

XVIèmes Rencontres Raymond Abellio

Toulouse, 13 - 14 septembre 2019

Création artistique et modélisation logicielle

Troisième Phase

Vers une génétique de la création artistique.

Essai de synthèse d'un « génome-type »

par José Guilherme Abreu

Le travail théorique n'a pas pour fonction première, comme on le croit trop souvent, de se poser en axiomatique : c'est-à-dire de fonder en droit les conditions générales d'une pratique. Il a d'abord pour enjeu – dans les disciplines historiques au moins – de réfléchir sur les aspects heuristiques de l'expérience.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (2000, 23)

Il est maintenant confirmé que l'image et les arts plastiques ont, dans une perspective ontologique d'ensemble, le même mode d'être. La présence spécifique de l'œuvre d'art est « venue de l'être à la représentation. »

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (1996, 78)

1. Introduction.

Faut-il dès lors remarquer que la recherche croisée autour de la dialectique, ou mieux, génétique, du processus de création, dont ce texte constitue la troisième phase qui se veut (au moins pour l'instant) terminale, a commencé par signaler et structurer la présence du discontinu, d'un côté dans la production artistique moderne, de l'autre dans la modélisation logicielle.

Dans la première phase – côté histoire de l'art – notre propos fut de structurer les discontinuités compositionnelle et processuelle présentes dans le tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, par Picasso. Son texte est accessible ici : <http://rencontres-abellio.net/documents/Abreu-Verney%202017.pdf>

Dans la seconde phase – côté histoire de l'art – notre propos fut d'analyser le contexte historique et culturel extérieur à la création de ce tableau, de façon à trouver des clés capables d'ouvrir le sens de ce même tableau, par l'étude des *discontinuités locales/temporelles* (systémiques) avec les discontinuités *structurelles/génétiques* (archétypiques).

Centrées sur l'étude analytique du discontinu dans la création artistique et la modélisation logicielle, ces deux premières phases nous ont amené au postulat de la dialectique de la gestation, d'où découla la conception que toute création dénote un processus dit « génétique », dont le processus de création de l'art moderne/contemporain nous aide à saisir le modèle, par exclusion intrinsèque des conventions et normes qui le dissimulaient dans l'art prémoderne.

2. Discontinuité versus Continuité en Histoire de l'art.

À l'opposé des précédentes, la présente contribution s'occupe du dépassement du discontinu en Histoire de l'art, et le point de départ sont les panneaux inférieurs de la fresque « *La Madonna delle Ombre* », peinte par Fra Angelico vers la moitié du 15^{ème} siècle, sur le mur du corridor de la *clausura* au *Cenacolo di San Marco*, aujourd'hui Musée National de Saint Marc, à Florence.



Fig. 1- Fra Angelico, *Madonna delle Ombre*, 1440-50, fresque, 195 x 273 cm, Museo Nazionale di San Marco, Firenze

Peinture bien connue et étudiée par l'histoire de l'art, son iconographie est bien établie et la scène représentée est décrite comme une *Sainte-Conversation*, alors que son rôle dans

le passage de la peinture gothique vers la peinture de la Renaissance se centre sur l'importance de la modélisation des ombres pour suggérer le volume, cette modélisation étant bien marquée par les ombres des chapiteaux et des quatre pilastres peintes dans la partie supérieure de la fresque.

Pourtant, cette analyse faite par l'Histoire « classique » de l'Art, ignore pendant des siècles la frise également peinte par Fra Angelico qui constitue la base de cette *Sainte-Conversation*.

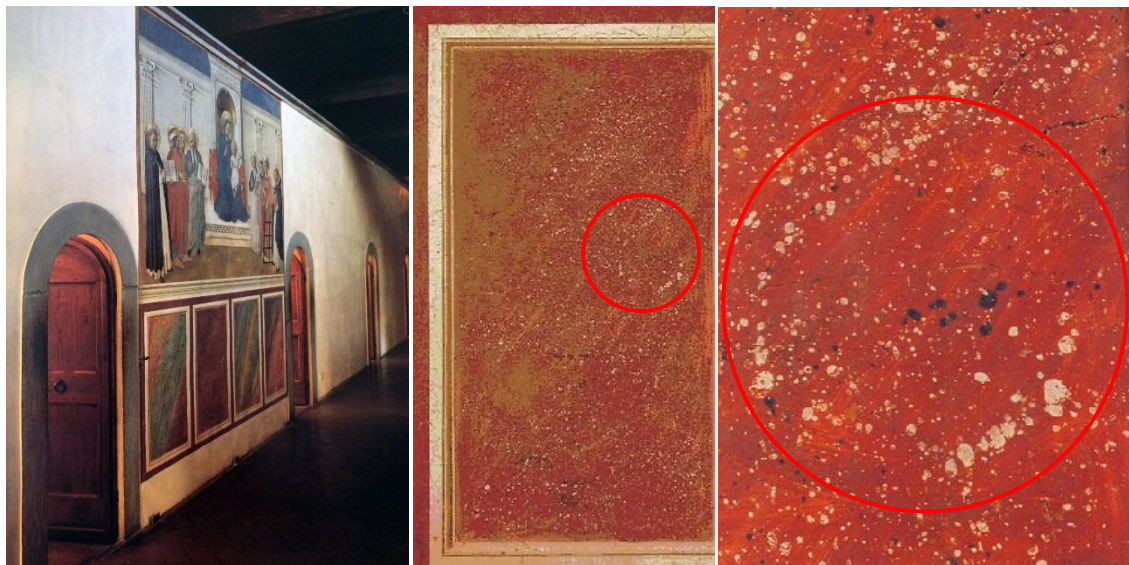


Fig. 2- Fra Angelico, *Idem*, vision totale **Fig. 3-** F Angelico, *Idem*, détail **Fig. 4-** F Angelico, *Idem*, détail amplifié.

Ce fut l'historien de l'art Georges Didi-Huberman qui par la première fois a montré la considérable pertinence de cette frise, dont la fonction fut considérée uniquement décorative, donc sans valeur iconographique, ce qui l'a maintenue dans une condition d'inexistence.

Écoutons ses paroles :

... à quelles conditions un objet – ou un questionnement – historique nouveau peut-il émerger aussi tardivement dans un contexte aussi connu, aussi bien « documenté », comme on dit, que la Renaissance florentine ? On pouvait à bon droit s'exprimer plus négativement : qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art comme discipline, comme « ordre du discours », a pu maintenir une telle condition d'aveuglement, une telle « volonté de ne pas voir » et de ne pas savoir ? Quelles sont les raisons épistémologiques d'un tel déni – le déni qui consiste à savoir identifier, dans une Sainte Conversation, le moindre attribut iconographique et, dans le même temps, à ne pas prêter la moindre attention au stupéfiant feu d'artifice coloré que se déploie juste en dessous sur trois mètres de large et un mètre cinquante de hauteur ? (Didi-Huberman, 2000 : 11)

La question est bien-sûr pertinente, sinon bouleversante. Bouleversante, parce que soudainement le temps s'épuise, devant un accord, une similitude plastique et processuelle absolument inouïe : la similitude entre la frise décorative de Fra Angelico et les tableaux gestuels de Jackson Pollock.



Fig. 5- Fra Angelico, 1450, fresque, (détail) S. Marco, Firenze



Fig. 6- Pollock, *Number 8*, 1949, (détail) Neuberger Museum of Art

Comme on le sait, peindre des panneaux décoratifs fut, une pratique à plusieurs époques banale, et même contemporaine de la *Sainte Conversation* par Fra Angelico, on signale la *Dernière Cène*, du Cenacolo di Sant'Apollonia, également à Florence, peint par Andrea del Castagno, en 1445-50.

Un peu plus tardives sont deux *Dernières Cènes*, peintes par Ghirlandaio, en 1480 et 1486, respectivement au *Cenacolo di Ognissanti*, et au *Cenacolo di San Marco*, à Florence.



Fig. 7- Andrea del Castagno, *Dernière Cène*, c. 1445-1450, fresque, 453×975 cm, Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze



Fig. 8- D. Ghirlandaio, *Dernière Cène*, c. 1480, Florence

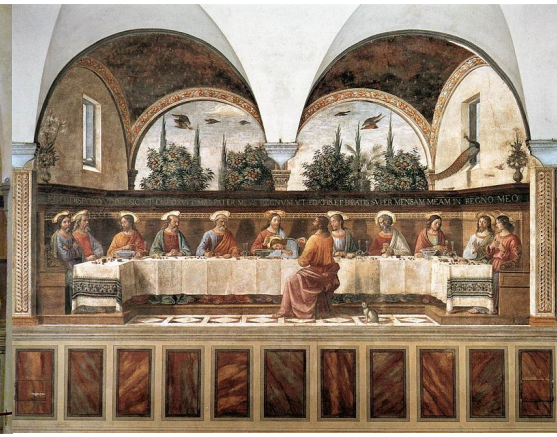


Fig. 9- D. Ghirlandaio, *Dernière Cène*, c. 1486, Florence

D'ailleurs, déjà pendant le 14^{ème} siècle, on trouve des fresques décoratives, dont les plus célèbres sont celles de la Chapelle *Scrovegni*, à Padoue, peintes par Giotto, entre 1304-1306.



Fig. 10- Giotto, *Capella Scrovegni*, 1306, fresques, Padoue

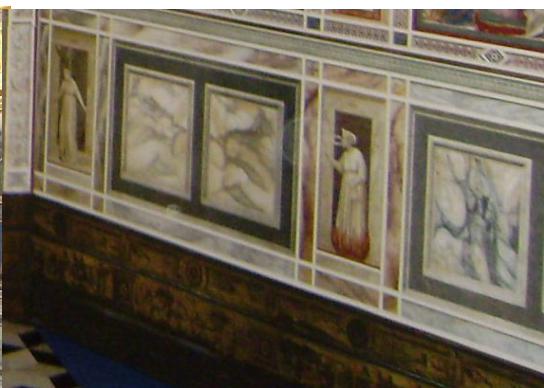


Fig. 11- Giotto, *Faux marbres*, 1306, (détail), Padoue

Si on remonte encore plus dans le passé, on trouve cette même pratique présente, sinon même banale, à Pompée, cette technique donnant origine à une période stylistique de la *pittura affresco* romane : le premier style ou style d'incrustation.

Un exemple récemment récupéré est l'ensemble des fresques des salles d'un ancien sanctuaire républicain à Brescia, du 1^{er} siècle av. JC.

Converti en musée, ce monument archéologique possède un important ensemble de fresques décoratives : celles de la salle 4.

Il y a donc, à ce niveau, une continuité extraordinaire qui traverse la chronologie et dépasse les barrières historiques et stylistiques, formant des lignages – des généalogies – qui par contre lient différents ensembles historiques et culturels.

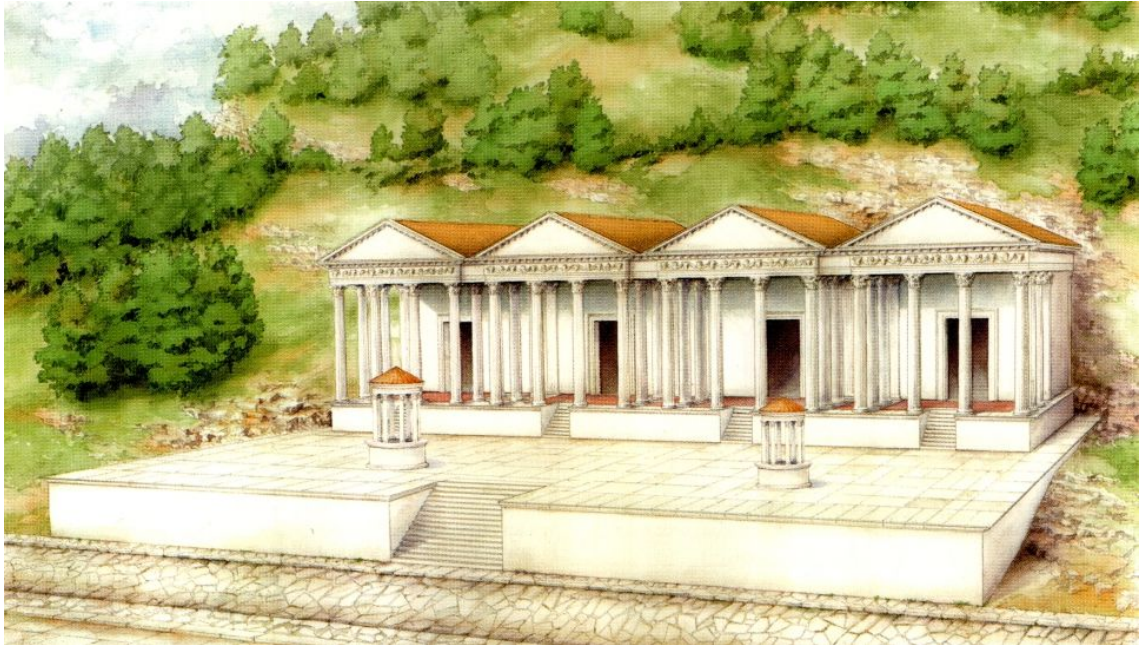


Fig. 12- *Sanctuaire Républicain*, Ier siècle av. J.-C., Capitolium, Brescia, Italie



Fig. 13- *Sanctuaire Républicain*, Ier siècle av. J.-C., Fresques, salle 4, Capitolium, Brescia, Italie



Fig. 14- *Idem*, détail.



