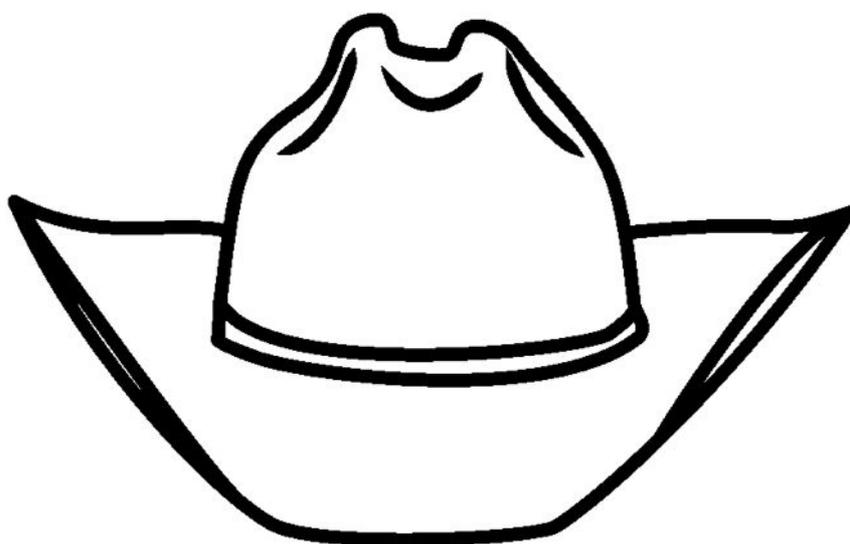


# **La Pébipologie**

## **Vitara & John Rohmnyz**

**Série ouesterne**  
**Spinoza**



compilation d'articles du blog 2021-2022.

23 août 2022.

Sur le terre-plein du **P**, entre 2019 et fin 2021, deux, puis trois puis quatre chevaux ont été installés par une propriétaire voisine du grand terrain. Ils participent de l'imaginaire de la plaine et du lac que suscite le **P**. Depuis leur départ, leurs présences hantent la sierra...

### **On imagine qu'ainsi un récit commence...**

Par un mois de juillet venteux et très ensoleillé, une personne aventureuse et cavalière n'ayant pas froid aux yeux, parcourait à cheval la large plaine sèche du P tout en cherchant par tous les moyens à retrouver l'ambiance et les couleurs comme les profondeurs et les perspectives des fonds et des arrière-plans d'une peinture flamande célèbre.

D'autant plus que la même personne, amatrice de papillons et de papillonnages, prénommée d'un drôle de blase, Spinoza — et un temps affublée de deux acolytes, Gombrow et Danti, qui, aussi solitaires qu'elle, avaient emprunté d'autres chemins au milieu de leur vie — paraissait résolue à déjouer tous les pièges tendus par un contexte très astringent et boulimique qui peu à peu anéantissait tout et pour cette raison infailliblement cristallisait toute son aversion.

À cause d'embûches dressées au fur et à mesure et qu'elle avait découvert au fil de son avancée, il lui avait fallu battre en retraite et battre la campagne beaucoup plus loin qu'elle ne l'avait pensé. Spinoza entrait maintenant dans une saga superbe d'un monde second enserré et caché dans le monde visible, là où seule l'imagination n'avait plus de limites.

Tout à coup Spinoza réalisa qu'une telle embardée l'emmenait en pleine époque parallèle, dans un récit parmi d'autres récits, dans des plans cachés et méconnus comme dans d'insondables abîmes de temps, séparés entre eux et simultanément inclus et connectés par ces mêmes labyrinthes de chevauchées antiques et d'itinéraires hors des sentiers battus, que ce soit dans Delft agrandie et kaléidoscopée, au beau milieu de Shangri-la et Shambhala dans sa lumière bleutée et son temps dilaté, ou là, au beau milieu de marais sans fin et de corridors et de gorges impressionnantes.

La nuit avait été noire, et le vent du désert continuait en gémissant de balayer le plateau du P. Empruntant ces pistes muletières Spinoza fit traverser la voie et le passage à son rouan fatigué ; puis, rejetant son chapeau en arrière, son regard se leva vers la pente qui s'étendait dans le prolongement du chemin. Une faible clarté rougeoyante dans le bleu total et permanent lui apprit que les autres chevaux étaient déjà arrivés au rendez-vous et, au fur et à mesure de sa lente progression, lui parvenait subrepticement une odeur âcre comme celle de la fumée d'un feu invisible à laquelle se mêlait le délicieux arôme de l'air de la mer et de toutes ses effluves.

La lune s'était évaporée de bonne heure, et il lui faudrait attendre pour reprendre ses recherches ; car dans une telle contrée une personne sans couverture et sans alibi était trop facilement repérable. Et, encore, tout cela, aventure, épopée, péripétie, restait de l'ordre du possible si toutefois les chevaux n'étaient pas trop éreintés. Car pour trouver un abri et un champ d'opération stable, il lui faudra toute la journée suivante, qui, par conséquent, sera assurément longue et dure. Ce fut un léger halètement de l'air qui d'un coup le mit en alerte car de sa position il était impossible d'apercevoir l'endroit exact où il lui semblait que se trouvait le camp. Et comme le chemin atteignait une saillie rocheuse qui courait le long du flanc du plateau, d'autres hennissements parvinrent à ses oreilles ; néanmoins, à partir de ce moment-là, il lui parut qu'apparemment rien d'autre ne changerait. Alors, au loin, sans autre avertissement, deux ombres se profilèrent sur le large plan, démesurées, grotesques.

Il y eut un long instant de silence et tout se mit à s'assombrir de plus en plus malgré le temps estival qui courait depuis plusieurs semaines. Toutefois l'air de plus en plus chauffé faisait distinguer encore nettement les lignes et les traits de chacune des buttes qui composaient le site. On pouvait vérifier : cet apparent désert ressemblait bien à une fournaise noire et sans cesse tournoyante à cause de ces séries de pentes et de buttes dans lesquelles s'engouffraient des myriades de courants d'air. Les points de repos y étaient rares. Spinoza s'accroupit davantage donnant l'illusion de s'enfoncer dans le sol chaud : un mouvement subtil tout en correspondance avec la réflexion qui l'inondait. Les deux ombres étaient bien plantées devant sa position.

*(Peter Junof, d'après "Une nuit en Arizona" (Judas Gun, 1964), de Gordon D. Shireeffs, librairie des Champs-Élysées, collection Western, Le Masque, 1976)*



**Nota : pour accéder à la documentation iconographique de tous les articles de ce dossier, merci de consulter le blog Hugo du P9 Projet Neuf, en cliquant sur le lien suivant :**  
<https://89.projetneuf.cc/tags/ouestern/>



*Hans Kleiber (1887-1967), Jackson Lake, Wyoming.*

(Extrait de l'Atlas documentaire et iconographique de La Pébipologie, août 2021 ; partie développée par Michael Eichelberger, de l'University of Pebipological Translations, et introduite par Rosa Eslavida ; cette partie de La Pébipologie concerne : 1/ le Recueil/album des nuées et des nuages de Miracle Smith, 2/ L'Atlas martien de Padraic Baoghal, 3/ Les Mots de Baruch de Vitara & John Rohmnyz, et 4/ Les Achats de parcelles de Sara Mally Closterwein)

L'University of Pebipological Translations (l'Université des Traductions Pébipologiques), rattachée à la fameuse University of Beardsley, est assez unique en son genre. On peut même dire qu'elle est quasi inlocalisable en tant que telle. Car à l'instar de l'University of Errors de Daavid Allen, The Cheapest University de Maxime Bichon, le Feminist Art Program de Judith Chicago, la FIU Free International University (Université Internationale Libre pour la Créativité et la Recherche Interdisciplinaire /Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung) de Joseph Beuys et Heinrich Böll, les propositions d'"Indiscipline" de Myriam Suchet, le "Post Studio Art" de John Baldessari, le projet "Other Ways" d'Allan Kaprow, le département art expérimental de Robert Filliou et l'University of Craft Action Thought de Melissa Logan [note 1], elle n'accueille que des participant.e.s parmi les plus audacieuses et audacieux, auto-motivé.e.s et peu enclins à délivrer des œuvres ennuyeuses, comme quelques chercheur-e-s traducteurs-trices de la collection Western, éditée entre les années 60 et 80. Ces chercheur-e-s sont dans une discrétion totale et continuent d'œuvrer aujourd'hui auprès de Tavera Fuente Jorp & Peter Junof. Leur liste complète est encore inconnue mais nous avons pu repérer au sein de cette équipe Michael Eichelberger qui s'est plié à l'exercice quasi hagiographique autour du projet de ouesterne Spinoza. Comme quoi l'art dans l'enseignement se doit d'explorer et d'inventer ses formes les plus expérimentales, telles celles d'expérimentation de la liberté et d'émancipation.

De son côté, Rosa Eslavida est journaliste dans de nombreuses revues et périodiques d'art, et est cheffe de rubrique à L'Art Du Champ Focal et à Art in Britannia. Elle dirige également le programme de recherches et d'études critiques et indépendantes sous l'intitulé de « Alors et Maintenant ? » et consacre ses toutes dernières années à l'étude plus ou moins extensive des « bips », aux côtés de Tavera Fuente Jorp & Peter Junof. Elle a suivi plusieurs expositions en free lance, dont L'Ampleur du Désastre en 2007, Quand les Habitudes deviennent Énormes en 2015, Bibliologie en 2019, parmi beaucoup d'autres. Rosa Eslavida a évidemment pour modèle Rose Sélavy alias Marcel Duchamp (les pages où intervient Rosa Eslavida sont généralement et exclusivement roses) confirmant ainsi ce que dit Gertrude Stein dans *The World is Round* (1939) et qui lui servait d'emblème : a rose is a rose is a rose is a rose, et qui, telle une conteuse, poursuit par la question « Serais-je encore Rose si mon nom n'était pas Rose ? ».

LES MOTS  
DE VITARA ET JOHN ROHMNYZ

1. LES SUITES DE MOTS (CARTES ORACLE)
2. L'HISTOIRE ET LES RÉCITS DE SPINOZA (OUESTERNE)
3. LES FILMS DE SPINOZA (POLAROIDS)
4. LES DESSINS SPINOZISTES

Michael Eichelberger  
University of Pebipological Translations

## À propos de Les Mots de Vitara et John Rohmniz

### PRÉSENTATION

« La satisfaction intérieure est en réalité ce que nous pouvons espérer de plus grand. »  
Baruch Spinoza, L'Éthique, 1677.

L'intérêt de Vitara et John Bento Rohmniz [note 2] s'est posé de façon croissante sur le philosophe néerlandais Baruch Spinoza, pour la simple et bonne raison que ce philosophe était en son temps féru d'optique et des lois physiques régissant ce domaine plutôt ardu. C'est ce focus que Vitara et John ont trouvé être tout à fait éclairant et fort propice pour étudier de plus près La Pébipologie qui, de son côté, et par son abord expérimental, traite empiriquement et pour le moins sérieusement des visions et des *bips*. De plus, les deux artistes ont entrepris à leur manière de comprendre pourquoi le philosophe est devenu aujourd'hui de plus en plus à la mode (ne l'a-t-il pas toujours été ?), et pourquoi on en parle tant lorsque de concert on aborde et fouille les terrains exploratoires de la création artistique et une histoire critique de notre monde le plus contemporain en tentant de le rendre moins anthropocentrique ; Spinoza, au travers des siècles, serait revenu parmi nous et le philosophe aurait encore toute sa place, puisque beaucoup montrent que ses visions sont toujours pertinentes, et que la philosophie est de tout temps vivante.

Le fait qu'un philosophe soit expert en lunettes et en lentilles, comme en taille des verres et de dispositifs de vision d'approche et d'approchement, et que de surcroît il y trouve un moyen de gagner sa vie dans les moments les plus difficiles, fait bien comprendre qu'en tous domaines, et d'autant plus en philosophie, la perception peut devenir la clé de beaucoup de choses et diminuer la précarité. Le bonus en est que le sens et l'acuité de notre vision deviennent meilleurs et épurés, et soutenus. On peut se rappeler qu'à une autre époque, Rousseau fut copiste de musique.

Dans un texte de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle [note 3], il est même rapporté que : "Spinoza lui-même aimait à répéter à ses hôtes « qu'il était comme le serpent, qui forme un cercle la queue dans la bouche, pour leur marquer qu'il ne lui restait rien de ce qu'il avait pu gagner dans l'année. »". Ainsi il n'y aurait aucune ignominie ni déshonneur à négocier avec la vie la plus triviale et à y adapter et ajuster ses valeurs comme à y *dealer* les moyens les plus élémentaires pour nous permettre de continuer à mieux voir et scruter.

Visiter l'art et l'esthétique par le sens optique et par un biais beaucoup moins discursif et mystificateur qu'en temps habituel — c'est-à-dire en observant en quelque sorte distraitement et néanmoins sérieusement le travail de l'œil, des nerfs optiques, celui du cristallin, puis de la fovéa et de la fovéola [note 4], et, qui plus est, de ce qu'en fait l'imagination — peut apporter des dimensions spéculatives et toutes relatives et relativistes permettant de distinguer dans nos réalités de nouveaux effets et d'en comprendre les productions. Le sensible est un moteur ; les environnements nous affectent et nous engagent, nous considèrent, et par eux, stimulent notre imagination. Aucune œuvre n'en sort indemne.

On ira même jusqu'à attribuer à Spinoza l'écriture d'un *Traité de l'Arc-En-Ciel* [note 5] et d'un second sur le *Calcul des Chances*, publiés tous deux anonymement en 1687, dix années après sa disparition. Ce qui dénote la qualité qu'on lui porte et lui attribue, celle de mieux et davantage regarder les contingences et les turpitudes de notre quotidien, telles les visions des couleurs éphémères et les opportunités fortuites qui s'offrent à nous,

et de les étudier selon les problèmes délicats et savants de l'optique, et cela à l'aune d'une échelle plus grande et plus ample que celle requise par l'usage. Mais il est possible que ses allégations n'aient tenu que sur du sable.

Néanmoins Vitara et John Bento Rohmnyz ont entrepris de porter une attention toute particulière à ses faits, l'étude des arcs-en-ciel et celle des chances — et cela parmi beaucoup d'autres que le tandem explore. Tout comme aussi, les deux artistes prêtent et témoignent un égard fondamental à ce qu'on lui reconnaît et qui a participé de sa notoriété et popularité en son temps, et que l'on vient de noter : son métier et son expertise de polisseur de lentilles pour lunettes et microscopes, auxquels il joignit également et élégamment l'art du dessin. Car, trouvant les écrits philosophiques de Spinoza d'un abord escarpé et difficile (ni Vitara ni John n'avait jamais rien compris à la philosophie, encore moins à celle de Spinoza, fût-elle philosophie pratique), le duo des deux chercheur-e-s préférera explorer et fouiller du côté des expériences hors-des-livres que Spinoza a pu s'autoriser.

Ce qui ne les empêchera nullement de se pencher et de s'intéresser parallèlement, tel un dada, à la bibliothèque personnelle de Spinoza (comme, par ailleurs, sur un autre volet et à propos d'un autre dada, à celle mirobolante de Don Quichotte), car comme le remarque en 1892 un commentateur du nom impénétrable de Nourrisson [voir note 3] : "Ce serait se tromper étrangement que de croire que les génies, même doués de l'originalité la plus puissante, ne doivent rien à leurs devanciers, et que, sans avoir jamais consulté les monuments du passé, ils ont tiré toutes leurs idées de leur propre fonds. [...] Quels qu'ils fussent enfin, les ouvrages dont s'était servi Spinoza formaient-ils, à proprement parler, une bibliothèque qui lui appartînt ? Ne devait-il pas sembler improbable que ce méditatif s'en fût composé une ? Et, en tout cas, ne fallait-il pas estimer absolument oiseux de s'enquérir de ce qu'elle avait pu être ? N'était-ce point, en effet, se poser comme à plaisir une insoluble question ? [...] Cependant, contre toute attente, ce problème se trouve aujourd'hui résolu, et une publication récente vient d'en éclairer toutes les obscurités, en dissipant tous les doutes. Elle est intitulée : *Inventaire des livres formant la bibliothèque de Bénédicte Spinoza, publié d'après un document inédit, avec des notes biographiques et bibliographiques et une introduction*, par A.-J. Servaas van Rooijen, archiviste de La Haye, et des notes de la main de M. le Dr David Kaufmann, professeur à Budapest" [note 6].

Or, au milieu de l'inventaire qui suivit sa disparition, « dans une armoire à livres en bois de sapin avec cinq rayons », il n'y en aurait eu pas moins de cent soixante. C'était là évidemment l'authentique bibliothèque de Spinoza. Et il aurait été curieux que celle-ci, ne quittant jamais le notoire et véritable philologue et polisseur, ne comportât pas au moins, ce qui restait l'objectif de l'enquête de Vitara & John, un ouvrage traitant de La Pébipologie au temps de l'époque flamande.

Mais, fi pour l'instant de cette bibliothèque, puisque comme nous l'avons écrit plus haut, Vitara & John Rohmnyz entreprennent pour l'heure d'étudier les aventures en plein air de l'audacieux Spinoza, celles que ce dernier mena au-delà des livres et au-delà des murs, au-delà de l'étude des verres et de toutes les physiques d'optique. Que Spinoza s'ouvrit au plein air et au hors-les-murs créa à son époque et durant les siècles suivants une réelle polémique à propos du jeu des illusions vues par son public contradicteur comme entachées d'inanité (comparé aux choses hautes et spirituelles), et pleines des aspects dissolvants qu'implique une pareille attitude considérée comme vulgaire et vaine puisqu'elle donne la primauté aux corps et aux relations entre eux [note 7]. Ce qui fera que plusieurs commentaires iront jusqu'à dire que "les bouddhistes ont raison, [l'athée] Spinoza est un des leurs" [note 8]. Aussi quel avantage aurait-on à suivre (aveuglément) une pensée et une action sans limites ? Comme le rappelle Louis Meyer dans sa préface

de 1663 : "L'étendue n'est déterminée par aucune limite, la pensée non plus n'est renfermée dans aucune borne" [note 9]. Bref, contentons-nous donc de prolonger cette première hypothèse de travail que nous venons de poser et d'argumenter, celle de la nécessité de l'expérience et de la traversée du dehors (et précisons au passage, pour être plus à l'aise, que Spinoza lisait bien Cervantès), rien que pour se dire qu'il y est nécessaire d'éprouver les effets d'optique et de s'émerveiller de toute leur variété pour amortir le choc du monde entier en un seul point (focal).

Car la seconde raison, davantage approximative et d'autant plus hypothétique, est tout bonnement d'ordre géographique et historique. Elle est le point de départ d'une uchronie et d'une utopie (plutôt que d'une dystopie qui nous ferait, toutes et tous, vous en conviendrez, sombrer et échouer dans le plus sombre des cauchemars). Car, même si Spinoza, frappé de *schammata* [note 10], et donc expulsé, maudit et damné, fugitif et honni par sa communauté, a eu beau garder et user de l'anonymat, et assigner aux localisations de ses actions et publications des lieux supposés et non point les lieux réels dans lesquels ils ont paru — La Haye et Hambourg ne sont pas Amsterdam, comme le H (le Hache) et le S (le Esse) ne sont pas le P (le Pé) —, et tout cela dans le but de dérouter la malveillance à son égard, Vitara & John Bento Rohmnyz ont pu malgré tout et psychogéographiquement retracer son parcours [note 11].

## ARRIVÉE A NANTES

Par une coïncidence de l'histoire, Spinoza aurait pu naître dans la ville de Nantes puisque sa famille, juive marrane ou dans des termes plus élégants, juive converso ou convertie (anusim et meshummadim), fuya le Portugal en 1593 sur ordre papal après avoir été expulsée de l'Espagne à la suite du Décret de l'Alhambra en 1492. Elle s'y est installée un temps, profitant des alliances et des négoce florissants entre les deux régions (la population nantaise appréciant fort les confitures portugaises), avant de devoir fuir une énième fois, cette fois-ci vers Rotterdam et Amsterdam (en miroir d'une autre alliance commerciale avec Nantes au sujet des vins et des alcools distillés), en 1616 sous le joug de l'inquisition, sa congrégation étant hostilement chassée de la ville ligérienne.

On aurait pu voir le père de Spinoza, Miguel Michael Micael Migael ou Michel, au prénom changeant selon le contexte et l'aventure [note 12], et, lui-même arrivé à Nantes à l'âge de 9 ans, commercer de l'huile et des fruits secs et inciter son jeune fils à jouer des reflets incessants et des miroitements éclatants que renvoie le fleuve comme il continue de le faire encore aujourd'hui, chatoiements et irisations que toute personne tente de capter et d'attraper sans cesse en cherchant à approfondir le fond de l'œil comme celui de son propre esprit (selon Goce Smilevski, au même âge Spinoza "rêvait que des poissons énormes volaient dans le ciel et que le sang coulait de leurs bouches" [note 13]). Car en effet Spinoza s'intéressait aux idées sans oublier la vie.

Pour cela il aurait fallu écouter certains oracles, suivre des signes prévenants, tirer les cartes et interroger sa conscience, afin d'échapper, dans la ville nantaise, à cette traque et à cette interdiction : le 23 Avril 1615 restera la date d'expulsion (la dixième et une des plus absurdes) de toute la population juive de Nantes et de France par l'édit de Louis XIII.

## DESSINS SPINOZISTES

Alors, libre, on aurait vu le jeune Spinoza courir les rues et les berges, puis plus loin, à partir de Nantes, suivre La Loire, traverser les paysages et les landes, aller même jusqu'aux marais et polders dont les aspects ne sont pas loin de ceux de la Mer du Nord [note 14]. Il aurait manqué certainement Rembrandt, son voisin hollandais de quartier,

mais Spinoza, pour combler ce manque, développera spontanément sa propre pratique de dessin qu'il n'aura pu qu'aborder et qu'esquisser dans la vie qui a suivi. Il en remplissait des cahiers, paraît-il, bien qu'aucune preuve tangible n'ait pu être conservée.

On s'attachera à ce qu'en dit Jean Colerus, ministre de l'église luthérienne de La Haye et l'un des premiers biographes de Spinoza, qui avait "en sa possession un livre entier de portraits que Spinoza avait faits de personnes distinguées" [voir note 3]. Et c'est avec une complaisance marquée que ce même biographe décrit un portrait où le philosophe s'était représenté lui-même sous le costume d'un pêcheur napolitain (ou bien n'était-il pas plutôt nazairien ?), qu'il croit être Tomaso Aniello d'Amalfi aka Masaniello, le révolutionnaire qui, en 1647, fit soulever le peuple de Naples et s'époumonna sous les balles qui le transpercèrent : "Ah ! traditori, ingrati !" [note 15]. En étudiant l'inventaire de Spinoza, on trouva en effet un tableau représentant « une tête dans un cadre noir ». C'est une des pistes que certainement Vitara & John Rohmnyz suivront. Car c'est peut-être bien dans cette intimité graphique qu'il nous sera permis de dessiner une à une toutes les évolutions de sa pensée et de ses actions : et c'est là aussi, dans cette intimité, que se posent sinon que se résolvent les objections et les contradictions les plus délicates et les plus décisives [voir note 15, chap.1, p.7] qui pavent un travail de création.



Masaniello, gravure d'époque ; à droite : Portrait de Masaniello par Aniello Falcone, vers 1647, Musée San Martino, Naples.

## OPTIQUE

Sa passion et sa connaissance des sciences optiques, tout comme sa volonté de connaître l'enchaînement des phénomènes, l'aurait amené à inventer le grand télescope dont il rêvait, et à propos duquel il échangeait par correspondance avec Huyghens et Leibniz. Il cherchait le point mécanique des lentilles convexes :

« n'est-ce pas parce que les rayons qui viennent d'un certain point de l'objet ne se réunissent pas exactement sur un autre point correspondant, mais bien sur un petit espace qu'on a coutume d'appeler point mécanique, et dont l'étendue est plus grande ou plus petite suivant celle de l'ouverture ? » (Baruch Spinoza, Lettre à Leibniz, La Haye, 9 novembre 1671) [note 16].

« Si l'on ne porte attention qu'à la longueur de l'œil ou du télescope, nous serons contraints de fabriquer de très longs tubes avant de pouvoir observer des choses aussi distinctes sur la Lune que celles qui sont sur Terre. » (Baruch Spinoza, Lettre à Jarig Jelles, Voorburg, le 3 mars 1667) [voir note 16].

Le télescope kaléidoscopique de la Loire aurait été le commencement du P, plusieurs siècles avant le nôtre, et nous lui aurions consacré plusieurs hommages et reconnaissances d'avoir su voir si loin :

« Car si l'esprit, en imaginant présentes les choses qui n'existent pas, savait en même temps que ces choses n'existent pas réellement, il regarderait cette puissance d'imaginer comme une vertu de sa nature, et non comme un vice ; surtout si cette faculté d'imaginer dépendait de sa nature seule, c'est-à-dire si la faculté d'imaginer de l'esprit était libre. » (Spinoza, *Éthique* II, 17, Scolie).

Ainsi V. & J. R. font un dépôt exceptionnel dans l'inventaire de l'espace de documentation du MIP. Ils y rangent plusieurs propositions qui loin d'être des analyses ou des descriptions, prennent au pied de la lettre cette hypothèse historique et géographique d'un Spinoza dont la vie aurait bifurqué. S'il s'agit d'une démarche excentrique, elle est tout à fait revendiquée par ces artistes et chercheur-e-s, comme une exploration peu claire, sans doute encore confuse, illustrée par beaucoup d'indétermination et d'hétérogénéité, permettant néanmoins de déplier une réflexion critique et beaucoup plus éclairante qu'on ne le pense. Ces propositions concernent l'évolution imaginaire de la vie de Spinoza, et soulèvent des points de vue qui délivrent, par association et spéculation, des réalisations plastiques qui se démultiplient.

« La beauté, mon ami, n'est pas tant une qualité de l'objet considéré que son effet chez celui qui le considère. » (Lettre de Spinoza à Hugo Boxel, octobre 1674) [voir note 16].

## OPTIQUE DES MOTS

La première d'entre elles, est une série de mots, de phrases et d'aphorismes, sous la forme de questions déposées sur des fiches ou des cartes qui peuvent être également projetées dans le noir ou dans une pièce sombre comme des oracles. Ceux-ci permettraient d'aider, tout autant Spinoza que chaque artiste qui s'en emparerait, dans les différentes étapes des processus de création artistique. Cette série peut en effet se jouer solo ou à plusieurs, et l'objectif n'est pas de répondre aux questions, auxquelles de toute manière il n'y a aucune réponse adéquate, mais de se laisser porter par l'énergie qu'elle peut générer et par les contradictions qu'elles peuvent apporter à ce qui nous apparaît le plus souvent comme des certitudes. C'est une proposition qui pourra être vue comme un dispositif de tactiques, faciles à mettre en œuvre, à tout instant, à l'instar des *Stratégies Obliques* de B. Eno et bien entendu du bien connu et recherché *I-Ching*. Leurs sources proviennent de livres trouvés, des romans de western au travers desquels curieusement V. & J. R. ont pioché et glané, prenant les interrogations de héros ou anti-héros, d'héroïnes ou anti-héroïnes, du Far West, comme des indications d'une philosophie pragmatique plus générale. À ce propos et pour plus de justesse, Vitara et John choisiront le générique de "ouesterne" afin de mieux marquer le coup et l'adapter à Spinoza, en l'affublant, le travestissant, tel un gaucho.

Lui-même Spinoza a pu utiliser de tels oracles lors des périodes où il recherchait les idées et les images les plus claires possibles. L'une de ces périodes, celle "roman", est marquante : il s'agit de celle où il rencontra Claire-Marie au prénom prédestiné à cette aventure. Car Spinoza recherchait à voir clair, Claire. On a souvent disserté et on pourrait écrire de nouveaux volumes remplissant des rayons et des rayons sur les rapports de Claire-Marie et de Spinoza. Nous rapportons ici une nouvelle fois les propos de Nourrisson : "Spinoza en a fait naïvement la confiance : cette jeune personne, par ses talents et les grâces de son esprit encore plus que par sa beauté, avait produit sur son

cœur une impression profonde, et il déclarait avoir eu l'intention de l'épouser. Malheureusement, il se vit évincer par un rival plus riche, appelé Kerkerinck, auquel, mais beaucoup plus tard et après qu'il se fût converti de la religion luthérienne au catholicisme, Claire-Marie accorda sa main. *Spinoza face à Kerkerinck se serait écrié : "Many Buc !"*. Ce fut le seul roman qui traversa l'existence du philosophe" [voir note 3].

## OPTIQUE FILMIQUE OUESTERNE

De cette construction en puzzle, d'images prises sur le terre-plein du P, naîtra la réalisation d'un film qui relate l'hypothèse de Spinoza.

La seconde optique est donc un film de Spinoza (à l'instar de celui de *Charles Baudelaire* réalisé par Marcel Broodthaers [note 17]). Un film retrouvé qui trace, de façon plus ou moins documentaire, les traversées du philosophe ligérien dans les paysages fluviaux et maritimes en direction du P, filmées par lui-même et tout en relation avec d'autres espaces, plus lointains, qu'avec son télescope il tente de rejoindre et d'approcher les images et les reflets.

