

Inscriptions aux conventions

Étienne Cliquet ____ 2021



Mon point de départ est simple et très concret. Il commence il y a presque dix ans quand j'ai participé à des conventions d'amateurs d'origami de 2012 à 2015. Une recherche sur le pliage de papier m'a amené à m'intéresser à l'origami au point de me confronter aux origamistes lors de conventions annuelles d'amateurs. M'inscrire hors du champ de l'art contemporain, dans un milieu autre, a inscrit en moi des changements en retour, des questions vis à vis de l'art dans son rapport au collectif, à l'institution, à la politique, à l'autonomie, à l'indépendance, à l'amateur, à la technique et à l'exposition. Ces motifs ont ensuite trouvé un écho dans l'élaboration de conventions annuelles organisées par des artistes à partir de 2015, un collectif en devenir auquel je contribue. Ce sont les conventions aR⁽¹⁾ qui se tiennent chaque année dans un lieu non artistique, hors des grandes métropoles, sans exposition, sans spectateur, sur le mode des conventions d'amateurs. Elles fédèrent en particulier des pratiques artistiques hétérogènes à l'art, inscrites dans des milieux autres que le non-lieu de l'espace d'exposition. Au cours des conventions aR, quelques dizaines d'artistes et non artistes se retrouvent, parfois dans la même personne, dans la personnalité du groupe même. Mon but ici est d'articuler une position vis à vis du collectif à partir de la théorie de l'individuation de Gilbert Simondon en m'appuyant sur l'expérience des conventions d'origami et des conventions aR, à la limite de l'art et de son hétérogénéité.

(1) L'acronyme aR a été proposé pour « petit a » (un art qui ne se soucie pas de revendiquer le statut artistique de ses propositions avec un A majuscule) et pour « grand R » (un week-end au grand air, loin des institutions culturelles et du marché de l'art).

1 ____ Inscriptions de relations

Des conventions, il en est question à plus d'un titre, à plusieurs reprises et de façon complémentaire. Lors des conventions d'origami, je ne me préoccupe pas de revendiquer mes pliages comme de l'art pendant que les conventions aR suscitent des retours critiques et des débats avec des personnes extérieures, souvent impliquées dans d'autres contextes. Mis bout à bout, renvoyés les uns aux autres, ces contextes se révèlent pour ce qu'ils sont : des conventions, des règles implicites, des codes, des normes, plus ou moins prescriptifs. En m'invitant dans le monde des plieurs de papier, il m'est apparu inévitable qu'en retour des personnes étrangères au monde de l'art s'invitent parmi les artistes ou que nous les prenions en auto-stop. Ce va-et-vient m'apparaît primordial dans l'idée de collectif que je voudrais défendre dans ce texte. Il s'agit de porter son attention à des pratiques artistiques qui se brouillent délibérément avec le réel, parfois de manière contingente. Dans cette perspective, les ateliers ou résidences qu'effectuent les artistes dans des établissements publics, les maisons de retraite, les hôpitaux psychiatriques, les prisons, les lycées et autres ne devraient pas être considérés comme une activité secondaire par les établissements qui les accueillent ni un emploi subalterne pour les artistes et les institutions qui les accompagnent. Par les œuvres, les artistes construisent une traduction idiomatique des relations qui s'y nouent (les alliances, les conflits, les structures de pouvoir) peu importe le médium ou les moyens employés.

J'ai rencontré dans la théorie de l'individuation de Gilbert Simondon une pensée radicale de la relation. Elle concerne la genèse de tout individu comme processus auquel appartient le monde physique, vivant, technique, le collectif dans sa dimension psychologique et sociale mais aussi le rapport au savoir. Les relations s'y révèlent sous différents régimes d'individuation et différents ordres de grandeur avec leurs limites, leurs constitutions plus ou moins problématiques. De fait, notre époque et le dérèglement climatique engendré par le capitalisme exigent un tout autre rapport au monde physique, vital et technique, ce à



quoi la théorie de Gilbert Simondon est mise à contribution. Néanmoins, la publication tardive de sa thèse principale en 2005 et de sa traduction n'a permis que récemment une implication de sa pensée dans le champ de l'art, sinon du fait de philosophes (Bernard Stiegler, Baptiste Morizot) ou d'anthropologue (Tim Ingold).

Pour autant, la relation se trouve au cœur de différents mouvements et théories qui ont fait grand bruit sur la scène artistique à partir des années 90, s'inscrivant d'emblée dans des institutions artistiques importantes, au sein de musées ou « hors les murs » : l'esthétique relationnelle, l'art participatif, *community-based-art* mais aussi l'art interactif jusqu'à des théories d'unification un peu émoussées (art praticable). Ces différents courants découlent pour la plupart d'expériences et de mouvements des années 60 comme le mouvement brésilien Néo-concret, l'art in-situ (*site-specific*), l'art conceptuel. Au sein des différentes prises de position théoriques depuis une vingtaine d'année, il y a en a d'intuitives et peu scrupuleuses (Nicolas Bourriaud). D'autres élaborent un travail historique et critique (Claire Bishop, Miwon Kwon, James Meyer, Hal Foster) ou encore plein d'humour comme la notion d'interpassivité développée par Robert Pfaller et Slavoj Žižek.

En m'appuyant sur la théorie de l'individuation, je voudrais discuter quelques aspects de la relation au sein du collectif, comment elle s'inscrit en nous pour nous tirer tantôt vers le haut tantôt vers le bas. J'emploie le concept d'inscription pour insister sur la consistance d'une relation et ce qu'elle a de concret. Se tenir proche de la pensée de Simondon permet de comprendre en quoi s'inscrire quelque part réellement s'inscrit en soi en retour et nous transforme, durablement, subjectivement, à un niveau tant psychologique que somatique. Mais inscriptions renvoie également à l'écriture, au texte et au contexte, à la part théorique de l'activité artistique, aux institutions elles-mêmes fondées sur des inscriptions, donc à l'histoire qui les traverse, parfois dans l'ombre du déni. Par là, je voudrais marquer mon intérêt pour la critique institutionnelle dans le champ de l'art ainsi que la psychothérapie institutionnelle dans le champ de la psychiatrie dont nous avons des leçons à tirer au sein de la convention aR. Aujourd'hui, l'avènement d'une nouvelle écriture, informatique et réticulaire se superpose aux autres. Elle implique un type de relation au quotidien (la force des liens faibles), des forces politiques et des organisations sociales qui induisent à leur tour un rapport à l'art et son cadre de perception.

Comment les relations sont inscrites et comment inscrire les relations guidera mon propos. L'inscription détermine la relation, la fonde ou la brise, l'entérine ou l'enterre comme un point dans un diagramme de lignes. Dans l'acte plus encore, le sort de la relation est scellé. La notion d'acte dépasse largement le cadre juridique (l'acte de mariage ou l'acte de divorce) et constituera une hypothèse d'intersection de l'individuation et de l'inscription. La notion d'acte touche en effet autant à l'art, à l'écriture, à la psychologie, au fond à l'existence dans son rapport au réel. Gilbert Simondon consacre à cette question les dernières pages de sa thèse principale.⁽²⁾

(2) Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Aubier, 2005 (abrégé par ILFI dans le texte)

2 — La théorie de l'individuation

La théorie de l'individuation du philosophe Gilbert Simondon concerne la relation avant tout. Elle envisage toujours l'individu comme une réalité relative, une certaine phase de l'être en devenir qui fait apparaître in-fine le couple individu-milieu. La théorie de l'individuation concerne la genèse de tout être selon différents régimes d'individuation à un niveau physique, vital, et psycho-social.

Gilbert Simondon soutient deux thèses la même année en 1958. La première, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, ne sera publiée qu'en partie de son vivant en 1964 puis intégralement après sa mort en 2005 chez Aubier. *Du mode d'existence des objets techniques*, la seconde thèse, dite complémentaire, est publiée chez Aubier dès 1958 et concerne l'individuation de la technique. Dans ce texte, je m'appuierai sur sa première thèse, en particulier les chapitres sur l'individuation psychique d'une part et les fondements du transindividuel et l'individuation collective d'autre part.

J'ai été frappé de découvrir dans la théorie de l'individuation de Gilbert Simondon une pensée basée sur une étude extrêmement concrète et profonde de la réalité. Rarement un théoricien aura été aussi loin et précis dans sa connaissance des sciences d'une part et de la technique d'autre part qu'il étudie de très près, collectionnant des machines dont il étudie la genèse, enseignant à de jeunes étudiants comment créer un poste de télévision. En ce sens, il y a un réalisme des relations comme doctrine de l'individuation chez Gilbert Simondon qui ne dissout pas l'individu dans la relation, ne le déréalise jamais. Pour autant qu'elle soit éclairante pour les artistes, l'élaboration de ses concepts rendent l'accès à ses écrits difficile. Je recommande l'approche didactique de son œuvre par Jean-Hugues Barthelemy (*Simondon*, éditions Les belles lettres, 2016). Son œuvre semble avoir tardé à être reconnue. Plusieurs auteurs que j'apprécie s'appuient sur sa pensée, pour affronter des questions politiques (Bernard Aspe, Muriel Combes, Maurizio Lazzarato), pour affirmer une culture de la technique ouverte contre l'opacité de l'automatisation (Bernard Stiegler) ou



pour fonder une écologie politique du milieu (Baptiste Morizot, Victor Petit). Pour les problèmes dont il a su reconnaître l'importance, pour ses connaissances très concrètes du réel, il y a autant de raison pour les artistes de s'en saisir.

La pensée de Gilbert Simondon permet de rendre compte de l'individuation et de son milieu associé dans un processus qui ne se réduit pas aux termes donnés de la relation, d'individus déjà constitués, qu'ils soient physiques, vivants, techniques ou psycho-sociaux. Être la relation n'est pas être en relation. Il faut partir de la relation elle-même, en son milieu. Pour le dire avec les mots de Gilbert Simondon : « Les véritables propriétés de l'individu sont au niveau de sa genèse, et, pour cette raison même, au niveau de sa relation avec les autres êtres, car, si l'individu est l'être toujours capable de continuer sa genèse, c'est dans sa relation aux autres êtres que réside ce dynamisme génétique » (ILFI, page 90). L'individu en tant que genèse radicale provient de ce qui n'est pas lui mais au milieu, dans la relation. Il y a individuation dès lors que la naissance d'un individu va de pair avec la naissance de son milieu associé. La théorie de l'individuation de Gilbert Simondon suppose de « connaître l'individu à travers l'individuation plutôt que l'individuation à partir de l'individu. » (ILFI, page 24).