Fig. 15- *Idem*, détail.

Mais dans le cas de la frise inférieure de la fresque du Cénacle de Saint Marc, le plus troublant c'est qu'elle n'est pas un « faux marbre », comme les autres exemples. Ce qui

frappe ici, c'est le propos strictement plastique, sinon même littéral de ce panneau. Il ne vise pas l'imitation, même partielle ou suggérée, d'aucun marbre. Il vise une autre chose. Une chose plus capricieuse et aléatoire, comme si le peintre au lieu de peindre une figure imitative, narrative, allégorique ou symbolique, exécuta une pure « fulguration colorée », ou une fulguration colorée « pure ».



Fig. 16- F. Angelico, 1450.



Fig. 17- Pollock, *Number 8*, 1949.

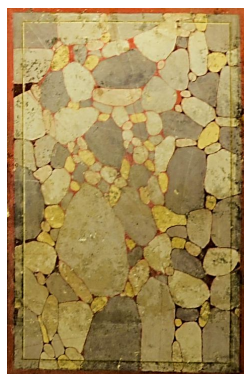


Fig. 18- *Fresque*, 1^{er} siècle



Fig. 19- C Relli, 1956.

Le curieux c'est que si le panneau de Fra Angelio approche le geste de Pollock qui déclenchera le cycle de l'art contemporain, de même les panneaux de la Salle n° 4 du Capitulum de Brescia, ressemblent aux configurations émergentes de la peinture informelle qui suivent la leçon de Pollock, dans ce cas le tableau *Le Guerrier* peint par Conrad Marca-Relli en 1956, maintenant gardé au Musée Guggenheim, à New York.

Selon nous, ces deux cas se présentent comme un *wormhole* : une sorte de « trou de ver » chronologique, comme ceux dont parlent les astrophysiciens, qui rapprochent deux points éloignés dans l'espace-temps, rapprochant ici deux points éloignés dans la chronologie.

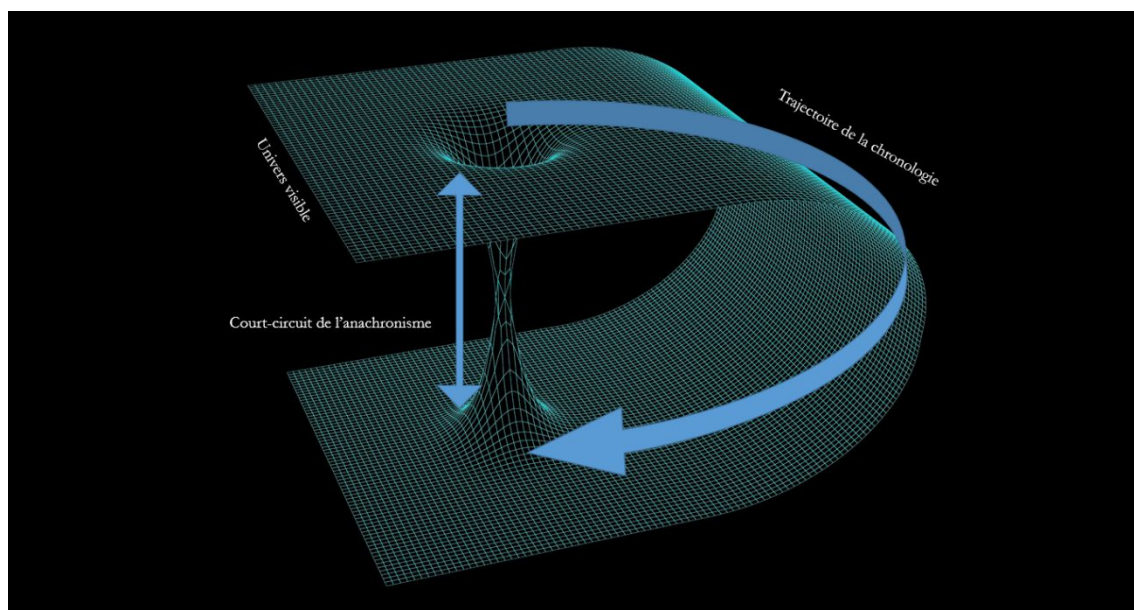


Fig. 20- *Trou de ver* (adapté). Source : YuLi4ka/iStock. Exemple de représentation (théorique) d'un trou de ver

Ces deux cas (et bien-sûr il y en a d'autres) montrent, selon nous, que la création artistique, au moins la « création artistique pure », n'est pas conditionnée par les mêmes limitations et exigences que le reste de la production culturelle.

L'univers de la « création artistique pure » est beaucoup plus large et ouvert que celui de la production culturelle banale. On dirait que la « création artistique pure », comme remarquait Husserl, est par définition « non-positionnelle », comme il l'explique dans une lettre envoyée à Hugo de Hofmannsthal :

Les « états intérieurs », que votre art décrit comme des états esthétiques purs, ou plutôt qu'il ne décrit pas à proprement parler, mais qu'il élève jusqu'à la sphère idéale d'une beauté esthétique pure, ces états présentent pour moi, dans cette objectivation esthétique, un intérêt tout à fait particulier : je veux dire pas simplement pour l'ami de l'art que je suis, mais aussi pour le philosophe et le « phénoménologue ». De longues années d'efforts pour clarifier le sens des problèmes philosophiques fondamentaux, puis pour établir la méthode de leur solution m'ont apporté le bénéfice de la méthode « phénoménologique ». Cette méthode exige une prise de position à l'égard de toute objectivité qui s'écarte par essence de la prise de position « naturelle » et qui est proche parente de cette position et de cette attitude dans laquelle votre art, en tant qu'un art esthétique pur, nous transporte quant aux objets qu'il présente et au monde ambiant tout entier. L'intuition d'une œuvre d'art esthétique pure s'accomplit au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que de toute prise de position par le sentiment et le vouloir, la quelle présuppose une telle prise de position existentielle. Bien mieux : l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position (Escoubas, 1991 : 13-14).

Ce passage, dont la valeur didactique doit être soulignée, n'est que l'exposition préparatoire de la conclusion qui maintenant nous intéresse, et qui est exprimée par Husserl en ces termes :

Le voir phénoménologique est donc proche parent du voir esthétique dans un art « pur » ; seulement il est vrai que ce n'est pas un voir dans la perspective de la jouissance esthétique, mais bien plutôt dans la perspective de la recherche répétée, de la connaissance et de la constitution de déterminations scientifiques relevant d'une sphère nouvelle (la sphère philosophique) (Escoubas, 1991 : 14).

Pour l'instant, ce qui nous semble important de remarquer c'est que pour Husserl il y a, d'un côté, « l'art », et de l'autre « l'art pur », cette distinction devenant alors fondamentale pour tout effort de comprendre ce que c'est, en effet, l'art.

Il n'y a donc pas, un seul art. Il y en a deux : d'un côté, « l'art positionnel », qui déploie l'esthétique du « voir naturel » de son temps ; de l'autre côté, « l'art pur » dont l'esthétique qu'il enferme n'appartient à aucun temps donné.

C'est peut-être pour cela que l'anachronisme devient un aspect central pour toute théorie de l'histoire de l'art, comme soutient Didi-Huberman.

Mais ce n'est pas parce qu'on inclut l'anachronisme dans le discours de l'histoire de l'art qu'on arrive à comprendre sa dialectique : la dialectique entre « l'art positionnel » et « l'art pur », ou comme nous préférons de dire, la dialectique de « l'art génétique », ou mieux, l'art compris à partir d'une « vision génétique » de la création artistique, comme nous essayerons de le montrer.

Comment Didi-Huberman conçoit-il la dialectique de l'historicité et de l'anachronisme par rapport à une révision épistémologique du propos et des possibilités de l'histoire de l'art ? Écoutons-le :

Ces questions toutes simples, issues d'un cas singulier (mais possédant, je l'espère, quelque valeur exemplaire) engagent l'histoire de l'art en sa méthode, en son statut même – son statut « scientifique » comme on se plaît à dire – comme en son histoire. S'arrêter devant le panneau de Fra Angelico, c'était d'abord tenter de rendre une dignité historique, voire une subtilité intellectuelle et esthétique, à des objets visuels considérés jusque-là comme inexistant, tout au moins comme dénués de sens. Il devint vite que pour y parvenir un tant soit peu, il fallait emprunter d'autres voies que celles magistralement et canoniquement fixées par Erwin Panofsky, sous le nom d'« iconologie » : difficile ici d'inférer une « signification conventionnelle » à partir d'un « sujet naturel » ; difficile de trouver un « motif » ou une « allégorie » au sens habituel de ces termes ; difficile d'identifier un « sujet » bien clair ou un « thème » bien distinct ; difficile d'exhiber une « source » écrite qui pût servir d'interprétant vérifiable. Il n'y avait aucune clé « symbolique » à sortir des archives ou de la *Kunstliteratur*, comme le magicien-iconologue sait si bien sortir de son chapeau l'unique clé « symbolique » d'une image figurative. (Didi-Huberman, 2000 : 10-11)

Le point de départ c'est la constatation de l'inadéquation de la clé iconologique panofskienne pour ouvrir le sens du panneau de Fra Angelico, ce qui nous semble évident, puisque c'est justement à cause de cette même inadéquation que le panneau resta longtemps ignoré par les historiens de l'art, dès la Renaissance. D'ailleurs la méthode iconologique n'est valable que pour l'analyse d'images conventionnelles, et le panneau de Fra Angelico se présente bien au-delà du conventionnel, sinon au-delà de toute notion d'image même.

En alternative à la méthode iconologique, voyons ce que Didi-Huberman propose :

Il aura donc fallu déplacer et complexifier les choses, requestionner ce que « sujet », « signification », « allégorie » ou « source » peuvent, au fond, vouloir dire pour un historien de l'art. Il aura fallu replonger dans la sémiologie non iconologique – au sens humaniste, celui de Cesare Ripa – que constituait, dans les murs du couvent de San Marco, l'univers théologique, exégétique et liturgique des dominicains. Et, par contre coup, faire surgir l'exigence d'une sémiologie non iconologique – au sens « scientifique » et actuel, issu de Panofsky -, une iconologie que ni fût ni positiviste (la représentation comme miroir des choses) ni même structuraliste (la représentation comme système de signes). C'était la représentation elle-même qu'il fallait, pour de bon, mettre en question devant le panneau. Avec pour conséquence de s'engager dans un débat d'ordre épistémologique sur les moyens et les fins de l'histoire de l'art en tant que discipline.

Tenter, en somme, une archéologie critique de l'histoire de l'art propre à déplacer le postulat panofskien de « l'histoire de l'art comme discipline humaniste ». (Didi-Huberman, 2000 : 12-13)

L'alternative proposée par Didi-Huberman à l'iconologie panofskienne est assez large et ouverte, se proposant, d'un côté, de revisiter l'iconologie allégorique de Cesare Ripa (155?-1622), et de l'autre de créer une nouvelle iconologie non positiviste et non structuraliste, ce qu'il laisse entrevoir comme une sorte d'épistémologie de l'étude de l'image, par l'histoire de l'art.

En bref, selon Didi-Huberman, les conséquences épistémologiques du panneau de Fra Angelico pour l'histoire de l'art sont graves. Elles dénotent un assez sévère questionnement de la discipline, laquelle semble passer par une sorte de refondation, tout en s'écartant du cadre humaniste.