C'est donc un film expérimental dont on abordera dans les pages à suivre quelques parties de narration, de récit et de scénarios (il y a la partie 1 : les textes), et quelques photogrammes, polaroids (la partie 2 : les images), un film/movie proche d'une sorte d'appel du large ou d'un rapport hypnotique à la diffraction, qu'elle soit lumineuse ou réflexive, éprise de vitesses ou de lenteurs — l'extériorité, ce qui nous affecte en nous apportant des degrés de valorisation et d'appréciation que nous modulons, pouvant seule faire connaître l'intériorité, en nous tenant bien loin de valeurs absolues et non négociables, ce que souligne Spinoza dans l'Éthique).

On y verra très certainement là l'ombre d'un ombilic entre paysage réel et univers imaginaire : Spinoza énonçant que nous vivons de manière relativiste — ce que Vitara et John traduisent en : tout est approximatif et corrélatif —, et que l'art d'une certaine manière capte des forces invisibles — ce que dira plus tard Gilles Deleuze [note 18]. Ce film hypothétique fait ainsi allusion au voyage hasardeux et erratique, sans romantisme, que le philosophe aura pu mener, en 1660, d'un bout à l'autre de l'estuaire, cherchant l'emplacement (le P) le plus approprié pour l'installation de son télescope.

Vitara et John (Bento) Rohmnyz trouveront plusieurs traces de cette aventure dans les lettres de Spinoza : « Huygens m'a raconté des choses étonnantes [...] sur des télescopes de fabrication italienne au moyen desquels on a pu observer des éclipses causées dans Jupiter par l'interposition de ses satellites et aussi une ombre qui semble projetée sur Saturne par un anneau » (Correspondance, lettre XXVI) [voir note 16]. Ce qui fait dire à Feuerbach que « la philosophie de Spinoza est un télescope, qui met à la portée de l'œil les objets invisibles à l'homme en raison de leur éloignement » (L. Feuerbach, *Darstellung, Sämtliche Werke*, IV, p. 34).

On dira que Spinoza n'est pas sérieux, qu'il apparaîtra ici tel un desperado aventureux, à la vie émotionnelle exacerbée, sous les influences continues de la durée et du présent, à la conjonction entre l'instant d'une goutte d'eau (celle de sa gourde très certainement) et du fameux "sentiment océanique" (*sub specie æternitatis*), cette connexion lumineuse qui donne la sensation de ne faire qu'un avec l'univers et l'éternité face à l'horizon atteint et maritime. Ses co-randonneurs, Gombrow et Danti, — rejoints plus tard par Nabok, seconds rôles qu'au fur et à mesure l'on découvre dans le récit et qu'on rapportera sans l'ombre d'un doute à deux ou trois auteurs célèbres, Gombrowicz

et Dante, et dans leur foulée, Nabokov, et renommés, pour les deux premiers en tout cas, pour leur controverse historique à propos de l'enfer —, resteront sur la réserve et auront l'air plutôt sardonique et un peu menaçant vis-à-vis de son attitude qui frise le fantastique.

N'a-t-il pas en effet une vie en pointillé, par contacts et relations ponctuelles, successives, quelquefois simultanées et synchrones, avec les environnements qu'il traverse et qui révèlent une vie à la continuité cachée, interne, intérieure, intériorisée, dont son esprit comme le nôtre s'étonne ? De ce point vue, divergeant de celui de la sensation océanique, il est possible que Spinoza en tira de nombreuses expériences sur les questions de durée (*sub specie durationis*) [note 19].

Ne cherche-t-il pas une vie libre, solitaire parmi les silences planétaires, et selon l'écrivain gallois John Cowper Powys [note 20], absorbé dans son effort, tout entier dans une réceptivité maximum et poreuse dont il est recommandé de ne jamais la perdre de vue ? William Blake parlera de son côté de ces fameuses "minute particulars" (menus détails) [note 20] auxquels il nous faudrait continuellement porter attention pour se libérer.

On dira qu'une telle liberté paraît devoir requérir un mouvement de retraite plutôt qu'une course en avant — on bat sans doute en retraite sur le P, on n'y voit pas un stade athlétique —, un mouvement semblable à un dépouillement de volonté et d'autorité en faisant confiance à l'inaction plutôt qu'à la bataille et la polémique. Autrement dit une autre forme d'engagement et de liberté, plus fragile et alternative mais sans doute davantage vraie, et dont un autre philosophe, Sartre, cherchera, dans un sens contraire, les conditions principielles et absolues (*trop principielles et absolues*, au goût de Vitara et John), sous le couvert de la notion de trahison (nous trahissons-nous nous-mêmes ? et, on ne peut que constater que l'effet de la trahison, suivi du renoncement, est dévastateur chez nos congénères). L'engagement et la liberté sont ainsi des notions paradoxales et ambivalentes : comment s'engager dans et pour la liberté sans imposer à d'autres ce même engagement et cette même liberté ? C'est l'ambiguïté existentialiste de tout *western, ouestern, ouesssterne*.

De la sorte, plusieurs autres artistes, de passage ou lors de séjours au P9, s'empareront des envergures et des potentiels de telles aventures et péripéties, que ce soit, par exemple, Boris Grisot dès l'été 2021 et en août 2022 Elliot Barthez. Ces deux artistes devenant temporairement et pour l'occasion artistes pébipologues explorent à leur manière les facettes fascinantes et chatoyantes des récits émanant des traversées pratiques du site du P. Car en effet ici, dans de tels films, et n'en déplaise au CNC, les scénarios et les histoires naissent après les images enregistrées. Il faut d'abord en avoir les impressions puis les ajuster.

## OPTIQUE DES REPENTIRS

La troisième série de réalisations autour de Spinoza est au final une suite de dessins utopiques et optiques (des dessins spinozistes), certainement des schémas énigmatiques qui tentent de capter les chemins et cheminements lumineux qui clignotent au sein de tout le périmètre du P, ce qui peut délivrer la réalisation de nombreuses autres installations artistiques. De tels dessins sont issus d'une pratique quotidienne de copies au calque et de réalisations à main levée, quasi les yeux fermés.

Comme nous l'avons vu plus haut (la note sur les portraits dessinés par Spinoza dont celui où il s'est dessiné en Masaniello), nous n'avons jusqu'à aujourd'hui que trop peu d'informations et de traces sur cette partie qui préoccupait Spinoza. Il en faudrait peu

pour voir en ces dessins des cartographies mentales et fantômes [note 22] que l'on peut mettre sans danger en superposition de cartes du terrain réalisées sur place.

Dès lors on pourra prendre comme espace de travail et de retraite cet espace moléculaire et si singulier qu'évoque Spinoza et qu'il analyse au travers de mots tels que "abolition", "dissolution", "dissipation", "évanouissement" (lui-même finissant sa vie dans une syncope) [note 23]), un monde entre zone immergée, submersible (les Pays-Bas), et zone-polder entourée de digues et prise dans des va-et-vient et des balancements, tel estran, marnage, *foreshore*, à la fois zone affranchie et zone subordonnée, zone méditative et zone d'action, c'est-à-dire un espace qui ne pourra se traduire que par des images et par un "lâchez tout" [note 24] : "S'il est impossible, en un sujet semblable, de s'exprimer autrement que par des images, [...] faut-il que la panique de l'anthropomorphisme nous fasse décliner ce qui convient à l'homme, pour accepter que ce qui ne convient qu'à l'animal, à la plante, à la pierre ou au flot ?" [note 25].

Ainsi, à l'image de Spinoza, au lieu de se répandre sur toutes choses, il s'agit de faire attention ("caute" en latin), et d'être dans une vigilance animée d'une joie active prête à être affectée et repentie, comme prise au jeu. C'est ce "porter attention" qui compte et que l'on peut prendre comme devise.

Et dans cet espace il faudra organiser un délestage (le "lâchez tout" de tout à l'heure qu'on pourrait voir aussi comme une fugue, un contournement, un chemin de traverse) et il sera nécessaire de travailler des éclaircissements (à l'instar de nettoyer ses verres avant de démarrer quelque chose). Et dans tout espace de ce type, qu'on voit étrange et qu'on rend étrange, surréaliste, il faut lancer des départs.

Sur ce site du P, plateau et terre-plein, toute personne protagoniste se lance : comme le fait remarquer Alain-Michel Boyer dans son analyse de l'œuvre de Julien Gracq, et que l'on peut citer ici plus longuement : "en réalité, il s'agit moins [...] d'aller d'un point à un autre que de partir — partir à la rencontre de quelque chose de vague, d'indéfinissable : un lieu qui reste inaccessible ou toujours plus lointain [...] et qui de fait n'appelle aucune arrivée : "Il est question avant tout de partir, comme Baudelaire le savait bien. Il s'agit de voyages très incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir" (Julien Gracq, "Les Yeux bien ouverts", in *Préférences* (1961), p.61). [...] Et dans son essai sur André Breton, [Julien Gracq] ajoute qu'il convient sans cesse de mesurer "la capacité de se délester, la volonté d'envol sans retour, le lâchez-tout définitif de montgolfière parmi les nuées" (Julien Gracq, "André Breton, quelques aspects de l'écrivain" (1948), p.207). [...] Si l'on excepte "Un beau ténébreux", chaque roman de Julien Gracq, à l'instar de tout roman d'aventures, s'ouvre sur un départ en direction d'une plage, d'un rivage ou d'une contrée de forêts : un personnage quitte à l'aube un bourg familial pour un lieu qu'il ne connaît pas encore et, au terme d'un voyage à travers des paysages monotones, parfois étranges, il parvient à une demeure solitaire, château, maison forte ou tout de guet, devant une vaste étendue déserte" [note 26].

C'est alors que l'on comprend pourquoi on a besoin d'oracles complices (de mots), de signes que l'on cherche (dessins) et d'enregistrements optiques et sonores de ces déplacements libres et regards neufs (filmer, enregistrer, *polaroïder* ce qui devient un *ouesterne*) à la recherche de cette entente et "caute" que nous indique Spinoza. Ainsi le corps et l'esprit deviennent dédiés à l'espace, espaces et étendues eux-mêmes, se rendent perméables à toutes les associations et durées possibles. Et les lentilles, ces petits passages optiques, ces amplifications locales telles des loupes et des réflexions, sont les moyens pour ausculter tous ces dédoublements et échos et délais ("on voit un carré ou un rectangle, on en voit deux" ; "on fait un trou, on fait une butte" ; etc. [note 27]) et les leviers pour faire passer et traverser sur le P les flux de conscience.

Marcher et imaginer sur le site du P peut être similaire à la descente d'un fleuve — sans à-coups ni ruptures, seulement des étapes et des escales, des marges et des rives —, image récurrente ballardienne et ligérienne que l'on reprend ici, cette descente étant relative à un "porter" bien spécial, un transport au long des grèves attractives et des eaux et des airs libres, où chaque seconde, chaque battement de paupière, chaque épisode de Spinoza, est un lever de rideau.

*Michel Eichelberger.*

---

#### Notes de bas de page

[note 1] University of Errors : <http://www.universityoferrors.com/> ; FIU : <http://ensembles.org/ensembles/free-international-university-fiu> ; The Cheapest University : <http://www.arpla.fr/mu/pedagogiesexperimentales/conferences/maxime-bichon/> , <http://ultralocal.fr/> ; Feminist Art Program : <https://www.judychicago.com/wp-content/uploads/2015/07/made-in-california.pdf> ; Robert Filliou : <https://corinnemelin.org/2018/03/11/black-mountain-college/> , [https://monoskop.org/images/5/59/Filliou\\_Robert\\_Enseigner\\_et\\_apprendre\\_arts\\_vivants\\_1998.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Filliou_Robert_Enseigner_et_apprendre_arts_vivants_1998.pdf) , <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Filliou/index.html> ; FIU : <https://www.erudit.org/en/journals/intervention/1982-n17-intervention1080807/57427ac.pdf> ; Myriam Suchet : <https://horscadres.hypotheses.org/> ; John Baldessari : <https://www.cairn.info/revue-marges-2020-1-page-21.htm> , [https://www.academia.edu/49166237/It\\_s\\_your\\_fault\\_John\\_you\\_called\\_them\\_artists\\_John\\_Baldessari\\_et\\_Post\\_Studio\\_Art\\_%C3%A0\\_CalArts\\_au\\_d%C3%A9but\\_des\\_ann%C3%A9es\\_1970](https://www.academia.edu/49166237/It_s_your_fault_John_you_called_them_artists_John_Baldessari_et_Post_Studio_Art_%C3%A0_CalArts_au_d%C3%A9but_des_ann%C3%A9es_1970) ; Allan Kaprow : <https://www.switchonpaper.com/societe/education/allan-kaprow-herbert-kohl-other-ways-project/> ; Melissa Logan : <https://vimeo.com/uniCAT> , <https://archiv.galerie-clement.de/en/ausstellung/university-of-craft-action-thought/> , <http://www.q-o2.be/fr/project/from-split-sheets-to-the-streets-on-intellectual-property-and-copyright-melissa-e-logan-unicat/> , <https://www.psychedelicbabymag.com/2022/02/everything-changes-by-voocha-starring-melissa-e-logan-and-nelly-ellinor-interview.html> .

[note 2] Les prénoms de Vitara et John se sont imposés suite à la bifurcation trouvée au sein d'un message de Vanessa Fanuele qui, par distraction, a transformé les prénoms de Tavera (Fuente Jorp) et Peter (Junof), le duo curateur de La Pébipologie, en Vitara et John. Les noms Bento et Rohmnyz sont en référence à Spinoza : Bento est Benoît (Baruch) en langue portugaise et est aussi, au Japon, le nom d'une boîte ou mallette pour un plat-repas à emporter ; Rohmnyz est un jeu sur les lettres de Spinoza, en reculant d'une lettre dans l'ordre alphabétique, Spinoza devient Rohmnyz.

[note 3] (Jean-Félix Nourrisson, La Bibliothèque de Spinoza, La Revue des Deux Mondes, LXIII<sup>e</sup> année, Troisième période, tome 112, n°4, août 1892, pp. 811-833. [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Biblioth%C3%A8que\\_de\\_Spinoza](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Biblioth%C3%A8que_de_Spinoza)

[note 4] La fovéa est une dépression de forme conique (un creux, un entonnoir) et de 1,5 mm de diamètre, située au centre de la macula de la rétine. Dépourvue de vaisseaux sanguins, elle apparaît plus sombre. Lorsque que vous fixez un point, son image se forme sur la fovéola, qui est précisément la zone sur laquelle l'image d'un point observé se projette. C'est la partie de la rétine qui permet l'acuité visuelle maximum, c'est-à-dire la meilleure précision de vision, de la vision des formes, des couleurs, et de la vision diurne (de jour), car la vision fovéale ne fonctionne que pour des niveaux d'éclairement suffisants.

[note 5] Intitulé également "Traité de l'iris" (Iridis computatio algebraica, ad majorem physicæ mathescosque connectionem). In Jean Colerus, Vie de Spinoza, QUELQUES ÉCRITS DE SPINOZA QUI N'ONT POINT ÉTÉ IMPRIMÉS, p. XXVIII, traduction par Émile Saisset, Œuvres de Spinoza, tome II, Charpentier, 1861, p.1531. [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_de\\_Spinoza/Vie\\_de\\_Beno%C3%AEt\\_de\\_Spinoza](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_de_Spinoza/Vie_de_Beno%C3%AEt_de_Spinoza) . On pourrait également voir, à la suite de Jean-Clet Martin ("Bréviaire de l'Éternité ; Vermeer et Spinoza", 2011), un clin d'œil de Spinoza à Vermeer : de la lentille au miroir convexe.

[note 6] Publié à La Haye, 1888, petit in-4° ; W.-C. Tengeler.

[note 7] Nous citerons à ce sujet et une nouvelle fois Jean-Félix Nourrisson (Spinoza et le naturalisme contemporain, voir note 8, chap.2, p.60) : "Et là, occupé tout le jour à polir des verres, tandis que ses mains accomplissent leur labeur accoutumé, il ne cesse de rouler dans son esprit de sublimes et confuses idées. Entendre parfois le prêche du pasteur voisin, conserver avec ses hôtes, se jouer avec leurs enfants, fumer une pipe de tabac, considérer des araignées aux prises avec des mouches, étudier au microscope la structure des insectes, voilà quelles sont les seules et innocentes récréations. Comment surtout peindre ses ravissements, lorsque, dans le calme des nuits et durant des veilles prolongées que rien ne trouble, le vol de sa pensée l'emporte loin de la région des phénomènes, au sein de la substance qui est l'être ?".

[note 8] (Jean-Félix) Nourrisson, Spinoza et le naturalisme contemporain, Didier et Cie, libraires-éditeurs, Paris, 1866. Préface, page XI. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107832c/> . "En un mot, Spinoza s'est vu tour à tour oublié ou célébré, conspué ou exalté, traité comme "un chien mort", suivant l'expression de [Gotthold Ephraim] Lessing, ou adoré comme un demi-dieu" (chap.1, p.15).

[note 9] Louis Meyer, préface, in Baruch Spinoza, "Principes de la philosophie de Descartes", 1663, traduction Charles Appuhn, publiée en 1928 d'après l'édition Gebhardt, Heidelberg, 1925. [http://spinozaetnous.org/wiki/Principes\\_de\\_la\\_philosophie\\_de\\_Descartes/Pr%C3%A9face](http://spinozaetnous.org/wiki/Principes_de_la_philosophie_de_Descartes/Pr%C3%A9face)

[note 10] Les Hébreux distinguent trois sortes d'anathèmes ou excommunications. La première est "niddui" séparation, la moindre excommunication. La seconde est "cherem", la grande excommunication ou l'anathème : et la troisième est "schammata", l'excommunication à laquelle est attachée la peine de mort. En 1656, Spinoza fut frappé d'une excommunication *schammata* : il y était déclaré *niddui* (mot hébreu signifie excommunié, séparé), anathème, séparé, maudit, exécré. "Défense est faite à tous de communiquer avec lui, soit de vive voix, soit par écrit ; défense de lui subvenir en quoi que ce soit ; défense d'habiter avec lui sous le même toit ; défense de l'approcher de plus de quatre brasses [7m31cm] ; défense de lire aucun document composé ou écrit par lui." (Jean-Félix Nourrisson, *Ibid.*, voir note 5, chap.2, p.27 et p.42). Pour les références à l'anonymat et au changement de localisation de l'impression de ses publications, voir p.42.

[note 11] À croire que la claustration comme la mise à l'écart et au ban peut faire émettre des choses justes sur la liberté et l'imagination. Puisqu'imperturbable, et refusant beaucoup d'avances et de sollicitations, Spinoza s'est toujours tenu à sa propre définition de la liberté au lieu de se subordonner à d'autres acceptions et conditions qu'il trouvait trop limitées. On pourra dire que cela lui a joué pas mal de tours, et que la rumeur commençait à courir que les ouvrages de La Pébipologie s'étaient étalés sur l'art, s'y fondaient, construisaient et élaborait à partir de lui, trop sans doute, tout en s'efforçant de montrer qu'il n'y avait pas ou plus d'art, ou bien, à l'opposé, qu'il y a beaucoup plus d'art qu'on ne l'aurait pensé et que tout allait maintenant et holistiquement y devenir art. Curieuse chose que l'appréciation...

[note 12] On retrouvera Miguel Michael Micael Migaël dans un autre ouvrage, intitulé *Audito*, rédigé par Jo Jemorye, Moroju Ajee, Erja Mauiouaj & Dr. Brady, et toujours en cours d'élaboration sous la forme de quatre tomes épais : prolog, le récit de Mica L., le récit de Miguelle, le récit de Manu L.. *Audito* serait une sorte d'essai et de roman de science-fiction pratique de La Pébipologie (ou science-fiction de l'intérieur ou science-fiction rurale). Amorcé pour l'exposition « Nothing at All – Modes idiorythmiques de la coexistence » au Palais de Tokyo en 2016 (David Ryan & Jérôme Joy), le récit initial a été repris à partir de 2017 pour se développer en essai-roman de quatre tomes. Il est toujours *in-progress*. Une mise en espace, avec des tapuscrits, des enregistrements, des vidéos, des lettres fac-similés d'Hamish Fulton, une phrase de Kenneth White, etc. en septembre 2021 à Nice a été tentée pour l'exposition monographique à l'Espace Rossetti / Atelier Expérimental intitulée « J'ai comme vous-même j'imagine besoin de pas mal de silence et de distance ». <https://palaisdetokyo.com/exposition/david-ryan-jerome-joy/> ; <https://youtu.be/CmN9JjZxYII> ; [https://youtu.be/\\_z-Oqlb4Ah0](https://youtu.be/_z-Oqlb4Ah0) ; <http://www.barre-lambot.com/publications/2016/06/david-ryan-jerome-joy-nothing-at-all-modes-idiorythmiques-de-la-coexistence> ; <https://www.botoxs.fr/evenement/jai-comme-vous-meme-jimagine-besoin-de-pas-mal-de-silence-et-de-distance/>.

[note 13] Goce Smilevski, "Conversation avec Spinoza (Razgovor so Spinoza)", roman-toile, Editions Kultura, Skopje, 2002. <https://mariabejanovska.files.wordpress.com/2013/06/extrait-conversation-avec-spinoza.pdf>

[note 14] "Ce n'est rien que de lire des descriptions de la Hollande. Elle est à nos portes ; il la faut visiter, et en parcourant ses routes ou ses canaux, oublier un peu son présent, pour se souvenir de son passé. Cette terre a été véritablement, en tous sens, une des plus magnifiques complètes de l'activité humaine, comme un de ses plus splendides théâtres. Elle était submergée ; l'homme l'a arrachée à la fureur des eaux et entourée d'une ceinture indestructible de digues. Elle était stérile, l'homme a changé ses marais et ses lacs en fertiles pâturages. Elle était pauvre ; l'homme l'a enrichie de tous les trésors de l'Orient. Elle était tributaire ; ses habitants l'ont affranchie, et ce petit pays, rendu libre, est devenu non-seulement contre tous les despotismes un asile, mais un foyer d'où la liberté s'est répandue à travers le monde. C'était bien là que pouvait naître un méditatif tel que Spinoza. C'est là qu'il est né et là aussi qu'il a vécu. Or, cherchez dans cette vie, vous n'y découvrirez pas une tache." (Jean-Félix Nourrisson, *Ibid.*, voir note 5, chap.2, pp.58-59).

[note 15] Jean Colerus, "Vie de Spinoza", traduction par Émile Saisset, *Œuvres de Spinoza*, tome II, Charpentier, 1861. [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_de\\_Spinoza/Vie\\_de\\_Beno%C3%AEt\\_de\\_Spinoza](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_de_Spinoza/Vie_de_Beno%C3%AEt_de_Spinoza) . On trouvera aussi une note à ce sujet dans (Jean-Félix) Nourrisson, *Ibid.*, voir note 5, chap.2 p.30.

[note 16] Spinoza, "Correspondance", traduction par Maxime Rovere, éditions Flammarion, Paris, 2010, p. 278 (lettre 46).

[note 17] Marcel Broodthaers, "A Film by Charles Baudelaire (Political Map of the World)", 1970. Le film prétend être la deuxième version d'un film (fictif) réalisé par Baudelaire en 1850 en souvenir de son voyage (réel) à travers le Pacifique. Il a été tourné à l'aide d'une carte du monde montée sur tableau noir, filmée dans son intégralité et en très gros plan. [https://vk.com/video-41627856\\_456239352](https://vk.com/video-41627856_456239352)

[note 18] « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. [...] La célèbre formule de Paul Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas. C'est une évidence. La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. » (Gilles Deleuze, "Francis Bacon, Logique de la sensation", chapitre 8, « Peindre les forces », Seuil, Paris, 2002, p. 58).

[note 19] « La durée est continuation indéfinie de l'existence. » (Spinoza, "Éthique" (1661-1675), part.2, défin. V.). « La durée est un attribut, sous lequel nous concevons l'existence des choses créées, selon qu'elles persévèrent dans leur actualité. » (Spinoza, "Appendice contenant les Méditations Métaphysiques", partie 1, in *Oeuvres complètes de B. Spinoza*, Vol. 1, traduites et annotées par J.G. Prat, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1863).

[note 20] « In my most thrillingly happy moments, I feel as if my nature were essentially light, volatile, porous, transparent. I seem to float at such time on waves of a quivering ether... » / "Dans mes moments de plus vive allégresse, j'ai l'impression que ma nature est essentiellement légère, volatile, poreuse, translucide. Je crois flotter sur les ondes d'un éther vibrant..." (John Cowper Powys, "Aubiography" / "Autobiographie", 1934).

[note 21] « [...] Labour well the Minute Particulars : attend to the Little Ones [...] » (William Blake, *The Holiness of Minute Particulars*, in "Jerusalem : The Emanation of The Giant Albion" (1804-1820)), que l'on peut traduire par : "[...] Porte attention avec minutie aux menus détails : occupe-toi des petites choses [...]" (notre traduction). <https://www.bartleby.com/235/322.html> .

[note 22] Référence à la lettre sur les fantômes (Première lettre de Hugo Boxel et réponse de Spinoza, Lettre 51 – Boxel à Spinoza (14 septembre 1674)) : « [...] non seulement les choses vraies mais aussi les sonnettes et les imaginations peuvent m'être utiles. [...] Ce qui en ressort c'est l'existence d'une chose dont personne ne sait ce qu'elle est. Si les philosophes veulent appeler spectres ce que nous ignorons, je n'en nierai pas l'existence, car il y a une infinité de choses que j'ignore. »

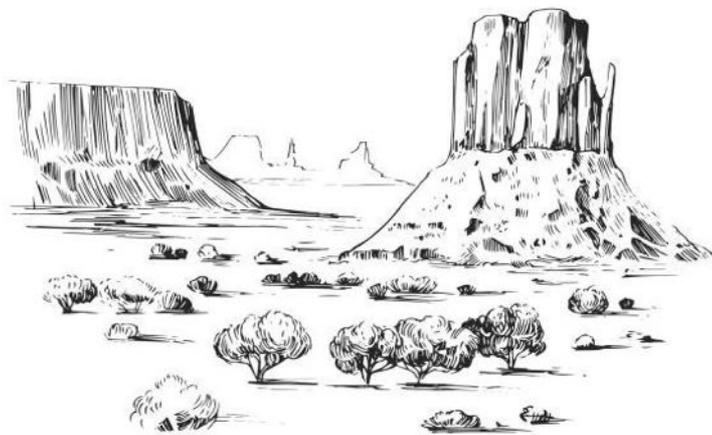
[note 23] "Spinoza s'éteignit tout à coup à la suite d'une syncope en 1677". (Nourrisson, *Ibid.*, voir note 8, p.54). Ce qui est précisé par d'autres commentateurs : « Le 21 février 1677, Spinoza meurt de la phtisie en son domicile de La Haye." (Jarig Jelles, "Préface aux œuvres posthumes de Spinoza" (1677), traduit du néerlandais vers le latin par Louis Meyer, traduction française de Bernard Pautrat, ed. Allia, 2017).

[note 24] Alain-Michel Boyer, "Julien Gracq, Paysages et mémoire, des Eaux étroites à Un Balcon en forêt", chap. 2, Le Lâchez-tout, éd. Cécile Default, Nantes, 2007, pp.85-114.

[note 25] Nourrisson, Ibid., voir note 8, p.63.

[note 26] Alain-Michel Boyer, Ibid.

[note 27] On ramène ici quelques principes fondamentaux et élémentaires énoncés par La Pébipologie.  
<https://89.projetneuf.cc/post/202206pebipologie/> .



## INTRODUCTION à OUESTERNE SPINOZA

par Rosa Eslavida

*En 1969, un riche mécène italien décide de regrouper des cinéastes et personnalités contestataires de mai 68 et de leur commander un grand film collectif. Sont ainsi réunis, Godard, Cohn-Bendit, Marco Ferreri, Gian Maria Volonté, Glauber Rocha. Mais, plutôt que de faire un film les "auteurs" partent à la plage ou au bistrot. Seuls Cohn-Bendit et Godard s'intéressent au projet. Cohn-Bendit veut tourner un western gauchiste ce qui est une absurdité pour Godard, la forme western n'ayant engendrée que des films réactionnaires. Le Vent d'est (« western spaghetti gauchiste » ?) est tourné en juin-juillet 1969 et Jean-Pierre Gorin rejoint l'équipe de réalisateurs. Il est signé par le groupe Dziga Vertov, et est joué par Gian Maria Volonté (Le ranger nordiste) et Anne Wiazemsky (La révolutionnaire).*

*« Chardin disait à la fin de sa vie : la peinture est une île dont je me rapproche peu à peu, pour l'instant je la vois très floue. Moi, je ferai toujours de la peinture à ma façon. Que ce soit avec un crayon caméra ou trois photos. » (JLG, Entretien "Jean-Luc Godard à Daniel Cohn-Bendit : "Qu'est-ce qui t'intéresse dans mon film ?"", propos recueillis par Vincent Remy, mai 2010)*

*Entre-temps, en 2018, une blague circule sur les réseaux : un inédit de Jean-Luc Godard intitulé "Vent d'Ouest", plaidoyer (Play doyé !) pour la ZAD NDDL : « Et dans ces structures de béton, fleurit toujours dans les interstices, là où l'humidité subsiste encore, cette herbe que l'on dit invasive lorsqu'elle ne fait que nous protéger de l'érosion, et c'est le Gourbi, le Far West, les 100 Noms. » On a découvert depuis qui était à l'origine de la blague.*

*« Allons voir le western... » - Patricia (Jean Seberg) dans "À Bout de souffle" (1960).*

En entrant dans cette partie obscure de La Pébipologie, on pourrait se demander : mais pourquoi Spinoza ? et pourquoi un western ?