Cette idée somme toute assez simple peut paraître contre-intuitive tant nous sommes épris d'une conception de l'individu déjà constitué avant la relation (substantialisme), qui plus est chez les artistes qui se conçoivent souvent comme des individualités bien trempées. Certains biais idéologiques se glissent à nos dépens dans une appréhension incomplète de l'individuation nous explique Simondon. L'hylémorphisme dont nous héritons des Grecs et d'Aristote en particulier envisage l'individuation comme la rencontre d'une forme et d'une matière, c'est à dire d'un agent actif (la forme) avec un agent passif (la matière) induisant un rapport hiérarchique propre au rapport du maître à l'esclave et qui se structure dans une représentation socialisée du travail de celui qui voit ce qui entre à l'atelier et ce qui en sort sans connaître l'élaboration proprement dite. « Pour penser l'individuation, nous dit Simondon, il faut considérer l'être non pas comme substance, ou matière, ou forme, mais comme système tendu, sursaturé, au-dessus du niveau de l'unité, ne consistant pas seulement en lui-même, et ne pouvant pas être adéquatement pensé au moyen du principe du tiers exclu » (ILFI, page 25).

La méthode permettant à Simondon de dépasser la logique de l'identité et du tiers-exclu est la transduction dont la formation du cristal à partir d'un germe étranger offre un exemple concret et un paradigme de l'individuation: « Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. Un cristal qui, à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend selon toutes les directions dans son eau-mère fournit l'image la plus simple de l'opération transductive » (ILFI, page 33).

3 — Inséparation sujet-objet

Puisqu'elle concerne la relation avant tout, la théorie de l'individuation n'est pas une théorie objectivante. La distinction sujet/objet ne tient plus car toute situation que nous pensons nous pense en retour.

La séparation contre laquelle nous devons lutter dans le champ de l'art concerne la tendance réactionnaire à faire de l'art une discipline, en l'intégrant par exemple dans des projets inter-disciplinaires : art et cuisine, art et science, art et mode, etc. Pour être une discipline, il faut avoir un objet. Le vivant est l'objet qui fonde la discipline de la biologie, le social est l'objet de la sociologie. L'art est sans objet sauf à revenir à une conception de l'art du XVIII^e siècle fondé sur le beau comme objet, c'est-à-dire les Beaux-arts. Si l'art manifeste toujours un rapport sensible au réel, l'art moderne a introduit une redéfinition permanente de ses propres limites, intégrant des dimensions inédites. En témoigne abondamment l'histoire de l'art : la propagande politique dès les avant-gardes historiques avec les photomontages de John Heartfield ou les couvertures d'Alexander Rodtchenko pour la revue LEF pour ne citer que les plus célèbres ; le surréalisme ethnographique dans l'entre-deux-guerres dont témoigne l'historien James Clifford en relatant comment l'ethnographie a nourrit le surréalisme et comment le surréalisme l'a modifié en retour par le biais de la revue Documents entre autres ; l'implication d'artistes dans l'évolution de la psychiatrie d'après guerre en France où Jean Dubuffet se lie d'amitié à Jean Oury au cœur de la psychothérapie institutionnelle, en Italie où Piero Gilardi, pionnier de *l'Arte Povera*, participe au mouvement de l'anti-psychiatrie entamé par Franco Basaglia, au Brésil où Lygia Clark mène un travail de thérapeute en dialogue avec des psychanalystes dans les années 70. De toutes ces aventures, ce serait risible d'en parler comme des projets inter-disciplinaires.

L'artiste brésilienne exprima très clairement sa position contre la séparation sujet/objet comme le relate le critique d'art et ami Guy Grett : « Son association de la métaphore anthropophage de l'ingurgitation avec le principe féminin de l'ovulation, sa volonté égale-



ment, de se démarquer des body-artists dont elle critiqua ouvertement la tendance à pérenniser avec leur propre corps la scission sujet/objet de l'art traditionnel ». Bon nombre de ses œuvres s'expérimentent avec le corps, le privant de certains sens, en particulier la vue pour en éveiller d'autres (le toucher, le souffle) en résonance interne avec soi-même (*Máscaras sensoriais*, 1967 - *Camisa-de-força*, 1969) ou collectivement (*Baba antropofágica*, 1973). L'évocation de l'asservissement y est d'autant plus manifeste qu'il fait écho à la fois à l'objectivation de la femme, de l'esclave, du prisonnier politique et du malade mental. La nation brésilienne s'est construite sur l'esclavage de la population indigène puis africaine à partir du XVI^e siècle jusqu'à l'indépendance au XIX^e siècle au profit de l'industrie sucrière notamment qui s'appuyait sur de sinistres punitions physiques des esclaves par l'usage de masques, de colliers et de muselières. Par ailleurs, en 1964, Lygia Clark assiste au coup d'État militaire dans son pays conjointement au soutien de la CIA contre la menace communiste. Cet épisode ouvre la voie à deux décennies où plusieurs pays d'Amérique Latine sont frappés par des dictatures militaires. L'opération Condor dans les années 70 marquera le continent d'une vague d'assassinats dont les techniques de torture et les dispositifs d'asservissement physique sont largement inspirés et importés par l'armée française.⁽³⁾ Si la vue semble bannie dans les œuvres de Lygia Clark, l'histoire de l'art, l'invention des techniques de la perspective jusqu'au dispositif de la chambre noire révèlent comment la séparation de l'œil du regardeur vis à vis de son environnement forge un rapport de réification qui s'appliquera particulièrement au corps de la femme. Le dessinateur de la femme couchée d'Albrecht Dürer est autant une merveilleuse gravure d'instruction des méthodes de la perspective qu'une relégation de la femme au statut d'objet d'étude posé sur une table. La séparation du regard d'avec le monde extérieur n'affecte pas seulement l'objet en ligne de mire. Elle forge également une nouvelle subjectivité de l'observateur par la technique, celui qui observe les règles.⁽⁴⁾

Les projets les plus radicaux de Lygia Clark à partir de 1973 ne comptent plus vraiment de spectateur ni d'exposition. Ils suspendent la distinction sujet/objet. C'est le cas par exemple de *Corps collectifs* réalisé dans le cadre de ses activités au Centre Saint-Charles de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne mais aussi des projets de la même époque au Brésil (*Canibalismo*, 1973 - *Rede de elástico*, 1974) jusqu'à son travail en tant que thérapeute auprès de personnes psychotiques avec les *Objetos relacionais*. Un pan de l'art depuis les années 60 tombe rapidement dans la catégorie abyssale de la vie ou du «non-art» sans autre explication, considéré comme en dehors de l'art alors qu'il est simplement en marge de l'exposition. De telles œuvres sont effectivement un défi pour la connaissance, problème que rencontre également la théorie de l'individuation. À proprement parler, on ne peut pas connaître l'individuation nous dit Simondon: « nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous » (ILFI, page 36). La connaissance de l'individuation est individuation de la connaissance.

En tant que telle, la théorie de l'individuation nous place dans un continuum difficilement saisissable, une perpétuation du changement laissant peu de place à la rupture de l'ordre des choses. L'individuation se présente alors comme un seuil à la manière de ce que les astrophysiciens nomment l'horizon des événements, zone au-delà de laquelle il n'est plus possible d'observer ce qui se passe dans un trou noir. Pourtant, ni Gilbert Simondon ni Lygia Clark, contemporains l'un de l'autre, ne vivaient dans l'espace.

La notion d'acte permet peut être de saisir ce que l'artiste brésilienne engage dans l'expérience avec ses objets comme du processus d'individuation. D'un acte au sens fort, on ne peut répondre subjectivement tant il fonde le sujet lui-même ou parfois l'anéantit. En de

(3) Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l'école française*, Éditions La Découverte, 2008

(4) Johnathan Crary, *Techniques de l'observateur - vision et modernité au XIX^e siècle*, Éditions Dehors, 2016

tels cas, nous pouvons seulement en prendre acte pour le meilleur ou pour le pire. C'est le propre de l'acte de risquer gros, l'acte de courage, l'acte héroïque mais aussi le passage à l'acte dans le cas d'un suicide ou d'un meurtre dont les tribunaux ont bien du mal à déterminer si la personne est responsable de son acte ou non. Chez Lygia Clark, il est souvent question de crises dans ses lettres que les œuvres viennent résoudre, elle-même étant par ailleurs impliquée dans un travail psychanalytique jusqu'à faire l'expérience de thérapeute à son tour. À distance, il n'est pas facile d'en faire l'expérience à moins de considérer de possibles traces et conséquences que l'acte laisse derrière lui en se prolongeant jusqu'à nous (photos, vidéos, protocoles).

Pour Gilbert Simondon, l'acte équivaut à l'individu auquel il donne la définition suivante : « En un mot, qu'est-ce qu'un individu ? [...] L'individu n'est pas un être mais un acte, et l'être est individu comme agent de cet acte d'individuation par lequel il se manifeste et existe [...] L'individu est ce qui a été individué et continue à s'individualiser » (ILFI, page 190). L'acte marque bien un coup d'arrêt à l'individuation, la réalisation de l'individu mais dans son optimisme Simondon envisage inexorablement l'acte permettant à d'autres phases d'individuation d'advenir et de se prolonger au delà de lui-même.