Convaincu que « *s'arrêter devant le panneau, ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards. C'est aussi s'arrêter devant le temps* » Didi arrive alors à ce qu'on peut considérer comme l'objectif de son travail. Voici son explicitation :

Tel est l'enjeu du présent travail : amorcer une archéologie critique des modèles de temps, des valeurs d'usage du temps dans la discipline historique qui a voulu faire des images ses objets d'étude. (Didi-Huberman, 2000 : 13)

On observe ici un rapport de proximité à Michel Foucault, notamment à son travail *L'Archéologie du Savoir* (1969) dont le monumental effort de questionnement de l'histoire que cet auteur y fait nous semble, par contre, assez stérile. Écoutons ses paroles :

Dans la mesure où il s'agit de définir une méthode d'analyse historique qui soit affranchie du thème anthropologique, on voit que la théorie qui va s'esquisser maintenant se trouve, avec les enquêtes déjà faites, dans un double rapport. Elle essaie de formuler en termes généraux (et non sans beaucoup de rectifications, non sans beaucoup d'élaborations), les instruments que ces recherches ont utilisés en chemin ou ont façonnés pour besoin de la cause. Mais d'autre part, elle se renforce des résultats alors obtenus pour définir une méthode d'analyse qui soit pure de tout anthropologisme. Le sol sur lequel elle repose, c'est celui qu'elle a découvert. (Foucault, 1969 : 26)

Stérile, dès lors, par cette renonciation paradoxale de l'homme par l'homme. Stérile finalement, parce que le sol sur lequel cette énorme « enquête » repose, c'est le sol indifférencié et fragmenté des objets et des circonstances qui servent de support à un discours, dont les énoncés balancent entre la pulsion critique et la compétence argumentative : finalement, un nouveau « sophisme ».

Pourtant, comme dirait Husserl, la connaissance ne se laisse pas présenter de façon adéquate, par « l'énonciation », qui n'est qu'une élaboration figée et discursive, développé à partir d'une vision naturelle – celle qui réitère l'horizontalité objective – mais par la vision transcendantale – celle qui subsiste après la *réduction phénoménologique* – condition préalable pour la « constitution » d'une culture verticale, dont le moteur est l'esprit, siège de l'absolu, comme explique Husserl :

Les sujets ne sauraient s'épuiser dans le fait d'être nature, puisque, alors, manquerait ce qui donne sens à la nature. La nature est de part en part le champ de toutes relativités, ce qu'elle peut être parce que celles-ci ne cessent pas d'être relatives à un absolu qui, partant, leur sert de support : l'esprit. (Husserl, 1982 : 399-400)

Cette précision gagne un sens renforcé, lorsque Husserl observe :

C'est que précisément les esprits ne sont pas des unités d'apparences, mais des unités de connexion de conscience absolues, pour parler plus précisément des unités égologiques. Et les apparences sont autant de corrélats des connexions de conscience qui ont aussi leur être absolu. Et si des apparences sont constituées de façon intersubjective, nous sommes renvoyés alors à une pluralité de personnes capables d'avoir entre elles des rapports de compréhension. (Husserl, 1982 : 405)

La constitution de l'intersubjectivité devient alors la condition absolue de toute compréhension : Ce n'est pas par le pouvoir de l'énonciation qu'on accède à la connaissance vraie (de soi, de la nature et/ou du monde) mais par la constitution d'un sens, finalement, intersubjectif.

Ce ne sont pas les résultats – les formes énonçables – qui nous amènent au chemin de la connaissance, mais le processus (génétique) de la constitution de l'intersubjectivité, cette constitution-là se concevant comme l'inverse de la réduction phénoménologique qui la précède et d'où elle nécessairement découle.

Pourtant, Michel Foucault préfère la notion d'archéologie à la notion d'histoire, puisque la première se présente structurellement discontinue, formée par des couches qui s'accumulent successivement, établissant des ensembles horizontaux discontinus et séparés.

Entendue comme archéologie, l'histoire se forme par des séries socioculturelles horizontales, chacune déployant sa propre condition de vérité – ce qui finalement dénie celle-ci – laquelle ne serait valable qu'à l'intérieur la couche archéologique-épistémologique qui la contient.

Mais, y a-t-il aucune époque qui ait réussi à dégager une seule vérité ? Nous en doutons. D'abord, parce que toutes les époques se présentent polarisées par des contradictions ou des oppositions internes qui sont les leurs. Aussi, si à une certaine époque une seule vérité était consensuelle pour tous, alors l'unanimité serait obtenue, et tout conflit s'épuiserait de sens, assurant la perpétuation indéfinie de cette même époque.

Muni de cette vision horizontale construite par sédimentation de couches et de séries, et non par assimilation, comment Didi Huberman peut-il résoudre, c'est-à-dire comprendre, le problème de la présence d'une pratique artistique gestuelle au 15^{ème} siècle ?

De toute évidence, il n'arrive pas à le résoudre. D'ailleurs, il n'ose même pas essayer de le faire. Il préfère problématiser l'histoire de l'art, et par la confrontation avec l'anachronisme l'amener à sa déshumanisation, suivant la vision de Foucault.

Selon nous, ces deux « trous de vers chronologiques » ne sont pas nécessairement le signe d'une crise de l'histoire de l'art en tant qu'étude humaniste, mais le signe de la spécificité des études humanistes même, ce qui exigerait, au lieu de rejeter le cadre humaniste, de le revoir.

Bien-sûr, ce n'est pas notre propos de le faire ici. Cependant, nous sommes convaincus qu'essayer de résoudre le problème de l'anachronisme en histoire de l'art en dehors du cadre humaniste ne fait pas sens.

C'est que le problème nous semble plutôt inversé. Ce n'est pas la création artistique qui au long du temps doit être vue comme discontinue, mais finalement la notion de temps, dont la linéarité et surtout la continuité du flux est acceptée sans critique par les historiens de l'art.

Or le flux du temps n'est pas linéaire, ni continu, comme on le sait. Il ne l'est pas, par l'intensité variable de son vécu subjectif, comme l'a montré Sartre dans son étude phénoménologique de l'émotion¹ (Sartre, 1939). Il ne l'est pas non plus, par les niveaux ontologiques mêmes de l'être-là (*Dasein*), comme l'a montré Heidegger (Heidegger, 1927).

Parce que ce dernier s'occupe avec soin du problème, écoutons-le :

Le *Dasein* n'existe pas en tant que somme des effectivités momentanées de vécus apparaissant et disparaissant les uns après les autres; pas davantage, du reste, cette succession ne peut-elle remplir progressivement un cadre : car comment celui-ci pourrait-il être sous-la-main là où seul le vécu « actuel » est « effectif » et où les limites du cadre, la naissance et la mort, étant seulement passées ou à venir, sont dépourvues de toute effectivité ? Au fond, même la conception vulgaire de l'« enchaînement de la vie » ne songe point à un cadre tendu « en dehors » et autour du *Dasein*, mais elle cherche au contraire à le *découvrir dans le Dasein lui-même*. Cependant, la position ontologique tacite de cet étant comme étant sous-la-main « dans le temps » condamne à l'échec toute tentative de caractériser ontologiquement l'être « entre » naissance et mort. (Heidegger, 1927 : 283)

Selon Heidegger, l'enchaînement de la vie – la temporalité – ne se tient pas en dehors du *Dasein* – la présence – comme si celui-ci se trouvait plongé dans le temps.

Plutôt, au contraire, c'est le « *Dasein* », l'étant au monde, qui le remplit de temporalité. Sinon, écoutons-le :

L'éclaircissement ontologique de l'« enchaînement de la vie », c'est-à-dire de l'extension, de la mobilité et de la permanence spécifiques du *Dasein* doit par suite recevoir son amorçage dans l'horizon de la constitution temporelle de cet étant. La mobilité de l'existence n'est pas le mouvement d'un sous-la-main. Elle se détermine à partir de l'extension du *Dasein*. La mobilité spécifique du *s'é-tendre* é-tendu, nous l'appelons le *provenir* du *Dasein*. La question de « l'enchaînement » du *Dasein* est le problème ontologique de son provenir. La libération de la *structure de provenance* et de ses conditions temporelles-existenciales de possibilité signifie l'obtention d'une compréhension *ontologique* de l'historialité. (Heidegger, 1927 : 283)

Et la conclusion vient de soi-même :

Si c'est à partir de la temporalité, et, plus originairement encore, à partir de la *temporalité authentique* que l'historialité doit elle-même être mise au jour, alors l'essence même d'une telle tâche implique qu'elle ne puisse être exécutée qu'au moyen d'une construction phénoménologique. La constitution ontologico-existenciale de l'historialité doit nécessairement être conquise *contre* l'explicitation vulgaire et recouvrante de l'histoire du *Dasein*. La

¹ Dans *Esquisse pour une théorie des émotions*, Sartre a montré que l'émotion est un changement de l'état de conscience qui se caractérise par l'entrée dans un mode de fonctionnement magique du monde. Dans les différentes approches illustratives, il ne fait pas référence à l'émotion esthétique, mais on peut peut-être postuler à partir de son interprétation phénoménologique de l'émotion, que par l'émotion esthétique l'artiste ouvre aussi un autre mode de fonctionnement du monde : le mode créatif. Ce mode de fonctionnement créatif du monde, ouvre l'accès, selon nous, à une différente temporalité : la temporalité ontologique de la création.

construction existentielle de l'historialité trouve des points d'appui déterminés dans la compréhension vulgaire du *Dasein*, et un guide dans les structures existentielles conquises jusqu'ici. (Heidegger, 1927 : 284)

L'être-là (*Dasein*) n'est pas, donc, une présence ou événement qui vit immergée dans l'océan de la temporalité : l'être-là, c'est plutôt ce qui apporte la temporalité.

Dans sa problématisation de l'histoire de l'art, dans son analyse des différents temps qui par l'histoire de l'art se manifestent, Didi-Huberman ignore la dimension ontologique de l'être, et dans son enquête épistémologique interroge successivement Plin l'Ancien, Vasari, Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Eisenstein, parmi d'autres, essayant d'y dégager différents modes ou qualités de manifestation/appréhension du temps, sans considérer la constitution ontologique de ce même temps, à partir de l'être, en tant que germe ou siège de toute temporalité.

Devant le panneau de Fra Angelico, Didi-Huberman découvre non le pouvoir du *Dasein* d'épuiser la temporalité, mais au contraire, il découvre l'accumulation de trois couches de temps :

- Le mimétisme du moderne et la notion de perspective
- La fonction mémorative de la couleur d'après les écrits dominicains des 13^{ème} et 14^{ème} siècles.
- L'ancienne tradition figurative venue de Byzance (les faux marbres)

Selon Didi-Huberman, devant ce panneau on est devant un temps complexe, et ce temps complexe il le qualifie en ces termes :

- Un temps impur
- Un assemblage de temps hétérogènes, formant des anachronismes
- Les notions de style ou d'époque sont de dangereuse plasticité
- Interroger l'anachronisme c'est interroger le mélange des *différentiels de temps* dans chaque image

Pour Didi-Huberman, le temps complexe est le temps impur. Un temps composé par un assemblage de temps qui se manifestent par l'anachronisme, et l'image est le réceptacle qui agrège des différentiels de temps. En bref, le *temps complexe* est un mélange de *temps hétérogènes*.

Le problème de cette analyse c'est que le *Dasein* ne constitue pas le temps de façon isochrone, et pour cela les séries/couches temporelles deviennent continues ou discontinues selon le mode de constitution ontologique de la temporalité, par le *Dasein*.

Selon nous, en mode de création artistique « pure » le *Dasein* épuise la temporalité, puisque l'avènement de la « création pure » résulte d'une sorte de « retour ontologique » à la création primordiale, où de façon voilée le processus génétique se « (ré)génère », et ce « retour » devient une instance du *Dasein*, comme Daniel Verney, en d'autres termes, le montre, dans son texte.

En ce sens, toute création artistique « pure » serait une sorte d' « intrication » avec la « création primordiale », et celle-ci serait justement ce que Husserl veut dire avec l'expression « art pur ». « Art pur » serait, donc, l'art le plus « proche » de la création originelle. Ou alors, si on pose la question autrement, le modèle de toute création vraie c'est la création primordiale. Ou finalement que toute création vraie est création originelle, par l'épuisement de la temporalité qui l'accomplit.

Quoique construite par la temporalité, l'histoire de l'art, parce qu'il s'agit de l'art, ne peut que se concevoir dialectiquement liée à une compréhension ontologique de l'être, donc à une approche métaphysique du temps.

Selon nous, c'est justement à cause de ce substrat ontologique qu'on trouve des œuvres méta-temporelles comme le panneau de Fra Angelico, à la *Clausura* du *Cenacolo di San Marco*.

D'ailleurs, seulement pour le confirmer, on peut signaler d'autres correspondances entre créations artistiques beaucoup plus anciennes et d'autres absolument actuelles.

C'est le cas de la série des mains peintes en négatif (*hand stencils*) et en positif (*hand prints*) dans les grottes paléolithiques les plus anciennes, et la série équivalente formée par les affichages qu'on peut trouver un peu partout dans les villes contemporaines sous forme de *graffiti* ou *street art*.