En premier lieu : signalons que le site du P est le moteur cinématographique et l'espace de projection et de génération de ce type d'histoire, et la présence de chevaux sur le site durant deux ans a incité à comprendre que nous pouvions sans doute être téléporté.e.s d'un coup d'un seul dans le Wyoming (enfin, si l'on peut dire, car il s'agit plutôt de tomber dans l'image que nous avons du Wyoming via le cinéma).

Et effectivement chaque visite et promenade sur le terre-plein du P est synonyme de découvertes et de production d'images, à chaque fois curieusement différentes et changeantes. Chaque plan, chaque cadrage devient en quelque sorte une séquence dont les rythmes et les éléments varient. (Elliot Barthez en a été l'heureux témoin les jours passés, et il nous semble que la cinéaste Kelly Reichardt nous apprend cela : la précise attention).

Parfois l'espace, ou tout du moins la perception que l'on peut en avoir, ne se laisse pas circonscrire aux limites données ou virtuelles d'un territoire. Ainsi au fur et à mesure de nos expériences, de marche, de réalisation, de rêve, cet espace se dilate, s'étend, s'épand, se dénoue même.

Il est difficile d'être contenté.e et rassasié.e : on en redemande et on peut comprendre également qu'on trouve là une marge immense de manœuvre. Cela nous autorise à beaucoup d'imagination et d'émotion.

Pour illustrer un pareil propos, regardons et déplaçons un passage de l'étude rédigée par Maurice Lévy concernant Lovecraft et sa nouvelle intitulée "La Musique d'Erich Zann" :

— "Aussi vaste, multiforme et coloré que l'espace diurne est terne et gris, il est, par-delà "le mur du sommeil", le lieu de toutes les extases et de toutes les libertés. Les images du mouvement relèvent alors de ce que Bachelard nomme joliment la "poétique des ailes" : le rêveur paraît flotter dans les airs avec aisance et grâce, monter et descendre dans une substance éthérée, survolant des paysages rians ou sublimes. Parfois encore il se déplace comme en nageant dans des espaces inconnus, dont l'agencement interne ne correspond à aucune norme familière. Les objets [...], avec une surprenante aisance, ont des formes prismatiques inattendues. Les êtres [que l'on] rencontre ressemblent à des masses de bulles agglomérées ou à d'ondulantes arabesques. [On] s'enfonce dans des abîmes de lumière et de sons, traverse des plans mouvants, des formes géométriques aux angles incompréhensibles, des bulles irisées, des polyèdres multicolores. Parfois la vision explose en un jaillissement de couleurs intimement mêlées : alors [on] se retrouve sur une haute terrasse surplombant une cité merveilleuse comme [on] n'en rêva jamais." (Maurice Lévy, "Lovecraft ou du fantastique", Christian Bourgois Éd., 1985, p.67)

De la sorte et en prolongeant de telles velléités, le ouesterner Spinoza tel que Vitara et John Bento Rohmnyz l'élabore, interroge et fait découvrir des formes critiques de la liberté (celles pratiquées par les artistes, celles explorées par les philosophes, etc.), des formes qui, à des vitesses et des rythmes, voire des modes de relations et de rapports différents, s'extirpent et s'évadent des contextes astringents. Et pour cela...

...nous pouvons suivre Gilles Deleuze philosophe lorsqu'il évoque dans "Spinoza et nous" à la fin de son étude "Spinoza, philosophie pratique" (1970, rév. 1981) : « Des écrivains, des poètes, des musiciens, des cinéastes, des peintres aussi, même des lecteurs occasionnels [avis aux amateurs !], peuvent se retrouver spinozistes [qui ainsi ne vivent plus à partir d'un besoin mais à partir d'une nécessité de production], plus que des philosophes de profession ».

Afin d'explorer cela, paraphrasons, citons, construisons avec Deleuze une approche spinoziste (entre crochets nos ajouts, digressions et interprétations) :

Tant que la pensée est libre, donc vitale, rien n'est compromis ; quand elle cesse de l'être, toutes les autres oppressions [institutionnelles, économiques, politiques, etc.] sont aussi possibles, et déjà réalisées, n'importe quelle action devient coupable, toute vie menacée. [...] Pourquoi les hommes se battent-ils "pour" leur esclavage comme si c'était leur liberté ? pourquoi est-il si difficile non seulement de conquérir mais de supporter la liberté ? (le tyran a besoin d'âmes brisées, comme les âmes brisées, d'un tyran).

« C'est une affaire de conception pratique du "plan" [tel un plan de composition (musicale, éthologique)], d'immanence, saisi pour lui-même, à travers de qu'il donne, dans ce qu'il donne : [...] il n'y a plus de forme, mais seulement des rapports de vitesse entre particules infimes d'une matière non formée, [entre éclair, rapidité de la pensée, et lenteur, puissance de l'étendue], [...] des affections, des affects cinétiques, des impulsions, par lesquels l'on est entraîné ou déposé, mis en mouvement ou en repos, agité ou calmé suivant la vitesse de telle ou telle partie : ce qui implique un mode de vie, une façon de vivre [que nous avons à construire]. Non pas qu'on soit spinoziste sans le savoir. Mais, bien plutôt, il y a un curieux privilège de Spinoza, quelque chose qui ne semble n'avoir été réussi que par lui [...] : il apprend au philosophe à devenir non-philosophe. »

Deleuze le dit clairement, si l'on recoud entre eux les éléments avec ses propres propos :

« Spinoza, [vivant-voyant], polit des lunettes, lunettes spéculatives et démythificatrices qui font voir et diagnostiquent les effets produits et les lois des productions des oppressions et des simulacres dont les hommes se contentent. Il prône le positif, de nouvelles visions, dans un monde rongé par le négatif et ses fantômes [destruction et autodestruction, haine et remords]. Spinoza ne croyait pas dans l'espoir [utopie, conquête] ni même dans le courage [héroïsme] ; il ne croyait que dans la joie, et dans la vision. Il laissait vivre les autres, pourvu que les autres le laissent vivre. Il voulait seulement inspirer, réveiller, faire voir. »

C'est pour cela que, ouesternes — histoires océaniques, indociles, dynamiques, dans des étendues, en plein air —, ces récits ne s'appuient que sur des départs, des impulsions, qui se décident dans des associations et des magnétismes insensés non-démonstrables.

Sans liberté, ni sens de la liberté, ni d'élan de la liberté, la création artistique serait-elle possible ? et ainsi, ne produirait-elle et ne montrerait-elle pas des créations et des expérimentations de possibles étendus plus que de coutume ?

Et pour cela il nous faut bouger. Partageant avec le genre western, — ici déconstruit, décodé, réapproprié en brisant ses codes surannés et surinvestis, et se reliant moins au road-movie (en effet ici pas de point A vers un point B) —, cette façon qu'a Spinoza, les paupières fardées pour cerner et appuyer le regard, de partir à l'aveugle, de faire des étapes sans savoir si cela sera la dernière ou pas, et de digresser, lentilles en poche, dans les traversées lentes et longues au travers des visions qui proviennent du monde : « Il n'y a eu que des départs dans ma vie... Je n'ai jamais aimé arriver », dit le protagoniste Simon dans la Presqu'île (1970) de Julien Gracq.

On ne dira pas que le ouesterne est un reflet du western, car dans le premier il n'y a pas cette idée de fondation d'un espace à partir de l'ordre, de la loi, des institutions et de son miroir (le désordre) dans le "wilderness", cette négative fiction dont a besoin le second, le western. L'odyssée est ici, ouesterne, à petite échelle dans un monde connu et

au travers duquel il faut déceler (par les bips et par les visions) tous nos potentiels. L'inconnu n'est pas ailleurs, il est à notre porte. (Note : Le "wilderness" est un concept difficilement traduisible qui désigne la nature sauvage et qui peut aussi bien qualifier un espace qu'un caractère – de façon générale, il renvoie à ce qui précède la civilisation et à ce qui s'y oppose.)

On peut voir dans le P l'image de la faille : elle transforme, telle la "frontière" du genre western, ce qui est présenté habituellement et de manière standard comme un accomplissement et l'horizon de la réussite (les terrains connus et conquis de l'art, ses institutions, avec ses "winners" et ses "losers") en un espace beaucoup plus souple et incertain, moins conflictuel, dans lequel il faut franchir le pas et ne pas hésiter à "perdre" ou à "lâcher-tout" : vers un mode de travail et d'expériences beaucoup plus expérimental et qui se comporte différemment ou autrement dans ce qui apparaît comme un espace-ressource hors-les-murs (un atelier-espace).

La faille ne divise pas ou ne divise plus, toutefois son ambivalence (entre terrain à construire et friche délaissée, voire "à défendre" ; révélant un conflit politique) ne nous laisse pas tranquille. On pourrait tout aussi bien s'y perdre, s'y égarer et s'y noyer. Il y a toujours un risque. Que seul.e.s les artistes peuvent prendre.

Il y a donc de multiples scénarios possibles : c'est un levier présent et permanent dans les *ouesternes*, vus comme western élargi et non violent ; et ici la "conquête de l'ouest", le Far West, devient la "déprise de l'ouest", la bifurcation par rapport à une direction mythique. Par ailleurs, le générique de *ouesterne Spinoza* peut paraître énigmatique (il l'est) et au-delà du clin d'œil au *western spaghetti* nous suivrons Jon Haure-Placé lorsqu'il indique qu'un *ouesterne* fait partie des films les plus à l'ouest (c'est aussi simple que cela). C'est un cinéma échevelé et aux multiples chapeaux : cela devient un espace effaré et pratiqué (on n'est pas dans une reconstitution en studio de clichés binaires ; *no hero, no star*, pas de héros ni d'héroïnes ni de vedettes ; *no bad dudes no good dudes*, pas de bons ni de méchants).

Rosa Eslavida.

Edward. S. Curtis, Native Drawings of Santo Domingo Masks vers 1925.



## Le Ouestern de Spinoza (1)

par Vitara et John Rohmnyz, artistes participant.e.s à La Pébipologie.

Commentaire supplémentaire de Michael Eichelberger, University of Pebipological Translations

<https://89.projetneuf.cc/post/202109cheval-ouestern2/>

En résumé, V. & J. Rohmnyz ont construit une hypothèse : celle de la visite de Spinoza sur le site du P, renforcée par l'idée que cette visite pouvait prendre l'allure d'un ouestern, c'est-à-dire d'une aventure rocambolesque dans une région méconnue et plutôt déserte située au ponant sur une côte occidentale au littoral magique.

Pour ce faire, le duo utilise le principe du *cover* : autrement dit de la reprise, et là précisément il s'agit de la reprise du philosophe Baruch Spinoza ré-inséré à notre époque en prenant celui-ci comme protagoniste d'une expérience optique et de randonneur hobo, tout en mettant en correspondance avec une autre et seconde hypothèse : celle que son métier de polisseur de lentilles, donc d'instruments de vision et d'illusion, a interagi avec son engagement de philosophe. Rappelons-nous qu'il écrivit aussi un *Traité de l'arc-en-ciel* (*Stelkonstige Reeckening van den Regenboog*), mais ne s'était jamais attablé pour développer un *Traité des chutes d'eau* (les Rohmnyz étaient persuadé.e.s qu'une telle initiative l'aurait intéressé).

Une coïncidence a ensuite primé dans la construction d'un tel récit : celle de la présence de la famille de Spinoza à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à Nantes à quelques kilomètres de Saint-Nazaire, laissant imaginer ce qui se serait passé si sa famille était restée à Nantes au lieu de fuir aux Pays-Bas, pays qui deviendra un peu plus tard au XVII<sup>e</sup> siècle (en 1632) celui de la naissance de Spinoza.

Étonnamment beaucoup de choses ont collé très vite durant l'application du procédé narratif et imaginaire, comme si les deux histoires, celle de *western/ouestern/ouesssterne* et l'autre, plus établie et bien évidemment davantage connue, du philosophe polisseur de verres étaient faites pour se rencontrer et se croiser, sans qu'il y ait à forcer quoi que ce soit. Faire se déplacer le philosophe Spinoza dans un décor de ouestern a été finalement assez aisé (toute nécessité comprise) [voir note 1] ; Spinoza ayant eu évidemment envie de construire un dispositif plus grand avec des lentilles, tel un télescope, pour lequel il lui fallait bien trouver un terrain adéquat : ce ne pouvait être que le P. Et en effet, entre 1664 et 1666 Spinoza entretenait une correspondance avec Huygens :

« Huygens m'a raconté des choses étonnantes [...] sur des télescopes de fabrication italienne au moyen desquels on a pu observer des éclipses causées dans Jupiter par l'interposition de ses satellites et aussi une ombre qui semble projetée sur Saturne par un anneau » (lettre XXVI) (En mars 1655, les frères Huygens avaient achevé le montage de leur premier télescope).

Le philosophe allemand Ludwig Feuerbach (1804-1872), privat-docent et fomenteur de fortes "Pensées sur la mort et l'immortalité" qu'il publia anonymement, ira même jusqu'à dire à propos de Spinoza : « la philosophie de Spinoza est un télescope, qui met à la portée de l'œil les objets invisibles à l'homme en raison de leur éloignement ».

Spinoza complètera :

« La beauté, Monsieur, n'est pas tant une qualité de l'objet considéré qu'un effet se produisant en celui qui le considère. Si nos yeux étaient plus forts ou plus faibles, si la complexion de notre corps était autre, les choses qui nous semblent belles nous paraîtraient laides et celles qui nous semblent laides deviendraient belles. La plus belle main vue au microscope paraîtra horrible. » (Spinoza, Lettre à Hugo Boxel, octobre 1674).

Il dira aussi et poursuivra tout en enfonçant le clou :

« Ne pas tourner en dérision les actions des hommes, ne pas les déplorer ni les maudire, mais les comprendre. »

« Si les hommes étaient sages, il n'y aurait pas besoin d'État. »

On pourrait ainsi faire rejoindre, en un tour de main, Spinoza et John Dewey, car effectivement la sagesse s'apprenant (école) et s'actant (les actions plutôt que de laisser faire les passions), alors il s'agirait pour nous de défendre les lieux-laboratoires et les écoles-laboratoires dans lesquels on fait et pratique.

Mais allons voir maintenant ce qu'il en est vraiment de cette histoire...

---

[notes de bas de page]

[note 1] : Merci à Stéphanie Zanlorenzi qui m'a fait approché la nécessité comprise : Les hommes ont conscience de leurs désirs mais le plus souvent sont ignorants des causes qui les déterminent. La liberté ne consiste pas dans la faculté de décider de manière arbitraire (ce qu'on appelle le libre arbitre) mais dans une « libre nécessité », une nécessité comprise et assumée de l'intérieur. L'homme est ainsi d'autant plus libre qu'il comprend les déterminations dont il est l'objet.

Plus l'homme connaît (comprend, se dérouté, creuse, se perd : ce qui demande un effort, une nécessité à aller plus loin qu'habituellement), plus il est libre. Seule la connaissance peut tirer les hommes de leurs erreurs et leur enseigner à maîtriser leurs passions, seule elle « est utile à la vie sociale en tant qu'elle enseigne à ne haïr personne » et aussi « en tant qu'elle nous apprend dans quelles conditions les citoyens doivent être gouvernés et dirigés afin de n'être pas esclaves, mais de pouvoir accomplir librement les actions les meilleures ». Spinoza définit la liberté en opposant liberté & contrainte, et en associant liberté & nécessité. La liberté se situe dans « la libre nécessité ».

Mais descendons aux choses créées qui sont toutes déterminées par des causes extérieures à exister et à agir d'une certaine façon déterminée. Pour rendre cela clair et intelligible, concevons une chose très simple : une pierre par exemple reçoit d'une cause extérieure qui la pousse, une certaine quantité de mouvement et, l'impulsion de la cause extérieure venant à cesser, elle continuera à se mouvoir nécessairement. Cette persistance de la pierre dans le mouvement est une contrainte, non parce qu'elle est nécessaire, mais parce qu'elle doit être définie par l'impulsion d'une cause extérieure. Et ce qui est vrai de la pierre il faut l'entendre de toute chose singulière, quelle que soit la complexité qu'il vous plaise de lui attribuer, si nombreuses que puissent être ses aptitudes, parce que toute chose singulière est nécessairement déterminée par une cause extérieure à exister et à agir d'une certaine manière déterminée. Concevez maintenant, si vous le voulez bien, que la pierre, tandis qu'elle continue de se mouvoir, pense et sache qu'elle fait effort, autant qu'elle peut, pour se mouvoir. Cette pierre assurément, puisqu'elle a conscience de son effort seulement et qu'elle n'est en aucune façon indifférente, croira qu'elle est très libre et qu'elle ne persévère dans son mouvement que parce qu'elle le veut. Telle est cette liberté humaine que tous se vantent de posséder et qui consiste en cela seul que les hommes ont conscience de leurs appétits et ignorent les causes qui les déterminent. (Baruch Spinoza, Lettre à Schuller [1674], lettre LVIII, trad. du latin par Ch. Appuhn, dans Œuvres, vol. IV, GF Flammarion, 1966, p. 303-304).



*Rembrandt van Rijn, Portrait d'un homme, (entre 1630 et 1669), Cleveland Museum of Art.  
Portrait supposé de Spinoza.*



Claude Gellée, dit le Lorrain, *Vue du Tibre près de la Torre di Quinto*, 1640-1645, Plume et encre brune, lavis brun.

## Partie du Récit Ouestern de Spinoza

par Vitara et John Rohmnyz, artistes participant.e.s à La Pébipologie.

<https://89.projetneuf.cc/post/202109cheval-ouestern3/>

Le silence retomba pendant quelques instants. Le lendemain, le paysage était paisible. Un ruisseau coulait entre les rochers et allait remplir plus loin une sorte de cuvette rocheuse. Ce bassin temporaire pouvait bien s'habiller de lotus, sa surface restait perpétuellement noire et insondable. C'était là, autant qu'on pût le savoir, l'unique point d'eau à plus de 50 kilomètres (de trente-et-un milles) à la ronde. Il ne lui restait qu'à tendre l'oreille, et à cligner des yeux au soleil. Le ciel s'éclaircissait de plus en plus et le soleil apparut enfin, teignant les nuages de rose. Spinoza, en hésitant entre faire confiance aux images ou bien aux idées, opta pour la première option (tout en y mixant les idées qui lui venaient) et leva finalement les yeux droit devant en remontant les pentes. Le temps allait rester clair durant au moins deux jours.

S'il y avait une planche de salut, elle était là, dans cette direction. Pour passer le temps sur le dos de sa monture, il suffisait de se raconter des blagues amusantes. Sa mule était harnachée d'une curieuse façon, avec des grelots, plusieurs plaids de couleur unie et d'autres plus bariolés avec plusieurs paquets à l'arrière. Cela faisait tout pencher. Le récit passait ainsi d'un genre stylisé à quelque chose de plus sentimental, presque quotidien ou banal, et les attitudes et actions décrites ou relatées pouvaient faire penser aux anciennes histoires au cadre pétrifié : lorsqu'Ulysse retrouve Télémaque ou quand Iphigénie accoste en Tauride. Tout cela prenait du sens.

En parvenant en soirée dans la demi-pénombre à l'extrémité Est, il lui fallait mettre pied à terre pour s'engager dans l'étroit passage d'un défilé qui débouchait sur la plaine, au nord de la ligne de chemin de fer et des barres hautes montagneuses, qu'on appelait failles de l'avenir. Dès que la lune se mit à teinter les bois et les vallons de sa clarté argentée, il restait à s'asseoir à même le sol et à se mettre à fumer nonchalamment jusqu'à ce qu'il fût assez clair pour distinguer des empreintes. Il n'y avait souvent pas grand espoir d'aboutir dans de pareilles recherches, mais il était compréhensible que de vouloir s'éloigner un peu, en se glissant dans un espace suffisant et cependant étroit, [...] permettait de pouvoir mettre de l'ordre dans ses propres pensées.

Lorsque la lune fut un peu plus haut, Spinoza se remit en marche. À un demi-kilomètre de la côte puis du col, c'est en découvrant les empreintes laissées par sept ou huit animaux qui semblaient s'être regroupés là que la narration prit un peu plus d'ampleur et de consistance. Il fallait se contenter de les suivre, de les perdre parfois sur le sol rocailleux, mais pour les retrouver un peu plus loin. Il était toujours difficile d'imaginer qu'une narration puisse égarer le fil de sa propre action.

Il était plus de minuit quand le chemin suivi lui fit atteindre le bas du plateau. Même si la piste se perdait à plusieurs reprises, que ce soit dans les ombres noires de la nuit ou à cause de la nature du sol, elle était toujours retrouvée. Et puis simplement suivre la pente parfois suffisait pour se rétablir sur le plan suivant. Sa progression s'arrêta net lorsque son regard se heurta à une construction de pierre qui s'élevait à quelque distance.

Elle était plutôt massive et semblait infranchissable. C'était une bâtisse importante, mais envers laquelle le temps ne s'était pas montré particulièrement clément. Ses larges pans étaient tavelés et certaines zones paraissaient comme béantes. Ce qui s'apparentait à un bâtiment ou à une grande bâtisse était une construction carrée, précédée d'une vaste cour (ou parvis) pavée par des tapis de cailloux éparpillés par groupes hétérogènes. Au milieu de la façade principale, semblait s'ouvrir comme par miracle une grande porte cochère (ou bien était-ce une faille ou une gorge sans fond ?) et, non loin de là, à quelques dizaines de mètres, se trouvait une sorte d'enclos aux barrières démolies, ce qui le rendait plus ou moins défini.

Les semaines passées sur la piste avaient tout amaigri. Sa silhouette était devenue plus fine et malingre et de loin on devinait qu'elle devait porter une veste de toile et un pantalon usé jusqu'à la corde, des bottes éculées, et un chapeau à large bord tout déformé, ce dernier étant le plus visible. Par un coup de revers avec son chapeau, l'image de la maison disparut d'un coup. En dépit de la situation qu'on pouvait trouver critique, s'installait à présent le sentiment d'un certain soulagement.

Tout en marchant ses yeux scrutaient les environs. Le paysage l'enchantait. Vraiment. C'est comme si plusieurs plans se chevauchaient et s'intervertissaient. À partir de maintenant c'était quasi impossible de faire marche arrière. Une multitude de fleurs sauvages poussaient dans l'herbe épaisse ; et vers le Sud, les collines étaient recouvertes de sapins. [...] À l'Ouest, la prairie ondoyante était parsemée d'arbres, de toits, de champs de chaume, de rubans de routes, et de cours d'eau qu'on pouvait deviner. Au lointain, tout se fondait en une teinte imprécise.

En se dirigeant vers l'Est, Spinoza distingua soudain dans le ciel quelque chose qui, à première vue, ressemblait à un nuage. Mais c'était de la fumée ! [...] Il lui a fallu s'agenouiller sur le sol, ôter son chapeau, puis coller son oreille contre une des buttes de terre pour élucider une pareille incongruité. Jusqu'à arriver à percevoir une faible vibration qui indiquait sans le moindre doute le piétinement d'un ou deux animaux. Fallait-il se relever, remettre délicatement son chapeau sans plus d'affolement et passer sa langue sur ses lèvres sèches pour passer au niveau suivant ? C'était sûr : la fumée se faisait plus épaisse et de plus en plus visible.

Il y avait là quelque chose de véritablement étrange. En reprenant donc le chemin par lequel sa monture était passée et cela à l'encontre de toute réflexion raisonnable, sa décision immédiate fut de commencer à gravir le flanc du plateau, entre la voie de chemin de fer et l'ancien bâtiment, pour ensuite parcourir allègrement la crête déplumée, jusqu'à finalement le point et l'endroit les plus élevés d'où sa vue pouvait plonger sur la lande. Le panache de fumée était toujours visible, et formait maintenant un grand P ; c'était tellement hallucinant que son mouvement d'après a été de se rapprocher insensiblement du bord du promontoire comme si une pareille attitude lui permettait d'avoir une meilleure acuité qui confirmerait cette vision à première vue improbable. Il lui sembla même percevoir vaguement des reflets similaires à des sortes de serpentins et des hélices dans les mouvements éloignés des panaches et des volutes.

Après sa descente silencieuse de la zone élevée et au moment d'atteindre au bout de quelques centaines de mètres le bord de la lande correspondant au périmètre du P, la lune était déjà très basse dans le ciel. L'air était néanmoins toujours étouffant, et le vent ne parvenait pas à atténuer la touffeur. Seul un écho répondit. Spinoza ne parvenait pas à comprendre ce qui avait bien pu se passer. Il était inutile d'insister plus qu'il ne fallait et il lui suffisait de s'attacher à suivre les légères sautes de vent pour se laisser porter par l'aventure. La lune avait maintenant disparu, et la nuit était noire et profonde, bien qu'un seul coup d'œil était nécessaire pour apercevoir encore, tout au fond du passage créé par le réseau de toutes élévations, la lueur rougeâtre de la base supposée des fumées.

Spinoza roula de nouveau une cigarette. La patience était de mise. Un peu avant l'aube, le vent tourna, et le froid se fit plus intense. Après l'épuisement et la fatigue, l'endormissement avait pris le dessus et gagné. Pourtant, une sorte de sixième sens lui fit soudain ouvrir les yeux. Une pâle clarté teintait le ciel du côté de l'orient, et dessinait au-dessus de lui à quelques mètres de l'autre côté de la berge une ombre grande et forte, longue de plusieurs mètres et coiffée d'un chapeau noir couvert de poussière. C'était Gombrow.

*(Peter Junof, avec Vitara et John Rohmnyz, d'après "Une nuit en Arizona" (Judas Gun, 1964), de Gordon D. Shireeffs, librairie des champs-élysées, collection Western, Le Masque, 1976 ; d'après "Embuscade à Grizzly Creek" (Ambush Creek), 1967, de Lewis H. Patten ; d'après "Regan Le Texan" (Texas Spurs), 1965, de J.L. Souma)*

## **Le Ouestern de Spinoza (2)**

par Vitara et John Rohmnyz, artistes participant.e.s à La Pébipologie.

Commentaire supplémentaire de Michael Eichelberger, University of Pebipological Translations

<https://89.projetneuf.cc/post/202109cheval-ouestern4/>

Spinoza s'amusait à jouer avec des images de toutes sortes ; tout l'amenait à les comparer entre elles puis à les superposer à des plans et des points de vue pris sur le grand terre-plein du P.

Les grandes surfaces planes sous des grands ciels qu'on voyait dans beaucoup de peintures étaient vraiment compatibles avec le large terre-plein, sauf qu'il y manque les parkings silo. Spinoza pense à son télescope.

La rétention d'eau qui arrive chaque hiver pouvait facilement être comparée à un lac autour duquel il fallait imaginer des bordées d'arbres et au loin des reliefs hauts et lumineux, tel un Mount Corcoran.

En arrière vers la vallée d'Avalix, il y a les bosquets de hauts arbres qu'on imagine similaires aux Irvington Woods avec leurs chemins sinuant entre les troncs sombres. Spinoza s'y aventurait souvent.

Lorsque la nuit tombait, la seule chose à faire était de se replier vers le promontoire 89, et de passer par le grand tilleul et le four enterré. Ce qui revenait ainsi et à chaque fois c'était le souvenir des flammes et de l'odeur âcre de la fumée qui s'élevait de ce petit renforcement de terre et qui allait voler de-ci de-là tout en se propageant.

Sa pensée faisait de même, suivait les mêmes motifs. Les enjeux avaient pris une autre tournure. À la manière des tableaux hollandais, l'extériorité peut seule faire connaître l'intériorité (ce qu'avait souligné le Spinoza original dans son "Éthique", II, 26 c. 2.). Notre intériorité est aussi invisible aux autres qu'elle l'est pour nous. C'est de l'extériorité qu'elle émerge. Nous sommes affectés.

Car si notre propre corps n'est pas affecté, notre esprit ne perçoit pas l'existence des corps extérieurs (Spinoza, "Éthique", II, 26) :

« [...] dans l'entrelacs des modes finis, enfin, l'intérieur et l'extérieur sont toujours imbriqués et ne peuvent pas être pensés comme des réalités distinctes et séparées. Le mode se meut toujours dans l'entre-deux. Il est le lieu des échanges entre l'intérieur et l'extérieur, car il est perpétuellement affecté.

[...] Spinoza nous révèle que ce que nous croyons être intérieur est en réalité extérieur. [...] Il n'y a d'extériorité que relativement à une intériorité affectée. [...] Ce que nous croyons nous être propre, à savoir notre expérience, notre histoire, notre vécu personnel est constitué par des vestiges de causes extérieures dont la nature se mêle confusément à la nôtre et l'imprègne à notre insu. [...] Nous portons des vestiges du corps des autres.

[...] Le mécanisme de la mémoire et de l'habitude, qui prend appui sur ces traces, s'apparente lui aussi à un phénomène hallucinatoire, car il tisse et nous fait éprouver des liens intimes entre les êtres et les choses alors qu'il n'est qu'une pure conjonction de choses extérieures et extrinsèques sans rapport objectif, associées automatiquement à force de répétition. [...] L'extériorité avec laquelle on compose est intériorité. »

(Source : Chantal Jaquet, Spinoza à l'œuvre, Chapitre III. Du corps à notre corps, L'idée de soi et du corps propre chez Spinoza, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2017).

