

Colloque international
Art et Connaissance : recherches à partir de Raymond Abellio
Porto 2015

La connaissance par l'art et l'art de la connaissance

Accompagné d'un diaporama

par Robert Myre

À l'horizon, un objet se détache du fond du monde. L'observateur s'approche et l'objet devient monde.

Dans un premier mouvement il découvre une masse de métal entremêlée, confuse, singulière. L'amalgame suggère toutefois une structure sous-jacente. Peu après, il croit identifier des ombres, des ambiances, des vibrations, des mouvements, des similitudes, des allures organiques. Des segments se détachent qui évoquent des formes connues. Des images de déjà-vu montent du fond de l'être. Codifiant l'investigation, son regard balaie l'œuvre, cerne les contours, détermine le périmètre. L'observateur entrevoit une certaine cohérence. Des correspondances déchiffrent la première élévation, la première communion. C'est la connaissance par l'art.

Ces projections cependant sont naïves : la naïveté des premières découvertes, des premières familiarités. Devant la modulation infinie de la perception, l'observateur n'a pas tort, sans toutefois avoir raison. Il voit ce qu'il voit, mais ce qu'il voit n'est pas nécessairement ce que l'artiste a mis dans son œuvre.

L'arrêt sur la forme établit le préjugé, le paradigme. Le sénéral émetteur-récepteur dynamise la situation sur le plan équatorial que l'on considère en pratique quaternaire et qui est de l'ordre de la matière, du quantique. L'émetteur est aussi récepteur et le récepteur émetteur. Le choc des représentations est l'épître du problème. À la manière de la carte qui agit sur le territoire, la représentation agit sur la perception, voire sur le grand jeu de la personne et du personnage. Comment l'observateur intègre-t-il cette provocation à laquelle il donne tant d'importance, à laquelle il convoque son univers entier, alors qu'il est constamment sollicité de toutes parts et à tous les niveaux ? Que peut comprendre l'observateur ? Que voulait l'artiste ?

La sculpture se comporte comme un mur de Léonard et sert de modèle à l'écran paranoïaque de l'observateur. Même si celui-ci pratique la méthode paranoïa-critique chère à Dali l'écran paranoïaque ultime rencontre l'intentionnalité pédagogique du monde, dont l'un des équivalents

vibratoires est providence— la force irréductible, le roc inébranlable. L'œuvre demeure imperturbable malgré ses scintillements et ses multiples facettes. L'écran paranoïaque de l'observateur se fond dans sa présence générale ou chaque élément, nouveau ou changeant, active un sénaire. La connaissance rationnelle ne s'inscrit que délibérément, qu'intentionnellement dans un modèle normalisé. L'observateur voit ce qu'il voit, a vu ce qu'il a vu, même s'il est le seul à l'avoir vu.

Dans le va-et-vient des complémentarités et des antagonistes, avec ses perceptions, sa sensibilité et ses mémoires, principalement sollicité cette fois-ci de l'extérieur, l'observateur, en définitive, répond à la provocation de l'œuvre par la représentation (par définition actualisée) qu'il se fait de celle-ci. C'est l'état de compréhension, de reconnaissance de ce que l'on sait, de conscience qu'illustre l'écran paranoïaque qui au-delà de toutes réceptions critiques et de toutes appréciations demeure une projection mentale. Que peut percevoir l'observateur sinon son expérience reconstituée, la synthèse de son propre parcours ? À l'opposé, l'œuvre retient la force tellurique de la matière contenue dans la configuration que l'artiste a donné à l'objet. Elle projette divers mirages selon les jeux du décor, les distractions de la lumière et de la vie ambiantes.

Hors, l'écran paranoïaque est opaque mais poreux, translucide pourrait-on dire. La représentation demeure dynamique. Chez l'observateur, parce que le mouvement dialectique émetteur-récepteur est fléchi dans les deux sens, il a y retour de ce qui est reçu vers ce qui est émis, passage du subquantique au quantique, intégration à la matière de l'espace et du temps. L'antimatière contrebalance la matière et ouvre la porte à la transfiguration, à la transsubstantiation.