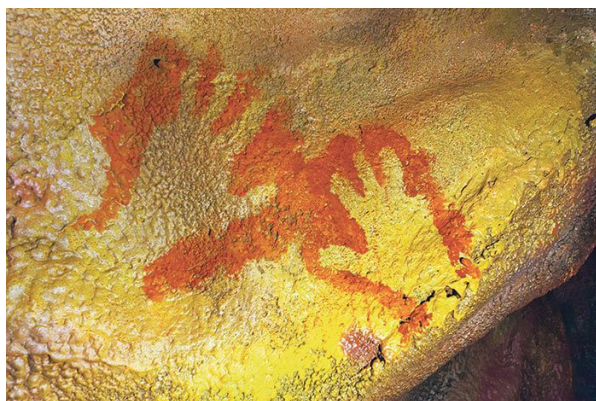


Fig. 21- Mains en Négatif, c. 65 000, Maltravieso, Espagne

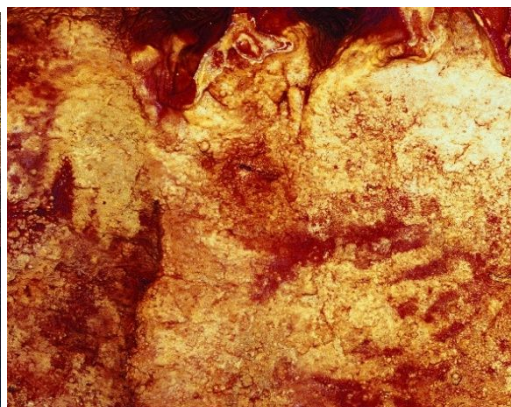


Fig. 22- Mains en Négatif, c. 65 000, Maltravieso, Espagne



Fig. 23- Mains en Négatif, 2017, Montréal. Source: Coastal Elite



Fig. 24- Main en Positif, 2012, Montevideo

Il faut bien connaître la chronologie. La population qui a occupé la grotte de *Maltravieso*, en Espagne, selon les plus récentes études², remonte au *Paléolithique Moyen*, ne s'agissant donc pas de populations appartenant à l'espèce *Homo Sapiens Sapiens*, mais à l'espèce *Homo Sapiens Neanderthalensis*, ce qui nous amène en-deçà de toute humanité existante.

En-plus, si la longue chronologie de ce « signe » couvre toute la temporalité de l'Homme, il faut aussi s'apercevoir de sa surprenante trans-culturalité, puisqu'il s'étend géographiquement à tous les continents, et est présent dans les cultures les plus différentes.



Fig. 25- Mains en Positif-Négatif autour du Monde. Source : <http://www.bradshawfoundation.com/hands/index.php>



Fig. 26- Ender, Main peinte sur un cône de chantier, 2012, Paris

² Voir à ce titre les articles: GIRALDO, Hipólito Collado, BEA, Manuel, RAMOS-MUÑOZ, José, CANTALEJO, Pedro, DOMINGUEZ-BELLA, Salvador, RAMON-BELLO, José, ANGÁS, Jorge, MIRANDA, Jorge, PRIETO, Francisco Javier Gracia, FERNANDEZ-SANCHEZ, Diego, ARANDA, Antonio, LUQUE, Antonio, ARRANZ, José Julio García y AGUILAR, Juan Carlos (2018) *A new group of Palaeolithic painted hands from the southern Iberian Peninsula. Las Estrellas cave (Castellar de la Frontera, Cádiz)*, In, *Zephyrus*, LXXXIII, enero-junio 2019, 15-38; ANGÁS, Jorge; BEA, Manuel; COLLADO, Hipólito; AGUILAR, Juan Carlos, GARCÍA ARRANZ, José Julio (2015) *La Cueva de Maltravieso (Cáceres, España): la dualidad de un nuevo método de registro tridimensional científico y divulgativo*, In, Hipólito; AGUILAR, Juan Carlos, GARCÍA ARRANZ, *Symbols In The Landscape: Rock Art And Its Context*, (2015). Tomar: ARKEOS, 201-214.

Un autre aspect qu'il faut remarquer c'est aussi la capacité de réinterprétation artistique du signe, comme on peut le constater par l'exemple de la *main en positif* de Montevideo (fig. 24), dont l'intentionnalité critique se manifeste par l'inscription du symbole du Capital (\$) à l'intérieur de la main, et la couleur rouge et les gouttes en forme de larmes intensifient le propos politique.

Mais ce n'est pas uniquement par l'incorporation de dimensions politiques ou narratives que la capacité de réinterprétation du signe se manifeste. Aussi, par le collage apparemment aléatoire ou simplement de plaisanterie, comme on le voit sur l'exemple de l'artiste Ender, à Paris (fig. 26).

Pour tout cela, le temps complexe dont parle Didi-Huberman, selon nous, n'est pas l'assemblage de temps hétérogènes qui s'installent dans l'image. Le temps complexe est le temps de la création, puisque l'anachronisme ne peut être reconnu, analytiquement, qu'après coup, et non à l'instant fulgurant de la création, le phénomène de l'anticipation artistique restant pour cela inexpliqué.

3. Vers une théorie génétique de la création artistique

D'abord il faut poser la question : si le point de départ de notre critique de l'anachronisme de Didi-Huberman est l'ontologie heideggérienne, pourquoi ne pas proposer une théorie ontologique ?

Le problème d'une théorie ontologique c'est qu'elle ne peut s'élaborer que par le discours, et ce n'est pas adéquat pour donner à voir, surtout quand il s'agit de donner à voir l'être à soi-même.

Nous ne sommes pas d'accord avec la conception archéologique de l'histoire chez Foucault, et par conséquent chez Didi-Huberman. Cette vision correspond à une « spatialisation » de la temporalité, divisée en successives couches, chacune ayant sa structure matérielle et sa culture intellectuelle, tout comme un « *aquarium* » imprégné par sa propre vérité. (Veyne, 2008)

Or, selon nous, le *Dasein* détient aussi ses propres « couches ontologiques », mais contrairement à celles de l'archéologie, qui sont constituées par des choses matérielles mortes ou décomposées, sédimentées les unes sur les autres selon les lois de l'entropie, les couches du *Dasein* sont formées par des choses immatérielles, mais liées les unes aux autres par les liens transcendants du vécu qui, à des instants particuliers, les intègrent dans le processus de la vie.

À ce propos, il faut se rappeler la question « Le dernier soupir de César », posée par Raymond Ruyer dans son ouvrage *La Gnose de Princeton* :

Respirons-nous encore quelques molécules de l'air expiré par Jules César assassiné ? La réponse est, selon un calcul fort simple : « Probablement oui, quelques dizaines à chaque inspiration » (Ruyer, 1977 : 41).

Cette question presque de plaisanterie, peut devenir assez pertinente, surtout si en la généralisant on se rend compte qu'à chaque instant nous sommes visités, sinon même constitués, par tout ce qui nous a précédé, ce qui, poussé jusqu'à la limite, nous autorise à dire, avec Ruyer, que « *Nous sommes vivants dès le commencement du monde* » (Ruyer, 1977 : 163)

Que le *Dasein* puisse émuler la création comme création primordiale, cela fait sens. Pourtant, savoir comment cela se passe est assez difficile, à cause de l'opacité de l'être à soi-même.

Moins possible encore pour l'historien de l'art. Même s'il est sensible à la contribution d'autres disciplines. Même s'il est conscient que toute approche transdisciplinaire suppose, selon l'article 3^{ème} de la *Charte de la Transdisciplinarité*, non pas la maîtrise de plusieurs disciplines, « *mais l'ouverture de toutes les disciplines à ce qui les traverse et les dépasse* » (Basarab, 2000 : 116).

Malheureusement, il ne nous semble pas suffisant essayer d'ouvrir le processus de la création artistique uniquement à partir d'une immersion dans la création originelle, parce que la création artistique, en tant que phénomène du monde, ne se passe pas uniquement à l'intérieur de l'« œuf originel ». Au contraire, le propre de la création artistique c'est l'« intrication »³ du « souffle originaire » avec les « choses du monde ». C'est seulement par l'étude de cette intrication, qu'on pourra accéder à ce qui constitue le propre de la création artistique.

Et, finalement, il faut ajouter qu'en restant fidèle à la connaissance de rigueur, l'historien de l'art ne peut connaître le processus créatif que par ses manifestations. Il devra, donc, se contenter de faire un usage équilibré de la spéculation purement métaphysique.

En ce sens, pour éviter, d'un côté, de fuir le principe de rigueur qui donne de l'intelligibilité à la connaissance, et, de l'autre, de le réduire à une poignée d'énoncés et de raisonnements fortement positionnels, la résolution du problème que nous proposons, dans une première approche, passera par essayer de mettre en parallèle le processus de création artistique avec le processus de création biologique, confrontant création naturelle avec création transcendantale.

Dès lors, cette mise en parallèle nous permettra de concevoir les manifestations de la création artistique – les œuvres d'art – insérées en des *lignages généalogiques* comme les êtres vivants⁴.

Par-là, ou pourra dire, par exemple, que les séries de « mains-en-négatif » ou de « mains-en-positif », qui sont parmi les plus anciennes manifestations artistiques de

³ Nous employons le terme « intrication » au même titre qu'il est employé par la physique quantique, à propos du phénomène par lequel « *deux particules (ou groupes de particules) forment un système lié, et présentent des états quantiques dépendant l'un de l'autre, quelle que soit la distance qui les sépare.* » (wikipedia)

⁴ Nous employons l'expression « lignage généalogique » comme un postulat. De l'idée de lignage, on garde le sens d'une succession cohérente dans le temps. De l'idée de généalogie, on garde le sens d'une variété combinatoire construite à partir d'éléments stables – les gènes – possédant, donc, de différents degrés de liberté dans ses résultats.

l'homme, forment une même généalogie qui traverse toute la chronologie de l'histoire de l'art.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une vision inédite. On peut même y reconnaître une méthodologie classique, traditionnellement utilisée plutôt pour la classification stylistique des œuvres.

Bien-sûr, notre propos est tout à fait différent. En effet, nous ne cherchons pas du tout des critères de classification stylistique. Par contre, ce que nous cherchons n'est pas uniquement centré sur ce qui est stable et qui définit un style. Au contraire, ce qui nous intéresse plus c'est l'aspect génétique : la façon dont les généalogies s'engendrent et se modifient, indépendamment des courants, des moyens, des techniques et des supports, puisque une généalogie peut bien se concevoir, par exemple, constituée uniquement du point de vue thématique, alors que tout le reste peut changer.

Et restant (et même se voulant) « scientifique » ce propos s'éclaire par l'importante contribution de la pensée et de l'œuvre d'un remarquable auteur de la physique théorique : Emmanuel Ransford, surtout en ce qui concerne la dialectique par lui proposée entre les facteurs *phi* et les facteurs *psi*, laquelle donne forme à ce qu'il appelle la « psychomatière » :

Voici comment on peut envisager les choses. Dans mon hypothèse la psychomatière n'est pas la matière inerte que nous connaissons ou croyons connaître. Elle est une glaise vivante, riche de deux contenus.

Ces contenus, ou parties, permettent de l'assimiler à une maison à deux étages (ou une valise à double fond)

En bas, c'est-à-dire au rez-de-chaussée, loge Monsieur Phi. Ce bon Monsieur Phi est très actif : il se repose rarement. Il est aussi très routinier. Ses faits et gestes sont monotones et stéréotypés, comme s'il était un robot mécanique. On ne lui connaît aucune originalité.

Sa vie doit être terriblement ennuyeuse ! Mais elle lui convient, et il ne s'en plaint pas.

En haut, à l'étage, loge la belle Madame Psi. Elle en revanche est un brin fantaisiste. Elle sait prendre des initiatives et déteste la routine. Elle est coquette, et de jolies fleurs ornent ses fenêtres. Elle a de nombreuses qualités, mais hélas souffre d'une terrible faiblesse : elle est ce qu'on appelle une grosse dormeuse.

La plupart du temps, Madame dort ! (Ransford, 2007 : 165-166)

Cette double approche par Ransford, nous est très chère. Elle assure, justement, ce que nous voulons dire avec l'idée d'intrication du niveau positionnel avec le niveau transcendantal. Aussi, il y a aussi une autre intrication absolument déterminante : l'intrication du genre masculin avec le féminin (l'amour), ce qui nous rapproche du domaine génétique qui nous intéresse, puisqu'il présente des ressemblances avec la dualité des couches inertes de l'archéologie (Monsieur Phi) avec les couches vivantes du Dasein (Madame Psi).

Écoutons à ce propos, de nouveau, ses paroles :

Monsieur Phi et Madame Psi sont si dissemblables ! Tout dans leurs caractères les distingue et les oppose. D'ailleurs, ils préfèrent s'ignorer. Chacun vit de son côté, sans se préoccuper des agissements de l'autre. C'est sans doute mieux ainsi.