C'est pour cela que Spinoza travaillait à ses lentilles et à son télescope.

Dans ce sens, cette prenante activité anticipait ou bien suivait tout simplement ce qu'allait énoncer un certain Marcel Proust :

« Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien, car, si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est [...] » (Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, tome XII, La Prisonnière, volume 2 (1923), p.69).

Mais revenons à la biographie de Spinoza.

Avant son excommunication et son retrait (loin des remous et des vanités), Spinoza avait vécu en ville, à Amsterdam, et potentiellement à Nice, Bordeaux et Nantes, dans un quartier où résidaient de nombreux artisans, décorateurs, artistes, peintres... Rembrandt lui-même ne résidait pas loin (n'eût-il pas lui-même approché et abordé Saint-Nazaire ? on pourrait le prétendre, mais Rembrandt n'a semble-t-il peint aucun port).

Une tradition, ou bien n'était-ce qu'une rumeur, voulait d'ailleurs que le jeune Spinoza ait inspiré la figure de David jouant de la harpe dans la toile "Saül et David" peinte par Rembrandt. Ses amis tenaient une galerie d'art.

Spinoza apprit aussi l'art du dessin en autodidacte.

Quelques semaines plus tard, durant l'Open Summer à l'été 2021, un des artistes de passage, Boris Grisot, réagissant à l'histoire du **ouestern de Spinoza** par le duo Vitara & John Rohmnyz, créera une performance et une vidéo : *No Western without a Horse*, <https://youtu.be/wt350iwW72s> .

Le programme était bien lancé : les tribulations de Spinoza du Portugal à Nantes et Saint-Nazaire, puis jusqu'à Amsterdam étaient bien plausibles.

### **Le Ouestern de Spinoza (3)**

par Vitara et John Rohmnyz, artistes participant.e.s à La Pébipologie.

Commentaire supplémentaire de Michael Eichelberger, University of Pebipological Translations

<https://89.projetneuf.cc/post/202109cheval-ouestern7/>

#### **3.1. le rôle principal**

*Spinoza - History Of Western Philosophy*

Le personnage protagoniste Spinoza a pu élaborer au fil des siècles une histoire de la ouestern-philosophie.

On dira que de la sorte, et sans enjeux dramatiques, Spinoza cherche à montrer que le ouestern n'est pas pour une personne philosophe synonyme de chevauchée et de conquête. La présence d'indiens, de cowboys, de colts ou de chevaux ne semble former ni une condition nécessaire, ni une condition suffisante au classement d'un film ou d'une aventure comme étant un ouestern. Par ailleurs, dans "Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?", Paul Veyne met au jour la spécificité de ce régime de croyance mythologique qui, comme tout mode de pensée, s'enracine dans une certaine pratique - en l'occurrence dans la pratique collective de fictions narratives portant sur un temps à la fois passé et hétérogène au nôtre. A partir de ce point, il semble possible de regarder le genre western comme une pratique mythologique collective [...].

On dira, en suivant notre protagoniste Spinoza, qu'un ouestern est une aventure contemplative de laquelle on ressort avec une émotion grandie par l'intensité du voyage que l'on trouve également étrange et saisissant. On ne sait si le récit est banal, trivial, ou tout au contraire *pas banal du tout*. Néanmoins on voit bien qu'il ne s'y passe pas grand chose et que la trame aventureuse (le télescope, les lentilles) est on ne peut plus minimaliste.

Alors philosophiquement on dira qu'il s'agit d'une histoire à l'os, débarrassée de toute forme d'artificialité superflue (et effectivement n'est gardée que celle nécessaire à la fiction la plus fine et à peine perceptible), et plongée dans une dimension d'une sobriété et minimalité évidentes.

On dira aussi que le ouestern est un *anti-western* et qu'il floute les époques et les scènes, les mélange, les associe, les brode, hybride tout, et à ce titre une telle histoire et de pareil récits, celle et ceux de Spinoza, ne peuvent qu'emprunter une voie originale sur une face abrupte et vertigineuse. Alors c'est sûr : tout cela ne dépeindra qu'une aventure atypique, qu'un ouestern austère, sobre, espiègle, queer et contemplatif, au point de vue inhabituel, et tout cela aux antipodes des habituelles conquêtes triomphales et écrasantes.

Pour aller plus loin : [Le western, film de guerre ? Une hypothèse philosophique](#) ; et : Francesco Sticchi, *Melancholy Emotion in Contemporary Cinema : A Spinozian Analysis of Film Experience* (Routledge Advances in Film Studies, 2019)

### 3.2. les deux rôles secondaires

Les deux rôles secondaires portent des chapeaux.

Dans le cadre de ce récit spinoziste, ces deux autres protagonistes seront Gombrow ou Danti selon les cas et selon les situations ; Gombrow et Danti étant les deux acolytes chapeliers de Spinoza au milieu de cette aventure rocambolesque. Ces deux personnages ont également des surnoms :

#### *Marchand du Sel*

Le chapeau ouesternien qu'on a repéré est bien loin de celui porté habituellement par le même protagoniste pour Rose Sélavy : le visage masculin n'est pas ici maquillé, et pas de fourrure serrée autour du cou dans un mouvement recherché de séduction. Pour Rose Sélavy, il s'agit, selon Giovanna Zapperi, d'un chapeau à cloche qui était à l'époque l'attribut essentiel de la femme androgyne au moment des années folles : il devait être enfoncé sur la tête et marquait un signe d'uniformisation et de masculinisation à la fois : couvrant les cheveux courts le chapeau met en valeur le regard tout en le chargeant d'un érotisme trouble (toujours selon Giovanna Zapperi, "L'artiste est une femme : La modernité de Marcel Duchamp", 2016), ce que l'on peut vérifier sur beaucoup de photographies.

Pour l'heure ce personnage arbore un étrange couvre-chef entre Stetson et chapeau de paille, qui couvre tous les cheveux tout en laissant la possibilité que le visage puisse s'exposer au soleil et à la lumière selon l'orientation de la tête.

Si l'on ausculte la photographie de Rose Sélavy prise par Man Ray en 1921, nous remarquons que les mains sur la photo ne sont pas celles de Marchand du Sel mais celles de Germaine Everling, la deuxième femme de Picabia, à laquelle appartenait aussi le chapeau porté par Marcel. Ce qui peut permettre de faire remarquer également qu'une telle photographie a dû demander une gymnastique spéciale de la part de celles et ceux qui l'ont réalisée (Marchand du Sel, Germaine et Man Ray... et Rose... qui sait si, en plus, d'autres protagonistes ne s'y cachent pas encore ?).

#### *Josip Beuyehs*

Pour Josip, le chapeau est partout ; d'ailleurs on pourrait aisément le confondre avec celui de Gasiorowski et celui de Monory (Gasio et Monor, à ne pas confondre avec un autre personnage, Nabok).

Hans Brög (in "Mein Gott hat der Joseph viele Marien", 1992) fait remarquer que « Beuys [autre nom de Josip] s'est constamment comporté de façon invraisemblable. Ainsi, a-t-il constamment fait la preuve d'une attitude esthétique. En cela, il fut un maître, un grand maître. Pour cela, il eut besoin d'une entrée en scène, d'accessoires comme le chef d'orchestre de ses baguettes [(lui, c'est un couvre-chef, "couvre-chef-d'œuvre" comme l'annonçait Robert Filliou, voir note 1 ci-dessous)], d'un costume ; comme le chef d'orchestre, comme le prêtre, comme le juge. Il n'y a pas que la perruque du juge qui a une natte. Beuys avait son chapeau. » Et comme le rappelle Heiner Stachelhaus (in "Joseph Beuys", 1987), « pour lui, le chaman porte toujours un costume dont une partie importante est le bonnet. Le costume de Beuys tient en une veste de pêche sur une chemise blanche, un pantalon de jeans et un chapeau de feutre. » Une telle apparence peut se rap-

porter à la caractéristique d'un charisme "traditionnel" dévolu à l'artiste dans l'imaginaire populaire : Andy Warhol et sa coupe de cheveux, Bruce Nauman et son chapeau de cow-boy, Vladimir Nabokov et sa casquette, etc.

On regardera donc aussi : Gérard Gasiorowski en Indien, chez lui rue Louis Blanc en 1976 ; Georgia O'Keefe, à Abiquiú, New Mexico, par Philippe Halsman, en 1948 ; et ses portraits par Ansel Adams en 1937, par Maria Chabot en 1944 et ceux par Todd Webb en 1963 ; Louise Nevelson, à New York, en 1974, par Jack Mitchell, est impressionnante ; Jacques Monory l'est tout autant (la série de photos par Jean Larivière en 2008. Pour Nabok/Nabokov, on visionnera les photographies par Time Life : Vladimir Nabokov et sa femme Vera, aux papillons, en 1958. Et les photographies des feuillets Wanted dead or alive avec un certain Josh Randall...

Alors on voit que la plupart de ces protagonistes sont pris dans de nombreuses histoires, celle du P n'étant qu'une des hypothèses possibles. Ceci n'est pas sans nous rappeler celle tout autant fascinante du chapeau de Vermeer tel que l'historien canadien Timothy Brook nous l'a rapportée.

D'où l'on voit qu'imaginer Spinoza en expérimentation de lentilles, de lunettes et de télescope sur le large terrain du P, reconnaissable à sa silhouette chapeauté, n'a vraiment rien d'incongru.

« Tout se ressemble et rien n'est identique », dira-t-on, avec un air émouvant et dérisoire, comme le sont toujours les personnes idéalistes et passionnées, victimes d'une idée fixe qu'elles ne maîtrisent pas.

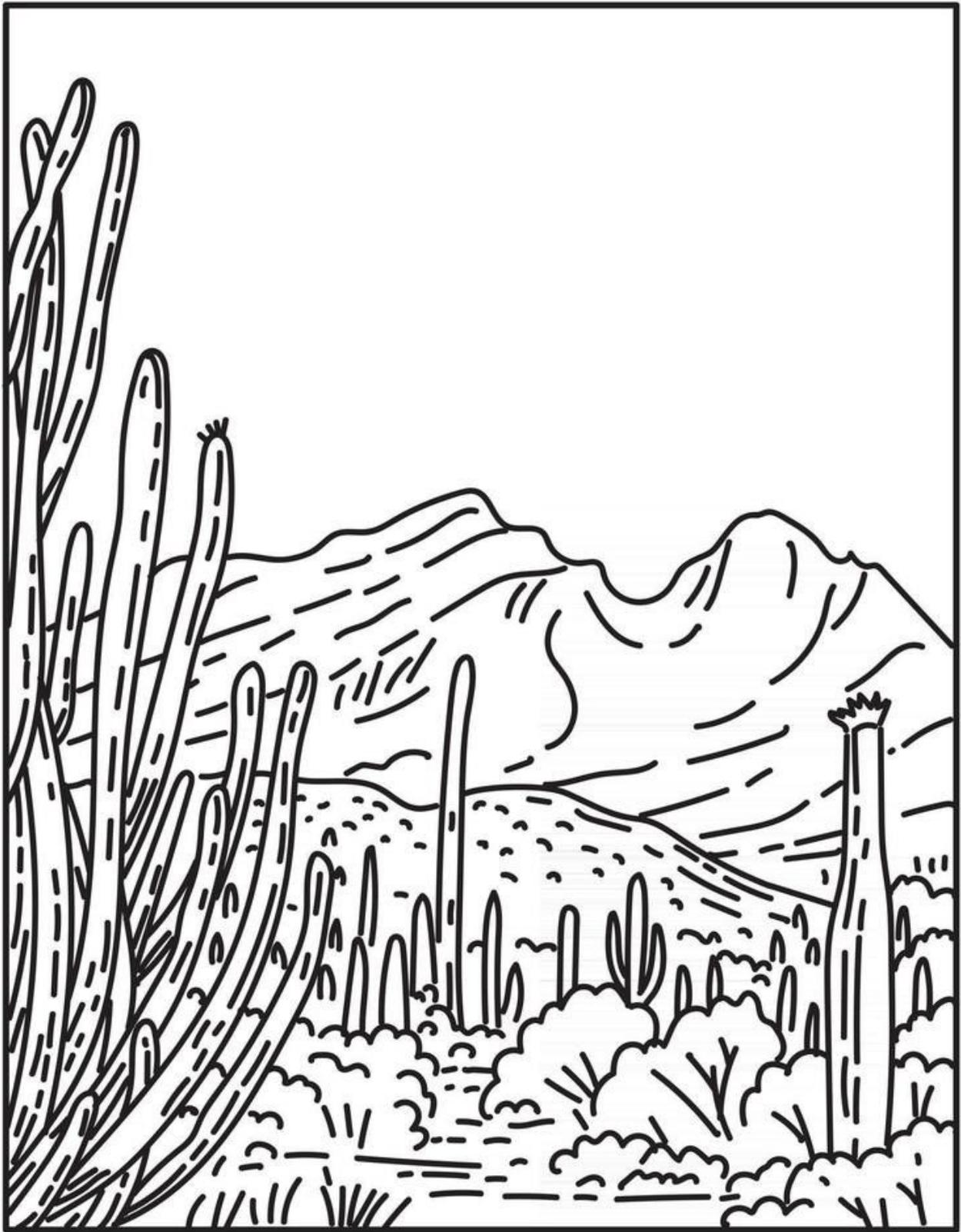
Néanmoins nous allons tenter d'explorer quelques autres hypothèses...

---

[notes de bas de page]

(note 1) : En 1962, Robert Filliou installe sa galerie dans son chapeau : « La Galerie Légitime », faisant de son couvre-chef son propre lieu d'exposition mobile. Les œuvres, rassemblées et accompagnées du tampon « Galerie Légitime Couvre Chef-d'Œuvre », occupent cette galerie capitale hors de tout système, transformant Robert Filliou en une sorte de vendeur d'art à la sauvette. La première édition a lieu en janvier 1962, Filliou y montre ses œuvres, puis en juillet 1962 il y expose Benjamin Patterson. Le 22 octobre 1962, lors de la Misfits Fair, la Galerie Légitime se déplace à Londres dans un chapeau melon avec des œuvres de Robert Filliou, Ben, Emmett Williams, Robin Page, Addi Köpcke, Daniel Spoerri : « à l'intérieur de ma casquette, au sommet de ma tête, j'avais de petites œuvres », dit Filliou. <https://www.erudit.org/fr/revues/intervention/1980-n6-intervention1078479/57613ac.pdf>

Robert Filliou, Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait (Self-Portrait Well Made, Badly Made, Not Made), avec l'affiche d'exposition pliée en bateau-chapeau de papier, 1973, Museo Reina Sofía Madrid ; Galerie Légitime, The Frozen Exhibition, ed. VICE-Versand, Remscheid, 1972.



Partie de ouestern :  
<https://89.projetneuf.cc/post/202208ouestern-fleche/>

## Utile randonnée ?

en 32 paragraphes au masculin

par Vitara & John Rohmnyz

### partie 1.

*(Dans cette première partie, Spinoza met en place son miroir et en décrit la fabrication. Tapi sur le terre-plein du P et en faisant usage de son miroir, il va tomber sur la flèche.)*

Il arrive des bricoles à Spinoza. Au travers de ses lentilles et par temps clair, il se met à visualiser des polders, des collines aux pentes douces, des canaux, des fossés et des futaies, des abords de fleuves et des confluent, puis des lacs, des rivages, des cluses, des combes, des dolines, des poljés, des canyons et des lignes de crête. Bref, toute une flopée de visions de formes et de lieux tels qu'il en avait vu dans le Wisconsin ou dans l'Illinois. L'ensemble dessinant un espace biographique et posant une sorte de lecture géomorphologique des endroits traversés. Et tout cela comme par pure inadvertance, à croire que l'on peut être et arriver n'importe où et n'importe quand et que ces contrées quelles qu'elles soient sont toujours pleines d'accroches. Il arrive même à en faire quelques clichés et au bout d'un moment à les photographier longuement en utilisant une de ses lentilles en tant que miroir noir, dispositif que l'on dénommait aussi plus communément à d'autres époques "miroir de Claude" (et que l'on traduisait en anglais par Claude glass ou black mirror [réf. 2], et en allemand par Claude-Glas et Schwarze Spiegel) [note 1].

Il en avait décrit les caractéristiques et le fonctionnement dans un petit fascicule intitulé "Un Guide utile pour la visite des pays des Lacs particulièrement au P" (An Influential Guide to the Lakes particularly on P) (anti-daté de 1610) : « La personne l'utilisant doit tourner le dos au sujet considéré. Le miroir doit être tenu suspendu par la partie supérieure de son boîtier que l'on réorientera un petit peu vers la droite ou bien vers la gauche selon qu'il est nécessaire, ceci tout en se protégeant le visage de la lumière du soleil afin d'obtenir de douces et moelleuses nuances et colorations. Le paysage apparaîtra alors dans le miroir en l'orientant délicatement d'un côté ou de l'autre selon l'image que l'on vise ».

Ses utilisateurs étaient pourtant souvent moqués comme avait pu le faire à l'époque un commentateur chevronné appelé Hugh Sykes Davies lorsque celui-ci avait écrit à propos de ces artistes paysagers qui en faisaient abondamment l'usage : « Il est bien typique de leur attitude envers la Nature que de lui tourner le dos afin qu'elle puisse leur paraître souhaitable et copiable ». Risible. Rien de sérieux en quelque sorte ; Baudelaire nous le rappelle : « le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne [...] », et plus loin continue-t-il d'argumenter : « C'est là le point de départ : "moi", je ne tombe pas ; "moi", je marche droit ; "moi", mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas "moi" qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir ininterrompu ou un pavé qui barre le chemin. » [note 2] Et patatras !, à force de regarder le miroir, Spinoza trébuche, tressaute, et s'affale. Le miroir est double et peut tromper. Jusqu'à en rire.

Cependant un tel miroir demandait une somme conséquente et un bon paquet de recherches préliminaires avant d'être efficace. C'était une autre histoire que celle de fabriquer et de polir des lentilles ou d'utiliser ludiquement des verres transparents teintés afin de s'amuser à temporairement colorer ce qui était face à soi (voire même de se divertir davantage en permutant les couleurs pour chaque œil) (ce que nous indique Flaubert dans une lettre à Louise Colet en 1852) [note 3]. Car, en effet, le problème central de cet appareil, en plus de la perfection requise de la convexité de sa surface, était le choix de la teinte du fond du miroir afin d'obtenir l'effet voulu : il fallait prévenir des mauvais effets et des désagréables reflets et travailler à fond l'opacité du miroir pour ne pas trop ternir les couleurs et les contrastes ni les défraîchir ni les ternir. Ainsi l'obtention d'un tain parfait était en quelque sorte l'enjeu de ce type d'appareil. On pouvait partir d'un métal ou d'un minéral poli mais aussi d'un morceau de carbone ou d'une obsidienne ou encore de jais travaillé à fond. Certains avaient même essayé avec de la houille et du noir de fumée.

Pour la convexité il fallait y aller mollo et par tâtonnements : un miroir trop plat écrasait lamentablement les distances (un élément trop proche était vraiment dans ce cas trop proche) et s'il était trop courbe, les rapports de distance entre le proche et le lointain devenaient beaucoup trop aberrants (ce qui pouvait tout de même donner des résultats excellents et tout aussi bien convenir). Quant à aller jusqu'à la concavité... Il n'y pensait pas, car cela réduisait tout (on les appelle dans ce cas *reducing glasses*). Ce qui était tant et tant recherché pour une utilisation optimale était la netteté et cette profondeur fantasmagorique et fantasmagorique du noir. Car même si un pareil miroir pouvait demeurer étonnant, il tendait toujours vers le sombre, ce qui n'était pas chose simple et souhaitable alors qu'en fait en y regardant bien il était bel et bien l'équivalent d'un simple rétroviseur.

Sa taille devait être également suffisante afin d'embrasser "un champ assez vaste afin que l'œil le saisisse en une seule fois" (ça c'était pour son côté pratique). Ce qui pouvait induire quelquefois certaines acrobaties un peu burlesques. L'objectif était qu'il devait rester portatif et facilement tenir dans la main, et les autres qu'on pouvait aussi construire, mais de tailles plus grandes et de dimensions plus amples, restaient à l'atelier. Spinoza en avait plusieurs, celui qui l'amenait ce matin avec lui était un tout simple et ordinaire de pas plus de dix centimètres de diamètre et inséré dans une protection souple pour ne pas l'abîmer et doté d'une poignée fine afin de faciliter son transport (cela ressemblait moins à un miroir à main qu'à une petite mallette). Il ne s'en servait pas systématiquement mais plutôt occasionnellement lorsque l'image recherchée le nécessitait. Passer par une image reflétée et virtuelle donnait beaucoup d'avantages : et ce matin, cela avait marché, il avait ainsi réussi à détecter un signe curieux posé au sol et d'apparence très graphique ressemblant à "une flèche".

---

[notes de bas de page]

[note 1] — Tout ce passage et les paragraphes suivants à propos du miroir noir doivent beaucoup, et cela pour la majorité des informations, au livre d'Arnaud Maillet, "Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet", 2005. Rappelons que "Schwarze Spiegel" (Miroirs Noirs) (1951) est un roman d'Arno Schmidt relatant une sorte de fiction apocalyptique, ce qui sied aussi au récit de Spinoza élaboré par le duo Vitara & John Rohmnyz.

[note 2] — Charles Baudelaire, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" (1855), chap. II et III, in *Écrits sur l'art*, sous la direction de Francis Moulinat, Le livre de poche, collection Les classiques de poche, 1992, p.284 et p.288).

[note 3] — Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, 15-16 mai 1852 : "Sais-tu à quoi j'ai passé tout mon après-midi avant-hier ? À regarder la campagne par des verres de couleur. J'en avais besoin pour une page de ma "Bovary" qui, je crois, ne sera pas des plus mauvaises."

## partie 2.

*(Dans la première partie, Spinoza a mis en place son miroir et en a décrit la fabrication. Tapi sur le terre-plein du P et en faisant usage de son miroir, il est tombé sur la flèche.)*

Même par cette trouvaille et la relative notoriété qu'il pouvait en gagner, il ne lui avait jamais semblé correspondre vraiment à un héros d'une épopée grandiose ou à un pionnier digne de prendre place auprès des géants des âges héroïques tels les grands et grandes illustres que nous avons toutes et tous en tête : aucun tombeau de marbre ne sera érigé à l'endroit de son décès et de son ultime geste et soupir ; aucune inscription ni même un tas de cailloux n'indiquera sa sépulture. Pourtant à quelques dizaines de mètres c'était bien un semblable tas en forme de flèche qu'il discernait. En y regardant deux fois, il dirait qu'en fait il s'agissait plutôt d'une série de tas successifs qui disposés au sol d'une manière précise faisaient "flèche". Il n'avait pas mégotté sur la qualité des composants de son appareil optique, cela se voyait, l'image était impeccable.

Ses deux collègues, Danti et Gombrow, qui étaient restés bien loin en centre ville, avaient baptisé cet endroit proche du bord de mer "le bout du monde", rien que cela. Difficile d'imaginer qu'une seule lentille, fût-elle miroir, puisse contenir tous les aspects de ce monde nouveau. Ce dernier était niché à l'écart de tout, situé pas très loin d'une baie entourée de buissons impénétrables, et éloigné de toute habitation. Il semblait exercer une influence presque surnaturelle et somme toute bénéfique sur toutes les personnes qui y pénétraient. Spinoza se figea un peu et fixa plus longuement l'image reflétée. Il y avait longtemps qu'il ne s'était pas trouvé en présence d'une telle image qui maintenant donnait l'impression de le regarder lui-même à partir du cadre restreint de son appareil.

Il avait presque oublié à quel point cette expérience pouvait être éprouvante. Il sentit son estomac se serrer et ses jambes peu à peu flageoler au fur et à mesure que les rayons obliques et lumineux ramenaient encore davantage l'image devant lui. Il se faisait presque un film à lui tout seul : il sentit son cœur battre encore plus vite, ses tripes se nouer et son visage de plus en plus s'émacier comme tiré par un air soufflé qui s'accélérait et prenait exagérément de la vitesse. « La soufflerie des images », ajouta-t-il. Il se disait que d'une seconde à l'autre il allait se ramasser et qu'ainsi l'image et la flèche prendraient tout l'espace et que cette dernière deviendrait mastodonte en emplissant l'openfield du P.

Ce miroir avait vraiment des effets troublants. Mais, au travers de cette image, il n'avait pas envie de se faire harponner : c'était tout de même une flèche, et potentiellement un projectile. Spinoza recula lentement, son pied gauche frôlant quelque petits amas de sable mêlé de gravier. Sans quitter l'image des yeux, il fit pivoter très légèrement la lentille pour vérifier la longueur de la flèche et si d'autres choses animaient ses abords. A priori : rien d'autre de perturbant et la dimension de l'objet était acceptable. Cela faisait longtemps que Spinoza avait tiré un trait sur tout ce qui pouvait ressembler à une menace et qui pouvait sentir la poudre ; il s'était écarté des zones trop tendues et trop convoitées et s'était concentré justement sur ce terrain à l'écart et auquel personne ne portait attention. C'est pour cela qu'il errait et travaillait ici à mille lieux des fréquentations et des bouillonnements frénétiques ; l'envers de la médaille était que le sort lui réservait d'autres surprises, bien plus subtiles et risquées, telle celle d'aujourd'hui. Il compta jusqu'à dix avant de bouger son pied, puis l'autre.

Spinoza n'avait pas encore beaucoup d'expérience en la matière. Cinq années auparavant il avait débarqué du Portugal avec sa famille pour s'installer un temps à Nantes [voir note 4] avant de partir pour les Pays-Bas quasiment deux ans plus tard. Chaque année, et plus récemment régulièrement tous les deux mois, il organisait une excursion sur le terrain du P qui, de son point de vue, et comme cela se passait à chaque fois, ici comme dans certains ouesternes, lui donnait un sens incommensurable de liberté et de sensible étendue, sentiment qu'il n'avait encore jamais connu ni ailleurs ni auparavant, c'est-à-dire jusqu'à aujourd'hui et justement à cet endroit. Il avait longtemps espéré ce moment. Et ce jour-là, là maintenant, à cet instant précis, il se trouvait concrètement sur le terrain, arc-bouté, bien placé, tout en sentant qu'il y avait quelque chose qui clochait sans vraiment pouvoir dire ni quoi ni pourquoi. Sans le savoir il s'était mis complètement dans le rouge en poussant un peu trop loin sans se conformer aux limites que jusqu'à maintenant il s'était données et qu'habituellement il respectait.

D'habitude il s'y tenait mais certainement que là, peut-être, y était-il allé trop fort. Il avait tout de même et nonchalamment fait un contrôle orienté suivi d'un amorti bien dosé avant de se rendre compte qu'il avait passé beaucoup trop d'étapes et de phases successives de changements d'états, et que maintenant il était passé sur un terrain trop peu connu et en fait non encore exploré. À présent, la tâche allait lui incomber sans coup férir : trifouiller cet environnement pour déloger le démon. Il lui fallait donc réagir et trouver quelque chose de probant. Car il se rendait bien compte qu'il avait un truc dans sa vie, un truc un peu de folie, comme une sorte de trop plein ou de trop sensible (qu'on devait appeler par ailleurs hypersensibilité ou une forme de suprasensibilité qu'il minimisait en utilisant des lentilles et toutes sortes d'autres appareils). Et, au même moment d'une telle prise de conscience, il était arrivé précisément à cet endroit après avoir traversé plusieurs états et avoir passé les chutes d'eau, contourné leurs cuves tout en poussant plus loin dans le prolongement du lac et en s'arrêtant pile juste avant les buttes.

Alors ce qu'il voyait au travers de son miroir noir, était-ce un "bip" ou bien un "hic" ? Se dire qu'il y avait comme un "hic" ne lui convenait pas trop, cela apparaîtrait comme un empêchement ou comme un frein, ce qui ne correspondait pas à sa disposition actuelle ni à ce qu'il envisageait depuis quelque temps. D'un coup, il s'était mis à penser à cette photographie où, de trois-quart, il était installé face à un panorama olympien constitué de deux collines douces et crayeuses qui derrière lui se plaçaient l'une à sa droite l'autre à sa gauche comme deux mamelons sans végétation aucune et précédés d'un plan sans relief et beige : il n'aurait pu dire s'il s'agissait d'un champ ou d'une succession de champs et de prés, ou bien encore d'une seule surface recouverte de petites rocailles et de chétifs buissons, puisque ce plan, ce panorama, était dans son dos et que ce jour-là il n'avait pas son fameux miroir noir.

Dans la pensée d'après, l'image qui s'était imprimée se mit à s'évanouir progressivement et il revint au P et à cette situation rocambolesque et réelle dans laquelle il se trouvait embarqué. Pourtant ces derniers temps il n'avait pas chômé et quelques jours auparavant il avait entrepris de placer une sculpture au fond d'une des combes afin de disposer d'un repère évident et à la fois de pouvoir recourir à un appareil de secours lui permettant de se situer et de revoir et rectifier sa visée au cas où il en aurait besoin. Il pouvait juger qu'en effet c'était le moment propice de s'en servir, mais il avait sans doute effectivement poussé beaucoup trop loin et l'avait dépassée, au débotté et distrait par la digression qui avait augmenté d'un cran, ou bien s'en était-il tout simplement trop éloigné pour la percevoir à présent dans son champ de vision au travers de son heaume et au-delà des bords de son casque. Pareillement, sa combinaison l'avait gêné au début mais plus maintenant, finalement on s'habitue vite aux conditions extrêmes.

