



HAL
open science

Le complexe et le tranchant. Sur un rayon de ma bibliothèque

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Le complexe et le tranchant. Sur un rayon de ma bibliothèque. Complejidad como metodología. del libro de artista a las nuevas formas de arte múltiple, Grupo de investigación dx5 digital & graphic_art_research (Departamento de Dibujo, Universidad de Vigo), Feb 2014, Vigo, Espagne. pp.56-67. hal-01689624

HAL Id: hal-01689624

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01689624v1>

Submitted on 23 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le monde ne nous paraît-il pas complexe parce que nous avons perdu la capacité des principes? Certes, il est complexe; mais ne l'a-t-il pas toujours été? Complexe autrement qu'aujourd'hui. La philosophie indienne ne s'étonnait-elle pas il y a des siècles déjà de la complexité du moindre geste effectué? Tandis que nous, nous avons déplacé le curseur, en oubliant quelque peu l'extrême complexité des expériences ordinaires, telles que parler, lire ou écrire, pour mettre en avant la complexité des lois, de l'industrie et de ses technologies, de l'économie et de la finance, des interconnexions internet ou des biotechnologies. Sur le plan philosophique, donc méthodologique, la question n'est pas tant de savoir si la pensée prend en charge la complexité, car c'est souvent le cas, mais plutôt de savoir quelle place celle-ci prend dans celle-là, étant donné que la confusion est aussi une forme de complexité.

LE SIMPLE ET LE COMPLEXE DANS LA PHILOSOPHIE CLASSIQUE

Ce n'est pas parce qu'il cherche un point archimédien d'appui sur lequel la pensée pourrait trouver une fondation sûre que Descartes ignore la complexité du monde. Le *cogito* cartésien est un principe simple, mais ce qui est complexe c'est d'aller d'abord du simple au simple, puis – surtout – du simple au complexe. Est complexe d'aller du simple au simple, car il faut alors «diviser chacune des difficultés [...] en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait acquis pour les mieux résoudre¹»; aller du simple au simple c'est déjà tailler dans le complexe, c'est plonger dans le complexe (plus que le réduire) pour en retrouver les composantes. Mais la vraie difficulté rencontrée par Descartes, c'est la reconstitution de la complexité, forte des analyses des détails: «conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres²». En effet, il est plus facile de séparer l'âme du corps que de montrer par la suite comment ils s'articulent l'un à l'autre. Descartes finit donc par reconnaître que «c'est en usant seulement de la vie et des conversations ordinaires, et en s'abstenant de méditer et d'étudier aux choses qui exercent l'imagination qu'on apprend à concevoir l'union de l'âme et du corps³ ». Sa philosophie semble donc démissionner à la fin devant la complexité du composé.

Cependant, lorsque Leibniz passe à la limite de la même vision théologique du monde, il invente le calcul infinitésimal, convaincu que la complexité infinie des choses (principe des indiscernables) est toutefois, au fond, rationnellement structurée par une harmonie préétablie, c'est-à-dire par un calcul infinitésimal réalisé par l'entendement divin, suivi d'un choix aidé par la fonction des optima (la plus grande richesse avec les plus petits moyens, le plus grand bien accompagné d'un moindre mal, etc.). On a parfois l'impression que cette conception de la réalité prend corps avec les technologies numériques, mais il n'est pas certain que l'expression forgée par Laurent Galley pour désigner la pensée de Leibniz comme «une philosophie quantique⁴» soit la plus heureuse, car le quantique comprend une part d'indéterminé (le principe de Heisenberg). Comme le disait Einstein, lui aussi convaincu d'ailleurs que les mathématiques sont l'essence de la réalité, la nature elle-même ne sait pas par où passera un électron quand bien même on en connaît la position et la vitesse initiales. Le complexe n'est-il pas complexe parce qu'indéterminé? Ne faut-il pas distinguer les uns des autres: le complexe, l'indéterminé, le mathématisable, le chaos entropique, etc.?