La notion d'acte est vaste et complexe, à la fois très ancienne et très moderne par son usage en psychanalyse d'une part (passage à l'acte, acte manqué, acting-out) mais aussi dans l'art (performance, actionnisme viennois, action painting). Sur le plan institutionnel et juridictionnel les actes inscrivent des faits marquants de l'existence sur un support papier ou électronique (acte de naissance, acte de mariage, acte de décès, acte médical) et impliquent parfois aussi des actes de langage au sens de John L. Austin. On perçoit à travers l'étendue de ces différents champs d'implication ce que la notion d'acte doit au théâtre. L'acte suppose une scène que ce soit pour l'acting-out en psychanalyse, la performance artistique ou le rituel du mariage. On serait tenté de voir une scène dès que se profile un acte. Mais si l'acting-out consiste bel et bien à monter en scène, le passage à l'acte suicidaire suggère au contraire une sortie radicale de la scène dans le cas d'une défenestration. Dans l'obscénité, l'acte sexuel est lui aussi expulsé hors de la scène, présenté brutalement. Le rapport de l'acte avec la théâtralité n'a donc rien d'évident ni systématique. L'acte est complexe et problématique.

Dans le second manifeste du surréalisme publié en 1929, André Breton embrasse sans détour les différents aspects de l'acte que nous venons d'évoquer, à la fois suicidaire, aveugle, théâtral mais aussi fantasmé et même juridique. Il écrit : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. »

Le « petit système d'avilissement » en question relève du système juridique qui n'est nullement extérieur à l'acte surréaliste dépeint par André Breton tant la violence qu'il exprime s'avère elle-même fondée sur la loi, le jugement et la punition émanant de son fantasme. Le surréel s'y affirme comme mythique non sans une dimension masochiste et punitive qui n'a pas échappé à Georges Bataille⁽⁵⁾ évoquant une attitude icarienne témoignant du désir d'être châtié à son tour.

(5) Georges Bataille, «La «vieille taupe» et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste» (manuscrit non daté, début des années 1930), Œuvres Complètes II. Écrits posthumes 1922-1940, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 103-104. Je dois cette référence à Ana Samardžija Scrivener et d'autres remarques importantes au cours de l'élaboration de ce texte.

Une question se pose alors. Comment penser l'acte artistique comme une transformation radicale dans un rapport au réel qui ne soit ni suicidaire, ni théâtral ou spectaculaire, ni juridique ? Ce point est fondamental vis à vis des pratiques artistiques inscrites en dehors de l'espace d'exposition, sans cadre ni scène pour mettre l'œuvre en exergue, l'accompagner jusqu'à l'attention du regard. Il n'est pas dit que les dernières œuvres collectives de Lygia Clark suggèrent une scène. d'où sa critique des artistes performers qui mettent en scène leur corps reproduisant le schéma sujet/objet. Allan Kaprow aussi a toujours déclaré dans ses écrits que le happening n'avait rien à voir avec le théâtre (La performance non théâtrale, 1976). Il en coûte toujours de l'acte. Il en coûte de sa personne. En l'occurrence, le risque existe bel et bien que la relation ne prenne pas, que l'acte manque, ne mobilise personne et laisse dans l'indifférence ou tout bonnement qu'il constitue une impasse.

4 Convention citoyenne

Qu'attendre du collectif au sein d'une convention ? Une convention collective règle les droits du travail entre représentants des salariés et représentants des employeurs. Une convention politique réunit chaque année les membres d'un parti politique pour établir une stratégie. Une convention nationale gouverne ou fixe la constitution. Une convention d'amateurs réunit des passionnés autour d'une activité créative ou technique. Le terme convention apparaît dans le Larousse comme synonyme d'assemblée désignant une réunion dans un même lieu d'un nombre considérable de personnes. Une convention peut être spontanée. Elle peut être aussi convoquée. On le voit, la question du collectif y est centrale comme elle l'est des conventions d'artistes que nous appelons de nos vœux. Elle est également primordiale dans la théorie de l'individuation. Pour être la plus complète, l'individualisation psychologique et sociale passe par le collectif, une relation transindividuelle : « Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, ou plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle. » (ILFI, page 298).

Pour Gilbert Simondon, le véritable collectif ne réside pas dans la mise en relation d'individus déjà constitués. Les relations interindividuelles ne sont qu'un « échange entre des réalités individuéées qui restent à leur même niveau d'individuation, et qui cherchent dans les autres individus une image de leur propre existence parallèle à cette existence. » (ILFI, page 167). Tendre vers un collectif réel ne saurait se confondre avec l'appartenance à une communauté éthique ou culturelle et ne saurait être confondues non plus avec un contrat civil ou juridique. La transindividualité implique au contraire de destituer la communauté, les fonctions, les identités. Seule la relation entre l'extériorité et l'intériorité est le véritable point de départ du collectif réel par un processus de transindividuation. La transindividualité est seule capable de réaliser l'individualité psychique la plus profonde dans le collectif nous dit-il : « c'est dans la relation entre l'extériorité et l'intériorité que se constitue le point de départ de la transindividualité. Ainsi, l'individualité psychologique apparaît comme étant ce qui s'élabore en élaborant la transindividualité ; cette élaboration repose sur deux dialectiques connexes, l'une qui intériorise l'extérieur, l'autre qui extériorise l'intérieur. » (ILFI, page 274). La transindividualité s'étend



aux différentes réalités mais recouvre avant tout le monde psychologique : «La relation des mondes physique et biologique au monde psychologique passe par l'individu; le monde psychologique doit être nommé univers transindividuel plutôt que monde psychologique, car il n'a pas d'existence indépendante; par exemple, la culture n'est pas une réalité qui subsiste d'elle-même; elle n'existe que dans la mesure où les monuments et les témoignages culturels sont réactualisés par des individus et compris par eux comme porteurs de significations.» (ILFI, page 272).

En m'attardant un instant sur des événements récents, je voudrais montrer à quel point la catégorie de citoyenneté ou celle de travailleur qui fondent nos sociétés sont l'antithèse du transindividuel. Avec la Convention citoyenne pour le climat, nous avons un exemple parlant sous les yeux qui aura l'avantage au moins de ne pas nous illusionner. En octobre 2018, suite à l'annonce du gouvernement néolibéral d'augmenter la taxe sur le carburant (TICPE), le mouvement des gilets jaunes naît spontanément en France, dans les zones rurales et périurbaines en occupant les accès routiers (les ronds-points) et le cœur des grandes villes en manifestant tous les samedis. La spontanéité du mouvement prend de court beaucoup de monde, le gouvernement mais aussi les militants et les syndicalistes). Le gilet jaune fonctionne comme un signifiant universel, sous lequel n'importe qui peut défiler puisque tout le monde doit en avoir un dans sa voiture. À partir de janvier 2019, des assemblées générales cherchent à structurer le mouvement des gilets jaunes suite à l'appel des habitants de Commercy. Les appuis à gauche font émerger des revendications communes pour davantage de justice sociale, climatique et démocratique à travers des slogans comme : « Fin du monde, fin du mois, même combat ». En réponse à ce mouvement, la police réprime les manifestations et le chef de l'État organise le grand débat national puis convoque en octobre 2019 une Convention citoyenne pour le climat. Une telle convention fondée sur la catégorie du citoyen fonctionne sur le mode d'un échantillon représentatif de la population française : 150 personnes sont tirées au sort selon des critères d'âge, de genre, de métier, de niveau d'études et de région, à condition toutefois d'avoir la nationalité française. On peut doré et déjà se demander à l'évidence pourquoi il n'y a pas de réfugiés climatiques, fussent-ils sans-papier. Qui connaît mieux qu'eux les conséquences réelles du réchauffement climatique ?

Après un an de travail et malgré les perturbations de l'épidémie de la Covid-19 la Convention citoyenne pour le climat a rendu 149 propositions que le président avait promis de transmettre « sans-filtre » au Parlement ou par référendum. Ces propositions ont été réduites à peau de chagrin par le gouvernement. L'affaire est classée. Disgrâce. C'est l'esprit versaillais qui domine. Pourquoi si peu d'égard de nos représentants pour la voix du citoyen ? Peut être parce que la catégorie de citoyen est faite avant tout pour alimenter le marché du travail, non pour penser et encore moins prendre des choix de société. Être citoyen, être en règle avec ses papiers ne sert ni plus ni moins qu'à travailler ou être maintenu au travail. La citoyenneté encadre le travail devenu précaire. L'état-providence qui assurait un minimum de sécurité aux travailleurs en contre-partie (la santé, l'éducation et la retraite) s'est inversé avec les politiques néolibérales comme le résume Maurizio Lazzarato en une phrase : « il faut aider les riches (pour qu'ils produisent la richesse qui ruissellera vers le bas) et responsabiliser les pauvres (les culpabiliser tout en les appauvrissant) »⁽⁶⁾

Le point inédit qu'introduit Gilbert Simondon à propos de l'asservissement de l'humain par le travail est qu'il est aussi l'asservissement de la technique, les deux étant indissociables. Toute communauté et dans une large mesure la société toute entière est constituée d'individualités déjà constituées qu'il s'agit de mettre au travail, la technique y étant réduite à des usages et des rendements : « malgré les apparences, une civilisation du rendement, en dépit des apparentes libertés civiques qu'elle laisse aux individus, est extrêmement contraignante pour eux et empêche leur développement, parce qu'elle asservit simultanément l'homme et la machine » (ILFI, page 355). Pire encore, dans la société capitaliste « la machine est un esclave qui sert à faire d'autres esclaves »⁽⁷⁾

(6) Maurizio Lazzarato, *Le capital déteste tout le monde - Fascisme ou révolution*, Éditions Amsterdam, 2019, page 33)

(7) Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Éditions Aubier, 1958, page 175 (abrégé MEOT dans le texte).

5 L'amateur et le pré-individuel

Nous l'avons vu, le travail social et la citoyenneté sont loin de nous émanciper même si nous devons faire avec. Le professionnel consiste à rendre public son activité, à la déclarer à condition d'avoir ses papiers en règle. Qu'en est-il de l'amateur et in fine des conventions d'amateurs sur lesquelles nous nous appuyons pour organiser les conventions aR ? L'amateur n'effectue pas un travail déclaré mais s'adonne à une passion, une activité créative ou technique. De ce fait, les conventions d'amateur ne semblent pas induire un statut social préalable comme le citoyen, ni correspondre à une activité professionnelle déclarée. Effectivement vient qui veut. Quiconque peut s'inscrire librement moyennant des frais qui couvrent le logement et les repas. C'est ce que j'ai fait en m'inscrivant dans les conventions d'origami sans qu'on me demande ni mes papiers ni ma profession.

