire dans le cadre des *rendez-vous de l'imaginaire* sur le thème : « Monstre Délicat », avec l'artiste peintre Michelangelo Pistoletto, la chorégraphe Susan Buirge et le sociologue Michel Maffesoli.
- 2 Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie* (1893), Œuvres de Gabriel Tarde, vol. I, Institut Synthélabo pour le progrès et la connaissance, Paris, 1999, p.48.