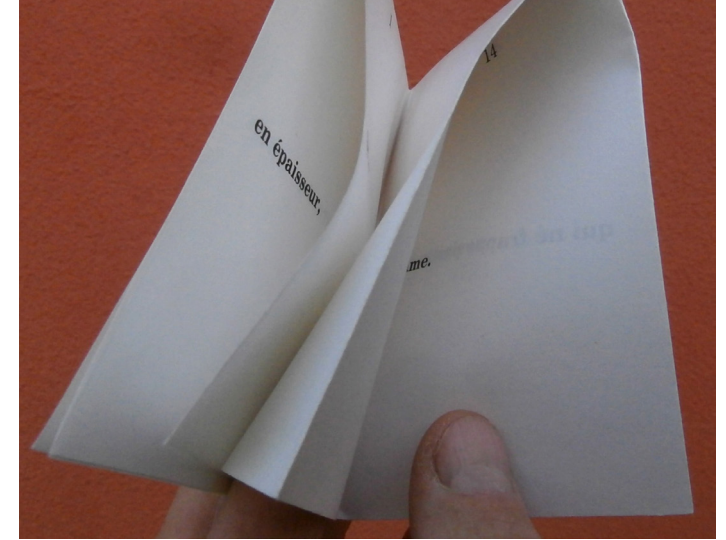
Les philosophies de Leibniz et de Descartes se sont indirectement affrontées sur ce terrain en se demandant ce qu'était la liberté. À Descartes, qui accordait à l'homme le libre arbitre, dont le «plus bas degré⁵» est la liberté d'indifférence, c'est-à-dire la possibilité de choisir sans raison déterminante, y compris pour choisir le mal en tant que tel, Leibniz opposa la critique fameuse : mais ce n'est pas la liberté, c'est un caprice. Mais Kant rétorquera plus tard que la liberté chez Leibniz lui-même, avec sa conception de «*automaton spirituale*» ne vaut «guère mieux au fond que la liberté d'un tournebroche⁶». Du point de vue de la science de la nature, qui cherche à pénétrer le for intérieur de l'individu pour en faire son royaume, la liberté peut s'assimiler à une complexité insondable du fonctionnement de cent milliards de neurones du cerveau humain. Faut-il rappeler que c'est Épicure qui a déjà formulé le problème de la réconciliation possible du déterminisme matérialiste avec l'expérience de la liberté? Le *clinamen*, inclinaison aléatoire des trajectoires des atomes, qui entraîne leurs entrecroisements, était sa solution, bref: l'indéterminé au sein du chaos naturel serait la condition de possibilité de la liberté humaine.

Mais lorsque la demande est formulée de discuter de la complexité dans l'expérience du livre d'artiste, elle est formulée avec une certaine clarté et on attend des conférenciers qu'ils en parlent avec simplicité. Sinon, on ne se comprendrait pas et on ajouterait du confus au complexe. Mais comment procèdent les conférenciers devant ces cent milliards de neurones qui font fonctionner leurs cerveaux? La réponse est la suivante: ils ne laissent pas aux neurosciences le soin de déchiffrer ce qu'ils pensent à ce sujet à partir des connexions observables et mesurables dans leurs cerveaux, mais viennent devant vous pour expliquer comment leurs sub-

jectivités respectives se servent librement de leurs cerveaux pour penser en même temps le livre d'artiste et l'expérience du complexe. La distinction entre nature et culture, entre cerveau et conscience, entre courants électriques et pensée est fondamentale. Penser, c'est ramener des représentations présentes dans ma conscience à l'unité du moi transcendantal, dit Kant. Comprendre quelque chose, c'est l'inscrire dans l'unité de la pensée. En effet, la pensée c'est autre chose que le cerveau qui s'active, c'est l'usage que le sujet fait du cerveau. Il faut donc changer de perspective! On ne peut penser le complexe sans le confronter (dialectiquement?) avec la simplicité des concepts. Il faut changer de perspective.