Une chose cependant réveille Madame Psi. Cette chose est la sirène de la maison.

Par exemple elle se déclenche quand un bulldozer arrive droit sur la maison, menaçant de la casser ou de la pulvériser en mille morceaux si rien n'est fait. Alors, son cri strident réveille Madame Psi.

Comment réagir ? Seule Madame peut apporter une réponse, car on ne peut pas compter sur Monsieur. Il est trop routinier pour faire face à l'imprévu et relever ce défi.

Dans telles circonstances, Madame prend l'initiative et mobilise sa créativité pour inventer des solutions. (Ransford, 2007 : 166-167)

Tout de suite, Ransford explicite la métaphore du couple Monsieur Phi et Madame Psi :

... venons-en à la *psychomatière*.

Elle est à l'image de la maison précédente et de ses habitants. Elle réunit deux parties, dont les propriétés sont dissemblables voire opposées. Monsieur Phi symbolise la première composante de la psychomatière. Il en est la partie physique ou matérielle.

Cette partie nous l'appellerons pour simplifier le 'phi' ('phi' comme physique)

À vrai dire le phi est déterministe parce qu'il obéit à une causalité « dure » ou figée qui lui est imposé de l'extérieur. Il ne peut modifier cette causalité externe. Elle est hors de sa portée, et reste immuable. Elle s'exprime au travers de ses lois de comportement rigides et inflexibles.

Quant à Madame Psi, elle personnifie la seconde composante de la psychomatière.

Nous l'appellerons sa partie psychique ou, pour simplifier, le 'psi' ('psi' comme psychique).

Ce 'psi', à l'instar de madame Psi, est en général latent. Il dort (si l'on peut dire) d'un sommeil profond. Cette torpeur coutumière le rend inerte et inactif. Elle l'empêche d'interagir avec quoi que ce soit.

Contrairement au 'phi' le 'psi' n'est pas déterministe. Il en est ainsi parce qu'il est mû par une causalité flexible ou « molle », dont la source – c'est là son secret – est en lui-même. (Ransford, 2007 : 167-168)

Avec ces deux principes, nous pouvons essayer de développer une première systématisation, fort provisoire et schématique, pour une théorie génétique de la création artistique, à partir d'une vision de l'évolution de l'histoire de l'art, constitué par un ensemble de *flux / reflux* et de *sauts / chutes*, manifestés par des lignages généalogiques.

L'existence de lignages différenciés prise comme critère de structuration de l'art moderne et contemporain, a été déjà proposé par Renato de Fusco (1929-), dans son ouvrage « *Storia dell'Arte Contemporanea* », publiée en Italie en 1983, et qui va déjà dans sa sixième édition, dont existe la traduction en espagnol et en portugais, mais qui n'a pas été traduite en français.

Dans cet ouvrage, de Fusco propose six lignes pour l'Art du XX^{ème} siècle :

- Ligne de l'Expression : *Einfühlung* (Worringer) – Empathie (résonance de l'œuvre en nous)
- Ligne de la Formativité : *Sichtbarkeit* (Fiedler) – Visibilité Pure (connaissance créative)
- Ligne de l'Onirique : *Dépaysage* (Breton) – Automatisme psychique (libre association)
- Ligne de l'Utilité : *Art appliqué* (Benjamin) – Dépersonnalisation objective (synthèse des arts)
- Ligne de la Réduction : *Ready-made* (Duchamp) – Réduction à l'objet (art anti-art)
- Ligne de l'Art Social : *Implication Politique* (Marx) – Réduction au thème (art-dénonciation)

En effet, on est déjà en possession des instruments conceptuels et les outils méthodologiques nécessaires à construire une théorie génétique de la création artistique.

Synthétisant, voyons quel sont les points de départ qui nous encouragent à la proposer :

1. L'insuffisance de la lecture chronologique de l'histoire de l'art, dénoncée par Didi-Huberman.

2. La pertinence de la constitution ontologique de la temporalité comme immanence du *Dasein*.
3. La richesse de la notion de *psychomatière* pour la compréhension des processus complexes.
4. L'étude des *lignages généalogiques* comme voie d'élucidation du processus de création artistique

Voyons, dans un premier essai de systématisation, quels pourraient être les prémisses pour la formulation d'une telle théorie :

- La « *création artistique-génétique* » opère l'intrication des « *perceptions* » (facteur *phi*) avec des « *archétypes* » (facteur *psi*), pour générer des « *lignages généalogiques* »
- La « *création artistique-génétique* » apporte plus d'originalité au fur et à mesure qu'elle recrée plus parfaitement le temps de la création originelle.
- La « *création artistique-génétique* » s'éloigne des lignages généalogiques précédents au fur et à mesure qu'elle modifie plus radicalement la vision initiale de l'artiste (cycle vision-action-art).

Cependant, pour ouvrir le sens de la « *création artistique génétique* » nous proposons les instruments et méthodologies suivantes, dont l'intérêt de l'usage nous essayerons de montrer :

- La *structure d'inversion intensificatrice d'inversion* ouvre le processus de fusion des composants physiques avec les états psychiques qui se passent à l'intérieur de l'artiste tendanciellement « pur ».
- La *structure d'inversion intensificatrice d'inversion* décompose le sens caché qui fonde et maintient unifiées les « *généalogies artistiques* ».
- La *structure d'inversion intensificatrice d'inversion* conduit le processus créatif génétique – cycle vision, action, art – à l'épuisement de l'action, par la modification de la vision initiale.
- L'intrication matière et esprit amène l'artiste au *Mundus Imaginalis* : le « lieu » où la matière se spiritualise et l'esprit prend forme. (Corbin, 1964).

Concernant les méthodologies abelliennes, notamment le cycle « *vision-action-art* » et la structure d'« *inversion intensificatrice d'inversion* », nous avons déjà développé plusieurs essais d'analyse et d'application de ces instruments conceptuels et méthodologiques, et il ne faut pas le répéter ici.

Et parce que ces instruments et méthodes procèdent de différentes origines et même façons d'envisager la construction de la connaissance, il nous semble nécessaire d'introduire des adaptations terminologiques, de façon à renforcer la cohérence du sens de notre approche.

D'abord il faut remarquer l'importance exceptionnelle de l'œuvre de Renato de Fusco pour notre propos. Nous l'utilisons souvent dans notre activité pédagogique en tant que professeur d'histoire de l'art, justement à cause de l'intelligibilité de sa structuration.

Mais la vision de Renato de Fusco sur la problématique de l'art n'est pas une vision génétique. Au contraire, elle reste fortement statique et formelle. Les lignes, quoique conçues en termes intentionnels, ce qui constitue son principal mérite, se développent côté à côté, et pour cela des éventuels sauts ou passages d'une à l'autre ne sont pas considérés, ou au moins sa dialectique n'est pas étudiée, ce qui manque justement pour concéder un caractère génétique à son œuvre.

C'est pour cela que nous commençons par proposer une modification légère de la terminologie utilisée par Renato de Fusco, comme nous le montrons dans tableau suivant :

Terminologie de Fusco	Courants artistiques	Terminologie nouvelle
Ligne de la Formativité	<i>Fauvisme; Cubisme; Abstraction Géométrique; De Stijl; Concretisme; Op Art</i>	Vecteur de la Forme
Ligne de l'Expression	<i>Art Nouveau; Expressionnisme; Futurisme; Abstraction Lyrique; Informalisme; Body Art</i>	Vecteur de la Manière
Ligne de l'Utilité	<i>Purisme; Constructivisme; Bauhaus; Art Appliqué</i>	Vecteur de la Construction
Ligne de la Réduction	<i>Dadaïsme; Neodadaïsme; Arte Povera; Minimalisme; Art Conceptuel; Trans-avant-garde</i>	Vecteur de la Fragmentation
Ligne de l'Onirique	<i>(Symbolisme); Peinture Métaphysique; Surréalisme</i>	Pôle du Détachement
Ligne de l'Art Social	<i>Réalisme Expressionniste; Réalisme Socialiste; Art Engagé; Pop Art</i>	Pôle de l'Enracinement

Fig. 27- Lignes de production artistique au XX^{ème} Siècle, selon Renato de Fusco

Avec ces modifications mineures, qui d'ailleurs ne contrarient pas leur propos initial, il est possible d'adapter la structuration de Renato de Fusco à l'opérativité de la *Sphère Sénaire Universelle* (SSU), et dès lors à la *structure d'inversion intensificatrice d'inversion* (SIII) qui la règle.

Une petite application de cette dialectique permet d'ouvrir des rapports dynamiques entre les lignes proposées par de Fusco.

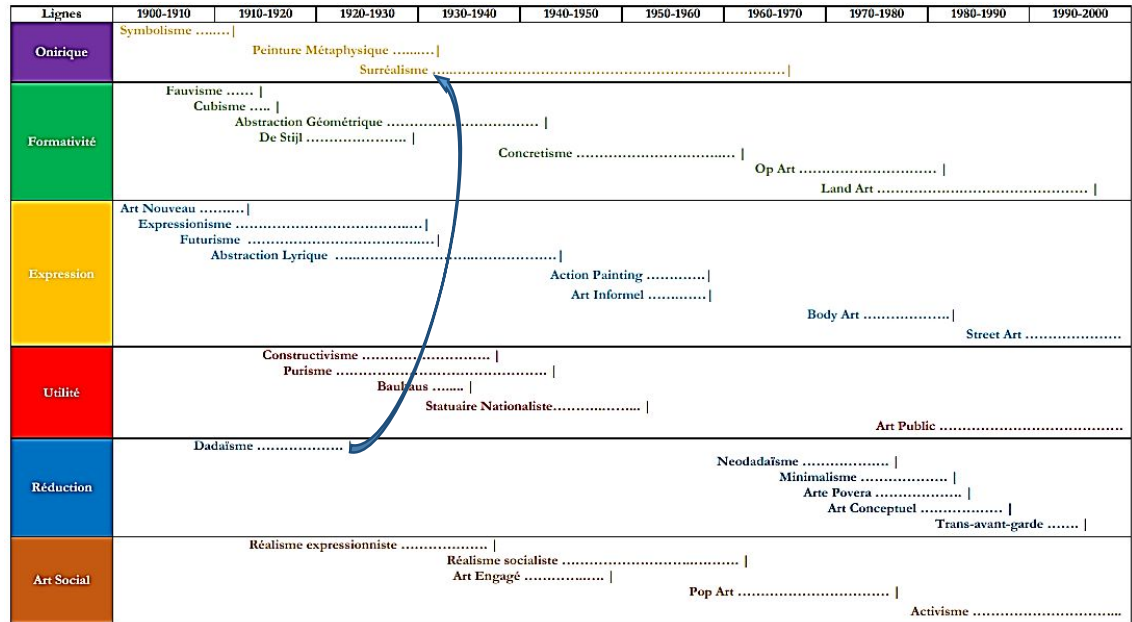


Fig. 28- Lignes de production artistique au XX^{ème} Siècle. Essai de dynamisation (saut *dadaïsme/surréalisme*)

Dans cette exemplification, on peut s'apercevoir d'un saut (une mutation) de la ligne de la réduction (*dadaïsme*) vers la ligne de l'onirique (*surréalisme*). Il s'agit en effet d'une

mutation profonde et non d'une continuité comme souvent on le suppose. Historiquement, ce saut fut marqué par une vraie dissidence entre André Breton et Tristan Tzara.

Cette dissidence fut provoquée en janvier de 1922 par l'annonce par André Breton de l'ouverture, en mars de cette même année, du *Congrès International pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne*, qui devrait se passer à Paris. Un Congrès dont l'organisation agrouperait des représentants de plusieurs tendances, notamment le *Purisme* de le Corbusier et Ozenfant, et même des membres de la *Nouvelle Revue Française* (NRF).

André Breton justifiait le Congrès, en ces termes :

Il s'agit avant tout d'opposer à une certaine formule de dévotion au passé – il est question constamment de la nécessité d'un prétendu retour (?) à la tradition – l'expression d'une volonté, qui porte à agir avec le minimum de références, autrement dit, à se placer au départ en dehors du connu et de l'inconnu. (Bonnet, 1988 : XLIV et LXIII)

Dans une lettre adressée à Breton, Tristan Tzara refusait le congrès, ainsi :

Cher Ami,

J'ai pensé à la proposition que vous m'avez faite d'entrer dans le comité du congrès de Paris. J'ai le grand regret de vous dire que les réserves j'avais faites sur l'idée même du congrès ne changent pas du fait [que] j'y participe, et qu'il m'est assez désagréable de devoir refuser l'offre que vous m'avez faite. [...] Mais je considère que le marasme actuel, résultat du mélange des tendances, de la confusion des genres, et de la substitution des groupes aux personnalités, est plus dangereuse que la réaction. Vous savez bien combien j'en ai souffert moi-même.