La sculpture *La Force* d'Armand Vaillancourt a été réalisée au Centre d'art du Mont-Royal, à Montréal, en 1964, lors du premier symposium international de sculpture à se tenir en Amérique du Nord. Onze sculpteurs de neuf pays étaient invités à exécuter « sans aucune restriction technique, en un même endroit et en un temps limité » (du 23 juin au 15 août) une œuvre monumentale. Armand Vaillancourt représentait le Québec. À la fin du symposium, l'artiste a fait don de son œuvre à la Ville de Montréal. Cette sculpture se trouve au même emplacement depuis 50 ans.

L'œuvre qui s'inscrit dans le mouvement de l'expressionnisme de la matière est à la fois une prouesse technique et une innovation technologique. Le poids de la fonte excède 33,5 tonnes métriques. Elle mesure 2,4 m de longueur, 2,7 m de largeur et 4,3 m de profondeur. Conçue et

construite sur un chantier extérieur improvisé ouvert au public, elle a été coulée dans un atelier spécialisé et a demandé trois jours de refroidissement avant son démoulage.

Armand Vaillancourt a le don d'animer la matière. Chercheur déterminé et intrépide, inventif et audacieux, il travaille souvent avec les matériaux et les outils modernes. De fait, chez-lui, tout est prétexte à sculptures et tous les matériaux nourrissent son imaginaire. En 1958, il a l'idée de remplacer par le polystyrène (*styrofoam*, en anglais) la cire habituellement utilisée dans les travaux de fonderie. — « Il est le premier sculpteur au monde à avoir utilisé le "styrofoam" dans ce but. », affirme Yves Robillard.— Ce matériau a la propriété d'être léger et malléable. En l'utilisant Vaillancourt se donne des possibilités infinies de modeler des formes libres qui se correspondent, restreintes uniquement par la spontanéité, l'instinct, l'intuition ou l'imaginaire de l'artiste. Selon le principe de la fonderie à la cire perdue la pièce façonnée devient le modèle original qui est déposé directement dans le moule à couler et enfoui dans le sable. Le métal en fusion remplace le polystyrène. Cette méthode de coulage en direct supprime une phase coutumière de la fabrication — l'étape du moulage — et permet à l'artiste d'intervenir dans le processus en cours d'exécution.

La Force est composée d'une partie centrale horizontale parée d'embranchements aux formes brisées. Elle s'appuie, arcbutée, sur quatre ramifications, ce qui donne à cette masse, par ailleurs lourde, l'illusion de légèreté et de mouvement. Avec la scie, le couteau et le feu, l'artiste sculpte le polystyrène. Il fait corps avec la matière qui fait partie du processus et qui se déploie selon ses propres lois. La joute est lancée, l'assemblage est spontané tout en étant contrôlé. L'artiste recherche davantage l'équilibre des masses que la coïncidence des formes. Il reproduit ce qu'il voit. C'est là que se manifeste la force.

Dans un entretien de 1966 avec Gaétan Dostie, « La matière libérée est affirmation humaine », Vaillancourt disait de son œuvre :

« La matière est travaillée pour elle-même, pour exprimer le maximum de sa complexité. Une œuvre ça ne s'explique pas, c'est du silence... Ma sculpture, c'est tout simplement pour apporter un lien avec les êtres humains qui m'entourent... Je fais beaucoup d'ouverture dans mes pièces parce que je considère que les parties silencieuses expriment autant de force que la forme d'acier ou de bois. »

[...]

« Le pas qu'on a voulu faire aujourd'hui c'est de considérer l'être en tant qu'être, retrouver la matière en tant que telle. Il ne faut pas voir de l'étrange où il n'y a que de la matière » Dans une cour de "scrap" j'ai autant de plaisir que dans une forêt fantastique, dit-il. Je vois des fissures

dans la rue, du béton brisé, pour moi ça représente une force à l'état latent, c'est une beauté que personne ne voit plus. »

Armand Vaillancourt prend plaisir à répéter que « l'art est fugitif ; qu'il faut être rapide pour le saisir. » Le dragon, les colosses et les autres éléments figuratifs et non-figuratifs que l'observateur identifie ne sont pas des éléments constitutifs de la sculpture. Ils ne font que passer.

Laissez les images arriver, laissez les images s'en aller. **La vie doit être une fantastique célébration.**— <http://www.armandvaillancourt.ca/AV/portrait-de-yves-robillard>

• • •

Notes

Mur de Léonard

[...] si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter.— Léonard de Vinci. *Traité de la peinture*. Cité par *Ivanne Rialland*, <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/ext-68-surr-alisme-et-art-informel.html>, consulté le 19 juillet 2015.