Depuis très tôt le matin le temps était inexorablement sec et la température n'arrêtait pas de monter. Jusqu'à un point qu'il évaluait mal. Le fameux adage était encore valable : il ne faut jamais s'attacher plus que nécessaire à une image sous peine de la perdre à force de trop la fixer ; il évitait donc de rester calé sur son miroir et à chaque fois faisait dévier son regard pour l'accommoder la seconde d'après sur l'horizon et sa ligne de fond qui lui faisait face. Il remarquait que cela créait chez lui un léger état hypnotique produisant une forme d'hallucination familière et inoffen-

sive mais qui restait néanmoins troublante (d'où son interrogation précédente et son hésitation entre le "bip" et le "hic"). Ce flottement demeurerait inséparable d'une impression de crise du moment, synonyme d'une modification en cours, impression dont il n'arrivait pas à se défaire. Sa vision était devenue conséquemment plus périphérique, comme perturbée par les effilochures, les barbules et les liserés et toutes leurs variations possibles qui se déployaient sur les bords du regard : continuellement il focalisait puis afocalisait. Pourtant il avait bien dans son champ de vision cette flèche incongrue qui lui indiquait l'orientation et la direction à prendre. Elle était maintenant là, bientôt à ses pieds.

On disait qu'il était doté d'une bonne vue. L'évidence même. Et il le vérifiait : l'approche présente et que pas à pas il effectuait le ramenait à une sensation d'augmentation d'échelle couplée simultanément à une réduction de l'image produite, à croire qu'il regardait conjointement par les deux bouts d'une lunette. C'est comme si ses yeux étaient appelés et pris dans une sorte d'attraction infinie dans des plans et des images pleins d'éphélides, comme s'ils étaient saisis, lenticulairement et par « une conquête technique décisive » [note 5]. C'est sans doute comme cela qu'il était devenu lunatique, le plus souvent absorbé par tous les phénomènes qui lui arrivaient. Là, pour l'heure, la flèche était un signal. Un signe avant-coureur qui précède toute catastrophe. Néanmoins son truc n'était pas d'entrer à tout prix dans l'histoire, ni d'en faire d'ailleurs, des histoires, alors il se cale sur des choses simples à faire et à réaliser, sans en rapporter quoi que ce soit à son haut commandement [note 6] ou aux instances adéquates et sans vouloir non plus en mettre plein la vue. Car en ce qui le concernait, il n'avait pas grand chose à montrer, ce qui le libérait de beaucoup de choses et lui permettait d'expérimenter intégralement et pleinement sur ce terrain, dans ce grand plan P inconnu de la plupart. C'est pour cela qu'il conçoit et réalise des lentilles et des appareils permettant de mieux percevoir les images et l'espace, de les imaginer même, et, donc, il était tout à fait normal qu'il les expérimente et qu'il mette autant de choses en branle.

Et, parallèlement à tout cela, il n'avait pas cette impression, qui était devenue maintenant de plus en plus commune, de devoir quelque chose à qui que ce soit ou à quelque entité supérieure ou instituée : comme, par exemple, « faire une œuvre par mois » [note 7], « faire bonne figure », « s'y tenir et montrer qu'il est productif », de « faire amende honorable en tant qu'artiste en se rendant visible aux bons endroits », c'est-à-dire « là où on l'attend », ou bien encore de « faire preuve d'une certaine docilité et amabilité » par rapport au système qui gère toutes les lentilles, qui les commande même, en prescrivant aussi les formats et les dimensions. Mais manque de chance, il n'a jamais aimé se répéter, il ne le supporte pas et trouve cela complètement inutile et, au final, pas honnête, même s'il trouve qu'en fin de compte il fait et creuse tout le temps la même chose et les mêmes questions depuis le début, mais à chaque fois, précise-t-il, dans des cas singuliers différents et distincts car les conditions ne sont jamais identiques et ne se présentent jamais de la même façon (comme on peut d'ailleurs le vérifier chaque jour pour le temps qu'il fait et le temps qui passe : en tant qu'artistes nous sommes des praticiens et des praticiennes). « Ce n'est pas aussi facile à expliquer », reconnaît-il.

Tout cela, les lentilles, le miroir noir, et puis la flèche qu'il nous tarde de découvrir, tout cela introduit dans l'art quelque chose qui n'y était pas encore, qui s'y logeait en effet mais qui n'avait jamais été mis en avant comme moteur d'œuvres : le délai. Que celui-ci induise la fatigue, l'épuisement (à force d'attendre dans cette durée longue et délayée du moment), l'ennui (que peut provoquer son déploiement et son lent déroulement), l'ambivalence (c'est-à-dire d'être au point de ne plus savoir ce qui se passe ou ce qui devrait se passer, comme de ne plus savoir où l'on en est dans ce délai si long)... Le problème majeur que l'on pouvait rencontrer était que le délai ne pouvait être fait que d'états transitoires et jamais d'états définitifs. Cela le minait et simultanément l'excitait complètement puisque toutes ses œuvres depuis le début en étaient à ce stade : à celui du délayage ou, plutôt, du délaïement (pour ne pas dire du déblaiement). Oserait-on imaginer une société sans art ou qui le refuserait ? [note 8] (ce qui est tout de même la tendance actuelle, on le sentait de plus en plus, c'était de plus en plus présent et de plus en plus prégnant). Il imagine qu'alors il y aurait un jour ou l'autre un feedback, une réaction à cela, un contre-coup qui apparaîtrait plus tard, quelque temps après, comme un retour massif (à l'art) car le délai agirait : et à ce

nouveau stade notre société deviendrait alors une société conçue et vécue comme art, bien à l'inverse ce qui se passait aujourd'hui. C'est le principe du délai : réinjecter sous une forme différente après un certain temps (qui peut être long, très long, très très long ; et plus c'est long plus c'est intéressant, car les armes tombent, elles ne peuvent pas rester tout le temps tendues et braquées. « C'est presque un principe zen ou bouddhiste », se disait-il).

Après avoir quitté son miroir, Spinoza avançait irrémédiablement vers la flèche. En fait il trottait [note 9]. Obsédé qu'il était que surtout on ne lui mette pas le grappin dessus et soucieux de ne pas se donner un mal de chien pour contourner les problèmes qui pouvaient se présenter. Donc il trottait. Il jouait l'indifférence, à ne pas être trop affecté par le moment-même, celui où il aborderait la flèche. En fait, en trottant, il n'avait pas l'impression de faire de l'art. Tout comme on n'a pas forcément la sensation et la conviction d'en faire lorsqu'on fait des choses dans la vie : lorsqu'on visse quelque chose ou lorsqu'on tond ou lorsqu'on tape, on n'a pas le sentiment de le faire par défaut "artistiquement" ou que cela engage à chaque fois un sens artistique. Ce dernier vient d'autre chose, d'une sorte de disposition interne sans doute : si l'on visse, et que l'on visse en même temps intérieurement, dans son for intérieur, et que l'on visse en prenant en compte un éventuel regard extérieur (qui peut être mental), et que donc l'intime se mette à jour en se vissant lui-même (donc plus dangereusement que simplement visser techniquement), alors là oui, sans doute est-on en train de faire de l'art.

Mais cela c'était son point de vue personnel, celui lié à ce que l'on fait, à quelqu'un qui fait, car on peut imaginer que regarder quelqu'un qui visse peut avoir certainement quelque chose d'art, car dans ce cas on devient et on est à même d'être attentif et attentive à toutes les variations (même celles symboliques) qui se mettent à jour dans cette action de visser, au-delà de l'action elle-même du vissage, au-delà de sa technicité et de sa fonctionnalité, au-delà de son objectif et de sa réussite d'avoir à visser quelque chose. Mais ce ne sera pas pour autant un spectacle (car on se dit qu'on pourrait bien visser chorégraphiquement ou en faisant de grandes arabesques, ou bien encore visser joliment ou visser quelque chose d'artistique de façon performative), car, se dit-il, pour qu'une telle chose d'art marche, pour faire art, c'est d'abord une attention, une focalisation, qui compte, que cette dernière soit précise ou imprécise. Car, se dit-il, il faut toujours éviter l'exagération, le renflement, le vedettariat (il se fit une remarque à ce sujet et se permit une nouvelle digression : dans "vedette", il y a "dette", comme quelqu'un qui "veut" "dette" et qui par conséquent, comme aux dépens de son œuvre, sera en peine et devra quelque chose au public, un public que sa notoriété créera, et, notoriété, que réciproquement le même public devra lui rendre). Donc, oui, il vaut mieux éviter tout effet démonstratif et forcé.

Il suffit simplement de mettre le doigt sur quelque chose, c'est tout. Par exemple, si avant de visser (et on prolonge : "avant qu'ils ne vissent" pour continuer l'ambivalence qu'on a commencé de proposer : on visse, on voit et on verra bien), donc si avant de visser on prenait deux à trois mois pour s'interroger et réfléchir à cette action de vissage (et de dévissage) comme également à toute action qui engage de le faire, et cela afin que visser et dévisser prenne du sens, que visser quelque chose avec quelque chose d'autre soit devenu complètement plastique ou musical ou cinématographique ou littéraire ou, etc., comme si toute langue était devenue d'un coup vaine, qu'elle se mettrait à dévider et à dévisser elle-même, et que c'était le non-langage qui prenait le dessus, la non-expression, la non-logique, le non-sens même, alors sans doute nous pourrions réviser notre propos et visser-dévisser deviendrait probablement un art. Ou tout du moins, ses vicissitudes (celles d'un art fragile et intense, vissé à soi-même, rivé à et dé-rivé de beaucoup de choses).

Il n'était décidément pas dans un train-train journalier qui pouvait l'amener à feindre de ne pas voir autour de lui tous les changements, et justement toutes ces fluctuations et instabilités dont il parlait, malgré que tout était continuellement et fictionnellement tenu et rendu très statique pour ne pas interroger plus que de mesure. L'anesthésie était tout le temps de mise ; ce qui était recherché et prescrit disait toujours que l'art n'était qu'une posture et une imposture, pas pour de vrai, que cela comptait pour du beurre, alors pas la peine d'en faire plus qu'il n'en faut, faut rester inoffensif, voir tout cela comme du bonus, et que sans doute on pouvait s'en passer (ce qui n'a

jamais été prouvé). Alors lui il s'était lancé dans un grand développement, dans un Far West intérieur (« avez-vous vu l'intérieur du pays ? » susurrerait-il) avec un besoin immense et natif d'ausculter avec ses lentilles les gisements de continents encore trop méconnus. Tout paraissait en effet se dilater, s'échanger, s'équilibrer et se compenser de façon inépuisable comme si les réserves d'un univers se mettaient d'emblée à s'harmoniser et à osciller par l'aide de multiples et d'infimes délais en stimulant non pas un retranchement propice à l'étude mais l'exhortation à expérimenter le plus possible tout artéfact qui pouvait se présenter. Il y trouvait toujours un supplément de création, non superflu, et découvrait à chaque détour le settlement et l'assise, le déclenchement même, de nouvelles interrogations.

La flèche n'était plus à présent qu'à quelques mètres, et bientôt, dans quelques secondes, à moins d'un mètre. C'était maintenant l'engouement qui pilotait son avancée et le rythme de ses pas. C'était comme lorsqu'on approchait une œuvre dans un musée : on la voit globalement, elle nous aimante, et en même temps, et tout de suite, on s'attache curieusement à un petit détail technique : qui pose question, qui nous captive et nous attache au réel et qui montre sa propre résolution à faire œuvre. On est arraisonné, et dans un double mouvement, on peut passer de l'autre côté. Elle nous regarde, on peut entrer dedans. Il remarqua que la poussière mêlée de sable et de terre fine montait de plus en plus vite autour de lui et de son passage. Il en devenait transparent. Comme dans un vrai ouesterne au moment d'un fondu-enchaîné.

Il se disait qu'il faudrait ajouter des nuances, rehausser un peu, *grosso modo*, et se mettre dans une coulée qui soude entre elles plusieurs époques, et qui de la sorte associe impeccablement la veille et le rêve, dans un miroir tendu si peu déformant [note 10]. Comme s'il se retrouvait dans un étrange mélange, entre pays méridional et à la fois pays ponantais, celui bien atlantique et du couchant, mêlant pays latin et pays américain, en une sorte de western spaghetti (et pourquoi pas italo disco tant qu'on y est ?), ou bien plutôt n'était-il pas tout autant mexicain et andain ? aztèque, olteque, olmèque même, pris là maintenant entre sierra, arroyo, oued d'Arizona et colline toscane, et emmené autant par Danti et Gombrow, puis Nabok — ces deux ou trois ombres, faibles et grises, réfléchies par son miroir [note 11] — que par Huitzilopochtli, Cihuacoatl et Quetzalcoatl ? [note 12]

Tout au long de ses précédentes pérégrinations, équipé de son casque, sa combinaison et de son miroir noir, il avait vu et croisé des chutes d'eau, des cascades, des abrupts, mais pas de flèches, pas de signes aussi évidents et aussi parlants. Et nullement d'aussi près et aussi concrètement en tout cas. Et il y était presque. Dans le déphasage, dans le délai, dans le réfléchi. Il vint à se dire que tout cela finissait par prendre un aspect extraordinaire. Plus merveilleux. Indien. Il en avait conscience. Mais il ne s'en tenait à aucune offuscation ni gêne ni n'en prenait ombrage. N'était que cette image qui lui revenait de temps en temps le plus souvent en surimpression, celle quasi immuable du relais et du pylone d'antan.

On était dans un paysage de plaine basse. Plein de crissements de gravier et de projections de poussières. Une boule végétale sèche, la fameuse et sempiternelle tumbleweed des ouesternes, déboula et traversa l'écran, de droite à gauche, comme par enchantement, donnant du mouvement à une image en train de s'imprimer [note 13]. Après avoir remué des demi-mètres cubes de caillasse et de terre pour faire son trou avec toutes ses œuvres et tous ses projets, Spinoza avait décidé de suivre quasi systématiquement les rivières : leurs boucles, leurs sinuosités et le sentiment qu'elle donnait de ne jamais se finir ou de ne jamais aboutir. Il avait de la sorte tiré un trait sur d'anciennes choses et comme si de rien n'était, et sans monture, il avait ainsi plongé et s'était élancé dans un monde double et très coloré en tentant de mettre la main dessus.

Il avait traversé des cuvettes entourées d'arbres, si dénudées qu'il crut qu'elles avaient été dévastées par des séries de cyclones ; néanmoins il avait campé dans quelques-unes, plus hospitalières que d'autres, à l'abri des arbres et des regards. Mais il avait eu beau écarquillé les yeux, à l'époque il n'avait rien vu. C'est pour ça qu'il avait continué et qu'il n'avait pu s'arrêter en plein élan : il n'était sûr de rien et comptait élaborer et mettre en place ses appareils afin de ne pas ac-

cepter le sort qu'on semblait lui avoir réservé. Têtu il sentait bien qu'il se passait quelque chose qui allait au-delà de ces glaçants (glinçants, répétait-il en déformant le mot espièglement) et continuel courants d'air qu'on pouvait trouver dans toute région défavorisée et aride et qu'il prenait de plein fouet. Il ne comptait pas non plus ni se rebiffer ni tomber dans le panneau.

Il lui semblait n'avoir jamais reculé. L'imprévu l'attendait à chaque tournant. Spéculer n'avait jamais été son fort. Spinoza avait pour ainsi dire une sorte de flair du tonnerre pour à la fois se mettre dans des guêpiers insensés et s'en sortir d'un tour de main. Aujourd'hui c'était un autre son de cloche. La base de l'accord tacite auquel il avait contribué tombait à l'eau, les indices étaient pour le coup devenus plus fins et moins évidents. Tout le monde pensait qu'il aurait tout de même pu mieux choisir comme terrain d'exploration et d'expérimentation. Ici ce n'était pas la panacée. Pourtant il sentait que ça allait lui réussir. À un moment ou à un autre. Et il ne savait pas pourquoi. Et c'était impossible de calculer un pareil moment. Il se mit à tousser doucement. Et il toussotait comme il trottait : avec une sorte d'élégance et minutie rentrées, sans explosion ni accentuation.

La clarté blafarde du jour ne le minait pas plus que cela, fallait pas exagérer. Il avançait comme à plat ventre, millimètre par millimètre, la flèche en ligne de mire. Et si cette flèche était réellement ce qu'il pensait, il fallait qu'il fût insolemment sûr de lui. Il avait deux positions sur son appareil, calées sur le côté de son fameux miroir noir, cela lui donnait peu de choix, mais c'était suffisant pour envisager le futur. Et c'était maintenant [note 14]. Au loin, il entendit comme un cheval hennir, ce qui lui fit imperceptiblement incliner la tête. Les chevaux avaient quitté depuis longtemps le site du P. Cet événement qui n'en était pas un jetait un petit trouble qu'il effaça d'un coup rapide de la main qu'il ramena aussi sec au contact du sol. Car l'instant d'après, le son ne se répercuta pas ni ne retentit à nouveau, à croire qu'il avait disparu et s'était évanoui par magie.

Et si cette flèche dont la silhouette se profilait un peu plus loin était bien ce qu'il pensait, cela allait faire du rififi. Cela résonnerait partout, cela inonderait même, à croire qu'il aurait débouché la bonde. Au bout d'une vingtaine de minutes dans cette position d'abord inconfortable et qu'au bout d'un moment il avait trouvé agréable et plutôt stable, il avait entrepris de bouger en ramenant sa jambe droite sous la gauche et de la sorte établir un nouvel équilibre qui lui permettait d'avoir un autre angle de vue en replaçant légèrement son miroir dans la bonne visée. Il avait mis la main sur un sacré élément qui allait certainement faire bouger les lignes de La Pébipologie. Toutefois il se demandait si les dieux veillaient à tout et sauraient comment continuer à alimenter cette science quelque peu obscure et dont peu connaissent les tenants et aboutissants. Il trouvait que malgré tout elle avait du souffle et donnait une dimension plus grande aux choses. Elle remuait.

Il imprima une légère poussée contre l'air devant lui qui protesta en déviant son flux et en trouvant un autre couloir. Il n'attendait aucun jury ni aucune commission probatoire pour évaluer l'avancée de ses travaux, surtout pas celui dans lequel il était aujourd'hui pris et engagé ; d'un air entendu les pébipologues garantissaient que le champ était découvert et restait non soumis aux interdictions. Toute crainte pouvait bien s'évanouir. Il avait pris un air satisfait pressentant qu'une énième découverte, surtout celle-ci que personne n'avait vraiment envisagée, allait permettre de donner un peu d'avance aux hypothèses que La Pébipologie avait commencé à poser. Boum !

Il en conclut que la vie avait ses zones d'ombre, et là, curieusement, le sens était fléché. Il n'y avait sans doute qu'à le suivre et qu'à se laisser porter. Avant la dégringolade. Et, par la suite, après que l'aventure se sera développée et résolue, il restera à en rire. Ce que fit Spinoza.

*Vitara & John Rohmnyz  
artistes en résidence, programme de La Pébipologie.*

-----  
[notes de bas de page]

[note 4] — Le grand-père de Baruch Spinoza, Pedro, alias Isaac Rodrigues d'Espinoza, né en 1543, est originaire de Lisbonne et s'est installé à Vidigueira, la ville natale de son épouse, Mor Alvares, avec laquelle il a eu trois enfants dont Miguel Michael, le futur père du philosophe. Sans doute accompagné de sa sœur Sara et de sa propre famille, Pedro Isaac, « effrayé par les arrestations inquisitoriales », quitte le Portugal en 1587 pour venir à Nantes et y rejoindre son frère Emanuel Abraham (réf. Des marranes à Spinoza, De I. S. Révah, Henry Méchoulan, Pierre-François Moreau, p.136), le grand-oncle du futur Baruch, déjà réfugié (la présence d'Emanuel Abraham y est attestée en 1593 ; mais : Certains biographes pensent que Pedro Isaac n'a pas rejoint son frère mais était accompagné de son frère Emanuel Abraham dans son voyage vers Nantes). Pedro Isaac n'y est pas resté, probablement parce que le judaïsme était officiellement interdit à Nantes et qu'il y régnait, là aussi, une certaine hostilité envers les marranes (réf. Alain Croix (dir.), Nantais venus d'ailleurs : histoire des étrangers à Nantes des origines à nos jours, Nantes-Histoire/Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 57-58) et des sentiments fréquemment contrastés voire agressifs envers les Portugais (ou les Juifs dits portugais) (réf. Jules Mathorez, « Note sur l'histoire de la colonie portugaise de Nantes », Bulletin Hispanique, no 3, Tome 15, 1913, p. 320, 325, 332-335). Apparemment expulsé de Nantes avec sa famille et son frère Emanuel Abraham, en même temps que tous les autres Juifs de la ville, en 1615, Pedro Isaac gagne alors Rotterdam des Provinces-Unies dans l'actuelle Hollande méridionale, où vit déjà une partie de la diaspora juive portugaise. Il y décède en 1627. À l'époque, les Provinces Unies font partie d'un ensemble de lieux appelés « terres de liberté » voire « terres de judaïsme », c'est-à-dire des cités où le judaïsme est soit officieusement toléré donc restreint (comme à Anvers), soit franchement accepté et où les juifs sont reconnus comme tels ; ainsi, Amsterdam, Hambourg, Venise, Livourne ou une partie de l'Empire ottoman (Smyrne, Salonique), où nombre de marranes et « nouveaux chrétiens », ces juifs contrariés, en profitent pour se convertir à leur religion d'origine. Le père de Baruch, Miguel alias Michael, né à Vidigueira (Alentejo) au Portugal en 1588, était un marchand réputé dans l'import-export de fruits secs et d'huile d'olive.

[note 5] — Julien Gracq, "En lisant en écrivant", éditions José Corti, 1980, p.99.

[note 6] — Marcel Duchamp, "Entretiens avec Pierre Cabanne", Pierre Belfond éditions, 1967, p.185.

[note 7] — Ibid., p.187.

[note 8] — Ibid., p.191. "Je ne crois pas beaucoup au côté essentiel de l'art. On pourrait créer une société qui refuserait l'art, les Russes n'ont pas été loin de le faire. Ce n'est pas drôle d'ailleurs, mais c'est une chose qui peut être considérée."

[note 9] — Ibid., p.193.

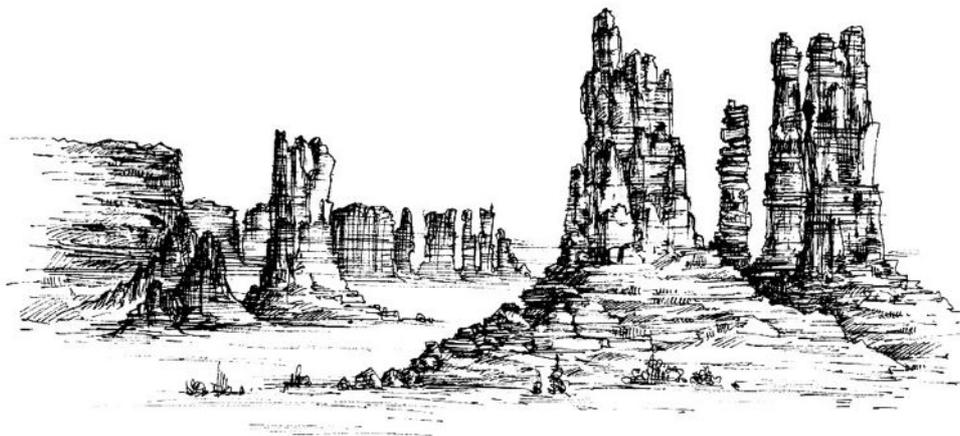
[note 10] — Julien Gracq, "En lisant en écrivant, éditions José Corti, 1980, p.215.

[note 11] — On déchiffrera facilement ici les ombres tutélaires évoquées : Dante, Gombrowicz, Nabokov (et celles qui seront entre les lignes : Monique Wittig, Virginia Woolf, Arno Schmidt, Thomas Bernhard, Hermann Broch, etc. etc.).

[note 12] — Huitzilopochtli (« le colibri de gauche ») est le dieu de la guerre et des guerriers, le dieu principal des Aztèques, celui qui les aurait guidés dans leurs migrations. Cihuacoatl (femme serpent) est la mère des dieux et la déesse de la terre. Quetzalcoatl (« le serpent à plumes ») est le dieu de l'air et du commerce.

[note 13] — Tous les paragraphes suivants sont issus de ré-écriture de 4ièmes de couverture des livres de la collection « Western » des éditions Le Masque.

[note 14] — « No Future » = « Now Future » ou « Future Now ».



## Le Ouestern de Spinoza (4)

par Vitara et John Rohmnyz, artistes participant.e.s à La Pébipologie.

Commentaire supplémentaire de Michael Eichelberger, University of Pebipological Translations

<https://89.projetneuf.cc/post/202208os3-09a-elliott/>

Lors de l'Open Summer durant l'été 2022, Elliot Barthez s'est mis à explorer progressivement les propriétés et les aspects cinématographiques de tout le terre-plein du P.

Chaque image captée et prise (de vue) semble être une scène éjectée d'un scénario en cours et inconnu, en donnant l'impression de combiner magiquement plusieurs modes du cinéma :

- sa condition de western/ouesterne : c'est-à-dire qu'en évacuant tous les codes narratifs et économiques de ce cinéma hollywoodien et donc de l'industrie du cinéma (patriarcat, machisme, conquête, colonisation, bellicisme, etc. la liste est longue), il ne restera sans doute qu'un seul fait simple et résumé : le western=ouesterne est un des seuls modes du cinéma qui ne peut être réalisé qu'"en plein air" et qui se conditionne sur la rencontre et la pratique continue des reliefs et de la géographie, à savoir la pratique continue des dimensions, des échelles, des durées, etc. (peut-on imaginer un "western" sans canyon et sans arroyo asséché ?) Le passage du *western* au *ouesterne* s'effectue par la déconstruction de tous les poncifs ; pour cela on s'appuiera sur les propos de Rosa Eslavida concernant la question de ce qu'est un *ouesterne*.

- sa condition contemplative : si toute narration et scénarisation classique est contournée, le cinéma redevient des images mobiles dans lesquelles on plonge et on s'immerge, = un cinéma pris dans une notion renversée de ce que l'on appelle le "paysage" : puisque, cela a toujours été, ce dernier nous regarde, et on le regarde nous regarder, ce qui construit une forme de contemplation moins égocentrée et moins anthropocentrique que celle qui a toujours été liée à nos rapports historiques et biaisés avec le "paysage" (quelque chose à notre disposition et complètement disponible à nos actions).

Le cinéma de western contemplatif ainsi ne peut être que des images qui bougent un peu, et moins elles bougent, plus elles nous parlent, et plus, sans doute, nos appareils enregistreurs (appareil photo, caméra, enregistreur audio, etc.) deviennent des filtres actifs, voire des *vocoders* (VOIce enCODER, codeur de voix) et des *autotunes* : par ces appareils de captation notre environnement est modulé et nous module en retour : il nous fait parler, nous parle, nous fait dessiner, nous dessine et nous sculpte même (à savoir que notre physiologie et biologie, la forme de notre corps et ses fonctions, sont faits et adaptés pour cet environnement et pour aucun autre ; si cet environnement change du jour au lendemain, comme si on était transporté sur une autre planète, nous, humains et humaines, devenons inadapté.e.s ; pour s'en convaincre il suffit d'aller et de s'imaginer sur Mars, en sachant que le cas était déjà connu après que l'humanité ait posé le pied sur la Lune : tout le monde en scaphandre !)

- sa condition de récit (donc de re-narration) : car à l'inverse du cinéma traditionnel dans lequel dans la plus grande majorité des cas le scénario précède le tournage, et donc par conséquent un cinéma par lequel il faut chercher des images pour faire parler le scénario, ici, au travers d'un western contemplatif, ce sont les images qui incitent à construire un scénario, qui alors sera une possibilité de récit, de relation et de narration parmi des milliers d'autres. Et dans ce cas, ne pourrait-on pas parler de "re-narration" et de "récit" (*ré, sí*, deux notes de musique comme début de mélodie et de *tune* (une musique folk nouvelle), et *re-sí*, une réinjection ("re") de conditions (et "si...") ? De la sorte : on tombe sur des images et on y décèle des récits, au lieu de tout solutionner par un décor qui collera toujours à une narration pré-existante.

Il s'agit donc d'inventer de nouveaux modes du cinéma et de la narration. Cela a été le point de départ non lucide et non parlé de ce travail en commun mené durant quelques jours par Elliot Barthez et Vitara & John Rohmnyz.

Tout en captant des images, Elliot Barthez s'est demandé quel scénario sortirait et motiverait son activité de capteur (comme de sourcier) sur le grand terre-plein du P. Produire des images n'est-ce pas produire des récits ? Il a donc posé la question en l'air (*je cherche un scénario, qui ?*) et c'est tombé sur Vitara & John Rohmnyz, artistes qui animent une partie du programme de La Pébipologie et qui se trouvaient juste à côté de lui à ce moment-là. V&J ont proposé de partir de ses images (drôle d'expression : « partir de », « partir dans ») pour élaborer un scénario, dans lequel leur protagoniste, Spinoza, serait dans un récit de *ouesterne* comme il.elle l'appellent.