Je préfère donc me tenir tranquille plutôt que d'encourager une action que je considère comme nuisible à cette *recherche du nouveau*, que j'aime trop, même si elle prend les formes de l'indifférence.

Ne cherchez pas d'autres interprétations et croyez à toute mon affection. (Sanouillet, 2005 : 288-289).

Le sens de ce refus, par Tzara, et les raisons de cette initiative par Breton sont l'expression suffisante d'une dissidence profonde et irréversible, qui se manifeste par la façon dont Tzara semble réagir au mélange de plusieurs tendances et à la montée de visibilité des personnalités par rapport aux mouvements collectifs.

CHRONOLOGIE	
3 janvier 1922 :	Première annonce du congrès dans <i>Comedia</i> .
3 février 1922 :	Refus d'adhérer de Tristan Tzara.
7 février 1922 :	Communiqué du comité organisateur à la presse concernant Tzara.
8 février 1922 :	Réponse de Tzara dans <i>Comedia</i> .
10 février 1922 :	Ouverture par Ozenfant d'une procédure de conciliation. Rapport de Breton au comité sur le Cas Tzara (non publié).
13 février 1922 :	Convocation d'une réunion de protestation contre le congrès à la Closerie des Lilas.
27 février 1922 :	Lettre de retrait de la N.R.F. du sein du comité du congrès, signée de Jacques Rivière.
2 mars 1922 :	« Après Dada », article de Breton dans <i>Comedia</i> .
5 mars 1922 :	<i>La Pomme de pins</i> est distribuée à Paris.
7 mars 1922 :	« Les Dessous de Dada », article de Tzara dans <i>Comedia</i> , en réponse à « Après Dada ».
Mi-mars 1922 :	Breton rédige une riposte au texte précédent, mais ne la publie pas.
15 mars 1922 :	À la demande d'explications de Tzara, Ozenfant répond par une longue mise au point (néé).
1er avril 1922 :	Deuxième numéro de <i>Littérature</i> : « Lâchez tout », d'André Breton.
4 avril 1922 :	<i>Le Cœur à barbe</i> , édité par le groupe Tzara.
5 avril 1922 :	Lettre d'Ozenfant à Breton, marquant l'échec du projet de congrès.

Fig. 29- Congrès de Paris 1922, chronologie



Fig. 30- Congrès constructiviste-dadaïste, Weimar, septembre 1922

Le livre de Marguerite Sanouillet réserve un chapitre entier à la question de ce congrès que finalement ne se réalisera pas. À l'ouverture de ce chapitre, l'auteur présente la chronologie des faits :

Cette chronologie montre que la rupture entre Breton et Tzara à cause de ce Congrès fut le commencement de la fin du mouvement dadaïste, en même temps que se déclenchera le saut vers le surréalisme, pensé à partir de prémisses assez distinctes que celles du dadaïsme.

Curieusement, sera pendant le *Congrès Constructiviste* réalisé les 25-26 septembre 1922 à Weimar (chez la première Bauhaus) que Tristan Tzara prononcera la « prière funèbre » de Dada, moment qui marquera l'« adieu à Dada », occupant Tzara, dans l'image, la position centrale, entre deux femmes : Nelly van Doesburg (à gauche) et Sophie Taeuber (à droite).

Ce n'est pas ici le lieu de développer l'étude du saut qui signale le passage du dadaïsme vers le surréalisme, mais il se montre clairement qu'une rupture sérieuse s'est passée, et que la direction créative et esthétique qui caractérisera le surréalisme est assez distincte de l'antérieure, comme de Fusco le reconnaît en établissant une ligne qui finalement sera occupée presque seulement par le surréalisme.

Et ce saut se développe par inversion intensificatrice d'inversion, puisque l'écart entre les deux courants s'établit par l'organisation d'un Congrès rassemblant plusieurs mouvements, dont le refus de participation de Tristan Tzara conduira à l'échec des intentions révisionnistes de Breton (première inversion) alors que tout de suite le mouvement dadaïste fera son *hara-kiri* à Weimar, curieusement pendant un congrès qui n'échouera pas, mais qui conduira à ses décès, Tzara voyageant jusqu'à Weimar pour prononcer la « prière funèbre » du mouvement (seconde inversion).



Fig. 31- Max Ernst, *Au Rendez-vous des amis*, 1922, huile s/toile, Museum Ludwig, Cologne, Germany

Et ce saut se développe par inversion intensificatrice d'inversion, puisque l'écart entre les deux courants s'établit par l'organisation d'un Congrès rassemblant plusieurs mouvements, dont le refus de participation de Tristan Tzara conduira à l'échec des intentions révisionnistes de Breton (première inversion) alors que tout de suite le mouvement dadaïste fera son *hara-kiri* à Weimar, curieusement pendant un congrès qui n'échouera pas, mais qui conduira à ses décès, Tzara voyageant jusqu'à Weimar pour prononcer la « prière funèbre » du mouvement (seconde inversion).

Alors que le dadaïsme s'efface en tant que mouvement collectif qu'il a été dès les temps fondateurs du *Cabaret Voltaire* à Zürich, le surréalisme en tant que mouvement centré sur André Breton (première inversion) fini par se constituer comme mouvement collectif, d'ailleurs l'un des plus importants et perdurables de l'art au XX^{ème} siècle, et pas seulement⁵ (deuxième inversion).

Finalement, il faut remarquer que l'avènement du surréalisme par rapport au dadaïsme ne se réduit pas au renversement d'une première inversion, mais que cette double inversion apporte une intensification par rapport au mouvement précédent, cette intensification se manifestant en mode d'intensité, puisque la conception du surréalisme comporta l'affirmation claire, cohérente et presque doctrinale des principes esthétiques précis, ce que fera que ce mouvement en même temps se conçoive comme une sorte de philosophie de l'art. D'ailleurs, le signe subtil de sa victoire fut l'adhésion ultérieure de Tzara au mouvement de Breton (Masson, Breton, Tzara, 1996).

Comme exemple contraire au saut *dadaïsme/surréalisme*, on peut signaler maintenant celui d'une chute : la chute *action painting/pop art*, qui marque le passage de la ligne de l'*Expression* vers la ligne de l'*Art Social*.

Chute d'abord, parce que maintenant le passage va du plan élevé d'une élite artistique – l'élite artistique de Manhattan – vers le plan démotique indifférencié de la nouvelle plèbe urbaine.

À propos du courant « action painting », Harold Rosenberg, l'un des plus importants critiques d'art qui accompagna son essor, a écrit :

Le grand moment est venu quand il a été décidé de peindre... JUSTEMENT PEINDRE. Le geste sur la toile fut un geste de libération, de la Valeur – politique, esthétique, morale. [...]

Basé sur le phénomène de conversion, le nouveau mouvement est, avec la majorité des peintres, essentiellement un mouvement religieux. Dans presque tous les cas, cependant, la conversion a été vécue en termes séculiers. Le résultat a été la création de mythes privés. [...]

L'art en tant qu'action repose sur l'énorme hypothèse selon laquelle l'artiste n'accepte comme réel que ce qu'il est en train de créer.⁶ (Rosenberg, 1992:583-584)

⁵ Sur cet aspect faut-il remarquer que le surréalisme selon Breton s'inscrit dans une longue et prestigieuse généalogie de précurseurs, à laquelle appartiennent des noms tels que Hieronymus Bosch (1450-1517), Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569), Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), Henri Rousseau (1844-1902), Giorgio de Chirico (1888-1978) ... C'est curieux de signaler que la toile de Max Ernst, *Le rendez-vous des amis*, contient parmi les figures des membres du groupe surréaliste les portraits de Raffaello Sanzio (1483-1520) et de Fiódor Dostoïevsky (1821-1881).

⁶ Version originale: "The big moment came when it was decided to paint ... JUST TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value – political, aesthetic, moral. [...] Based on the phenomenon of conversion the new movement is, with the majority of the painters, essentially a religious movement. In almost every case, however, the conversion has been experienced in secular terms. The

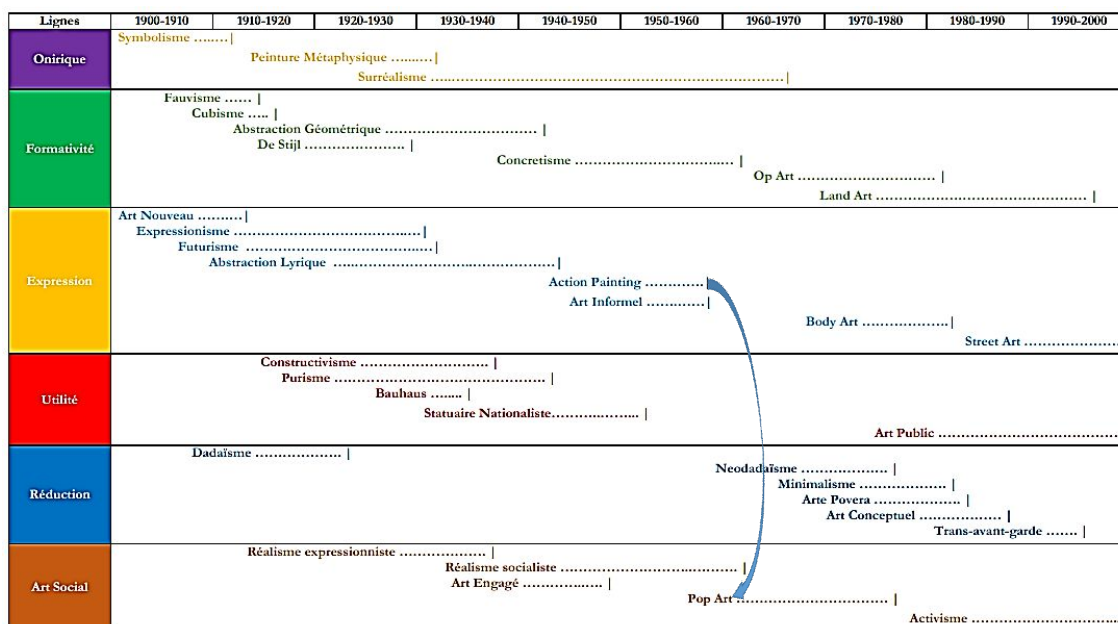


Fig. 32- Lignes de production artistique au XX^{ème} Siècle. Essai de dynamisation (chute action painting/pop art)

Écoutons comment Claes Oldenburg, l'un des artistes de la pop nord-américaine, parle sur l'art :

Je suis pour un art qui est politico-érotique-mystique qui fait d'autre chose que de rester assis sur son cul dans un musée.

Je suis pour un art qui grandit sans savoir du tout qu'il est un art, un art qui a la chance de partir de zéro.

Je suis pour un art qui se mêle à la merde de tous les jours et qui continue de l'emporter.

Je suis pour un art qui imite l'humain, qui est comique si nécessaire, ou violent, ou quoique ce soit de nécessaire.

Je suis pour un art qui prend sa forme dans les lignes de la vie elle-même, qui se tord et se prolonge, qui s'accumule, se repose et s'égoutte, et qui est lourd et grossier et brutal et doux et stupide comme la vie elle-même.

Je suis pour un artiste qui disparaît dans une casquette blanche en peignant des signes ou des couloirs. (Oldenburg, 1992 : 728)⁷

Il s'agit d'une chute dès lors que les deux plus importants artistes connotés à ce mouvement sont passés par de graves et dramatiques crises personnelles. Jackson Pollock fut pris par l'alcoolisme, et il se tua dans un accident de voiture, conduisant ivre à haute vitesse. Mark Rothko souffrait d'un anévrisme de l'aorte qui l'empêchait de peindre de grands tableaux, et il se suicidera.

result has been the creation of private myths. [...] Art as action rests on the enormous assumption that the artist accepts as real only that which he is in the process of creating."

⁷ Version originelle: "I am for an art that is political-erotic-mystical that does something other than sit on its ass in a museum. I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero. I am for an art that embroils itself with the everyday crap & still comes out on top. I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary. I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and sits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself. I am for an artist who vanishes, turning up in a white cap painting signs or hallways."

Au-delà de ces aspects plutôt personnels, l'expressionnisme abstrait fut politiquement utilisé en tant qu'arme de propagande politique pendant la guerre-froide, comme témoin de la liberté de création artistique aux USA, vis-à-vis de la « doctrine Jdanov » imposée en l'URSS aux artistes.⁸

Le cynisme de cette utilisation fut au point que l'œuvre de ces artistes était présentée aux expositions à l'étranger comme témoin de liberté de création artistique, en même temps que le Congrès Américain votait des mesures contre ces artistes accusés d'être communistes.