Le XVII^e siècle voulait déduire le complexe à partir des principes de la pensée. ça ne marchait pas, on l'a vu. Le XVIII^e, siècle de Kant, au contraire, tâche de déduire les principes de l'expérience, le simple du complexe: c'est l'âge de l'empirisme. Les mathématiques semblent passer au second plan pendant un moment: Diderot⁷ et Kant préparent et annoncent l'avènement des sciences humaines et sociales. On découvre la réalité de l'histoire et de la culture. Georg W. Fr. Hegel y contribue de manière décisive. En apparence, il commence comme Descartes, par le *cogito*. «Pensons!», nous dit-il, c'est le seul présupposé de la *Science de la logique*⁸, philosophie par excellence et première partie de son système; mais «pensons!», prévient-il, c'est aussi un pur arbitraire. C'est à partir de là, certes, que l'on peut exposer l'ensemble du système, mais comment arriver à ce point de départ qui rend possible la présentation de la pensée du système? Comment notre pensée – imparfaite, hésitante, péniblement lourde – parvient à l'élégance d'une présentation systématique? Pour cela, répond Hegel, il faut l'effort de toute l'histoire, et c'est donc extrêmement complexe. Mais pour nous qui vivons à la fin de l'histoire, où cette clarté est envisageable (pour Hegel, la fin de l'histoire c'est le début du XIX^e siècle), il est possible de refaire ce chemin en commençant n'importe où: «ici et maintenant». C'est donc dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807) que le XVIII^e siècle prend sa revanche sur le XVII^e: le «ici et maintenant», c'est le concret, avec son lot de complexité, bien sûr. C'est du moins ce que pense la conscience non éclairée, c'est sa «certitude sensible». Mais lorsqu'on dit «maintenant», le maintenant a déjà fui, emporté par le temps. La pensée se met alors à sa poursuite, pour ainsi dire, pour ramener l'être à la pensée. À la fin de la *Phénoménologie de l'esprit*, elle aboutit au «savoir absolu».

Mis à part cette prétention démesurée (abstraire et concentrer toute la philosophie possible en une vingtaine de pages), une autre semble plus dangereuse: c'est celle qui consiste à vouloir ramener toute réalité possible – et donc toute la complexité – à un seul système de pensée. Toute réalité? Y compris le délire, l'irrationnel, l'absurde, l'incohérent? Le sens de l'irrationnel est donc à chercher dans la raison même? Mais l'a-logisme de Velimir Khlebnikov peut-il être ramené au logique? C'est là qu'émergent



des questions intéressantes pour la méthodologie du complexe. N'y a-t-il pas de risque, à suivre Hegel, de ramener l'autre au même? par exemple, le non occidental à l'occidental? l'idéologie à la rationalité (idéologie au sens de Marx, découverte un demi siècle plus tard), l'inconscient au conscient (inconscient au sens de Freud, découvert un siècle plus tard)? Et ainsi de suite.

Hegel traite en effet le complexe dans toute son envergure, mais cela le conduit à des démesures: il tâche d'éliminer les mathématiques de la compréhension de la *nature* (et produit une philosophie de la nature qui est une curiosité morte de l'histoire), mais surtout il prétend pouvoir *tout* appréhender par la pensée dans un «savoir absolu». Il faut se garder de ne pas commettre aujourd'hui les mêmes erreurs.

LIVRES SIMPLES ET LIVRES COMPLEXES

Parmi les livres d'artistes, il y en a qui paraissent simples du fait de la simplicité de leur forme, comme par exemple les volumes blancs de Herman de Vries ou les livres vides de Per Kirkeby, ou parce que leur dispositif «livre» les a ramenés à quelque chose d'élémentaire, telle une simple feuille pliée chez Bernard Villers ou Éric Watier. J'ai beaucoup écrit sur de tels livres. Mais il y en a d'autres qui peuvent de prime abord paraître complexes du fait d'engager le spectateur dans une lecture laborieuse, soit parce qu'ils comportent beaucoup de textes à lire, comme chez Lefevre Jean Claude ou Allen Ruppersberg, soit parce qu'ils établissent des relations complexes entre textes et images comme dans un livre écrit ensemble par Luc Vezin et Lawrence Weiner. Ces livres restent ordinaires – pour ne pas dire élémentaires – quant à leur forme, mais ils entraînent le lecteur dans une expérience illimitée du *temps*, inhabituelle pour les arts visuels. Pour des raisons sur lesquelles je me propose de réfléchir, je n'en ai pas beaucoup parlé, mais ces livres «complexes» ont pourtant un rayonnement spécifique dans ma bibliothèque. On y trouve *Double Game*, [1999], 2007, de Sophie Calle et de Paul Auster, *Enseigner et apprendre*, 1998, de

Robert Filliou, *Time (E)motion Studies 23 :58 :00 :00*, 2002, de Nick Gee, *The Third Memory*, 2000, de Pierre Huyghe, *Yves Klein, Kodokan Fourth Dan. The Foundations of Judo*, 2009, de Ian Whittelsea, *A Humument*, [1980], 1997 de Tom Phillips, *la Monographie*, 2009, d'Hubert Renard, *The New Five-Foot Shelf of Books*, 2003, d'Allen Ruppersberg, *Mythology & Meatballs. A Greek Island Diary / Cookbook*, 1982, de Daniel Spoerri, ou encore *Trois Petits canards. Une eau de vie*, 2002, de Luc Vezin et Lawrence Weiner, livre dont je parlerai ici.