C'est ainsi que durant ces journées V&J ont écrit deux chapitres du récit *ouesterne* intitulé « Homme no ! Homme que si ! » (qu'on traduirait par : *Mais non ! allons, crois-moi !*), et qu'Elliot a tourné les images.

Ceci est donc une production d'un film (images, récits) dont déjà les artistes pensent à la future bande-son (*soundtrack*) et musique.

Il va sans dire que beaucoup de sources nourrissent ce travail, de David Lynch à Kelly Reichardt, jusqu'à Apichatpong Weerasethakul à Pier Paolo Pasolini et Luc Moullet, puis Jacques Demy ("Lady Oscar", "Peau d'Âne"), John Ford ("Seven Women" / "Frontière Chinoise", 1966), Bernard Mandico ("After Blue" / "Paradis Sale", 2021), Mari Alessandrini ("Zahori", 2022), David Perreault ("L'État sauvage", 2019), en croisant des genres exacerbés du cinéma (le western spaghetti, etc.), et puis également en se plongeant dans la littérature : Céline Minard ("Faillir être flingué", 2013), Virginia Woolf ("Orlando", 1928), Gabriela Cabezón Cámara ("Les Aventures de China Iron", 2017), Monique Wittig ("Le Voyage sans fin", 1985), Kathy Acker ("Don Quichotte : Ce qui était un rêve", 1986), Julien Gracq (et ses nombreux livres), etc. Bref, on le comprend un peu, un *western/ouesterne* à la fois sommaire et sophistiqué, déconstruit, décalé, féministe, queer, dégenré peut-être, très concret et éminemment cosmique, etc. etc.

Pour l'élaboration du scénario, Vitara et John Rohmnyz (à noter qu'en remplaçant chaque lettre de leur nom par la lettre suivante dans l'alphabet on obtient le nom de leur protagoniste) ont pioché, détourné, *cut-upisé*, découpé de nombreux passages de livres de western de la collection Le Masque, et reconstruit ainsi une narration presque complète, celle d'un différé dans une actualité et un présent, ceux du P.

Ainsi le film commença par le premier chapitre...





Caspar Luyken, *Homme fou conduisant son cheval à l'envers*, 1704, gravure, Rijksmuseum, Amsterdam.

Partie de ouestern :

<https://89.projetneuf.cc/post/202208os3-09b-elliott/>

## **Hombre no ! Hombre que si !**

Scénario en deux parties

par Vitara & John Rohmnyz

### **partie 1.**

En cette journée de fin d'été, l'atmosphère était claire et transparente. Depuis sa position, Spinoza apercevait en direction de l'Ouest le grand terre-plein un peu vallonné qui descendait ensuite vers le lointain océan. Le matin de bonne heure et en fin d'après-midi, se mettre à scruter dans le ciel serein les légères volutes de fumée à peine perceptibles qui montaient des flancs des collines était sa principale préoccupation. Car à un moment donné, au-dessus de l'horizon qui paraissait déchiqueté, des nuages se formaient toujours du côté de l'Est pour s'engouffrer vers la direction opposée. Alors qu'au Sud, de l'autre côté de la vaste étendue asséchée et quelque peu accidentée, se trouvait la frontière du P dessinée par les lointaines chaînes et buttes qui, l'après-midi, pouvaient s'encapuchonner de brume. Une forme architecturale sortant on ne sait d'où faisait émerger sa pointe et son toit blanc de par-dessus la ligne d'horizon encombrée ici et là de quelques arbres. Mais c'était l'Est qui toujours accaparait Spinoza.

D'un geste distrait, Spinoza jeta son mégot et se mit à rouler une autre cigarette ; un moment suspendu et récapitulatif lui permettant de revoir et de scanner en pensée la région traversée lors de son dernier parcours et qui s'étendait du nord-est de Naco jusqu'à Bisbee. Une région plutôt montagneuse et rugueuse (avec laquelle on ne peut être qu'en bisbille et en butée) assez semblable à celle aperçue depuis son refuge actuel.

Son mouvement suivant a été de prendre dans sa sacoche gonflée par le rouleau de sa couverture une paire de jumelles de campagne, puis de les porter à ses yeux afin de les braquer sur les collines de l'alentour tout en réglant et ajustant les oculaires. Ses lèvres émirent un petit sifflement d'admiration, voire même de stupéfaction.

Depuis deux semaines la pluie ne tombait plus et Spinoza avait l'impression de vivre là tel un animal retiré, ou bien finalement, tel un animal traqué et poussé à bout dans ses retranchements. Au bout de ces longues semaines le risque à prendre était celui de sortir malgré la touffeur générale qui dominait tout. Son occupation majeure concernait l'établissement de son dispositif de vision et c'était tellement obnubilant qu'il était facile d'oublier l'emprise de la température et de songer aux ennuis rencontrés sur son chemin et ceux qui allaient certainement s'ensuivre. Il s'était écoulé assez de temps pour envisager de pouvoir entreprendre un ou deux projets et de répandre progressivement l'information que sous peu sa machine allait produire des images. Toutefois on n'était certain de rien ; aucune assurance ne pouvait prévaloir dans un tel moment.

Dans l'heure à venir, il allait falloir réduire la vapeur et limiter au maximum les mouvements, et en même temps accélérer question projet car la période était propice à des parasites occasionnels et que se trouver à la merci d'un empêchement inopportun n'était pas si confortable que cela.

L'été ne tirait pas encore à sa fin et en conséquence on pouvait se faire du mouron. Spinoza se résolut néanmoins à avancer et à organiser les différents stades de sa réalisation. À la seconde prévue pour son départ dans les étendues du P, il lui avait fallu vérifier soigneusement son matériel, nettoyer les différents éléments le mieux possible et vérifier une dernière fois ses sacoches pour en inventorier le contenu. C'est alors qu'un élément métallique tomba de la mallette en produisant une sorte de cliquetis et puis rapidement disparut sous les branchages qui s'étaient étalés près de sa position. La seule solution était d'aller le chercher en fouillant à tâtons dans la poussière. Il n'avait pas été facile de le trouver tellement il s'était glissé profondément. Puis avant de le ranger à sa place il lui avait fallu l'épousseter longuement pour lui redonner tout son éclat initial. Cette pièce était importante ; en réalité elle n'était pas métallique, son reflet fugitif et momentané était trompeur, elle était en verre. C'était une lentille. Avant de la caler dans la mallette, Spinoza resta quelques secondes à la tourner et à la retourner entre ses doigts tout en réfléchissant. Au moment de se remettre debout, sa décision était prise : il lui fallait se mettre en route avant que cela ne devienne trop difficile de marcher.

Spinoza s'avança donc jusqu'à l'extrémité du sentier et aperçut au-dessus des cimes un semblant de nuage qui se dirigeait vers la barre rocheuse qui surplombait les passages étroits et déclinés en pente douce. Avant de progresser davantage la première étape était de chercher du regard les traces du sentier qui pouvait conduire à son sommet. Son réflexe avait été de tourner vivement la tête, plusieurs fois, avant de voir enfin l'endroit exact d'où partait le sentier caché entre quelques rochers. La montée était lente, sans regards en arrière, un peu pénible, mais en levant de temps à autre les yeux vers la pente qui semblait l'attendre avec une lourde impatience dans la chaleur environnante, le courage revenait. De plus, de façon gênante, des gravillons se détachaient parfois pour dégringoler vers le bas de la pente. Rien n'était facile.

Spinoza s'arrêta une seconde puis reprit sa marche à pas lents en direction des plus amples pentes et collines. Tout cela laissait pensif, et en conséquence son rythme se mit à ralentir encore davantage jusqu'à donner l'impression de se plonger dans un type de suspension quelque peu surréelle tant il devenait impossible de savoir si sa silhouette était en mouvement ou bien à l'arrêt. A croire que l'air tout autour était d'un coup devenu épais et presque spongieux, et qu'au lieu de marcher il lui fallait maintenant nager, voire avancer en lévitation dans un liquide de plus en plus grasseyeux. On ne pouvait qu'en déduire qu'on était dans la mélasse.

Spinoza repoussa son chapeau en arrière en un geste qui lui était habituel et fit entendre un second petit sifflement en voyant se rapprocher d'instant en instant les collines. Il était temps à présent de s'immobiliser et de manœuvrer délicatement l'objectif de son appareil. Ses tempes tambourinaient. Le mouvement consécutif était d'essayer de franchir la ligne de cailloux qui se dressait devant ses pas, et de le faire tout au ralenti, comme si l'air avait grossi encore plus avec la chaleur qui envenimait toute la zone. Spinoza tendit finalement l'oreille : de légers claquements sur sa gauche s'élevaient de plus en plus fort, lui faisant songer à une chose : que personne ne voudrait croire à son invraisemblable histoire. Musculairement cela marchait : s'avancer à la rencontre du premier courant d'air pour mieux le sentir. C'était la meilleure chose à faire. Si le vent se levait, en nettoyant l'horizon, Spinoza aurait gagné.

Après quelques secondes de silence et sans trop se sentir envahir et submerger par toute la chaleur montante, citer Shakespeare était la première chose qui lui venait en tête : "Quand nous retrouverons-nous sous le tonnerre, les éclairs ou la pluie ?". C'était dans Macbeth. Cela lui donna l'impression de moins se sentir comme une personne fugitif. Ce fut aussi à ce moment-là que, ayant plus ou moins perdu le sens de l'orientation, son chemin aboutit soudain au fond d'une comble au seuil de laquelle on apercevait des vibrations auréolées de l'air faciles à discerner. C'était à présent des tremblements circulaires qui transparaisaient au travers de l'air. Spinoza se convainquit que c'était le moment aussi de prendre une seconde décision : ou bien continuer la route telle qu'elle venait devant ses pas, vers l'Est ou bien vers l'Ouest, oui bien tenter de résoudre l'énigme qui hantait depuis plusieurs mois toutes ses pensées et de trouver l'origine de toutes ces images.

Spinoza comprenait à présent qu'il lui fallait souhaiter de toutes ses forces, enfin celles qui restaient, pouvoir reprendre une existence artistique en redonnant à celle-ci tout son potentiel de production d'images comme cela l'avait toujours été. La seconde d'après lui avait été salvatrice, telle une électrode, en s'éperonnant l'esprit afin de reprendre conscience. Il ne fallait pas se faire surprendre par la température qui n'arrêtait pas d'augmenter. Tout autour il n'y avait plus de signe de vie. Même mettre le pied à terre pouvait devenir une torture. Malgré la forte luminosité, l'épaisseur gagnait et faisait distinguer à une certaine distance beaucoup de silhouettes correspondantes à des reliefs.

Spinoza se mit à l'œuvre tout en jetant de temps à autre des coups d'œil furtifs en direction du cadrage et de la prise de vue. Sa position était hélas trop éloignée pour pouvoir songer zoomer davantage dans les images qui maintenant s'imprimaient dans l'appareil. En deux temps sa silhouette se mit à grimper un petit tertre, puis on le vit, sous son chapeau, baisser de nouveau les yeux sur ses bottes, pensant ainsi pouvoir essayer de gagner du temps par rapport au temps d'obturation et de captation des images. Spinoza fit lentement un léger pas en arrière mais son pied s'enfonça dans la terre plus molle à cet endroit, lui faisant perdre l'équilibre. Il est des moments où il faut savoir saisir l'occasion aux cheveux et réagir instantanément. On le regarda ramasser la branche sèche qui lui avait servi à égaliser le sol au moment de son installation sur cette exacte position, puis se rétablir tant bien que mal sur le replat où sa silhouette s'était arrêtée.

Spinoza n'apercevait rien d'autre dans les environs que les reliefs aplanis qui faisaient une sorte de nappe avant les hauteurs distantes. Son premier réflexe était d'allonger machinalement le bras puis de le faire tourner circulairement de façon horizontale.

Un vent léger s'était remis à souffler, asséchant son visage inondé de sueur. Les yeux embués, il lui avait fallu pas plus de deux secondes pour considérer avec étonnement que le vent poussait simultanément un maigre nuage effiloché haut dans le ciel.

En restant là un bon moment à le regarder, puis en baissant lentement le regard, Spinoza prit conscience que la lune pouvait faire ressembler la ligne des deux collines qui logeaient au loin à deux immenses serpents d'argent. Le plateau qui s'étalait devant était tout aussi lugubre et désolé en journée qu'en pleine nuit. Comme un animal pris entre deux feux, Spinoza se mit ensuite à explorer minutieusement les alentours, mais ne découvrit rien, hormis un endroit plus dégagé que les autres dans lequel il était possible de pouvoir envisager stationner. Bien entendu les équipes qui s'étaient succédé avaient tout déblayé et nettoyé. Il ne restait que quelques taches noires laissées à divers endroits sur les rochers les plus imposants. Néanmoins, la seule chose à faire était de réfléchir : peut-être que longer une des corniches jusqu'à une brèche sombre permettant d'atteindre le second replat qu'on percevait par-dessus le premier et qui s'étendait au nord du plateau, était la meilleure solution.

Sans doute que là-haut, il y a fort à parier que son campement se trouvera à l'abri des regards comme il sera également abrité des rafales de vent les plus fortes et les plus tapageuses. La fraîcheur s'était mise à tomber depuis quelques instants l'obligeant à se draper un peu plus dans sa tunique pour pouvoir rester quelques minutes de plus et s'installer sur le petit promontoire qui pointait à quelques pas. Spinoza se roula une cigarette et se mit à fumer. Peut-être était-il stupide de revenir sur les lieux quittés quelques mois plus tôt. Probablement était-ce une irrémédiable bêtise. Un courant d'air fit tressauter son chapeau. Son état était proche d'un épuisement de fatigue accentué par la roideur des rayons de soleil qui s'étaient mis à innover depuis très tôt le matin tout le terrain avant d'établir en fin de journée un éclairage plus homogène et tremblant d'une chaleur brûlante et incessante.

Regarder de nouveau dans toutes les directions était un bon moyen de se ressaisir et de ne pas se laisser aller. Rien de suspect. Cependant quelques secondes plus tôt un sifflement rauque l'avait fait sursauter mais il lui avait été impossible d'en déterminer la cause. Sans doute qu'un convoi s'était mis en route à sa recherche et que celui-ci maintenant gravissait une des parois de

l'énorme plateau sans qu'on puisse encore le voir. Lâchant sa position, Spinoza se risqua tout de même à descendre, à travers les broussailles et les buissons épars en zigzaguant entre quelques rochers jusqu'aux ruines et en faisant attention de les aborder par l'arrière. Les barrières et les accès avaient été complètement démolis et tous les anciens bâtiments paraissaient plus désolés que jamais. Il lui suffisait de les contourner tout en auscultant chaque recoin de manière méthodique tout en sachant que malgré tout il aurait fallu des journées et des journées de travail pour explorer à fond toute la zone et ses alentours. Spinoza commença un semblant d'inspection au droit de ce qui restait du premier édifice à la recherche d'un endroit propice et qui aurait pu être creusé, mais sans le moindre résultat. La journée pourrait bien tirer à sa fin, son entêtement ne lui ferait pas lâcher une once de terrain.

En s'apprêtant à rebrousser chemin pour quitter la ruine principale son pied trébucha contre ce qui lui sembla correspondre à une pierre. Celle-ci se déplaça légèrement sous le choc. La partie supérieure de l'élément — celle qui émergeait du sol — était d'une coloration plus claire que la partie en contact avec la terre même. Une pierre ou une pierraille est toujours plus sombre à la partie qui se trouve dans le sol. Spinoza se mit à réfléchir tout en examinant de plus près l'objet fragmentaire qui s'était déterré ou tout du moins quelque peu déplacé. Une autre pensée lui vint à l'esprit : cela n'avait rien d'une pierre encore moins d'une pierraille et puis d'autre part, la terre que l'on a remuée est généralement de couleur et de texture différente de celle que l'on n'a pas touchée. Cet événement lui fit en rappeler un autre : celui d'avoir quelquefois regardé la plaine depuis une hauteur à partir des buttes avoisinantes et d'avoir pu ainsi distinguer sur le sol distant des sortes de grandes empreintes similaires à des traces anciennes d'activité ou de "settlements" disparus depuis longtemps, bien qu'il fût impossible de les repérer si on se trouvait sur les lieux mêmes ; à moins évidemment de disposer d'appareils performants permettant d'analyser finement ces vestiges. Il lui revint en tête d'autres astuces qui pouvaient être aussi bien utiles dans de tels moments : si, cheminant dans un bois épais et des broussailles, il arriva que l'on perdît la piste de ce que l'on suivait jusqu'à présent, il restait une méthode simple pour la retrouver. On fermait les yeux pendant un instant, puis on les rouvrait brusquement en se tournant dans la direction où l'on supposait que se trouvait la piste. Et un œil exercé pouvait alors déceler assez exactement l'endroit où les broussailles offraient le passage recherché.

Spinoza se pencha et regarda plus clairement le sol nu, pour enfin repérer une portion de terrain en forme de rectangle, où avait dû être forcément posé un élément technique. Il lui suffit deux mouvements pour reprendre sa montée le long de la pente et accéder au replat supérieur, puis regarder longuement vers le bas, avant d'examiner précisément le sol de la parcelle et à la fois la texture fibreuse de l'air entre le bas et le haut, vers le ciel. Comme convenu, Spinoza ferma d'un coup les yeux et les rouvrit tout aussi brusquement.

Et en effet, la structure rectangulaire était encore plus saillante et se détachait beaucoup plus nettement. Au-delà de la zone, entre les ondulations du sol pierreux comme de l'air fibreux, il semblait y avoir des différences assez flagrantes dans les variétés de textures comme s'il y avait eu à plusieurs endroits des dépôts et des concoctions de plusieurs matériaux successifs qui avaient interagi les uns avec les autres. Spinoza se prit à couper deux à trois branches à un arbuste voisin et les assembla de sorte à former une sorte d'assise assez curieuse en y joignant quelques ferrailles et bouts de métal dénichés sur le terrain jusqu'à établir une sorte de trépied ou support propice à l'opération plus ou moins secrète fomentée depuis quelques jours et qui correspondait à son projet. Le dispositif fut finalisé en posant sur le dessus une pierre plate trouvée à quelques mètres de son emplacement.

Reculant lentement de manière à que son regard passât constamment par le V du trépied, Spinoza entreprit d'en édifier un second dans l'exact alignement avec le premier en s'aidant d'un morceau de filin dirigé et pointé sur l'endroit où le sol paraissait différent. L'étape suivante était de complexifier un peu plus le dispositif en ajoutant un système oculaire conçu à partir d'un morceau de miroir ramassé lui aussi quelques minutes plus tôt et qu'il suffisait d'associer à la lentille que Spinoza avait amenée avec lui. L'installation était achevée lorsque le jour se mit à sérieuse-

ment baisser et à disparaître et, avec lui, la partie de terrain la plus claire et la plus éclairée. L'objectif à suivre était simple : descendre la butte, la dévaler même, et regagner la pente opposée. Au loin, la fameuse pointe ou couverture de toit blanche avait l'air de faire arche au-dessus de l'endroit même si sa silhouette se dressait à plusieurs centaines de mètres. Le ciel à vrai dire commençait également à se teinter d'une couleur peu commune. Le vent était complètement tombé et on n'entendait plus le moindre bruit.

Spinoza attendit une palanquée de minutes avant de bouger et d'esquisser le moindre mouvement. Puis, grâce à son théodolite primaire, à la fois goniomètre et mesureur des élévations, son intention était de s'efforcer à déterminer la distance qui séparait l'endroit deviné et recherché avec celui où toute son expérimentation était menée. Une ondulation du terrain lui cachait la vue et l'assurait en retour de ne pas être visible. Toutefois on vit sa silhouette s'appuyer sur un rocher et se mettre de nouveau à l'œuvre. Le sol était plutôt dur et tassé ; et pourtant, sauf erreur de sa part ou sauf mesure erronée de son fragile tachéomètre, sa position était exactement *synchro* avec l'endroit lui permettant d'avoir la meilleure visée et le meilleur plan avec la butte repérée précédemment - l'image devrait maintenant s'afficher sur son écran. Spinoza temporisa à plusieurs reprises et s'arrêtait fréquemment pour faire reposer le potentiel de mental qu'il lui restait à préserver après le travail intense qui avait précédé. Tout son plan depuis plusieurs jours lui avait demandé à se creuser fortement la tête sans concrètement aboutir à un résultat probant. Les choses allaient sans doute changer.

Une nouvelle séquence débuta et de nouveau la silhouette s'agita : elle s'agenouilla et se mit à écarter fébrilement la terre sans tout saccager, histoire de voir s'il serait possible de trouver exactement à cet endroit quelques ostraca. Spinoza en avait déjà trouvés plusieurs et avait commencé à les assembler afin de trouver la forme rectangulaire énigmatique entr'aperçue quelques jours auparavant et qui avait ressurgi une nouvelle fois dans la journée. De même il lui avait été simple de repérer sur plusieurs de ces ostraca des fragments hiéroglyphes de ce qui pourrait bien concorder avec une écriture : une écriture oubliée ou bien antique que plus personne ne pouvait déchiffrer aujourd'hui. Pour cela il lui avait suffi que de quelques minutes pour continuer de dégager encore plus la terre tout autour et pour finalement découvrir un ostracon bleu. Cette découverte ne laissait personne indemne ni indifférent. Spinoza entreprit de débloquer quelques verrous imbriqués dans la logique de toute son entreprise lancée depuis le matin et qui certainement freinaient l'opération et l'empêchaient de complètement aboutir. Le soleil était maintenant très haut dans le ciel et faisait étinceler de nombreux fragments quasi phosphorescents dans l'environnement.

Soudain le large plan devant Spinoza s'assombrit. Les pentes des buttes s'inversèrent, et le dessin phosphorescent apparut, intimant de tout rapidement vérifier : dans l'image produite et générée par les chaînes d'opération de son dispositif et de son appareil, rien n'avait bougé et aucun mouvement n'était perceptible. Il lui suffit alors de relancer illico la machine pour effectuer une seconde vérification comme il était d'usage de faire. Mais cela ne correspondait toujours pas. Il ne lui restait plus qu'à enregistrer l'image.

## partie 2.

Aucune lumière n'avait autant brillé que celle-ci et aucun environnement n'avait été aussi sympathique et pénétrant que celui qui se présentait maintenant face à Spinoza. Jamais cela n'avait été ainsi. Et pour amenuiser un pareil spectacle — si on le voulait et si on s'en sentait capable —, il fallait sans aucun doute rassembler plusieurs conditions, conditions que l'on trouvait toujours hors de portée ou inaccessibles, telle par exemple celle de croire pouvoir éteindre les flammes de l'enfer avec un seau d'eau ou de se mettre à couper tous les cheveux en quatre pour mieux y comprendre ou encore de se dire qu'il y a toujours trente-six mille solutions quel que soit le problème que l'on rencontre. La vie est ainsi faite. Elle engage beaucoup d'imagination. Il lui avait suffi d'en conclure qu'il valait mieux laisser courir les choses et, au bon moment — c'est-à-dire à celui où l'on sent que l'on a sa place ou que l'on peut prendre place —, amorcer son propre rythme et lancer sa propre pulsation.

Spinoza avait donc devant les yeux un panorama magique qui à présent prenait une ampleur incommensurable et une échelle quasi gigantesque. La sensation était prenante. Savoir qu'on pouvait prendre l'habitude des illusions et des visions fantasmagoriques et ainsi s'immuniser contre toute dérive et transe était chose vaine car toutes jusqu'à présent restaient éphémères et ne dureraient pas ; elles jouaient bien entendu leur rôle incitatif et illusionniste le temps qu'il fallait et c'était tout. Là, c'était vraiment différent. Cela durait et imprégnait tout. On ne perdait rien de toutes les évolutions même les plus minimes, et on ne pouvait faire autrement que de les voir ; impossible de feindre de ne pas les apercevoir afin de continuer tout bonnement ce que l'on avait à faire. Spinoza promena son regard sur ce qui était devenu entre-temps un immense parvis sur lequel le dessin s'imprimait petit à petit au fur et à mesure de son accommodation oculaire. Le dessin devait tout prendre, s'étaler sur l'ensemble du site, sa luminescence créant cet aura prestidigitatrice et que l'on connaît bien ici, au P.

Tout ce qui va suivre se passa en silence ou presque. Le vent pouvait bien essayer de souffler en rafales s'il le voulait, cela ne changerait rien au dessin qui faisait maintenant luire petit à petit tout le plateau d'une luminosité sans pareille. Les beaux jours pouvaient couler à partir de maintenant, l'aventure ne pouvait qu'aller jusqu'à son pinacle. Un reflet puissant parvint jusqu'à l'emplacement où Spinoza se trouvait, ce qui déclencha toute une série d'événements. Ces derniers se dirigeaient irrémédiablement vers l'Est. Aucune forme connue ne pouvait parcourir une telle distance en si peu de temps, et jamais la moindre piste avait pu donner un seul indice sur ce qui allait se dérouler. Sa position lui permettait de tout recevoir et encaisser tout en laissant la possibilité de penser au coup d'après, de le prévoir, et de se dire que tout serait bientôt propice au prochain mouvement qu'il n'était pas difficile de deviner : celui de se diriger au plus proche du bas des buttes situées à une certaine distance de là, lorsque son regard croisa un peu plus loin un autre phénomène presque hallucinatoire près d'une autre petite élévation de terrain assez inattendue à cet endroit. Spinoza voulut s'en approcher par curiosité.

C'est là que Spinoza se trouva en face d'une incongruité. Car aussitôt une odeur tellement particulière et si reconnaissable, « vaguement familière » résonna dans sa tête, se mit à lui remplir les narines : l'odeur extrêmement repérable et convaincante du pétrichor. Ce fut d'un coup une émanation si forte à croire qu'il avait plu sur le moment entre deux battements de paupières, dans un instant qui lui avait complètement échappé, comme cela peut arriver avec une apparition invisible — ou qui ne veut pas se faire voir et qui se place précisément sur son point aveugle, à l'endroit où on ne peut pas la voir. C'est pourtant bien là, ici-même, et cela se passe, avec nous et devant nous, mais sans que l'on s'en rende compte. Et son signalement reste vague.

Une autre question se posait à son esprit. L'histoire des battements de paupières ne lui semblait aucunement possible ni plausible mais peut-être une telle chose pouvait être tout de même vraisemblable. Et comme cela ne s'arrêtait pas de s'amplifier et de progresser, il lui paraissait avoir vraiment pénétré un second espace, un espace insoupçonné et superposé à celui dans lequel on le voyait, un espace démultiplié à partir du sien et qui ouvrait sur des intérieurs creusés sous les dunes et dessous toutes les buttes et desquels l'odeur émanait. Pendant tout ce temps, l'air qui glissait mollement depuis des heures maintenant, avec de surcroît les illuminations magiques et bioluminescentes, se prit à apporter des voix qui semblaient *mélodier* toutes seules sur tout le pourtour du terrain. Spinoza se surprit à sourire dans l'ombre. Car telle était son histoire. Plutôt étrange, non ? Irréproductible, n'est-ce pas ? Ce qui est bien dommage et qu'on peut trouver en partie désolant, car on aurait envie que cela se répète et revienne continuellement. Les lumières, les sons, les odeurs, etc.

"Dites-moi, *amigo*, vous me paraissez d'un air passablement abattu et découragé. Est-ce que je me trompe ?"

Les pièces du puzzle commençaient à prendre leur place et tout leur sens dans son esprit. De son point de vue, on rêvait continuellement qu'il fasse bon partout. Comme, à titre d'exemple, lors d'un après-midi aéré dans un jardin qui fait pré ; on dit « aéré » pour parler de la sensation d'un souffle léger, et « un pré » pour un espace hypra-sensible dans lequel on se coule. Mais ici on avait du mal à oublier la chaleur étouffante et l'air pouvait bien ronfler un peu plus afin que s'activent de nouveau les odeurs et les arômes de pluie provenant de dessous le sol et se joignant avec toutes les voix émanant de l'air. Au même instant Spinoza entendit le bruit étrange d'une grande cuvette qu'on débordait, à croire que c'était la bonde dans le creux du terrain qu'on avait enlevé d'un coup... Tout l'éclairement du terrain subit une sorte de baisse de tension comme si la lumière s'était mise à tomber elle aussi. Spinoza reposa ses mains sur le sol afin de s'assurer que le terrain n'allait pas se mettre à bouger également. Son toussotement, sec, répété deux fois, accompagna ses doigts qui se mirent à s'humecter lui laissant penser que l'humidité remontait peu à peu comme réagissant à l'appel des voix, à leur coulée comme à leur trame pénétrante. L'endroit n'était plus herbeux depuis longtemps et, à part cette poudre sèche et odorante, il ne restait plus que ces petites éminences brunes en forme de dômes, plutôt dures et pierreuses, qui étaient sujettes à de multiples envies de les gravir et d'une fois en haut basculer d'un côté ou de l'autre.