Rassemblant les différents aspects, on peut s'apercevoir qu'il y a ici également une double inversion. Dans un premier moment, la peinture gestuelle (*action painting*) se présente comme un « art pur » au sens que son action se définit comme « justement peindre », dont la création se centre dans l'artiste, à partir d'une mythologie personnelle de type existentialiste, et bien que cette mythologie personnelle soit méprisée par le pouvoir politique (première rotation), leur art est utilisé comme témoin de la liberté de création artistique aux États-Unis, vis-à-vis de l'imposition de la doctrine Jdanov en URSS (seconde rotation), ce qui réduit la peinture gestuelle à un instrument pour la rhétorique politique américaine de la Guerre Froide, à l'extérieur et à l'intérieur.

En ce qui concerne le pop art, tout va à l'inverse. L'artiste n'est plus une âme angoissée par la recherche, en pleine solitude existentielle, du sens perdu de la vie. Au contraire, il est impertinent, sinon arrogant, dans l'exacte mesure où il n'est pas prétentieux. Donc, l'artiste pop ne se sent pas divorcé de la société ni de la vie (première inversion). De même son art n'est plus un art de souffrance ni d'élite, puisque leur thème n'est d'autre chose que la vie elle-même, ce que lui confère un grand niveau d'acceptation publique (seconde inversion).

En bref, tandis que l'artiste existentialiste s'isole du monde – Pollock vivait à Springs, à la pointe orientale de Long Island, donc à 175 kilomètres de Manhattan – l'artiste pop vit en centre-ville, près des galeries d'art, des musées et des clubs de jazz – la maison de Pollock à Manhattan était dans le prestigieux quartier de Carnegie Hill, à deux blocs du Musée Guggenheim – où il put s'insérer dans le glamour « Arts World » new-yorkais, et devenir une vraie célébrité – comme fut le cas d'Andy Warhol – ce qui nous montre que l'intensification finale qui résultait de cette dialectique fut une intensification en mode d'extension.

Ces deux exemples – le saut vers le pôle onirique et la chute vers le pôle social – servent à nous montrer combien les vecteurs généalogiques de la création artistique ne sont pas statiques, ni séparés, ni étanches.

En même temps, ces deux exemples nous montrent que le passage d'un vecteur à l'autre possède une dialectique que lui est propre. Ces passages, ou mieux, ces mutations génétiques, ainsi décrites et analysées nous montrent la valeur heuristique de la dialectique d'inversion intensificatrice d'inversion théorisée par Abellio.

⁸ À ce titre, voir COCKCROFT, Eva, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, In, *Artforum*, vol. 15, n° 10, June 1974, pp. 39-41.

Tout ce passe comme si la vision génétique de création artistique est explicitée de façon adéquate par la structure d'inversion intensificatrice d'inversion. En même temps, que la structure d'inversion intensificatrice d'inversion est vérifiée par la vision génétique de la création artistique.

4. Les modes de la création artistique génétique

Maintenant, il faut introduire une seconde dialectique, puisque la création artistique génétique, telle que la création biologique, possède deux régimes différentes.

Partons par la création biologique : l'un de ses régimes c'est la mitose, l'autre c'est la méiose.

Par les schémas suivants on peut les comprendre et les distinguer.

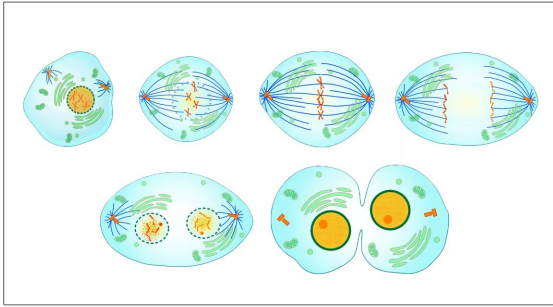


Fig. 33- Réplication cellulaire (Mitose).

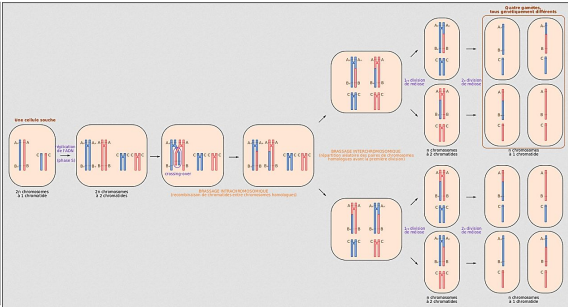


Fig. 30- Reproduction cellulaire (Méiose)

La différence entre mitose et méiose est la différence entre répllication et reproduction. Le résultat de la mitose c'est la copie de la structure de la cellule initiale qui se réplique en deux. Ce ne sont pas exactement les même cellules, puisque la composition des matériaux – les molécules – ne sont pas exactement les mêmes. La structure est

cependant la même, s'il n'y a pas des erreurs au long du processus de répllication. En bref, par la mitose une cellule se divise en deux, tout en conservant la structure initiale. Par contre, le résultat la méiose est la recombinaison de l'ADN de deux cellules différenciées : la cellule mâle et la cellule femelle.

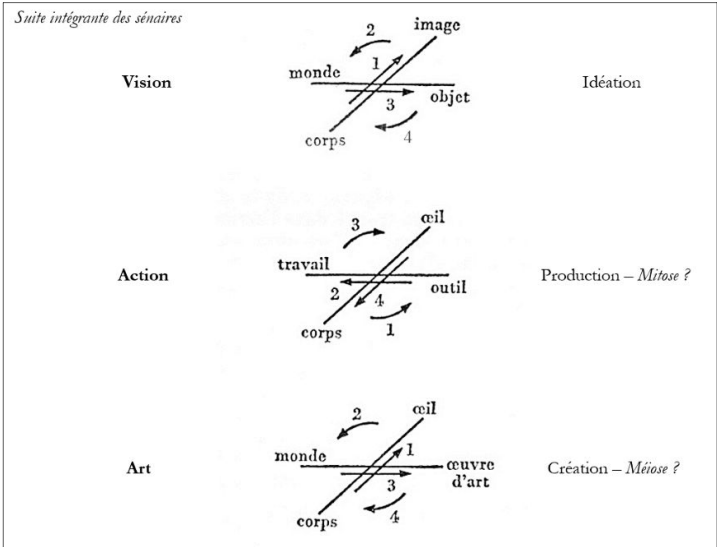


Fig. 31- Abellio, cycle vision-action-art, Niveaux de création artistique

Est-ce qu'il y a un art de réplcation et un art de recombinaison ?

Ça sera sûrement une voie de recherche à développer prochainement, mais pour l'instant aucune réponse sérieuse n'est possible. Cependant dès maintenant, cette possibilité ne nous semble pas improbable. Traditionnellement, d'ailleurs, on parlait des « arts majeurs » (les beaux-arts) et des « arts mineurs » (les arts décoratifs). Aujourd'hui, une telle classification n'est plus légitime, mais un certain degré d'intensité créative ou répétitive doit pouvoir être établie dès lors qu'on en arrive à dégager des critères valables et consistants.

Concernant cette recherche, ce que nous pourrions avancer pour le moment, c'est que son point de départ serait d'essayer de valider – à partir du concept abellien d'art comme activité non-répétitive qui modifie la vision initiale de l'artiste – le postulat d'une distinction fondamentale entre « production artistique » et « création artistique ».

Le point de départ de ce postulat dérive du cycle *vision-action-art*, que nous avons plusieurs fois déjà explicité, et il se conçoit selon le schéma ci-contre.

Tout se passe comme s'il s'agissait d'une élévation (ou ouverture) au monde suprasensible : de l'idéation intuitive (vision), dont les racines reposent sur le monde non-conscient de l'auteur, des formes et/ou des images sont produites selon les compétences artistiques de l'auteur, à partir d'une pratique à la fois technique et/ou conceptuelle devenue acquise et maîtrisée (action).

Si l'auteur se maintient à ce niveau, il produira des œuvres d'art passibles de s'inscrire dans un certain lignage à la fois formel, processuel ou conceptuel, dans la mesure où il invente et produit de nouvelles images et formes, par reconfiguration imaginative des mêmes contenus, procédures et pas. Il utilise son imagination, pour opérer des reconfigurations, mais il n'accède pas au plan de l'imaginal, ou il ne reconnaît pas l'imaginal comme instance d'une autre portée (ou alors il la rejette), et son regard n'est pas modifié par l'effet transfigurant de ce contact.

Si, par contre, l'auteur accède à l'imaginal, ou mieux, s'il arrive à incorporer les modes de vision modifiées induites ou ouvertes par l'imaginal, il ne reconfigurera pas de nouvelles formes artistiques, mais il reconfigurera ce que l'art lui-même est, fut ou sera. Dans ce cas, l'auteur devient créateur d'un nouvel art, et non pas seulement auteur d'une nouvelle œuvre d'art.

Sur ce sujet la contribution de l'étude de Daniel Verney autour de l'axe vertical de la Sphère Sénair Universelle, nous indique les pas d'une théorie qui justement commence à s'organiser.

En synthétisant, la production d'une œuvre d'art serait en correspondance avec la mitose, quand elle se passe à l'intérieur d'un lignage artistique. Par contre, la création d'un art nouveau serait en correspondance avec la méiose, et signalerait le passage d'un lignage artistique à un autre.

Une remarque finale : évidemment, il ne s'agit ici d'établir un jugement de valeur, ni même une hiérarchie entre les deux régimes de production/création de l'art, concernant

le plan spécifique de la critique de l'art. Les deux régimes sont constitutionnels au propos et à la compréhension génétique de l'art, et il ne serait pas possible penser l'un sans penser l'autre.

Et pour l'instant, c'est tout ce qu'on peut avancer, ou mieux, conjecturer, à ce propos.

5. Le génome – le « verbe » – de la création artistique.

Le but de cette étude étant de proposer, ou au moins, d'ouvrir, un chemin vers le génome de la création artistique, nous finissons la présente étape de notre recherche en proposant une première approche de cet aspect.

Quand nous parlons de génome dans la création artistique, nous employons le terme comme une sorte de métaphore. Métaphore de quoi ? Métaphore d'une structure et d'un dynamisme spécifiques. Plus précisément, métaphore de l'intrication des deux.

D'abord, il faut commencer par l'étude eidétique du processus de la création à partir d'Abellio. Nous suivons la structuration développée par Daniel Verney, quoique avec des modifications mineures, qu'on signalera, puisque que le point d'application des deux structurations n'est pas le même. Au lieu de coïncider, les deux structurations sont, comme nous le verrons, plutôt complémentaires. Et elles le sont, non pas par choix ou préférence des auteurs, mais par impératif méthodologique, à cause de l'écart des objets d'étude et des approches des deux disciplines : l'histoire de l'art et la modélisation logicielle. L'histoire de l'art est, par définition, enracinée dans la temporalité et dans le monde. La modélisation logicielle est, par définition, construite par l'abstraction et le formalisme.

Ce disant, selon le schéma développé par Verney, la création artistique se conçoit comme un processus complexe qui se manifeste au monde phénoménal par l'intervention du psychisme, lequel fonctionne comme le vrai inducteur du processus créatif.

Chez Verney, l'induction du processus créatif s'effectue au niveau suprasensible, hors des opérations de la production – du faire – puisque l'art, selon Abellio, ce n'est pas de l'ordre du « faire », mais de l'ordre de la « façon de faire ».

Verney se fixe sur l'étude de l'axe vertical, où intervient la dialectique des flux structuraux, qui sont des forces directionnelles – vecteurs – qui animent et informent le processus créatif, fonctionnant comme des « inducteurs », combinant, deux à deux, les quatre vecteurs du psychisme.

Selon mon approche, toujours métaphorique, ce que j'appelle le « génome énergétique » est composé, à l'hémisphère d'en bas, par le flux ascendant du *désir de créer* qui est attiré par le pôle du « psychisme universel » et devient filtré par l'écran du « psychisme condenseur », et par le flux qui, descendant de celui-ci, vise le dépôt des *compétences accumulées*, rangées au profond du pôle du « psychisme récepteur ». A l'hémisphère d'en haut, le flux ascendant qui part du plan du « psychisme condenseur » est celui de l'appel de la *vision*, en demande du « psychisme universel », alors que le flux

descendant qui émane de celui-ci c'est l'*inspiration* qui devient captée par le « psychisme récepteur », après avoir été filtrée par l'écran du « psychisme condenseur ».

Jusqu'ici, il n'est pas question de parler d'un auteur personnifié. Pour cela, il faut « descendre » au plan phénoménal, où se manifeste le processus spatio-temporel de la production culturelle où l'on peut saisir et décrire le processus de l'activité artistique.