Mur de Léonard

En 1951, dans *Le Mal à voir*, le peintre informel Robert Lapoujade, par exemple, après avoir cité en épigraphe la phrase de Léonard, traite symétriquement le travail effectué par le regard du peintre face au réel et celui du regard du spectateur face au tableau :

[...] le spectateur, lui, prenant élan sur le support matériel ainsi proposé par l'artiste, s'efforcera de devenir la forme peinture, et de naître avec elle. Il fera donc un effort presque aussi important que celui de l'artiste, et confèrera ainsi à la peinture, en l'animant à son tour, sa valeur d'œuvre magique. Il deviendra cette forme et la modifiera, par un mouvement de conscience qui déjoue tout contrôle, et qui est le mouvement de la contemplation.

[...]

Le mur de Léonard permet dans ce cadre de proposer un mode de réception qui est en même temps un mode de validation de l'œuvre ; le processus d'associations imaginaires lancé par l'œuvre est le *criterium* de sa qualité d'œuvre : *in fine*, ce n'est pas tant un comparant de l'œuvre qu'offre le passage du *Traité de la peinture*, mais un modèle de discours.

[...]

Nombre d'artistes et de critiques constatent ainsi que le spectateur, face au tableau tachiste ou informel, est jeté dans un processus d'interprétation de l'image procédant par associations. — <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/ext-68-surr-alisme-et-art-informel.html>, consulté le 2 août 2015.

Écran paranoïaque

(...) sur l'« écran paranoïaque », « tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir ». Si « le plus grand bénéfice qu'à ce jour le Surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception et représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait », il va de soi que le monde extérieur tout entier tend à devenir « écran paranoïaque »... — Pierre, José. André Breton et la peinture. Cahiers des avant-gardes, L'Âge d'homme, Lausanne, Suisse, 1987, p. 134.

méthode paranoïa-critique

(écran paranoïaque)

La méthode paranoïaque-critique, ou paranoïa-critique, est un procédé de création inventé pour tous les arts par Salvador Dalí. Il le définit comme « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ».

[...]

La méthode repose sur une « faculté » que seuls certains ont, celle d'être habité d'« associations et interprétations délirantes ». C'est la partie « paranoïa » de la méthode. Que ce soit dans le cadre d'un authentique délire ou dans celui d'un fantasme ordinaire, les idées extravagantes à l'origine de l'œuvre s'organisent en une structure. C'est cette structure, propre à ce qui fait le thème d'une obsession, « objective », et non la pensée subjective de l'artiste, qui génère systématiquement et enchaîne les images à partir d'une puis plusieurs idées obsédantes.

Cependant ces images d'idées obsédantes vont « s'objectiver a priori par l'intervention critique », c'est-à-dire grâce à la réflexion distante, l'œil de l'artiste. C'est la partie « critique » de la méthode. Le rôle de l'artiste est d'être réceptif à ces « associations » d'images et de comprendre le système qui les associe, « interpréter » leur signification, pour les organiser en une œuvre.

L'artiste est moins inventeur que révélateur mais un révélateur créatif, riche du défilement des images qui l'habitent et qu'il lui appartient d'interpréter en une vision signifiante.

— Wikipedia. Paranoïaque-critique, consulté le 27 juin 2015.

Synchronicité

Hubert Reeves et la synchronicité

La synchronicité exprimerait un ordre sous-jacent de l'univers, à l'intérieur duquel se manifesteraient coïncidences extraordinaires et phénomènes paranormaux, violant au passage les sacro-saintes lois de la nature élaborées par Aristote, Descartes et Newton. Elle désignerait l'occurrence simultanée de deux événements ou plus liés par le sens et non pas la cause.

— fichier : Hubert Reeves et synchronicité.pdf.

Synchronicité

Coïncidence

Or, le « Tch'an de Hong-tcheou » se moquait d'à peu près tout et, moine ou laïc, buffle ou cloporte, il voyait en chaque être vivant le « rejaillissement de notre pureté primordiale » et en toutes les situations de la vie, guerre ou paix, l'occasion, si l'on peut dire, d'une « silencieuse coïncidence », comme Houang-po appelait les « réalisations » spirituelles non-dualistes (en japonais satori). — Houang-po. entretiens. Points Sagesse 60, p. 8.