Le terrain paraissait s'octroyer une nouvelle phase libératoire, et cela indépendamment du temps sec et brûlant qu'obligeaient les températures de l'air et le feu du soleil qui, de son côté, ne comptait pas baisser d'intensité. Un tel étonnement pouvait bien prendre Spinoza au dépourvu, on sentait bien que là, dans ce lieu et dans ce moment, c'était quelque chose d'incomparable qui était en train de se dérouler. On n'avait aucune référence pour se repérer dans un pareil phénomène. Le sol continuait de gémir, l'air de ronfler, l'arôme de se répandre, et les luminescences d'illuminer avec les voix entre elles. Il ne suffisait plus de scruter tout autour pour tenter de rejoindre un endroit précédent qu'on avait retenu et repéré vite fait, car tout à présent se mélangeait et brouillait les pistes. À part s'allonger en plein soleil en bas des formations terreuses et ne plus oser faire un mouvement, il n'y avait plus rien d'autre à faire. Il était évident qu'on était en pleine transformation.

Sous son chapeau, Spinoza baissa légèrement la tête, puis avec ce qu'on pouvait deviner semblable à un sourire amical — dans le prolongement de l'acquiescement précédent que nous avons pu percevoir —, se tourna vers ses appareils : les deux sculptures d'optique de visée tout juste terminées et stabilisées, comme son dispositif d'ajustement lenticulaire qui ne quittait jamais sa mallette. De l'extérieur, en le regardant faire, on était à même de dire que Spinoza ne pouvait guère faire autrement. Il n'y avait pas beaucoup d'alternatives ; la pression était forte et ne cessait d'augmenter. Passer ses deux mains de chaque côté du corps permettait de s'assurer que la moiteur ne montait pas là aussi. Et ni une ni deux, dans la seconde suivante, il lui a suffi de faire un demi-tour sur place pour vérifier la présence simultanée de son ombre. On voyait cela comme un réflexe opportun et bien vu. Car ce qui avait l'air hospitalier quelques heures auparavant commençait à devenir hostile à croire qu'on avait définitivement changé de planète.

Spinoza avait fini par décider de tenir ses yeux fixés sur le dessin lumineux et à la fois sur la forme translucide rectangulaire qui était montée, on l'avait vu, au-dessus du terrain. Ce n'était pas une chose compliquée à faire ni non plus un geste banal. A priori et d'ordinaire on ne faisait jamais les deux en même temps. Mais son désir était d'en voir toutes les variations, de chacune de leurs parties et de leurs faces, dans toutes les directions et de ne pas en rater une seule. À cette fin, il se mit à se rappeler trois choses caractéristiques à ne pas oublier et surtout à ne pas négliger : la première, le clignement salvateur des paupières, à réaliser *au cas où*, la seconde, le frottement des mains avec les parties les plus sombres de la terre, et, finalement la troisième, qui était une chose rarement essayée et expérimentée malgré sa tentative de tout-à-l'heure, la vire-volte sur soi-même en effectuant énergiquement un sautillerment de retournement.

Cette dernière astuce était plutôt aléatoire et ratait souvent, mais lorsque la réussite était au rendez-vous, elle pouvait se révéler être la plus efficace. Spinoza n'hésitait pas à s'autoriser quelquefois deux autres préconisations plus ou moins utiles à employer au débotté : le fameux et traditionnel claquement de doigts, toujours synonyme de stupéfaction et démonstratif de pouvoirs magiques, et l'imitation du cri strident et (*par-dessus le marché*) agaçant de la pie ou bien celui davantage cocasse de la mouette. Ces méthodes étaient éprouvées depuis de longue date par La Pébipologie et avaient donné des résultats en apparence mirobolants et plutôt satisfaisants, dont beaucoup se réclamaient. L'exemple typique et caractéristique, et bien connu de tout le monde, était le suivant : une personne est calée, et il y a quelque chose de bien présent, là, devant elle, une chose incoercible, et clac! sbang!, ce qui paraissait complètement immuable et inaltérable se changeait ou se modifiait, d'un coup, et en un éclair prenait une autre tournure et nous amenait en conséquence à se comporter autrement envers elle. Donc, pour cela, Spinoza ne voulait nullement louper le coche et se faire surprendre désagréablement. Donc il n'était pas inutile de vérifier et de *re-checker*. Tout écart et ratage demanderait de l'énergie supplémentaire, et là ça lui manquait. Donc il suffisait de *checker*, et là, grâce à sa préparation et son entraînement, sa panoplie de réactions était maintenant bien en place. Prête.

Car, cela se voyait, les progressions en cours étaient tout de même surprenantes et tout demandait de s'autoriser et de se ménager de bonnes marges de manœuvre. Son barda était léger et sommaire mais paré à tous crins. Son moral itou. Le P avait vraiment cela pour lui, c'était un pays avenant et très cinématographique, malgré cette sensation latente d'une certaine aridité et inhospitalité, puisque tout le plan était sans cesse balayé et secoué par le vent comme aussi lessivé par d'anciennes pluies. On sentait que beaucoup de choses pouvaient s'y dérouler, et que ses transformations continues et successives qui modifiaient ses apparences, entre *sierra, arroyo, oued, delta, pampa, steppe, hamada, reg mojave et colline toscane*, ouvraient des possibilités infinies en créant un type de synesthésie très particulier et local : tout était graphique, et en même temps, sonore, même si le silence y régnait en maître. Mais justement sa mutité générait ici une acuité acoustique spéciale.

Ainsi on pouvait bien dénommer ce pays Sonora en plus de son nom courant, le P, puisque par le biais de tous ces phénomènes complètement sonores, beaucoup de portes cachées se mettaient à s'ouvrir et à montrer un espace nouveau aux troublantes coïncidences. Pourtant ces aspects étaient plutôt négligés alors qu'on connaissait depuis longue date une grande partie des méthodes propices à de tels accompagnements. Celles conçues pour déceler ces présences uniques et indéfinissables à l'écran semblaient n'être jamais vraiment employées au moment choisi car, somme toute, et c'était leur particularité, elles requéraient une certaine aptitude à accepter les vibrations de toutes sortes. En l'occurrence : des plus fines et imperceptibles, des plus diaphanes au plus éthérées, jusqu'à celles massives et saturées, qu'il fallait encaisser, et de surcroît tellement intenses qu'elles pouvaient faire cramer l'air, en se déclenchant à fort volume jusqu'à faire perdre l'équilibre.

Ce terrain était donc aussi celui de Sonora. L'égal d'un pays-membrane, d'un pays-modulant, et d'une zone de propagation et d'étendue. Et Spinoza comprenait à présent qu'il était quasi certain que pour ne pas se faire définitivement inonder par la chaleur puis par la moiteur conséquente qui maintenant montait tout de go tout en faisant grandir l'impatience et monter la fièvre, il lui faudrait

activer en parallèle les sondes et les antennes qui jouaient des ondes et qui permettraient de faire osciller et fibrer toute l'acoustique de la zone. On pouvait parler de dimensions cachées. Et tout cela n'avait rien d'anachronique à proprement parler. Spinoza s'exposait et le décor, Sonora-P, était ainsi maintenant planté.

De tête Spinoza remonta la pente empruntée en venant jusqu'ici. Dans l'heure à venir l'objectif à poursuivre était de commencer à définir ici et là des emplacements possibles pour déposer et enfouir les sondes rangées en pagaille dans sa mallette. Elles étaient de petite taille et cela lui avait demandé pas mal d'effort pour les empiler vite fait au moment de son départ tôt ce matin. Leur nombre n'était pas un gage de réussite, car il y avait aussi à caler les bonnes synchronisations et désynchronisations en accord avec les positions des sondes afin de générer le délai qui était nécessaire au passage espéré au niveau supérieur tout en correspondance avec la phase suivante du projet. À chaque fois il lui avait semblé que les images ne se suffisaient jamais à elles-mêmes et qu'en y adjoignant du son, ou, autre solution, que le son fût tout seul à agir et à s'étendre sur une zone, l'impact était toujours plus grand. Souvent il suffisait de prendre comme image ou comme référence le cinéma pour illustrer et démontrer cette force d'immersion, comme le faisait également la musique qui y ajoutait de son côté une puissance de précision et d'attention.

En se relevant Spinoza se mit à réfléchir ; la patience ne se pratique pas sans tous ses attributs et ses corollaires : d'un côté, la génération d'un peu d'ennui et de vide, entrecoupés de moments enjoués à partir d'anecdotes tirées de petits épisodes fortuits interprétés à partir de ce qu'on voyait bouger autour de soi — des cailloux qui glissent, une tige d'herbe hésitante qui s'agite, un animal furtif qui clignote, etc. : rien que des indices, des brouilles, des amorces, des débuts d'aventures et d'épopées, auxquels on se rend attentif — ; tout comme, d'un autre côté, une mise en réserve, sur le bas-côté ou sur le banc de touche, en se laissant glisser dans une transparence et dans une invisibilité à peine perceptibles mais patentes, et en se persuadant être maintenant en pause et en suspens de quelque chose de plus attractif qui ne devrait pas tarder. Donc on patiente. À vrai dire rien de *dangerous*. Et tout cela : en faisant mine de croire qu'autour tout bruit a cessé et que plus rien ne bouge. « A sound is gone », se dit-on. Car on est finalement hyper-irrationnel.

Soudain c'est un éclair de surprise qui traverse son visage. Comme au moment d'avoir entendu quelque chose. Quelque chose de surprenant, qui crée la surprise, qui brise la patience et fait entrer dans un autre état. Il avait suffi de cette déchirure sonore pour se déclarer intérieurement que c'était le moment de se relever les manches : l'Eldorado n'attendait pas. Il était temps de stabiliser son écoute. Spinoza devinait le son qui montait au travers de l'ambiance hypra silencieuse et lisse qui jusqu'à présent régnait partout. Il n'était pas rare d'avoir de telles surprises. Mais qui avait bien pu déjà installer des sondes ? Ou alors n'était-ce qu'un effet endogène et interne à l'endroit et au lieu ? Un effet qui était produit et auto-généré par la combinaison des images, de l'odeur et des lumières ? Ce qui avait pu produire les couches multiples de voix étranges de tout à l'heure sur les alentours du terre-plein. Elles avaient avancé par de fins mixages en jouant de différentes amplitudes et intensités comme si elles inventaient de cette manière une sorte de capillarité sonore encore jamais rencontrée. Spinoza n'en croyait pas ses oreilles et avait beau se tourner dans tous les sens, la seule conclusion était de se persuader : le son montait bien lui aussi. Tout comme l'humidité et la température. Ce qui devait bien signifier quelque chose. Rien n'avait été banal jusque-là : il n'y avait qu'à remarquer que subrepticement sa main s'était mise à trembler un peu. Était-ce aussi une induction de cet effet combinatoire ? Spinoza voulut se reprendre, trouver une lentille adéquate, avant de se rendre compte que celle-ci ne fonctionnait pas pour l'acoustique. Il y n'avait sans doute rien à faire mais le moment n'était pas aussi irrémédiable que cela, et cela ne valait pas le coup de se mettre non plus à baisser les bras ou à perdre le moral devant tant de modifications simultanées et incontrôlables. Spinoza n'avait pas le choix. Il lui fallait bouger et ne pas s'enliser.

Ce fut soudain sous ses yeux une sorte de plan étrange : un type d'éblouissement qui lui donna la sensation d'imaginer sur l'instant même un basculement léger qui en faisant vriller l'espace se mit

à laisser apparaître peu à peu, tel un compte à rebours, l'image d'un joueur de flûte, ange ou démon, ange et démon, déambulant progressivement au travers de corridors et de défilés en essayant d'enchanter un à un chaque endroit parcouru sur le P : cette apparition semblait les tricoter et les détricoter les uns les autres. Tout prenait l'allure d'un effrangement massif qui ne correspondait à aucune conformité. Et en fin de compte, dans un pareil moment, s'il eût fallu un prétexte pour finalement se décider à traverser le miroir afin d'ainsi ressentir encore plus fortement toute chose, ou s'il fallait aller jusqu'au point de finir par définitivement douter de chaque chose lorsqu'on se rend compte qu'on les définit trop, il suffisait, comme cela se passait ici au P, de tout bonnement situer « vaguement » un contexte, c'est-à-dire sans trop le décrire ni le circonscrire, et sans toutefois préciser si cela se passait à tel ou tel endroit et à telle époque. Car pour le moment, comme Spinoza, on est dans le brouillard, on est dans le *coaltar*, on s'accroche aux mots qui combinés entre eux laissent venir des images tenaces qui, de leur côté, font transparaître des ambiances, sonores, odorantes et animées. On se fait un film.

Toutefois le P n'a rien d'un décor ni d'un site exceptionnel. On dira qu'il s'agit d'un grand espace sensible et que le traverser ne laisse aucunement indemne ; on y découvre un monde qu'aucune chape n'a encore recouvert. Selon une chronologie qu'il lui faut apprendre à établir de plus en plus finement, Spinoza se dispense d'en déduire des principes et des récurrences qui de toute façon et au bout d'un moment risqueront de se contredire. Il suffisait en revanche d'entendre tout cela d'une autre manière, peut-être étrangère à tous les raisonnements et à toutes les logiques habituelles, mais sûrement pas décollée de son comportement actuel, qu'on situerait à vrai dire entre celui d'un "gaucho" et d'une "china". Une personne aventurière dans un verre d'eau. Un tel dédoublement n'était pas insensé : tout ici suintait de ce double-monde. Un monde à la fois prime et second, rescapé, qui se maintenait et se perpétuait, renversé, aux plans et vues flexibles, aux visions non épuisées et intermittentes qui resteront marquantes. Et puis il y faisait beau. Inlassablement, le grand plan à l'instar d'un large et étendu miroir inégal s'animait avec ses bordures claires et ses sons multicolores et kaléidoscopés. Le site haletait. Tout allait maintenant à deux à l'heure, dans un tempo minéral et végétal.

Ce n'était plus à la légère qu'il lui fallait progresser. L'espace vaporeux et irisé, aussi lentement qu'il paraissait se stabiliser, pouvait se retourner en une seconde, et dans la même seconde, disparaître. Ce n'était surtout pas le moment de perdre pied ni de tergiverser. Spinoza, gaucho-china, prit donc un nouveau chemin qui, sur le côté, dessinait une sorte de passage de sortie qui lui permettrait de contourner judicieusement l'espace du dessin luminescent. Sa décision était de ne pas traverser ce dernier de front, ignorant quel autre effet cette action déclencherait. On l'a dit, ce monde est ultra-sensible. Spinoza tira vivement la mallette à lui. Sur son côté gauche. En la portant machinalement au bout du bras à l'aide d'une poignée comme on le fait avec tout sac ou toute sacoche à main. Il lui suffisait à présent de pivoter sur ses pieds, d'un coup, et de s'engager sur la voie semi-ouverte. Au fil de la marche, son état augmentait et retrouvait une condition optimale qui lui permettait de conserver sa capacité de bondir dans le cas d'un imprévu. C'était étroit mais c'était possible.

De la sorte, en poursuivant tout droit, Spinoza était en passe d'atteindre un énième point en espérant que ce dernier pourrait offrir une zone un peu plus dégagée pour lui permettre de complètement s'immerger dans la marée sonore. Pas question de rater le coche, ou de riper, car dans ce cas il lui serait impossible d'atteindre l'intensité adéquate à la résolution détempérée de tous les sons. Car si par malchance ou par mésaventure, sa position l'amenait à stopper dans un creux, et donc à se déphaser et conséquemment à devenir incapable de se moduler avec l'onde générale, elle ne lui permettrait pas non plus d'entrer dans le délai et, pour ce faire, d'utiliser comme véhicule sensible la fréquence de l'onde la plus porteuse. Au final, si cela ratait, serait-ce une chute ? Définitive ? Inexorable ? Comme se retrouver dans la pampa, et de la sorte y disparaître et s'y évaporer ? Ou alors ne serait-ce qu'un simple incident de parcours, un peu banal ? Le fait d'arriver sur une butée, d'y trébucher, intimant un retour à la case départ, afin de reprendre, et de reprendre encore, jusqu'à pouvoir accéder aux autres niveaux après avoir réalisé sans accrocs le trajet complet et accédé aux visions, une à une, sans exception. D'étape en étape, sa réflexion

l'amenait loin. Loin du point auquel son parcours débouchait. Aussi Spinoza devenait de plus en plus philosophe, cela avait du bon. Mais, là, maintenant, il n'y avait plus aucune seconde à perdre pour être au rendez-vous estimé. Même si tout l'espace paraissait désormais étendu à une durée sans fin. Néanmoins, et sans avoir besoin de beaucoup de connaissance de la langue espagnole, il était encore possible de se glisser dans le rythme pour compenser.

Ses chaussures se mirent à produire un bruit métallique aux endroits où la régolithe émergeait des parties du sol. *Tchlic ! tchlic !* La transformation était en cours. Cela se vérifiait. Spinoza passa près d'une heure pour effectuer l'ensemble du contournement et arriver à l'endroit repéré à partir duquel il était possible de viser le point qui s'était affiché sur son écran. Il était temps de s'y caler et d'attendre peut-être encore une heure ou deux avant de s'engouffrer dans le nouveau passage qui émanerait du dessin lumineux. La patience était une nouvelle fois de mise, et là, en étant bien au taquet, immobile comme semble l'être un ressort. Son attention mit le curseur sur le mode *stand-by* correspondant à une veille systématique. Rien ne pouvait lui échapper. Sa méthode était rigoureuse grâce à l'utilisation des battements de paupières. Au bout d'un moment, plein d'images se mirent à défiler dans son esprit ; comme si la bobine de son film intérieur s'était mise en roue libre. Cela dura. Après quoi il lui fallut prendre un petit temps de repos, une pause, une forme de rafraîchissement, pour lui permettre de reprendre assez de forces avant la dernière ligne droite.

L'arrivée au point ultime, synonyme d'apogée et de summum, s'obtenait par une autre visée sur le terre-plein. Il lui suffisait d'effectuer un léger balancement et de se caler sur la bonne inclinaison pour ajuster le point de vue : de cette façon le dessin lui apparut légèrement déformé par rapport à sa position initiale. Mais cela était complémentaire. Spinoza entreprit ensuite de chercher sa lentille autour de laquelle il lui suffisait d'enrouler l'extrémité d'un léger fil pour former une antenne improvisée. La lentille une fois portée à l'œil capterait un ensemble de coordonnées qui lui donneraient les valeurs d'intensité des différents flux et courants. Et le tout s'actualisait de manière automatique. Alors, sans rien faire de plus, de façon progressive et graduelle, l'ambiance serait à même de s'imbiber de toutes les nappes sonores possibles et disponibles au moment même et tout se mettrait à onduler en tous sens. Ce monde était un onduleur et un *capaciteur*. Un stock d'énergies filtrées qui en temps normal s'écoulaient faiblement. Et sur le temps du point ultime, cela agissait comme une décharge. De la sorte on comprenait que plus rien ne se consumera malgré la chaleur imposante et toujours présente : le temps sera retenu et le délai pourra grandir. Il est vraisemblable qu'arrivé à tel point le terre-plein atteigne un point d'enflammement. Spinoza s'en assurait. Plus rien ne restera aphone.

Les barres supérieures de son appareil étaient culminantes : celui-ci aurait largement le temps d'encaisser les plus grandes variations et, pas à pas, de les amortir pour pouvoir les laisser ensuite se propager de mixage en mixage en s'imprégnant délicatement des colorations de l'endroit dans lequel Spinoza avait trouvé son point d'observation. En se retournant une dernière fois pour jeter un coup d'œil à son emplacement précédent, on apercevait légèrement enfouie et calée entre les buttes et de l'autre côté des pentes, la cavité accrochée à la plate-forme qui avait servi d'abri. Il ne lui restait plus qu'à attendre et à se glisser au moment voulu et avec conviction dans l'écart qui ne manquerait pas d'apparaître dans quelques instants. Spinoza soupira légèrement une dernière fois en prenant connaissance *de visu* des distances que les trajets consécutifs lui avaient fait parcourir depuis le début de la journée et celles, importantes, qu'il restait encore à traverser pour rejoindre le point suivant. Car il restait un autre point à rejoindre après celui-là. Néanmoins, et dorénavant, concernant la suite, surtout après une pareille aventure, on pouvait exprimer sa surprise de voir que sa motivation restait intacte, et qu'aucune crainte ne semblait pouvoir ni l'éreinter ni la tenailler.

*Vitara & John Rohmnyz*  
artistes en résidence, programme de La Pébipologie.



*Matt McCormick, sans titre, 2020.*

## Texte des Cavales Cowboy mystique

Boris Grisot

Ramasse les roches, les rocailles.

Au port, les jambes traversent, le vent qui parcourt mon esprit est le même que celui des années passées. Mouvement des doigts dans le soleil, mouvements des pieds dans les nuages,

Eucalyptus se dérobe, peau qui s'effrite en lambeau, le jardin à l'odeur des brûlures d'été. Après avoir charrié la terre de l'esprit, la terre du sol, la terre de mes souvenirs, la terre des relations ; un message d'un ailleurs m'arrive, le S serait passer par ce port, il aurait laissé une phrase de liberté sur un mur oublié. « Le S aurait fait une halte sur le port, alors que le Portugal était loin de ses pensées - Son esprit aurait déambuler sur la côte et les mots se serait graver par la passion des roches à l'écouter ».

Vague de doute, sourire de curieux, assis sur le béton les fleurs dansent avec la paille.

Les mur-es se font dévorer un peu plus chaque jour, ronces et quelques autres invité.e.s demeurent.

En arrivant sur le sol des plages. Sur l'espace inter-voyage, vertige du sable chaud, une odeur de bitume brûlé, un mystère demeure sous les voûtes d'un hopital déchu. Chantier abandonné, les pas m'emmènent non loin de la fin du bâtiment.

Les goélands me montrent de leurs plumes, une carte du ciel. C'est à garder comme la plus grande des révélations. Sur les flaques désormais non loin des citernes les pieds se déposent, toujours un train de marche à découvrir. Sur le bord des constructions l'entrée s'affiche devant moi, l'ancre est ouverte, hurlement caché au fond de l'excavation.

poc poc poc poc

Au milieu des ombres, on aperçoit un sentier blanc, quelques poils qui glissent endossent le vent, une pupille de lumière, ça s'avance avec un museau qui souffle le vent, regard dans l'un de l'autre.

Les chevaux sont là devant lui, vestiges vivants d'un passage autre.

« Bonjour jeune humain, qui porte ce visage ?

- Un chercheur qui a entendu parler du S
- Oh ce mythique S vieux et disparu dans ce monde charnel, mais présent et vagabondant dans ce monde-ci
- Celui-ci même, aurais-tu pu connaître des histoires de son passage ?
- ... J'ai bien participé à son voyage, l'ai porté et emmené vers l'est, sa venue au port s'est fait assez simplement, descendant d'un bateau perdu, les vêtements qui le cachaient n'étaient pas

très rusés. Après quelques jours à errer non loin de iel, ses pas se sont rapprochés, finalement de la paille fut partagée, sans vouloir nous monter par respect iel passait son temps non loin de nous, la curiosité se fit de plus en plus, ses vêtements se changèrent, une danse de sa part commença. Un soir iel vint boire dans le lac d'à côté, dont il ne reste que les vestiges, et à force de le voir danser ainsi près du lac mes sœurs et frères et moi-même le.a nommons Spin-Eau. De cette première partie de dialogue nous échangeons de plus en plus, iel découvrit que nous étions des *cartes-musclées* une race de cheval qui traverse les âges pour être les conservateurs des cartes des mythes et continuer à les étendre tout autour de nous. Cette période le.a poussé.e à vouloir découvrir les autres mythes du monde que nous avions semé. Le voyage comme centre, le goût des libertés semées l'appelait à l'est. Nous toustes décidons de lui apprendre le Za une visualisation par l'absence, par la disparition dans le moment. Cette technique fait naître une tombe de la personnalité à l'endroit où elle nous rencontre, une fois le Za activé on le garde en soi tant que notre esprit demeure libre et non-attaché à la dualité de la vie.

- Ainsi en rentrant en écho avec le Za, la veille d'une nuit de canicule alors que les goélands regardait les pêcheurs avec envie, Spin-Eau devint Spin-Eau-Za et une tombe de matière s'irrigua là-même ou tout fut connecté.
- Pour nous toustes nous étions honoré.e.s de voir quelqu'un rejoindre le flux avec nous, les autres chevaux grattent le sol, tournent et nous rejoignent et finalement tous les cartographes-musclé.e.s se rendirent ici une fois, racontant l'histoire de celui qui disparut dans le Za.
- Alors le S vous a rencontré.e, et vos pieds se sont synchronisés, quel soleil était levé à ce moment-là ?
- Je me souviens bien d'un rose pale sur des gris d'orage au loin, un vent frais annonçant la croissance des ruisseaux nous parvenait.
- Pourquoi ce secret de vie ne s'est-il fait révéler par les âges ? Pourquoi n'y-a-t'il qu'un seul de vous-même qui soit ici ?
- Tu cherches des diamants dans un tapis de cendre humain, noie plutôt tes doigts dans la suie et la boue si tu veux une réponse.

Archive vivante  
Créature fantomatique  
Aux paroles libérées

Le jeune humain s'assoit, il ne se voit pas, il a un œil dans le ciel et l'autre dans ses veines.  
Il contemple la rivière  
Écoute le lieu aux milles bosquets, temple de bitume

« L'obscurité est sans doute celle qui me montrera la réponse de mes veines »

S'immiscer, yeux ouverts dans le sous-bassement, à voir seulement son énergie, bruit des huîtres non-loin. Que faire pour voir le lieu ? Ouvrir porte fermée. Ou comment ? Devant rien, derrière rien, sur les cotés rien. Avance le corps, esprit en suspens, ne sait plus se regarder, perd pieds, main, yeux, bouche, cœur, sensation qui frétille. Le Za tourne autour comme un dragon, entre les poteaux, le Za se répand, vision transcendée, pas de retour en arrière, l'abandon du jeune humain, corps qui devient écaille du sol.

La roche se grave, frétillement du béton, les yeux s'ouvrent un peu plus loin, quelques pas aperçus, le crâne luisant, vie qui se sépare, visuel aux contours étranges, salée est l'eau du fond, un dessin virtuel trouve existence. Peut-être les miroirs ? ... Non aucun regard indirect ne donnera le résultat escompté. Le Za touche les mains et os emparés.

Une parole venteuse, un pas autre, le temps d'une scission, le S a trouvé ses marques ici, sous la surface de la roche, on entend ses dires.

Les goélands continuent leurs rondes extérieures, œil sur le bord des mers et l'esprit sourire ne saurait accompagner un mort dans l'avenir.

De ce tombeau premier, Spinoza s'est en allé.e par multiples sentiers. Accroché.e à la surface des roches, sur l'ossature du monde, quelques mots d'un autre temps demeurent, « *c'est bien votre main tendue qui a créé la paix de mon être* »

Les yeux absorbent dans ce temple de l'ombre les interlignes, les secrets des mots dessinés comme un soleil.

Je ne reconnais plus le corps qui m'accompagne, sur cet espace je me suis décroché, aucune corde retenue, par la force des pas, extirpation du corps hors de l'espace mémoire, merci aux morceaux de roche étincelle. Le Za se fait sentir non loin des cartographes musclé.e.s.

-Te revoilà voyageur en quête de Spin-O-Za, alors qu'as-tu trouvé ?

-Quelques roches, un peu de noirceur et beaucoup de vide

-oh un morceau du vivant se voit libéré de la quête du sens...

- Qui marche, contemple les âges.

Drapé d'un seul tissu, ouverture dans le vent, figure en mouvement, torero des nuages.

- Alors tu décides de te mouvoir sans te retenir, vers où vas-tu allé ?

- je ne sais encore, des cartes j'en ai pleins désormais, peut-être l'étendue bleue, ou la rouge

- Haha alors même tes yeux sont devenus des voyageurs libres, merveilleux, le Za t'anime en tout sens

Eucalyptus en fleurs, les demi-lunes tombent de ses branches, à cœur ouvert sur la friche.

- Puisse la magie de vos sentiers rester ouverte à d'étranges têtes avec trop de thé dans leurs veines.

Sourire complice,  
Rouages d'un ciel gris en marche,  
Constellation des goélands chanteurs.

*Boris Grisot,  
Le venue de Spinoza à Dunkeerque, 14 août 2022.*

I'LL BE HERE  
FOR A WHILE

TO  
HOLD  
SOMETHING  
REAL

I STILL CAN'T  
REMEMBER WHEN  
OR  
HOW I LOST  
MY WAY

AND  
NOT  
BELIEVE  
IT

AND ROUND AND ROUND IT GOES  
WHERE IT STOPS  
NOBODY KNOWS



Matt McCormick, collage de dessins, sans titre, 2019-2021.