À travers la figure de l'amateur on serait enclin à projeter ce que Gilbert Simondon nomme le pré-individuel, une pluralité de l'être, plus qu'unité et plus qu'identité. Influencé par les sciences contemporaines, le pré-individuel renvoie à une énergie potentielle ou une sursaturation de l'individu qui se réalise dans la relation. Être en état de tension pré-individuelle, c'est être plus qu'un et plus qu'identité, pas encore déphasé par rapport à soi-même en dimensions multiples qui sont amenées à s'exprimer collectivement dans la relation : « l'individuation sous forme de collectif fait de l'individu un individu de groupe, associé au groupe par la réalité préindividuelle qu'il porte en lui et qui, réunie à celle d'autres individus, s'individue en unité collective. » (ILFI, page 29). De ce point de vue, ne pas chercher absolument à parler comme un artiste ni à être identifié selon son statut social, ce n'est pas disparaître (non-un) mais prendre part à un potentiel réel (plus qu'un).

Les louanges accordées à l'amateur comme figure de l'amour désintéressé (Roland Barthes, Bernard Stiegler) sont-elles fondées ? L'amateur n'est pourtant pas dénué d'ambiguïté dans le consensus social actuel. Au fond, chaque amateur cache la plupart du temps un



professionnel adepte d'une pratique en amateur qu'il finance par son activité professionnelle. Par ailleurs, le régime associatif à but non-lucratif encadre la libre association et l'activité de l'amateur dans la recherche de financements, l'ouverture d'un compte en banque, parfois un salaire. Le dualisme amateur/professionnel est inscrit dans l'ordre social, l'un et l'autre pouvant être mis en concurrence induisant plus de précarité. Le professionnel fait valoir son activité sur celui de l'amateur, son travail étant couvert par les assurances. D'un autre côté l'amateur travaillant sans but lucratif peut tout aussi remplacer le travail d'un salarié transformant un contrat rémunéré en œuvre caritative ou contributive. L'enthousiasme pour le mouvement des communs demeure très suspect de ce point de vue. Pour les géants de la Silicon Valley, publier la version bêta d'une nouvelle fonctionnalité ou d'un logiciel (version dans laquelle différents bugs persistent) consiste ni plus ni moins à miser sur le travail bénévole des amateurs pour finir la tâche. Sur le dos de l'amateur réside la logique de la disruption pour gagner des marchés. Seuls certains actes de profanation de la technologie et les systèmes font du *hacker* un amateur intéressant, dans des cas très particuliers (Julien Assange par exemple).

Les conventions d'amateur instaurent années après année, de manière imperturbable un temps non-capitaliste, arraché au temps commensurable du marché mais elles restent largement apolitiques et sans conséquence de changements à ne pas prendre le risque d'une quelconque discorde. On peut également se demander si la pensée de Gilbert Simondon elle-même n'éluide pas le conflit et le politique à certains égards.

6__ Le milieu de l'origami

Peut-on parler du milieu de l'origami ? La même question s'appliquerait à l'art. Peut-on parler au milieu de l'origami et de l'art, au milieu des deux ? Qu'est ce qu'un milieu ? Quelles sont les subtilités de sens que Gilbert Simondon octroie à ce concept ? Entre deux points, entre un début et une fin définit le premier sens du terme milieu avant de prendre un sens plus spécifique pour désigner l'élément physique dans lequel baigne un corps : milieu aqueux, milieu gazeux, etc. D'une certaine manière, le milieu associé à un objet technique chez Simondon procède de cette acceptation première et concrète du terme. Pour l'objet technique, le milieu associé est un certain régime des éléments naturels entourant l'être technique. Le milieu associé est médiateur de la relation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels. Tel est l'ensemble constitué par l'huile et l'eau dans la turbine Guimbal par exemple (MEOT, page 71). L'extension qu'il opère à la notion de milieu est à replacer dans une perspective de rupture avec l'hylémorphisme. Il ne s'agit pas de penser l'individu par rapport à son milieu dans le sens que l'individu devrait s'adapter au milieu ou qu'il lui appartiendrait. Il s'agit au contraire de penser les deux à la fois, leur causalité réciproque, non comme une adaptation mais comme une co-évolution. En ce sens, l'usage du milieu chez Simondon se rapproche de la notion de système ou d'éco-système : « un milieu n'est ni unique ni univoque mais un système, groupement synthétique de deux ou plusieurs échelons de réalité. » (ILFI, note de bas de page 30). En ce sens, le concept de milieu que j'utilise dans ce texte en référence à Simondon est l'antithèse du terroir et ce qu'il charrie d'un rapport culturel identitaire voire xénophobe : mon pays, ma région, chez moi, les immigrés doivent s'adapter à notre culture, etc. Rapporté à l'origami, l'emprunt du mot japonais origami dans l'usage courant pour désigner le pliage de papier ne permet pas de l'ancrer immuablement dans une tradition culturelle japonaise qui serait son milieu. Ce serait idéologiquement réactionnaire, contraire à l'idée d'individuation et historiquement faux puisque d'autres foyers sont nés indépendamment en



Chine, en Espagne et en Amérique Latine entre autres. Si un milieu de l'origami existe, il s'agit par conséquent d'en explorer certaines réalités contemporaines.

Au fil de mes recherches, j'ai observé que l'origami est devenu un fait global en quelques décennies. Je m'attache ici au jeu du pliage d'une feuille de papier sans la découper pour réaliser diverses formes. Depuis les années 50, des évolutions importantes ont vu le jour suite à la création d'un solfège international du système de pliage. Le système Yoshizawa-Randlett du nom de ses co-inventeurs japonais et américains. Il s'agit d'une codification capable de traduire n'importe quel pli en schéma aisément lisible. Dès lors, la publication de livres d'origami s'est répandue à une échelle mondiale créant de multiples creusets d'amateurs de pliage de papier qui peu à peu ont fondé des organisations utilisant massivement Internet pour se regrouper en associations, fédérations et conventions.

Parallèlement, des mathématiciens, des ingénieurs et des informaticiens ont vu dans le pliage des défis pour leurs recherches. On peut véritablement parler d'invention dans ce domaine au sens que donne Gilbert Simondon à ce terme. La publication du livre de Gilles Deleuze sur le pli à la fin des années 80⁽⁸⁾ aura très rapidement une influence importante dans le développement de l'informatisation de l'architecture non standard à partir des années 90. Le paradigme du pli dans l'architecture à l'ère du numérique est éloquent dans l'exposition *Archéologie du numérique* présentée en 2013 au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à travers les projets de Frank Gehry, Peter Eisenman, Chuck Hoberman et Shoji Yoh. Cet engouement de l'origami a permis à certains plieurs de devenir des professionnels en réalisant des animations d'origami pour la publicité par exemple. L'image de l'origami y est souvent associée aux bienfaits de la mobilité et de la flexibilité qu'offriraient les technologies, masquant les logiques de précarisation qu'implique les entreprises de type plateforme. On peut citer entre autres Origami Project : le nom de code d'un projet secret d'ordinateur ultra-portable lancé par Microsoft en 2006, la gamme de forfaits de téléphonie mobile Origami(tm) de l'opérateur de téléphonie Orange depuis 2008, Origami Capital Partners : une société de capitaux privés, née à Chicago en 2008 qui propose notamment de racheter les parts des victimes des fonds Madoff, Origami Logic : une compagnie d'analyse marketing de données numériques, fondée en 2011 à Menlo Park en Californie, Origami : le logiciel de création d'interfaces développé en interne par Facebook avant d'être mis à disposition du grand public en 2013. Ces exemples témoignent non seulement de l'origami comme fait global mais également comme iconicité du capitalisme numérique.

Une incursion dans cet art à portée de main, plier une feuille de papier, lève le voile sur une polarité dont fait souvent l'objet la culture populaire en terme idéologique. D'un côté la culture populaire peut être instrumentalisée à des fins régionalistes ou nationalistes, la défense d'un terroir dont les spécificités seraient en danger. D'un autre côté, la culture populaire peut être brandie comme étendard d'une mondialisation heureuse et pacifiée à travers une esthétique du lisse et du générique à souhait comme c'est le cas de l'origami employé pour vendre les technologies dans la publicité. Le premier semble lutter courageusement contre le second : le local authentique contre le global inhumain tandis que le second s'arroge la place du soit-disant garant de la liberté de pensée (libéralisme) contre l'obscurantisme du premier enraciné dans ses préjugés. C'est peut être vrai aussi que les produits locaux peuvent être tout à fait calibrés pour le marché mondial, que l'un se soutient de l'autre. N'est ce pas le propre du capitalisme que de se démarquer de ses concurrents à tout prix, quitte à épouser des poncifs culturels identitaires qui flirtent avec des idées d'extrême droite ? Nous voici pris dans un cadre de pensée binaire, primaire même, avec lequel il faut absolument rompre sans tergiverser.

(8) Gilles Deleuze, *Le Pli - Leibniz et le baroque*, Les éditions de minuit, 1988

7 Les conventions d'origami

D'une feuille de papier en la pliant, on se dirige inéluctablement vers une réduction de l'espace, en deux, en trois, 1/4, 1/8, etc. jusqu'à un monde en miniature. La convention elle-même ramène et condense dans un seul espace-temps une vue d'ensemble : apprentissage et production de pliages, exposition de collections entières de différents styles sur des tables recouvertes de nappes, publication des diagrammes, concours thématique, échange de pliages, vente de livres rares et de goodies, conférence d'invités d'honneur venus de l'étranger. Sont intriqués à tout cela les rapports humains : la photo de groupe, qui s'attable à côté d'untel ? *Who's who* ? Qui revient d'une année sur l'autre ? À propos des conventions d'origami, il m'arrive d'être rattrapé par le souvenir d'une œuvre de Peter Fischli et David Weiss réalisée entre 1981 et 2006 : *Soudain une vue d'ensemble*. Près de deux cents scénettes en argile modelée illustrent des grandes questions sous forme de petits personnages dans des situations grotesques. Le procédé est populaire et modeste en terme d'échelle (comme le pliage). Je n'ai rien contre les œuvres monumentales mais à minorer les œuvres de petites tailles, on se prive de voir le monde d'en haut, de le cartographier, d'y percevoir plus clairement des rapports et des relations.