Mais, selon nous, l'un et l'autre sont des processus synchrones, même s'ils se passent à des niveaux différents. Pour que la création « artistique génétique » soit opérative au niveau du « visible » il faut qu'au niveau de l'« invisible » se déclenche l'induction psychique qui apporte le prodige de l'intrication créative.

Ce disant, le plan supérieur où se passe la « condensation psychique », nous l'appelons, d'après Henri Corbin, « le monde imaginal ». Le plan inférieur où se manifeste l'intrication du monde psychique avec le monde physique, nous l'appelons, d'après Husserl, « le monde phénoménal ».

Au niveau du monde phénoménal, on est déjà dans le domaine personnifié de l'artiste-créateur – l'auteur – et de son contexte spatio-temporel-socio-culturel. Là, c'est le domaine où se réalise le processus opératif qui apporte la manifestation de l'art. À ce niveau, on trouve d'ailleurs la même structure dialectique, quoique maintenant portée au plan du visible.

Deux axes et quatre pôles entraînent l'opérativité de la production artistique, selon le schéma abellien classique. Un axe interne à l'auteur, associant deux pôles opposés « créativité » et « projet », et un axe externe à l'auteur, associant deux pôles opposés « outils » et « matières ». Ces quatre pôles sont les « opérateurs » de l'exécution de l'œuvre. Pourtant, l'œuvre ne serait pas créée sans l'intervention de deux autres pôles qui ne sont pas des *opérateurs*, mais plutôt des *inducteurs*, puisqu'ils ne développent aucune action directe sur l'œuvre, mais conditionnent sa gestation. Ces deux derniers pôles sont le « pôle physique local », en bas, et le « pôle psychique récepteur », en haut. Le monde phénoménal est l'horizon – l'*écran* – où se conjuguent les composants physiques avec les inductions psychiques, par-là donnant naissance à la forme. Alors que l'axe vertical canalise et règle les flux énergétiques qui canalisent ces inductions vers le monde phénoménal.

Selon nous, il y a donc deux sortes de « génomes ». D'un côté, le « génome énergétique » – le facteur *psi* chez Ransford – qui canalise les inductions du monde psychique vers le monde physique. De l'autre, le « génome organique » – le facteur *phi* chez Ransford – qui entraîne l'intrication des inductions psychiques avec la matière physique.

Considéré en termes de l'histoire de l'art, le « génome organique » est composé de deux vecteurs qui opèrent du côté de l'auteur, en corrélation avec ses « instances opératoires », puisque l'instance psychique impersonnelle – qu'on peut désigner « créativité » – se manifeste d'une façon personnelle qu'on appelle « manière », alors que l'instance physique abstraite – qu'on peut désigner « projet » – se manifeste par la spécificité concrète « forme ». De façon similaire, les deux autres instances du côté

extérieur à l'auteur sont opérées par deux autres vecteurs opposés. Le vecteur « construction » opéré par des outils et la vecteur « fragmentation » qui casse et/ou colle de la matière.

Le « génome organique » serait donc le mode de fonctionnement corrélatif au régime de production artistique dont la reconfiguration se réalise par réplication des prémisses esthétiques d'un certain lignage de création artistique, ici métaphoriquement considéré équivalent à la Mitose.

Mais comme tout dans la vie, la création artistique ne se réduit pas au processus de réplication d'un ensemble immuable de prémisses esthétiques. Parfois, comme nous l'avions déjà avancé dans des études précédentes, le processus créatif à l'intérieur d'un certain lignage devient saturé d'œuvres similaires, et ses prémisses esthétiques s'épuisent en pertinence et en efficacité artistique.

Alors un saut (ou une chute) devra se manifester, par une rupture qui introduit une crise dans le « système », activant des vecteurs maintenus jusque-là en état latent, et cette activation de nouveaux vecteurs dans le processus créatif vient rompre la cohérence des anciennes possibilités esthétiques, tout en incorporant à l'ancien génome de nouveaux vecteurs, ce qui nous fait penser à la reconfiguration opérée par recombinaison des prémisses de deux génomes différents (l'ancien et le nouveau), rendant ce régime de création artistique métaphoriquement équivalent à la Mitose.

Nous trouvons ici les concepts abelliens de « stase » et « d'ek-stase », le premier se référant aux phases stables des périodes historiques, le second aux périodes instables où s'effectuent les grandes mutations historiques.

En même temps, par le saut (ou chute) imprévisible, qui rompt l'exercice régulier de la création artistique à l'intérieur d'un même lignage généalogique, on peut voir ici une consonance avec la description que Ransford fait du comportement de « Madame Psy », qui dort la plupart du temps à l'étage de sa maison, pendant que « Monsieur Phi » travaille en toute régularité et prévisibilité au rez-de-chaussée de sa maison.

Tout se passe comme si ce saut (ou cette chute) étaient déclenchés par des inductions du psychisme qui s'effectuent au niveau du « monde imaginal ».

À fin de donner une image de l'intrication psychique / physique, on peut à nouveau se référer à la gnose d'Abellio, notamment à son schéma de la double sénaire qui entraîne la progression des Sephiroth.

Cette allusion, à nouveau, n'est que métaphorique. Ce qui nous intéresse c'est le pouvoir suggestif de son image. L'image d'une progression immatérielle enchaînée. Tout comme dans le cas de l'Arbre Séphirothique, ou même dans le cas de la double chaîne de l'ADN.

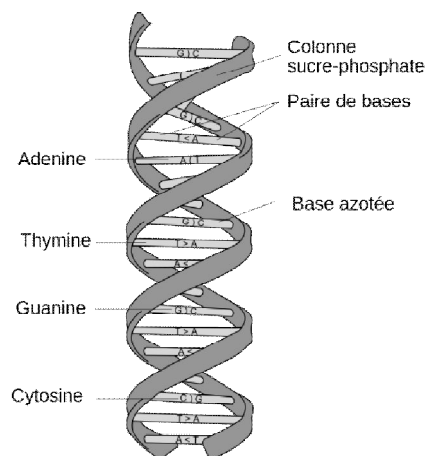
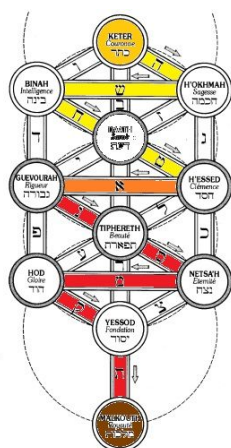
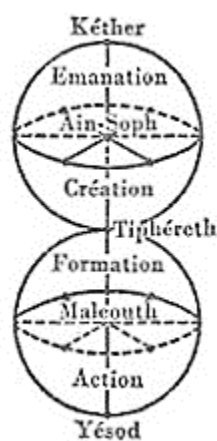


Fig. 32- Construction séphirothique (Abellio) Fig. 33- Arbre séphirothique color (JGA) Fig. 34- Chaîne de l'ADN (Wikipedia)

De ces conceptions résulte l'insertion d'un double axe vertical organique-énergétique sur la Sphère Sénaire Universelle d'Abellio ! (fig. 35).

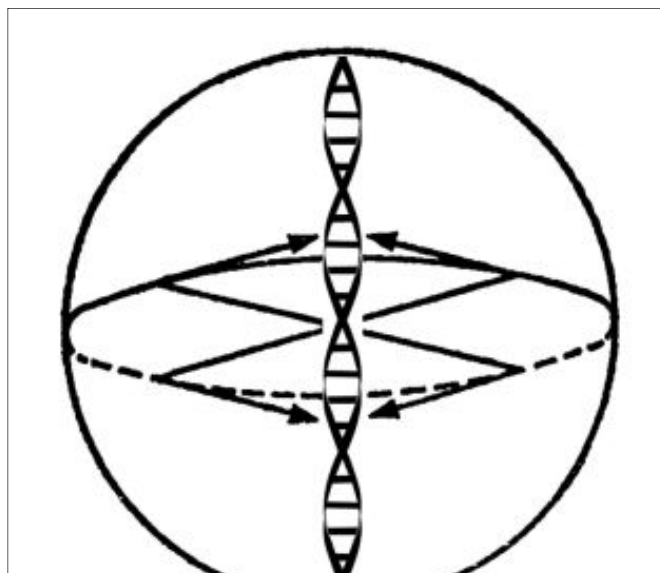


Fig. 35- SSU modifiée (!)

Pour l'histoire de l'art, l'étude de ces « instances » est au centre de son propos en tant que discipline, et l'élucidation de la structure, des moyens et des fondements du processus de la création artistique, détient ici une importance vitale, sinon déterminante, pour comprendre le sens et la raison d'être de l'art, ouvrant la possibilité de voir un jour ce qu'est-cet art qui nous enchante et nous réalise, en tant que projet « anthropo-ontologique » ... toujours en marche.

Bibliographie :

ANGÁS, J.; BEA, M.; COLLADO GIRALDO, H.; AGUILAR, J. C., GARCÍA ARRANZ, J. J. (2015) *La Cueva de Maltravieso (Cáceres, España): la dualidad de un nuevo método de registro tridimensional científico y divulgativo*, In, COLLADO, H.; AGUILAR, J. C.; GARCÍA ARRANZ, J. J. *Symbols In The Landscape: Rock Art And Its Context*, (2015). Tomar: ARKEOS, 201-214.

BONNET, M. (1988) *André Breton. Œuvres Completes*. Vol. 1, Paris: Gallimard.

COCKCROFT, E. (1974) *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, In, *Artforum*, vol. 15, n° 10, June 1974, pp. 39-41.

COLLADO GIRALDO, H.; BEA, M.; RAMOS-MUÑOZ, J., CANTALEJO, P., DOMINGUEZ-BELLA, S., RAMON-BELLO, J., ANGÁS, J., MIRANDA, J., PRIETO, F. J. G., FERNANDEZ-SANCHEZ, D., ARANDA, A., LUQUE, A., GARCÍA ARRANZ, J. J. y AGUILAR, J. C. (2018) *A new group of Palaeolithic painted hands from the southern Iberian Peninsula. Las Estrellas cave (Castellar de la Frontera, Cádiz)*, In, *Zephyrus*, LXXXIII, enero-junio 2019, 15-38.

CORBIN, H. (1964) « *Mundus Imaginalis*. Ou l'imaginaire et l'imaginal » In *Cahiers du Symbolisme*, Nr. 6, pp. 3-26.

DIDI-HUBERMAN, G. (2000) *Devant le temps*. Paris : Éditions du Minuit.

FOUCAULT, M. (1969) *L'archéologie du Savoir*, Paris : Gallimard.

FUSCO, R. de (1983) *Storia dell'Arte Contemporanea*, Roma : Laterza.

GADAMER, H. G. (1996) *Vérité et Méthode. Les Grandes lignes d'une Herméneutique Philosophique*, Paris : Seuil.

HEIDEGGER, M. (1927) *Être et Temps*, Traduction : E. Martineau, [1985] Édition électronique hors commerce, URL :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Heidegger_Martin/Etre_et_le_temps/Etre_et_le_temps.html

HUSSERL, E. (1907) *Lettre à Hugo Von Hofmannsthal*, In, ESCOUBAS, Éliane (1991) *La Part de l'Œil. Dossier Art et Phénoménologie*, Nr. 7, Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts, pp 13-14.

HUSSERL, E. (1982) *Recherches Phénoménologiques pour la Constitution*, Vol. 1, Traduction : Eliane Escoubas, Paris : PUF.

MASSON, A., BRETON, A., TZARA, T., (1996) *Le Cadavre-exquis (1925-1937)*, Parma : Galleria d'Arte Niccoli.

MORIN, E. (1990) *Science avec Conscience*, Paris : Gallimard

NICOLESCU, B. (2000) *O Manifesto da Transdisciplinaridade*, Lisboa : Hugoin.

OLDENBURG, C. (1961) *I am for an art ...*, In, HARRISON, C. and WOOD, P. (1992) *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford and Cambridge: Blackwell, pp. 727-729.

RANSFORD, E. (2007) *La Nouvelle Physique de l'Esprit. Pour Une Nouvelle Science de la Matière*. Paris : Éditions du Temps Présent.

ROSENBERG, H. (1952) *The American Action Painters*, In, In, HARRISON, C. and WOOD, P. (1992) *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford and Cambridge: Blackwell, pp. 581-583.

BUYER, R. (1977) *La Gnose de Princeton*, Paris : Pluriel

SANOUILLET, M. (2005) *Dada à Paris*, Paris : CNRS Éditions.

VEYNE, P. (2008) *Foucault. Sa pensée, sa personne*. Paris : Albin Michel.