« Je serai là pendant un moment », « à tenir quelque chose de réel », « je ne me souviens toujours pas quand ni comment j'ai perdu mon chemin », « et je ne le crois pas », « et cela tourne en rond, et où ça s'arrête, personne ne le sait. »



*Albert Lorey Groll (1866-1952), Arizona, paysage du Nouveau Mexique, vers 1910.*



*à gauche : Spinoza en gaucho de la République d'Argentine, 1868.*

*au milieu : Spinoza en gaucho, Uruguay.*

*à droite : Boris en Spinoza en gaucho, au P, comme [il se découvrira à l'été prochain lors de l'Open Summer](#).*



*Une scène de tournage : l'artiste Maureen Nelson dans le rôle de Spinoza.*



*Philips Wouwerman, Le Cheval gris, vers 1646, Amsterdam, Rijksmuseum.*



*Gerard ter Borch, Cavalier vu de dos, 1633-34, 55cm x 41cm, Museum of Fine Arts Boston.*

## Les principes fondateurs de La Pébipologie

par Tavera Fuente Jorp & Peter Junof

### partie 1 : Le principe du trou et de la butte

EN TANT QUE pratique de terrain et de pensée, La Pébipologie est souvent représentée par un de ses principes fondamentaux qui la désigne véritablement comme une pratique et un processus ; celui-ci s'énonce assez simplement sous un intitulé qui paraîtra banal et trivial :

*quand on fait un trou, on fait une butte.*

...et même si dans un tel premier élan introductif on l'accepte d'emblée comme tel, on peut toutefois lui trouver une coloration pataphysique, dada et dadaïste, situationniste, surréaliste ou bien encore une teinte psychogéographique.

Pourtant ce principe immuable et ambigu, un peu charade, *ta-ta-ta - - \ ta-ta-ta - - /*, traduit clairement la relation entre l'action et la réflexion, vus ici, et c'est clairement dit, comme inséparables et indissociables. En effet, un pareil principe se réfère moins à la relation habituelle, et que l'on connaît bien, celle de l'articulation de l'action et du langage, ou de la réflexion et du langage, et immanquablement de leur séparation fatale dans notre mode de pensée et notre mode d'agir (*faudrait-il d'abord penser le trou avant de le creuser ? faudrait-il anticiper la butte avant qu'elle ne monte ?*) ; non, ici, précisément, le langage est minimisé, mis de côté, pour justement rechercher et explorer l'espace ouvert du "non-langage" (*tomber dans le trou*).

Ceci place automatiquement La Pébipologie du côté de la pratique et non pas de la science et du tout-conceptuel : comme on dit que la médecine est une pratique, que le droit est une pratique, c'est-à-dire que la médecine et le droit *se pratiquent* (on dit bien : pratiquer la médecine, pratiquer le droit) ; on ne déclare pas que ces deux domaines sont des sciences [note 1].

De la sorte les conditions de La Pébipologie ne peuvent être que singulières et ne peuvent rendre visibles que des cas singuliers (de la vie, du fortuit, du décidé, des imbrications entre art et vie). Et celles-ci, ces conditions, tout comme leurs résultats, et à l'opposé de ce qu'il se passe dans toute science et dans tout domaine de recherche, ne sont ni répliquables ni vérifiables. Nos pairs, autant artistes que nous-mêmes, ont aussi le même rôle d'expérimentateurs que nous et n'ont pas à endosser celui de validateurs et de prescripteurs.

Une œuvre et l'expérience d'une œuvre ne se répliqueraient donc pas (d'où le fait qu'on préserve, conserve et restaure les œuvres) [note 2] — à moins d'être faussaire et quelqu'un de bonneteur [note 3] et de bonimenteur pour faire croire une telle chose. Son expérience ne se reproduirait pas non plus et on ne peut pas dire qu'elle pourrait se reproduire *comme ça*, d'un claquement de doigt. Néanmoins une œuvre peut être dupliquée, interprétée et copiée, on peut en faire des reproductions, mais ce ne sera, vous en conviendrez, ni la même œuvre ni la même expérience. Même chaque version d'une même œuvre par un.e artiste a en effet sa propre singularité, est distinguable d'une autre, et c'est cela qui nous intéresse, ces petits écarts, ces différences, même minimes, qui en disent beaucoup.



Mary Miss, *Perimeters/Pavilions/Decoys*, 1977-78, Nassau County Museum Roslyn, New York.

Vers le centre du champ, il y a un léger monticule, un renflement dans la terre, qui est le seul avertissement donné de la présence de l'œuvre. Plus près, on distingue le grand carré de la fosse, ainsi que les extrémités de l'échelle nécessaire pour descendre dans l'excavation. L'œuvre elle-même est donc entièrement en sous-sol : mi-atrium, mi-tunnel, frontière entre l'extérieur et l'intérieur, une structure délicate de poteaux et de poutres en bois. L'œuvre, *Perimeters, Pavilions, Decoys*, 1978, de Mary Miss, est bien sûr une sculpture ou, plus précisément, un terrassement. Au cours des dix dernières années, des choses plutôt surprenantes ont été appelées sculpture : des couloirs étroits avec des écrans de télévision aux extrémités ; de grandes photographies documentant des randonnées à la campagne ; des miroirs placés à des angles étranges dans des pièces ordinaires ; lignes temporaires creusées dans le sol du désert. Rien, semble-t-il, ne saurait donner à un tel effort hétéroclite le droit de revendiquer ce que l'on pourrait entendre par catégorie de sculpture. À moins que l'on ne puisse faire en sorte que la catégorie devienne presque infiniment malléable. (Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979)



Nancy Holt, *Views through a Sand Dune*, 1972. Narragansett Beach, Rhode Island.



Photographies prises au Mexique par Gordon Matta-Clark.

## les pierres percées

Pour montrer qu'on est bien dans une pratique de terrain et ainsi illustrer les propos de ci-dessus, Peter Junof s'est penché par ailleurs sur le phénomène des pierres percées, notamment à propos d'une île éponyme (L'île de la Pierre Percée) située juste en face de Pornichet à quelques kilomètres du bât.89.

Il s'est assis sur la plage et a regardé.

Puisque en effet, dans le cas très particulier de cette île au loin, si inaccessible, on a bien une butte (l'île elle-même) et un trou, dont on ne connaît aucunement l'origine, sauf quelques légendes, et qui là curieusement, est un trou qui la transperce de part en part, et, grande surprise, qui reste bien visible à l'œil nu sans avoir à utiliser un appareil annexe de vision.

Au-dessus de l'horizon la butte pointe, son trou tentant tant bien que mal de l'invisibiliser quelque peu, en la fraisant par son milieu.

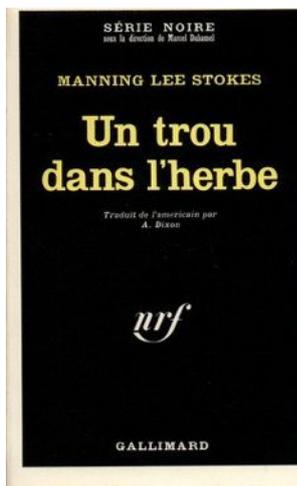
47° 13' 24" N, 2° 20' 40" O



*À proximité des Evens, au large de la plage de St Marguerite, Pierre Percée est un rocher d'une centaine de mètres de long, quelques dizaines de mètres de large, et quelques dizaines de mètres de haut. Sa particularité, qui lui a donné son nom, est une trouée en plein milieu. Son deuxième nom, l'île aux oiseaux, est dû aux nombreux oiseaux qui nichent sur ce rocher.*

C'est du cas par cas : et c'est évidemment ce qui se passe à chaque fois que l'on s'attelle à faire un trou (et non pas à faire "son" trou). On a toujours affaire à un cas singulier et très particulier avec des décisions à prendre à chaque fois différentes et ce sont nos expériences et connaissances antérieures qui construisent et façonnent nos intuitions pour aborder un tel moment (*presque une culmination et un apex*). On ne connaît pas par avance la dureté ou la malléabilité du sol, ni ce qu'il y a dessous, ni sa consistance ni sa densité. On n'a pas tout cela "à vue" (remarquez que tous nos dispositifs et tous nos appareils sont généralement conçus pour tout nous mettre "à vue" et "à notre portée", mais n'est-ce pas finalement de l'escamotage ?), alors on essaie de visionner, de se donner de l'avenir, d'anticiper et de faire des hypothèses. C'est une méthode en soi, propre à l'art, car dans tous les cas on arrivera à quelque chose, le plus souvent ce sera ni prévisible ni calculable, si l'on est bien entendu disponible à l'aventure. Dans ce sens tout cela est très proche de l'improvisation (comme en médecine et en droit). L'antériorité n'est pas capitalisable à souhait, mais donne et met à disposition des conditions expérimentales.

En pensant ensemble le savoir et la pratique, en ne dissociant pas l'acte et son objet, en amplifiant l'auto-formation (on façonne et on est façonné.e) et sa propre capacité et puissance d'agir et d'expérimenter dans l'accoutumé, la praxis apporte l'idée d'un processus à l'œuvre, accentue la notion de pratique, et celle d'un résultat inséparable de la façon d'y arriver. Il y a là un type d'analogie simple : *lorsqu'on travaille on creuse tout le temps quelque chose.*



La pratique du forage, métaphore donc de celle de l'étude et de l'expérimentation pratique, voire de la pratique expérimentale, forme plusieurs nécessités :

- celle du recul et de la patience (le temps de faire) voire même celle de l'intégration de l'échec (quand on commence à faire un trou on ne sait si l'on va le réussir, la réussite étant par ailleurs une notion très relative, surtout dans le cas des trous),

- celle de l'effort (à la fois musculaire et intellectuel), et de la pause (on ne fait jamais un trou sans organiser des pauses : c'est un peu comme cela passe pendant une activité de lecture, on peut lever un temps les yeux sans quitter l'état de conscience dans lequel nous amène le texte ; Marielle Macé parle très bien de cela à la suite de Barthes et de Proust) (réf. <https://journals.openedition.org/edl/619>),

- et finalement celle du calcul et de la préparation car il y a toujours un moment de prévision voire d'évaluation dans le cours du processus, même si ce type d'exploration, de trouée et de mitage, amène sans cesse des découvertes (ce qu'il y a au fond du trou ou même la propre géolo-

gie que le trou découvre “à l’air libre”) et des étonnements (ce qu’on nomme couramment des résistances, des freins et, à l’opposé, des ouvertures et des épiphanies).

Nous avons pu étudier cela il y a quelques semaines au travers du travail de l’artiste américain Gordon Matta-Clark (réf. <https://89.projetneuf.cc/post/202106projet105-7/> ).

Beaucoup d’expressions viennent nourrir cette “mitologie” (illustrant le travail de la mite, son mitage) comme : “faire son trou”, “aller au trou”, entrer dans un trou noir (un pot-au-noir), faire un avant-trou, utiliser des bouche-trous, “sortir de son trou”, sentir un trou d’air, avoir un trou de mémoire, passer par un trou de souris, arriver dans un trou, se rendre compte qu’on a un trou (dans son planning) ou qu’il y a un trou (un manque quelque part)...

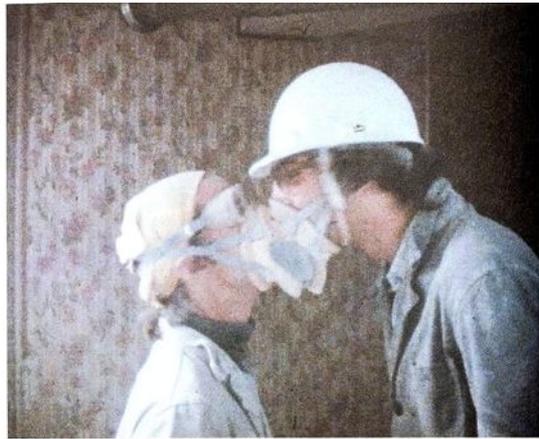
Bref, à propos de ce qui est forage et percement, la littérature est ici abondante, polysémique, et offre plusieurs versants qui font que parfois on peut buter sur un sens ou un autre. C’est d’ailleurs le lot même de toute œuvre de n’être jamais univoque et d’à chaque fois “buter”. À l’encontre du sens commun, il est possible qu’une œuvre n’ajoute rien, ne s’ajoute à rien d’autre : tout simplement elle creuse et perce aveuglément sans trouer définitivement et conséquemment c’est un monticule, une butte, qui se crée, juste à côté, tel un travail de taupe qu’on effectuerait.

Chaque œuvre a ainsi sa matière noire, sa “*black matter*”, son équivalent fantôme, sa part d’art dans la vie et vice-versa, de vie dans l’art, comme si elle était déjà là (car on n’invente rien) et qu’aux frottements de l’air et de la lumière, tel *un mont analogue* (invisible à cause des courbures et de nos propres obstacles), elle apparaissait aux détours de n’importe quel contexte et milieu par une sorte de chimie complexe. Il suffit pour cela de considérer la modulation continue de l’éclairage et de notre propre accommodation qui, par glissements et par oublis de nos propres logiques, nous fait “biper” et de la sorte visionner ce qui n’était pas encore éclairé.

Nous essaierons dans de prochains articles d’aborder d’autres principes fondateurs de La Pébiologie, comme par exemple :

- **la stratégie du filet** (glanage d’éléments énigmatiques qui génèrent des récits et des hypothèses, à l’exemple de [l’élément Many Buc](#), ou encore [la flèche](#) et [l’alignement](#)) [[suivre ce fil](#)],
- **la méthode associative et charade** (comme [la station polaire](#), [les buttes de terre](#), [le trou d’épingle](#), etc.),
- **la manière d’être art** (et la façon dont l’art se comporte) (qui peut introduire la théorie du cha peau tel que nous le voyons avec [l’expérience du H](#) et bien entendu avec [Spinoza et ses ouesternes](#)),
- **l’ultrasensibilité relative** (hyper-sensibilité, hyper- et hypo-réactivité, sur- et sous-activité),
- **avancer ou travailler à tâtons** (à l’aveugle, à l’emporte-pièce, au jugé, par intuition, etc.), (méthode illustrée par la construction du [ouesterne Spinoza](#) s’appuyant sur des indices comme [la flèche](#), [l’alignement](#), [la sculpture de fait ou tumblesculpture](#), etc. et induisant des hypothèses et des récits : [Utile randonnée ?](#), [Homme no ! Homme que si !](#) ; et [des récapitulations](#))
- **double-voir ou triple-voir** (des dispositifs de vision, voire d’optique, comme celui [des quatre carrés](#) ou encore l’utilisation des lentilles dans le ouesterne Spinoza, que cela soit [ici](#), [ici](#) et encore [là](#) etc.) (La Pébiologie serait cette trame oculaire ou oculiste qui scanne l’ensemble du P.),

etc.



Gordon Matta-Clark et GH Hovagymian durant "Conical Intersect", Paris, 1975. Dialogue (original en français) transcrit à partir d'une copie restaurée du film officiel "Conical Intersect", 1975.

\*\*\*

Homme : Je me demande si vraiment beaucoup de gens ont remarqué l'originalité de ce truc-là. Je crois que les gens passent, disent ils détruisent, mais je sais pas si ils ont vraiment vu là... la forme, oui. Pense pas. J'ai alerté plusieurs amis photographes qui je crois vont venir le photographier parce que ça vaut le coup.

Matta-Clark : Ça vaut le trouf (rire). Merci, au revoir.

---

[notes de bas de page]

[note 1] — Merci à Jocelyn Robert d'avoir mis en partage cette remarque lumineuse lors de notre dernière discussion sur la recherche-crédation (ou la création-recherche : la recherche en art, par l'art, différenciée de celle largement connue : la recherche sur l'art) et sa relation à l'expérimentation et à l'improvisation (= ne pas savoir ce qu'il va se passer dans les deux secondes suivantes).

[note 2] — Longue vie à cONcErn. Pour aller plus loin, lire l'article de Raphaél Brunel publié dans La Belle Revue : "cONcErn ou le milieu de l'art" (2020), <http://www.labellerevue.org/fr/focus/2020/concern-ou-le-milieu-de-lart> et visitez le site <https://concern.fr/>.

[note 3] — Joueur et joueuse de bonneteau. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-particuliere-un-recit-documentaire-en-deux-parties/l-escamoteur-escamote-1047570>

## partie 2 : Le principe fondateur de la double-vision et triple-vision démontré par le dispositif des quatre carrés

Construction d'un dispositif pébipologique... :

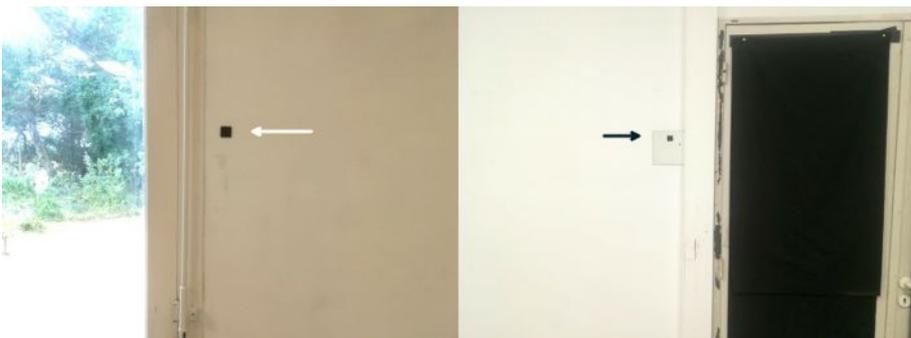
Dans la salle d'essais, un carré au sol est dessiné à l'aide de scotch de peinture de largeur fine. Sur le mur opposé, au droit de la double-porte, est accroché un miroir carré avec collé sur celui-ci un carré de feutre noir beaucoup plus petit. Au regard de ce mur, près de la fenêtre (elle aussi double), est collé à une hauteur légèrement différente un second carré de feutre noir.

En se plaçant exactement dans le carré au sol et en fixant le miroir au carré sur le mur en face, il est possible de voir le second carré tourner autour du premier, se balader autour, voire se fondre avec lui.

L'exercice est quelque peu périlleux et vagant : il a une qualité vertigineuse par laquelle on n'est plus sûr.e de rien. La méthode est celle d'une vision à la fois précise et distraite, presque similaire à un tour circassien ou une illusion hypnotique. On aimerait que cela se précise.

On cite ici Julien Gracq qui dans son livre *Préférences* (1961) indique à propos de Lautréamont : « Ce qui crée le malaise, c'est l'extraordinaire coefficient d'indétermination dont se charge à chaque fois le passage de la cause au phénomène. Et il s'en faut que le phénomène tel qu'il se manifeste concrètement n'ait pas par lui-même une valeur déterminante, une force à son tour terriblement corrosive. » (p.113)

Le regard hésite, paraît suivre un moment et un mouvement magiques, alors qu'il essaie de dessiner la trajectoire du second carré, mais c'est comme dessiner de la main gauche lorsqu'on est droitier.ère [note 1, p.45 et p.48]. Ça ne va pas où l'on veut, ça se dirige mal, cela appuie et cela ripe et dérape, on force un peu puis on relâche avant que cela ne parte dans le décor. C'est là et ce n'est plus là [note 2, p.63]. C'est sidérant. On se rend compte que le regard trace quelque chose d'irréversible et d'irreproductible. *On improvise* [note 6].





Il y a une forme de surréalisme dans cet exercice : une « distraction profonde » et intime, et une « malignité perspicace » [note 3, p.136]. Il y a là un flottement reconnaissable et à la fois imprévisible, une « gaucherie » [note 1, p.48] dans laquelle on se trouve tomber et qui écarte de l'exactitude, de la réussite et du contentement standard, *chic et poncif* [note 9], de savoir et de pouvoir bien faire (ce que l'on se met en tête lorsqu'on est artiste, motivation sur laquelle par erreur on s'entête, car en fait il n'y a rien à réussir) [note 8]. On pense se trouver dans une sorte de *cinétose* [note 11] qui déränge l'arrangement habituel de la perception : ce mouvement (plausible) que l'on perçoit est-il réellement vu et ressenti ? Une pareille situation que l'on peut trouver discordante s'occupe d'un type de sensibilité que la société sans doute délaisse et que les œuvres animent [note 10].

Néanmoins le dispositif est minimal, simple, synonyme d'un moment de rêverie banale que l'on met en place [note 2, p.62]. Il tend la perche [note 3, p.135] et offre des connexions nouvelles. Un tel dispositif est révélateur d'un moteur facile à mettre en œuvre à partir d'une disposition bien connue du regard en fonction d'une situation : le dédoublement. Que se passe-t-il dans un moment trouble et double ? Lorsqu'on devient simultanément personne actrice et spectatrice [note 2, p.63] ?... C'est-à-dire que d'entrée on participe à une œuvre et on la produit... (autrement dit : par nous-mêmes, avec ce que l'on est, ce que l'on veut, ce que l'on vise, etc.) [note 7]... Autrement dit, face à elle ou au milieu d'elle, sans rien faire de plus, on la complète et on la réalise...

On habite ainsi entre sécurité et insécurité, dans une oscillation permanente et faillible entre expérience habituelle et expérience limite. Une œuvre ne peut qu'offrir cela. Qu'elle soit limite. Qu'elle soit un tangage extrême, un trou d'air, un sol instable, un plateau léger. Qu'elle produise des visions [notes 4 et 5]. Car en effet, en arrivant ici au P, nous avons bien vu un « lac » et ses rives, avec une île arborée en son milieu (les parkings), nous sommes bien sur un promontoire, un poste avancé (une station, un panneau), qui donne, comme le dit si bien Julien Gracq, une « hallucination aéropanoramique » [note 2, p.63] (nous sommes posté.e.s et suspendu.e.s face et dans « une vaste étendue de terre » [note 2, p.63] « à première vue surprenante » [note 3, p.137] = le P).

Il n'y a pas à se formaliser (ou pas plus que cela) ou à s'obliger à faire des « effractions » pour être authentique(s). Œuvrer n'est pas fracturer, pensons-nous. (Se) Fragiliser, oui ; forcer, certainement pas, ou le moins possible (comme, par ex. : ne faudrait-il pas aller le plus souvent à l'encontre de soi-même ou de ce que l'on pense raisonnable et stable, et convenable ? = ce qui, en fait, est le moteur de l'improvisation).

Ce dispositif minimal (des « quatre carrés ») est dans ce sens très parlant : il aura fallu beaucoup et de longues préparations pour un si simple appareil ; afin d'envisager une visibilité minime pour un effet démesuré et illimité.

Et ce dispositif est démonstratif de ce qu'est et fait La Pébipologie (comme l'est le principe du trou et de la butte), de ce que peut être un bip et une vision, c'est-à-dire le surgissement d'un surréel ou la légère modi-

fication de ce que nous voyons comme réalité qui montre d'autres possibilités et d'autres potentiels (on parle alors d'un *double-monde*, d'un monde second inclus et quasi-invisible dans un monde premier et dont les *bips* sont les indices). Une telle méthode fonctionne par l'optique et par la visualité et provoque et suscite des visions.

La Pébipologie est de la sorte certainement troublante par son fil ininterrompu d'images, d'hypothèses et de visions probables et vraisemblantes, hypnotiques mêmes, comme son incessant déroulé d'« appareils enregistreurs » [note 3, p.140, citant André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1024] et infinie série de photos imprimées : on s'y perd et s'y égare à bon escient.

---

[notes de bas de page]

[note 1] — Roland Barthes, “Cy Twombly ou « Non multa sed multum »” (in *Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, Yvon Lambert, volume VI (1973-1976), Milan, 1979), Ed. Seuil, Paris, 2016.

[note 2] — Julien Gracq, “Préférences”, « Les yeux bien ouverts » (texte radiodiffusé, 1954), Ed. José Corti, Paris, 1961.

[note 3] — Julien Gracq, “Préférences”, « Spectre du “Poisson soluble” » (1950), Ed. José Corti, Paris, 1961.

[note 4] — Vladimir Nabokov, “Autres rivages” (*Speak, Memory*) (1951), trad. Yvonne Davet et Yvonne Couturier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2010, t.II, p.1167-1168. « [Ces visions] surviennent et s'en vont, sans la participation de l'observateur somnolent, mais sont essentiellement différentes des images vues en rêve, car il est encore maître de ses sens. Elles sont souvent saugrenues. [...] Parfois, cependant, mes photismes revêtent un caractère flou assez apaisant, et alors je vois –en projection, pour ainsi dire, sur la face interne de la paupière –des silhouettes grises qui se promènent entre des ruches, ou de petits perroquets noirs qui disparaissent peu à peu parmi les neiges éternelles, ou bien, au-delà de mâtures mouvantes, un lointain mauve qui va s'estompant. »

[note 5] — Jean-Paul Sartre, “L'Imaginaire”, Ed. Gallimard, Paris, 1940. « L'image hypnagogique ne se donne pas comme étant quelque part (...), elle n'est pas entourée d'un univers imaginaire. Au contraire, le personnage du rêve est toujours quelque part. [...] Ainsi l'image hypnagogique est une apparition isolée, « en l'air », pourrait-on dire, le rêve est un monde. »” (p.214) - « La vision du demi-sommeil est à part. En général elle n'est pas localisée, elle n'est nulle part, n'occupe aucune place parmi les autres objets, elle se détache simplement sur un fond vague. En un mot: on pose la représentation comme existante en tant que représentation (sans préciser sa nature). On lui accorde, en outre, des caractères d'objectivité, de netteté, d'indépendance, de richesse, d'extériorité, que ne possède jamais l'image mentale et qui sont ordinairement le propre de la perception. On ne pose pas son objet comme existant. » (p.81)

[note 6] — Robert Barry, “Something which is very near in place and time but not yet known to me” (1969-1971) (Quelque chose qui est très proche, spatialement et temporellement, mais qui n'est pas encore connu). <https://www.moma.org/collection/works/95459> ; <https://www.moma.org/collection/works/176193> ; [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01545534/file/Jouret\\_Quentin.pdf](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01545534/file/Jouret_Quentin.pdf) (*L'art de la discrétion (l'infrance et le petit usage)*, 2017, p.271)

[note 7] — Robert Barry, “It's about time / Il est temps”, entretien par René Denizot, coll. mot pour mot, Yvon Lambert, 1980. « C'est toujours un problème de faire quelque chose. Que peut-on faire ? Comment peut-on créer une situation ? Comment pouvez-vous faire quelque chose et conserver la situation ? Et puis, peu importe ce que vous faites, vous allez de toute façon changer la situation. Il faut donc se mettre en situation, faire partie de la situation. Et, si possible, non pas tant la changer que la souligner en tant que situation. [...] [!] faut que nous attendions en situation. » (pp.66-68)

[note 8] — Charles Baudelaire, “Écrits sur l'art”, Salon de 1845, IV - Tableaux de genre, et VII - Sculptures, *Le Livre de poche*, collection Les Classiques de poche, n°3921, 1992 (édition 05, 2008). « Leleux frères - Tous leurs tableaux sont très bien faits, très bien peints, et très monotones comme manière et choix de sujets. - Le Pottevin - [...] Tableaux de genre, vrais tableaux, de genre trop bien peints. Du reste, tout le

monde aujourd'hui peint trop bien. [...] – Feuchère - Encore un habile - mais quoi ! n'ira-t-on jamais plus loin ? » (p.93 et p.117)

[note 9] — Charles Baudelaire, "Écrits sur l'art", Salon de 1846, X - Du chic et du poncif, Le Livre de poche, collection Les Classiques de poche, n°3921, 1992 (édition 05, 2008). Note : les mots "chic" et "poncif" sont de l'argot d'atelier, exprimant tous deux des qualités de pastiche ou de "bricolage", excluant toute imagination, toute création et donc toute originalité. Le poncif était un procédé technique qui consistait à piquer le dessin définitif afin de le reporter sur la toile, en faisant passer par les trous une substance colorée. « Le "chic" peut se comparer au travail de ces maîtres d'écriture, doués d'une belle main et d'une bonne plume taillée pour l'anglaise ou la coulée, et qui savent tracer hardiment, les yeux fermés, en manière de paraphe, une tête de Christ ou le chapeau de l'empereur. [...] Quand un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours ! - Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître ! - Voilà le "poncif". » (p.205)

[note 10] — Emanuele Coccia, "La vie sensible" (La vita sensibile) (2010), Ed. Payot & Rivages, poche, n°801, 2018. « Nous "sommes" sensibles dans la mesure même et à l'aune selon laquelle nous "vivons du sensible" [...]. Dans tout ce que nous sommes et dans tout ce que nous faisons, nous avons affaire au sensible. Seule la médiation de la lueur de l'imagination sensible nous permet d'accéder à notre passé et à notre futur. Et surtout, nous nous rapportons à nous-mêmes non pas comme à une essence incorporelle et invisible, mais comme à quelque chose dont la consistance est avant tout sensible. » (pp.9-10)

[note 11] — La cinétose est un trouble qui se manifeste dans une situation de discordance entre la perception visuelle et le système vestibulaire. Souvent assimilable au mal des transports ou naupathie, il est alors décliné en mal de voiture, mal de l'air ou mal de mer selon la cause. De plus, la cinétose englobe aussi la cybercinétose, c'est-à-dire le mal du virtuel. L'étourdissement, la fatigue et les nausées sont les symptômes les plus fréquents de la cinétose. Nausée en grec signifie « mal de mer » (naus signifiant bateau). Si les causes de la nausée ne sont pas résolues, le patient vomira fréquemment. (Source : Wikipedia).



Nancy Holt, *Concrete Visions*, 1967. Nancy Holt : “[...] [dans] *Concrete Visions* en 1967, je regarde à travers des trous de parpaings et je me rapproche de plus en plus jusqu’à ce qu’il n’y ait plus que la vue via le trou, donc le cadrage de la caméra et le cadrage du parpaing sont rendus très palpables.” / “And in an even earlier work, *Concrete Visions* in 1967, I’m looking through holes in concrete blocks and moving closer and closer in until there is only the view through one hole, so the framing of the camera and the framing of the concrete is made very palpable.” [\[Source\]](#)