L'activité principale des conventions d'origami consiste surtout à plier du papier pour le plaisir le temps d'un week-end prolongé. En amont de la convention, les organisateurs lancent les inscriptions qui s'effectuent en remplissant un formulaire papier ou sur Internet (nom, prénom, adresse pour les échanges ultérieurs, recevoir le programme et le livret de la convention). Il faut également s'acquitter d'une cotisation (environ 30 euros/jour), réserver si besoin un couchage (20 à 30 euros/nuit) et le repas (10 euros/repas). Le trajet est à la charge du participant. Aussi, les inscriptions recueillent les propositions des participants :

- Voulez-vous enseigner un modèle de pliage ?
- Quel est le niveau de difficulté de celui-ci ?
- Souhaitez-vous exposer vos propres pliages ?
- Souhaitez-vous publier un diagramme dans le livret de la convention ?



Ce dernier est une édition photocopiée d'une centaine de pages, constituée des diagrammes des participants à la convention et distribuée à chacun d'eux.

Parallèlement aux inscriptions spontanées, les organisateurs convient trois invités d'honneur, des créateurs de différents pays qui enseignent leur modèle durant la convention. Parfois, ils donnent également une conférence. Au cours de la convention, les journées s'organisent principalement autour des ateliers qui se déroulent simultanément les uns les autres par petits groupes de 10 à 20 personnes maximum.

Le récit que je peux livrer de mon expérience des conventions d'origami se déroule en trois étapes : une première tentative avortée en 2005 puis une série d'inscriptions concrètes dans des conventions à Lyon, Dijon et Colmar où j'ai présenté des pliages de 2012 à 2015. Ma dernière expérience à Tabiano en Italie en 2015 est la convention d'origami la plus importante d'Europe. Elle opère en moi un tournant de perspective puisque je prends conscience du processus collectif, un germe d'où naîtra peu à peu l'idée avec d'autres de construire une convention auto-organisée par des artistes, la convention aR.

Pré-inscription. En 2005, le hasard faisait que j'habitais à côté de la rue de Charenton à Paris où était domicilié le siège de l'association du Mouvement Français des Plieurs de Papiers (MFPP). Je m'y étais inscrit pour emprunter des livres dans leur bibliothèque et participer à leurs rencontres hebdomadaires dans leur local le samedi après-midi. J'étais aussi très intéressé par la convention nationale à laquelle j'allais assister un weekend de mai dans un grand bâtiment du 18e arrondissement à Paris. Ce fût pour moi un échec dans la mesure où je n'ai participé qu'à une seule après-midi en visiteur furtif. C'est bien trop peu pour vivre quoique ce soit de vraiment collectif, une leçon que je m'appliquerai par la suite.

Première inscription. Je télécharge un formulaire d'inscription sur le site de l'OORAA (Organisation des Origamistes de Rhône Alpes et d'Ailleurs). Je l'imprime, le remplis et le renvoie pour participer à l'Ultimate Origami Convention du 2 au 4 novembre 2012 à Lyon. Sur le formulaire, je prends soin de cocher la case permettant de réserver une table où présenter mes modèles de pliage. Cette convention attire chaque année une centaine d'amateurs, dans le 8e arrondissement de Lyon, le quartier des « États-Unis », au CISL (Centre International de Séjour de Lyon). C'est un non-lieu, placé stratégiquement au carrefour des différents flux de la ville, très bien desservi, fonctionnel et insipide si ce n'est le hall d'entrée qui relève mon attention : un puit de lumière circulaire et ouvert sur les différents étages qui lui donne un petit air de Guggenheim. Je loge et mange sur place pendant trois jours sans en sortir. Rien d'intéressant aux alentours, donc je m'immerge dans la convention.

Sans doute à cause de ce bâtiment, j'ai réalisé pour l'occasion des origamis à partir d'icônes de l'art moderne et contemporain : *Fountain*, le ready-made de Marcel Duchamp de 1917 et un logo de Georges Maciunas réalisé pour le *Fluxorchestra*, un concert Fluxus au Carnegie recital Hall en 1965. Ce dernier issue d'une image Aztèque représente un visage qui tire la langue répété 24 fois sur le programme papier. Ces répliques d'œuvres emblématiques sont réalisées selon la règle et le défi de l'origami : plier une feuille de papier sans découpe ni collage. Pour réaliser la réplique de *Fountain*, j'ai utilisé des plis curvilignes, ce qui est rare mais présent dans de recherches scientifiques menées par David Huffman, Jeannine Mosely ou Erik Demaine. Mais avant cela, des plis curvilignes apparaissent dans certains cours propédeutiques de Joseph Albers au Bauhaus de Dessau dès 1928 puis au Black Mountain Collège autour de 1945, ce que les scientifiques en question connaissent bien. Chacun des modèles que j'ai réalisés (l'urinoir et le visage grimaçant) est décliné à différentes échelles qui peuvent être empilées comme des poupées-gigognes, à la manière de l'origami modulaire, un genre de pliage répandu en Chine. Mes pliages étaient tout à fait réglementaires comme origami mais les représentations elle-mêmes ne

l'étaient pas et n'avaient à priori rien à faire là. J'ai pensé en les faisant aux hallucinations dites lilliputiennes que décrit notamment Olivier Sacks. Ces hallucinations se manifestent sous la forme de motifs visuels incongrus qui se propagent dans l'espace. Moi-même, je me sentais pris par cette hallucination avec la sensation de voir se rétrécir et se dissoudre progressivement la signification artistique de ces objets.

Deuxième inscription. le MFPP (Mouvement Français de Plieurs de Papier) organise chaque année au printemps sa convention dans une ville différente, portée par une association locale qui prend en charge l'infrastructure et les modalités pratiques : le logement, le local des ateliers, les présentoirs pour les pliages des participants, les repas, les inscriptions, les badges. Ce sont « les rencontres de mai ». En 2012, elles se tiennent le week-end de l'Ascension du 9 au 12 mai à la Grande Orangerie du Museum du Jardin des Sciences de l'Arquebuse à Dijon. Avant de venir, je ne pouvais pas anticiper la disposition des tables et des lieux mais j'avais maintenant une petite idée des caractéristiques très générales du type de pliages exposé en plus grand nombre. Ils sont souvent colorés et petits pour être transportables dans des boîtes à chaussure. D'ailleurs, chaque membre de la convention dispose avec lui d'une boîte en carton pour y ranger les pliages réalisés au cours des ateliers. En réfléchissant comment un pliage pourrait dialoguer avec la taille conventionnelle des pliages, il m'a semblé intéressant de créer en contraste un grand pliage noir imposant. J'ai donc conçu et réalisé un pliage de pneu de camion à échelle 1 (150x150x40cm) plié à partir d'une grande feuille de papier Canson noir d'un mètre de large et trois mètres de long. Un pneu est une forme simple, visible de loin, susceptible de rouler et de se déplacer vers les autres pliages comme une potentielle menace. Il y a de nombreuses représentations d'objets techniques chez les origamistes mais rarement à échelle réelle. Le motif du pneu m'évoque par ailleurs certaines œuvres emblématiques d'artistes américains comme Robert Rauschenberg (*Automobile Tire Print*, 1953) ou Allan Kaprow (*Yard*, 1961). En m'inscrivant dans les conventions d'origami, je ne cherche pas à me fondre systématiquement comme le ferait une anthropologie « classique » ni à adopter une attitude normative ou orthodoxe par rapport à une supposée origine fantasmée de l'origami. S'adapter ne convient pas à l'individuation. Gilbert Simondon préfère parler d'évolution : « La notion d'adaptation est mal formée dans la mesure où elle suppose l'existence des termes comme précédant celle de la relation [...] l'évolution n'est pas à proprement parler un perfectionnement mais une intégration, le maintien d'une métastabilité qui repose de plus en plus sur elle-même, accumulant des potentiels, assemblant structures et fonctions. » (ILFI, page 213). Ne pas se priver de surprendre, c'est accepter de se laisser surprendre soi-même sous la forme d'une transformation structurante comme peut le faire le germe d'un cristal, de proche en proche.

Troisième inscription. Les rencontres de mai du MFPP se poursuivent chaque année et sont organisées en mai 2014 par le groupe Origami Alsace dans la maison d'accueil de Notre-Dame des Trois-epis, un lieu de pèlerinage chrétien à une dizaine de kilomètres de Colmar. En tant que propriétaire foncier, il n'est pas rare que l'Église loue ses bâtiments pour payer les travaux de rénovation par exemple.

Un pas de plus de mon implication dans une convention d'origami consiste cette fois non seulement à exposer des pliages mais également à les enseigner dans le cadre d'ateliers. Il s'agit d'un incisive, d'une pré-molaire et d'une molaire en origami, l'atelier devant permettre de rassembler les 32 dents d'une mâchoire humaine. Chaque pliage de dent mesure 15 centimètres de haut, réalisé en pliant une feuille de 30 centimètres de côté. L'ensemble des dents sont ensuite fixées sur une plaque de mousse de polyuréthane noire de 110 sur 190 centimètres comme le sont les bijoux. Cette mâchoire est ensuite présentée sur les rangées de table où les participants peuvent disposer leurs créations. Enseigner un pliage à un groupe oblige à déconstruire chaque étape de celui-ci. L'exercice est compa-

nable à l'incorporation d'un enchaînement de gestes comme pourrait le faire un chorégraphe ou un jodoka. Ici l'action se concentre sur les mains et les doigts autour d'un petit objet. Pour l'enseigner aux autres, tout le corps doit s'orienter vers le regard du groupe, qu'il puisse en saisir les différentes facettes et reproduire une topologie singulière de surface de papier se repliant sur elle-même. En pliant les modèles des autres lors des ateliers qu'organise la convention, il m'est arrivé à maintes reprises d'être subjugué par une étape de pliage, hésitant à m'arrêter avant la fin sur un instantané. Une étape de pliage n'est pas vraiment un état stable mais la résolution d'un problème de topologie complexe. Chaque pliage un peu élaboré (20 à 30 étapes) est un secret, infiniment complexe à décrypter. Le défaire pour le refaire n'offre aucune garantie de retrouver le bon chemin si bien qu'un pliage peut être perdu à jamais.