Ces livres «complexes» sont-ils plus difficiles à lire ou plus obscurs que les autres, qui seraient, eux, plus faciles à lire, plus simples ou plus accessibles? Rien n'est moins sûr. Si j'ai regroupé les livres cités ci-dessus sur un rayon de ma bibliothèque, c'est parce qu'ils sont pour moi comme un défi: d'un côté ils sont laborieux à lire – du moins inhabituels pour un spectateur de l'art –, de l'autre, ils réclament des concepts simples à l'unité desquels le lecteur doit les ramener pour les comprendre. Et cela peut s'avérer complexe.

LUC VEZIN ET LAWRENCE WEINER, *TROIS PETITS CANARDS. UNE EAU DE VIE*, 2002

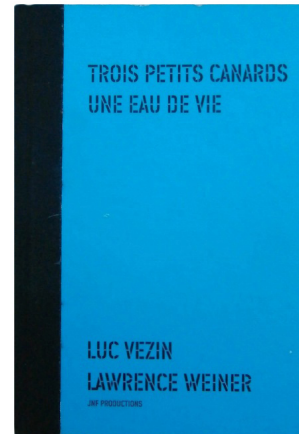
En 2002, Luc Vezin, critique d'art et enseignant, signe aux JNF Productions à Paris un livre avec Lawrence Weiner, artiste bien connu pour sa contribution à l'émergence de l'art conceptuel. Le livre est le fruit d'une correspondance qu'ils s'échangent pendant trois années, comportant textes, photos, dessins, coupures de presse, tampons, collages, diagrammes, etc. Célèbre surtout pour ses œuvres en forme de brèves formules langagières – à réaliser ou à ne pas réaliser –, Weiner publie en 1969 sa «Déclaration d'intention» (*statement of intent*), à la fois théorique et programmatique, où il affirme que:

1. L'artiste peut exécuter le travail
2. L'œuvre peut être fabriquée
3. L'œuvre n'a pas besoin d'être construite.

Chacune des possibilités étant équivalente et selon l'intention de l'artiste la décision de la condition repose chez le récepteur au moment de la réception.⁹

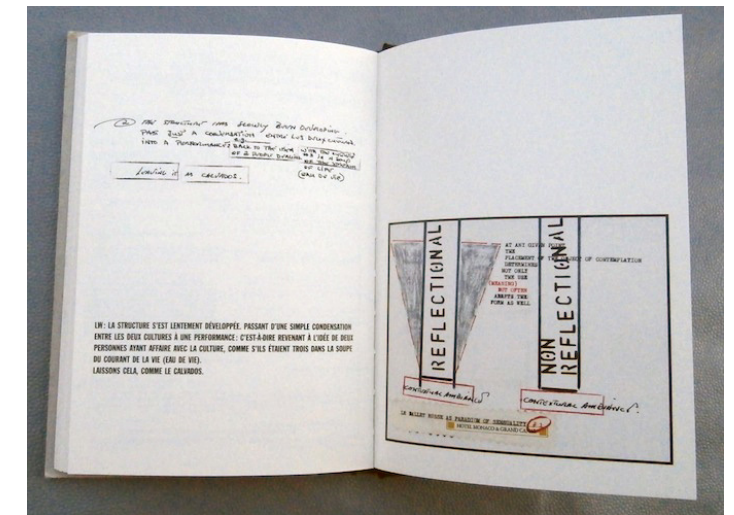
Mais contrairement à ses livres classiques, comme par exemple *Green as well as Blue as well as Red* (1972), les *Trois Petits canards* proposent un type de visuels qui, au cours des décennies, sont progressivement venus assouplir la rigueur de la démarche de Weiner. Mais à travers son parcours, les diagrammes, collages ou dessins obéissant aux mêmes schémas que l'on trouve dans *Trois Petits canards*, et ils montent en puissance depuis les années 1980. *La Sculpture*, publiée par le MAMVP en 1985 peut déjà illustrer ce schéma plastique.