Au terme de la convention 2014, des portes ouvertes ont lieu le dimanche après-midi. Les habitants des alentours déambulent pour admirer les centaines de petites pliages en exposition sur les tables. Un dentiste veut se procurer les pliages de dent pour les présenter dans son cabinet, une extraction qui n'aboutira finalement pas.

Dernière inscription. La C.D.O. (Centro Difusione Origami) est une association à but non lucratif fondée en 1978 en Italie. Financée par ses adhérents, sans financement public ni privé, elle organise chaque année depuis 1982 la plus importante convention d'origami d'Europe. Elle se tient ces dernières années au Grand Hôtel Terme Astro le temps d'un week-end prolongé dans la petite ville thermale de Tabiano Bagni dans la province de Parme. Grandiloquent et spacieux mais aussi un peu flétri, cet hôtel est assez mal noté sur les plateformes de réservations en ligne. Depuis que le gouvernement italien a cessé de rembourser des cures thermales, la chute de la fréquentation a entraîné la chute des prix. La C.D.O. y organise sa convention annuelle à un prix intéressant et bénéficie de grands espaces pour y organiser les différentes activités qui jalonnent le week-end de la convention dans une ambiance surannée qui aurait été tout à fait du goût des surréalistes. Je m'y suis rendu en 2014 pour la 32e convention du 5 au 9 décembre 2014 où s'étaient réunis 270 personnes venues de France, d'Allemagne, de Suisse, de Pologne, d'Israël, du Canada entre autres.

J'avais échoué à concevoir un nouveau pliage à temps pour l'occasion. Aucune idée me venait mais j'ai tout de même pris dans mes valises mes pliages préférés, un bestiaire de mes 25 modèles issus des livres de ma bibliothèque d'origami, du plus simple (quelques dizaines d'étapes) aux plus complexes (200 étapes): un bœuf, une grenouille, un panda, un âne, un lapin, un oiseau et un poisson rouge de Roman Diaz (Uruguay), Un hippopotame, un loup, un écureuil, un macaque et un chat d'Hideo Komatsu (Japon), un hibou, un dauphin, un épagneul, un macaque et un Tricératops de Jun Maekawa (Japon) ainsi qu'un bébé humain, une tortue et un escargot de Robert Lang (États-Unis).

Me voilà au milieu de la convention sans avoir vraiment de proposition originale. Je ne connais quasiment personne et personne ne me connaît. Alors j'observe, je flâne et je déambule entre les ateliers et les petits groupes et les tables remplies de pliages. Pour me donner un peu de contenance, je prends des photos de tout, des pliages, du planning, des salles, de ma chambre, des repas, des soirées, de l'hôtel et ses poignées de porte typiques des années 60. Un sentiment de solitude me traverse. Je me sens isolé au milieu des autres, mélancolique. Qu'est ce que je fais ici ? À chaque convention, cette solitude advient et pourtant je reviens. Pourquoi ? Arrive le moment de la photo de groupe. Tout le monde s'affaire à l'arrière de l'hôtel dans la cour, sur le balcon, partout où le cadre du photographe le permet. Je suis pris dans le mouvement général. Il y avait un rayon de soleil et je réalise qu'il faisait froid et que nous ne sommes pas sortis depuis deux jours. À ce moment précis, m'apparaît une question :

Pourquoi n'y-a-t'il pas une convention d'artistes qui s'auto-organise comme le font les origamistes ?

Sur le moment, je n'ai pas su quoi faire de cette question. Elle n'a produit aucune idée sans nourrir aucun projet sinon un constat d'échec, vis à vis de moi-même. Quelque chose s'est inscrit en moi, un vide où viendra se loger bien après le désir de contribuer aux conventions aR. Plusieurs passages du chapitre consacré à l'individuation psychique dans L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information avertit le lecteur des dispositions et des freins psychiques à l'individuation. Page 250, on peut lire par exemple : « dans l'angoisse, le sujet voudrait se résoudre lui-même sans passer par le collectif [...] l'angoisse est une émotion sans action, un sentiment sans perception; elle est pur retentissement de l'être en lui-même. ». Il est également question de la solitude comme d'un événement préalable à la relation transindividuelle : « Le véritable individu est celui qui a traversé la solitude; ce qu'il découvre au-delà de la solitude, c'est la présence d'une relation transindividuelle. L'individu trouve l'universalité de la relation au terme de l'épreuve qu'il s'est imposée, et qui est une épreuve d'isolement » (ILFI, Page 273). Gilbert Simondon évoque la solitude à travers l'expérience du deuil : « La relation transindividuelle, c'est celle de Zarathoustra à ses disciples, ou celle de Zarathoustra au danseur de corde qui s'est brisé au sol devant lui et a été abandonné par la foule ; la foule ne considérerait le funambule que pour sa fonction ; elle l'abandonne quand, mort, il cesse d'exercer sa fonction ; au contraire, Zarathoustra se sent frère de cet homme, et emporte son cadavre pour lui donner une sépulture ; c'est avec la solitude, dans cette présence de Zarathoustra à un ami mort abandonné par la foule, que commence l'épreuve de la transindividualité. » (ILFI, page 274).

8__ Convention aR

Le texte que vous êtes en train de lire constitue une origine subjective de la convention aR telle qu'elle est inscrite en moi à partir des conventions d'amateurs d'origami. D'autres versions coexistent à la mienne comme autant d'antépisodes de personnes ayant fait un chemin préalable, en partie inscrit dans un contexte hors des espaces d'art, dans une certaine solitude. Elles, eux et moi qui nous réunissons lors des conventions aR, qu'avons-nous à nous dire ? Qu'avons nous à y faire ? Quelle tournure peut prendre une mise en relation de relations singulières ? Sur quoi s'ouvre la convention aR ?

Résumons. Depuis 2015 se rassemblent chaque année en rase campagne plusieurs dizaines de personnes le temps d'un week-end prolongé à l'occasion de la convention aR. Le geste initial de cette convention a été de rompre avec l'exposition. Réside dans ce geste un acte dans la mesure où il se prolonge au delà de lui-même. Pour qu'il y ait un acte, il faut également qu'il en coûte, en l'occurrence de se tenir à l'écart des lieux d'exposition avec l'espoir que cet acte déclenche toute une série de conséquences intéressantes. S'il n'est plus question d'exposition, il n'est plus question de spectateur non plus.

Sous un angle optimiste, participe potentiellement une foule d'individus : physiques, vitaux, psycho-sociaux et techniques. Participe des artistes, des non-artistes, des objets, des animaux, des gestes, des appareils. Participe la nature qui se polarise. Participe la technique qui se concrétise. Participe la nourriture du repas, la vaisselle, le logement, le coût de la vie, les enfants. Participer se rapporte à la primauté de la relation comme théâtre de l'individuation perpétuée des individus, intrinsèque et/ou extrinsèque à des objets d'art.

S'agit-il d'un vœux pieux ? Sous un angle plus critique et plus sombre, le refus de l'exposition n'est-il pas au contraire un acte de repli sur soi d'un petit groupe dans une forme de croyance : « La croyance est véritablement interindividuelle ; elle suppose un fondement qui ne soit pas seulement interindividuel, mais véritablement groupal [...] L'homme qui croit se défend, ou veut changer de groupe, est en désaccord avec d'autres individus ou avec



lui-même [...] La croyance est un phénomène de dissociation ou d'altération des groupes, non une base de leur existence [...] Mythes et opinions sont le prolongement dynamique et structural des opérations d'individuation du groupe dans des situations où cette individuation n'est plus actuelle, plus possible, plus réactivable » (ILFI, page 291-292). Pour Simon-don, le mythe sert avant tout à souder la relation d'un groupe d'intériorité replié sur lui-même, le mythe devenant un réservoir d'opinions pour des situations localisées.

Quel est l'écart entre ces deux hypothèses, l'une positive et l'autre critique d'avec la réalité de la convention aR et ses perspectives ? Que s'y passe-t-il ?

La troisième convention aR s'est tenue à Bataville en Moselle du jeudi 15 au dimanche 18 septembre 2016. Bataville est une cité ouvrière parmi une trentaine d'autres dans le monde de la marque Bata, l'un des plus importants producteurs mondiaux de chaussures du XX^e siècle. Tomáš Bata fonde la marque Bata en 1894 dans l'ancien Empire Austro-hongrois, l'actuelle République tchèque. Les bâtiments de Bataville ont été construits entre 1927 et 1932 à la fois sur le modèle de la maison mère à Zlin mais aussi inspiré du Bauhaus. Le site employait jusqu'à 2200 employés produisant quelques 25000 paires de chaussures par jour. Le site a été construit pour former une sorte d'enclave autonome où les ouvriers vivent et travaillent, des logements étant mis à leur disposition avec électricité et eau courante, des commerces ainsi qu'une église, une piscine, un stade, un centre de formation accessible dès l'âge de 14 ans. « Le site a été choisi par le fondateur pour la proximité avec des voies de communication, notamment avec l'accès aisé de la Nationale 4, le Canal de la Marne au Rhin et la ligne de chemin de fer Strasbourg – Paris, permettant l'approvisionnement de l'usine et de la cité, ainsi que la distribution de la production. » relate Ghislain Gad, le reprenneur d'un des bâtiments qui nous a hébergé. Mais la raison sous-jacente et principale de cet éloignement de tout centre urbain est avant tout de tenir à l'écart les travailleurs de l'activité syndicale, d'éviter la propagation des mouvements de grèves.

Nous avons découvert cette histoire en grande partie sur place en impliquant Ghislain Gad dans nos discussions qui a par ailleurs mandaté l'équipe de L'Université Foraine de l'architecte Patrick Bouchain pour imaginer un « futur enviable », des propositions rassemblées dans un journal de bord et surtout un plan guide (documents publiés sur Internet fin 2016). Nous étions vingt-six personnes au sein de cette convention, principalement des artistes venant de différents coins de l'hexagone, réunis dans un des bâtiments de 7000 m² sur 5 étages, accueillant autrefois l'administration : Céline Ahon, Pierre Akrich, Renaud Bezy, Philippe Blanc, François Deck, Hélène Déléan, Deyi Studio, Jean-Jacques Dumont, Eloy Feria, Nicolas Guillemain, Romaric Hardy, Djamel Kokene, Olivier Lapert, Christine Lapos-tolle, Karine Lebrun, Siyi Li, Jan Middlebos, Sébastien Montero, Étienne Présager, Marie Preston, Laurent Proux, Béatrice Rettig, Matthieu Tremblin, Françoise Vincent, Gwenola Wagon et moi. De Toulouse je suis parti en train de nuit jusqu'à la Gare de l'Est avant de reprendre un train pour la ville de Sarrebourg à 25 km de Bataville avec un changement à Nancy. Puis, quelques-uns ont eu la gentillesse de faire la navette pour acheminer les participants jusqu'à Bataville. Une participation de 19,23 euros par personne couvrait la location du lieu auprès de Ghislain et nous dormions dans les anciens bureaux administratifs transformés en chambre ou en dortoir. Du lierre avait commencé à se propager à l'intérieur de la vaste chambre que nous occupions avec Pierre Akrich. Une cuisine au rez de chaussée nous a permis de préparer les repas.

Au départ, les conditions m'ont semblé particulièrement intéressantes, par le choix du site de Bataville ainsi que la démarche contextuelle des artistes présents. Dès le vendredi 16 septembre au soir, les participants se retrouvent dans la salle de réunion. Après un flottement, nous établissons une liste d'interventions du samedi et du dimanche, inscrite au feutre sur une grande baie vitrée d'un ancien bureau qui se prête assez bien à formuler un

planning. Ne-sommes-nous pas tombés dans le panneau d'enchaîner nos propositions les unes après les autres soit une demi-heure d'attention par personne pendant deux jours sans vraiment considérer le sens de ces rencontres ? Cette situation s'est reproduite d'année en année plusieurs fois de suite. Se suivre continuellement en groupe permet-il d'accéder à une dimension transindividuelle du collectif ? Pourquoi pas un planning des absences plutôt qu'un planning des présences ? En activant simultanément différentes activités en divers lieux, un planning des absences permettrait de quitter ponctuellement son activité pour s'enquérir des autres projets ? Il y a des améliorations. À la dernière convention à Sète en 2020, un document accessible en écriture sur Internet (Framapad) a permis de partager des notes en direct pour couvrir la rencontre et y revenir ultérieurement comme une trace des discussions, notamment après la convention.

Une autre question me brûle les lèvres. S'il s'agit de rompre avec l'exposition, pourquoi se retrouver uniquement entre artistes ? Pourquoi ne pas convier des personnes extérieures au champ de l'art, suivant en cela une autre remarque de Simondon : « le contrat ne fonde pas un groupe, non plus que la réalité statutaire d'un groupe déjà existant; même dans le cas limite où le groupe déjà constitué reçoit un nouvel individu et l'incorpore, l'incorporation du nouveau est pour ce dernier une nouvelle naissance (individuation), et pour le groupe aussi une renaissance ; un groupe qui ne se recrée pas en incorporant des membres nouveaux se dissout en tant que groupe d'intériorité. » (ILFI, page 290).

9 Critique de l'exposition

Exposition veut dire littéralement « poser en dehors de ». L'ex-position suppose un déplacement, quelque chose qui change de place, échangeable par déplacements successifs. La valeur d'exposition est corrélative à la marchandise. D'une certaine manière, la valeur marchande est à la valeur d'usage dans la théorie de Marx ce que la valeur d'exposition est à la valeur culturelle dans la théorie de Walter Benjamin. Cette histoire est celle de la naissance des grands magasins autour de 1850 simultanément aux expositions internationales et universelles et des expositions d'art telles que nous en héritons. Les grands palais de la consommation mettent en scène les objets en série aidées de la publicité, tout en faisant oublier qu'ils sont en série. Aujourd'hui en péril face au e-commerce, les grands magasins deviennent des lieux d'hyper-luxe non pour se fournir en matériel mais pour y vivre une expérience unique, une « expérience artistique » selon les termes de La Samaritaine ou des Galeries Lafayette. L'art tel que nous l'entendons pourrait bien être le fruit de la société bourgeoise capitaliste mais l'espace d'autonomie qu'il s'était octroyé s'est vu submergé ces dernières décennies par le marché, les galeries faisant la pluie et le beau temps, intervenant dans le choix d'institutions publiques.

Si ex-poser est poser « en dehors », in-scrire est écrire « dans » (ou « sur »). Une inscription témoigne de la relation d'une œuvre à son contexte ou à son milieu associé si on se réfère à l'individuation. L'inscription comme l'individuation éclaire un rapport, une relation, bonne ou mauvaise, valorisante ou aliénante car cette relation n'est jamais neutre. L'exposition fait abstraction de ce qui l'entoure ou le traite sur le mode d'un espace générique, un *non-site* selon le terme de Robert Smithson ou une abstraction réelle en terme marxiste. Les œuvres in-situ ont permis de mettre à jour la relation au contexte en amorçant un travail d'inscription non négociable. *T.W.U.* de Richard Serra est emblématique à ce titre (un geste viril



dont viendra se moquer David Hammons en urinant dessus). Par la suite Les œuvres de la critique institutionnelle de première génération (Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Mel Bochner, Michael Asher) insistent sur les modalités d'élaboration des critères officiels de l'art en terme de pouvoir et plus particulièrement la mécanique du musée et de son institution. La seconde génération de la critique institutionnelle (Andrea Fraser, Fred Wilson, Mark Dion, entre autres) élargit le cadre d'une investigation critique de l'institution au-delà du musée et du seul champ de l'art, sur la base d'exploration de sites discursifs produits par les discours sans se restreindre aux seuls établissements qui peuvent en être le support. Les œuvres en question suivent alors un schéma pluriel, apte à saisir un pouvoir lui-même diffus, en réseau.

Dans leur parcours artistique ou pédagogique, plusieurs artistes participant à la convention aR ont été associés en France à la critique institutionnelle, François Deck d'une part et Paul Devautour d'autre part, ce dernier ayant en commun avec les artistes américains cités ci-dessus d'avoir développé dans son travail des liens avec la pensée de Pierre Bourdieu. D'une manière générale, les artistes qui fréquentent la convention aR développent une inscription de leur travail qui déjoue la logique de l'exposition. En passant d'un espace non artistique à un autre tous les ans, cette rencontre annuelle tente elle aussi de déjouer les positions et dispositions instituées par le *modus operandi* de l'exposition. Qu'on le veuille ou non, la convention aR s'inscrit dans une certaine histoire des œuvres in-situ et de la critique institutionnelle par la place qu'elle accorde à la relation de l'œuvre, son inscription. Toutefois, les projets qui croisent le chemin de la convention aR n'induisent pas systématiquement une perspective critique des contextes dans lesquels ils s'inscrivent. Une disparité d'approches co-existent en s'affrontant parfois. À un bout du spectre une approche compatible de l'art avec différentes situations sociales consiste à envisager des œuvres «encapsulées», inscrites dans un contexte autre que l'art, utilisant d'autres protocoles que l'exposition. À l'autre bout du spectre, certains artistes inscrivent leur travail dans des préoccupations militantes autant qu'artistiques : féministes, décoloniales et écologiques. Par ailleurs, existent et excèdent ces deux positions bien d'autres inscriptions idiomatiques.

10 Actes et institutions

L'exposition est la forme institutionnelle de l'art contemporain. Qu'entend-on nous par institution ? Il serait erroné de considérer la convention aR comme une organisation « hors institution ». Une convention est aussi une institution. Convention et institution sont même des synonymes. Il n'y a pas les institutions d'un côté et nous de l'autre puisque le « nous » s'institue. De l'institution, Marcel Mauss nous dit qu'il s'agit d'actes ou d'idées tout institués que les individus trouvent devant eux et qui s'imposent plus ou moins à eux. Autrement dit, les institutions sont partout dès lors que s'exprime la puissance d'agir du collectif, des organisations juridiques aux gestes les plus anodins comme de se serrer la main droite. Toute organisation sociale impose des règles par un arbitraire qui tranche. La seconde généralité sur les institutions concerne l'inscription et plus précisément les actes inscrits. Par quoi se manifeste une institution sinon par une inscription, c'est à dire une intention extériorisée par un acte, un geste, par le langage, le signe ou la voix ? Il faut bien qu'une chose soit inscrite quelque part pour qu'on la trouve sur son passage. On peut ici se référer à la théorie de la documentalité de Maurizio Ferraris qu'il schématise selon l'équation suivante : Objet social = acte inscrit. La totalité du monde n'est pas inscription mais rien de social n'existe sans inscription. La simple promesse que l'on retient en mémoire, les gestes quotidiens incorporés dans nos habitudes, la signature des traités en passant par toutes sortes de traces, de marques, de codes, de titres, de pactes, d'enregistrements techniques forment la sphère documentaire. Avec l'évènement de l'écriture informatique et les réseaux, la sphère documentaire augmente. Il n'y a pas moins de papier avec Internet mais plus de paperasse, autant de compte à rendre à de multiples institutions privées ou publiques qui consignent notre accord sans consentement sinon par une case à cocher dans un coin pour accéder à un service. Le pouvoir politique, économique et militaire, se définit et s'organise par la lettre. Sans aucun titre, sans papier, un être est réduit à une vie nue, aux pires exploitations. Depuis les révélations d'Edward Snowden, s'éloigne l'idée qu'Internet puisse nous émanciper de notre identité sociale via des avatars et des pseudos. Plus il y a d'actes inscrits et enchevêtrés les uns aux autres, plus il y a d'institutions potentiellement



coercitives, ce à quoi sont employés les algorithmes de façon automatisée. Ce n'est pas la taille du groupe qui fait l'institution ni son poids. Le mariage semble n'engager que deux personnes mais n'en demeure pas moins une institution puissante (et problématique pour l'amour). Quant aux œuvres d'art, elles rentrent elles aussi dans l'institution du musée en tant qu'inscription par l'unicité de la signature, qu'elle soit apposée sur une toile, un certificat ou un document formulant un protocole. En découle dans les œuvres mêmes l'importance de l'inscription idiomatique. Tel est le cas de l'incise dans la toile de Lucio Fontana par exemple. De façon ironique, Piero Manzoni en signant des corps pousse à bout la logique de la signature jusqu'à l'absurde. Daniel Buren quant à lui joue un jeu ambigu et pervers vis à vis de l'institution qu'il prétend critiquer tout en renforçant la valeur stylistique de l'art par la déclinaison immodérée et formaliste de ses rayures. Le désir voire le délire maniaque de contrôle égocentrique de la signature s'applique dans le protocole sophistiqué de ses contrats consistant à garder une moitié du coupon où figure sa paraphe pour de possibles authentications ultérieures.

La convention aR évite toute inscription centralisée, hiérarchique, systématique et exclue toute documentation « officielle ». Chacun est libre néanmoins de laisser des traces s'il le souhaite sur le support de son choix. Il n'y a guère qu'en psychanalyse (ou le marché noir et la prostitution) où l'acte médical est susceptible de ne laisser aucune trace « officielle ». Je paye mon analyste en liquide, de main en main, sans que personne ne sache jamais où est passé cet argent, sans qu'on vienne à redire de cette relation. Payer est toujours un acte, plus ou moins important en fonction du montant. Dans le cas de la cure, l'acte de payer est directement lié à l'acte de parler. Sur le marché des biens et des services, l'acte de payer est directement lié au système de la propriété privée. En venant à la convention aR, chacun paye de main à la main l'espace qui nous héberge, sans statut juridique, sans bénéfice, sans compte en banque. C'est un peu long et fastidieux mais cette règle importe dans la possibilité de repenser la relation à l'ordre des choses et des êtres.

La notion d'acte trouve une place importante chez Simondon, en particulier dans les dernières pages de la conclusion de sa thèse. Elle apparaît conforme à la pensée d'Aristote. L'acte se distingue de la puissance (au sens de potentialité). Par exemple l'acte de parler se distingue de la capacité de parler. L'acte dans la théorie de l'individuation réalise l'individu à partir de la relation et comme il fallait s'y attendre, l'acte ouvre sur d'autres relations : « La valeur d'un acte n'est pas son caractère universalisable selon la norme qu'il implique, mais l'effective réalité de son intégration dans un réseau d'actes qui est le devenir » (ILFI, page 323).

La question pour la convention aR ne saurait se priver d'inscription sociale dans une sorte de retraite confinée mais au contraire de penser l'individuation en terme d'actes inscrits en relation les uns avec les autres. Que disent entre elles les inscriptions que nous habitons ? Non comme une exposition collective jouant sur des rapprochements formels mais comme un diagramme de contextes à échelle 1. Il est souhaitable que d'autres conventions d'artistes se forment ailleurs. Sans stratégie d'inscription, nous sommes vulnérables, cantonnés dans des interstices, assujettis aux logiques d'un État néolibéral hostile au collectif réel. La seule possibilité de se battre passe par des actes, seuls capables de faire, défaire ou refaire la réalité institutionnelle et subjective, psycho-sociale. En tant que nouvelle technique d'écriture, difficile de ne pas tenir compte d'Internet qui permet de nouveaux types d'actes, ce que l'extrême droite a malheureusement bien compris en étant bien implantée et proactive sur les réseaux sociaux.

Comme le suggère Simondon, nous venons à la rencontre d'actes du passé. En cheminant sur le terrain de la critique institutionnelle en art, un mouvement de transformation des

institutions nous parvient également de la psychothérapie institutionnelle née dans les années 40 au sein de la psychiatrie. Jean Oury, l'un de ses fondateurs, décrit l'histoire d'un « style d'accueil de la misère existentielle des malades psychotiques par des personnes prises dans des événements (la guerre d'Espagne, les mouvements populaires de 1936, les camps de concentration, les guerres du Vietnam, d'Algérie) mais aussi des mouvements (les Auberges de jeunesse, les associations culturelles) » qu'il s'agisse de François Tosquelles, de Jean Oury, Lucien Bonnafé, Georges Daumazon, Franz Fanon et d'autres. Plus qu'une technique, la psychothérapie institutionnelle est une collusion entre « les faits d'aliénation massive et les fantasmes les plus lointains de tout un chacun » (dixit Jean Oury encore). Que ce soit à l'hôpital Saint-Alban ou à la clinique de La Borde, ils s'établissent dans de petites villes de province qui deviennent le creuset de soignants d'avant-garde, réseau de résistance de l'occupant allemand, ouvert aux réfugiés, aux artistes (Tristan Tzara, Paul Eluard), aux philosophes (Georges Canguilhem) et au contact des villageois des alentours. Avant les années 50, les médicaments n'existent pas. Le soin passe par la prise en compte du milieu au sein d'établissements. « On ne voit plus le malade comme une personne isolée mais comme en relation avec le monde [...] le malade dans son milieu » raconte Matthieu Bellahsen à propos de ces courants progressistes.⁽⁹⁾ S'élabore à Saint-Alban sous l'impulsion de Lucien Bonnafé l'idée qu'il ne suffit pas d'un établissement où « entasser » les fous mais qu'il faut prévenir les conditions de survenue au sein de la Cité aboutissant à la psychiatrie de secteur en France. La pathologie mentale est aussi transindividuelle (ILFI, page 300), une transindividualité manquée, ce pourquoi une société et ses lois doivent être interrogées. La transformation du milieu et le collectif sont au cœur de la psychothérapie institutionnelle, une politique décontractionnaire et une question de survie puisque 40000 malades internés dans les asiles sont morts de faim pendant la deuxième guerre mondiale. En s'appuyant sur les thèses pionnières d'Hermann Simon, une grande importance est accordée à la circulation des patients et la continuité des soins : passer d'un lieu à un autre, d'une personne à une autre, d'un rôle à un autre, d'un personnage à un autre, sans se focaliser uniquement sur sa fonction. Il n'y a que du dehors dit Jean Oury. La constellation transférielle consiste alors à s'intéresser aux relations singulières d'un patient qu'il s'agisse d'une infirmière ou d'un médecin. Selon cette perspective, l'établissement, l'institution et le collectif ne forment plus un tout homogène. Comme son nom l'indique, l'établissement établit une mission, mise en pratique par celles et ceux qui forment l'institution. Au sein d'un même établissement peut se constituer différentes institutions « sur mesure » prenant en compte la constellation transférielle de chacun. Le collectif fait vivre l'institution par des créations conceptuelles : le club thérapeutique, le journal, l'association culturelle. La constellation transférielle, le collectif, l'importance du milieu social sont autant d'idées proches de la transindividualité de Gilbert Simondon. La psychothérapie institutionnelle consiste au fond à mettre l'institution en cure sur le divan et d'en saisir les effets iatrogènes. Aujourd'hui il s'agit d'un courant minoritaire au sein de la psychiatrie. Comme le raconte Matthieu Bellahsen, la désinstitutionnalisation sera même l'élément clé du gestionnaire pour détruire les soins aux personnes psychotiques dès les années 80, sous prétexte de progressisme et lutte contre l'asile. Il y a un parallèle troublant entre l'évolution des institutions psychiatriques que décrit Bellahsen et l'évolution des institutions muséales que problématise Hito Steyerl dans son essai « *the institution of critique* » publié en 2006. Elle dépeint la ruse du néo-libéralisme qui consiste à prendre le relai de la critique institutionnelle en la doublant par la droite ; non plus une critique de gauche tournée contre les origines inégalitaires de l'institution artistique insérées dans l'histoire coloniale des États mais une critique des pouvoirs publics au nom de la libre concurrence du marché. Finalement, d'un côté comme de l'autre, que ce soit l'art ou la psychiatrie, le constat est accablant.

(9) Matthieu Bellahsen, *La santé mentale*, La Fabrique, 2014

Les conditions de précarité des artistes, en voie de prolétarianisation pour les plus jeunes, expliquent aisément l'émergence d'organisations autonomes comme la convention aR. Les pratiques artistiques inscrites dans d'autres réalités que les espaces de l'art résultent aussi sans doute de difficultés matérielles, de questions induites par le contexte économique destructeur et des institutions publiques en berne, incapables d'éponger la misère. Se loger, louer un bout d'atelier (sans parler du stockage) dans une grande métropole comme Paris est devenu un calvaire pour la grande majorité des artistes comme la majorité de la population. Où aller quand s'y concentre la grande majorité des activités artistiques nationales et internationales ? La financiarisation du secteur de l'immobilier depuis 2011 a fait bondir les loyers de 50% dans les villes refuges (Paris, Londres, Munich, Hong-Kong et bien d'autres). Les investisseurs tels que Blackstone profitent des crises économiques pour obtenir un permis de séjour permanent, l'obtention de la nationalité (visa d'or) et des accords bilatéraux avantageux en échange de leur investissement. Pire encore, un bien immobilier n'a plus besoin d'être habité pour garder sa valeur sur les marchés financiers. Au sommet de la crise, l'acte devient une issue plus que probable faisant basculer la situation tout entière. Un coup fatal pour qui ? Contre la haine de l'art contemporain qui ne fait pas dans le détail et ravage y compris jusque dans nos rangs, je souscris à ce qu'il reste quand vient à manquer tout le reste : la discipline, le souci du moindre détail, la révolte logique et les actes coordonnés.