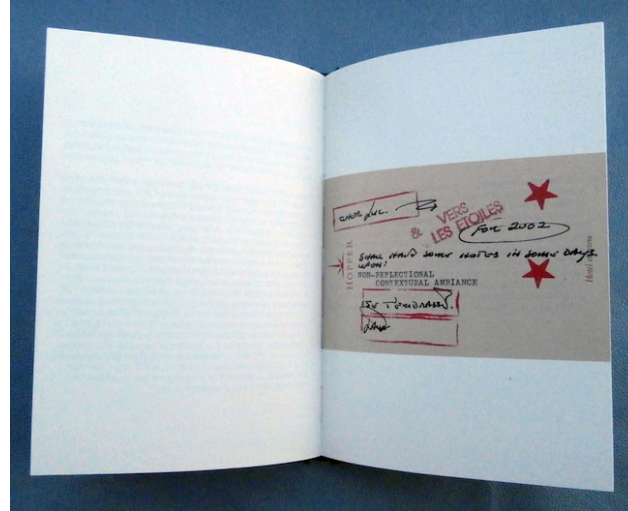
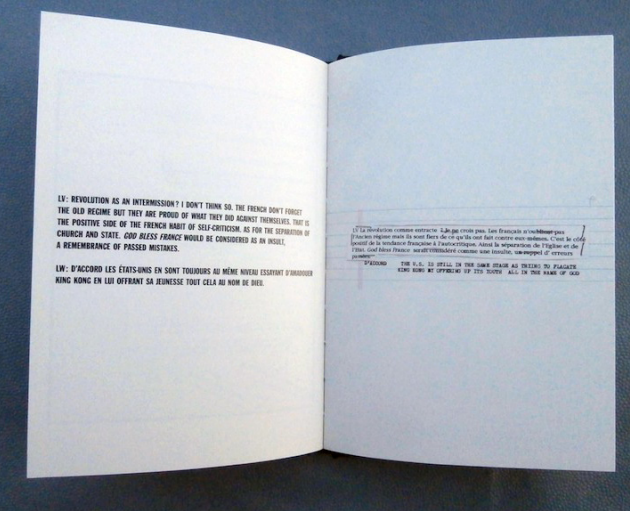
Certains travaux présentés à l'exposition récente au MACBA à Barcelone



(8 mars – 30 juin 2013) ou au Palazzo Bembo à Venise dans le cadre de la 55e Biennale d'art contemporain en 2013, ont de quoi dérouter le spectateur qui connaît cet artiste comme un des fondateurs de l'art conceptuel. On connaît par ailleurs les dénégations, tout aussi célèbres, de Weiner: «l'art conceptuel n'existe pas» ou «livre d'artiste est un nom inapproprié». Et dans le même interview de 2002 publié dans *Umbrella*, Weiner continue: «Je ne sais pas ce qu'est un livre d'artiste – c'est le livre qui est la question déterminant. Lire est une vraie expérience temporelle – regarder est une vraie expérience temporelle¹⁰». Cette remarque est importante pour deux raisons. D'abord, parce que l'artiste reconnaît que son usage produit une contamination mutuelle du lire et du voir, aboutissant à une expérience temporelle, déjà indiquée ci-dessus comme inhabituelle dans l'art. Or, on l'a vu, ramener une pluralité à une unité est une opération fondamentale du penser; le dispositif du livre l'opère à la manière qui lui est propre. Cette remarque est donc importante aussi parce qu'elle reconnaît que la question déterminante est celle d'un livre: c'est le livre qui, avec ses principes simples du codex (pages pliées, reliées d'un côté, etc.), confère l'unité à un ensemble composé du texte et des collages.

Le livre crée un cadre intellectuellement rassurant parce qu'il pose des limites, parce qu'il borde le visuel avec le textuel (et vice versa), et parce qu'il réintroduit l'histoire, ne serait-ce que celle de l'art de Lawrence Weiner lui-même, dans la lecture de ce tout qui constitue le livre. «L'histoire – dit l'artiste au milieu de ce livre sans la foliotation (*Trois Petits canards*) – augmente le plaisir qui, au départ, n'était qu'immédiat. L'art est quelque chose qui peut exister sans les livres d'histoire, mais avec eux [lire + histoire ? – en anglais, le texte est au singulier] il fonctionne en plus grand». Le contenu textuel/visuel de *Trois Petits canards* est donc très complexe (j'y reviendrai). Cette complexité est presque revendiquée: «Je cherche les points où nous sommes en principe d'accord et en réalité absolument pas d'accord. Je cherche, dit Weiner au départ, les points de vraie discorde pour une vraie conversation». Cette complexité connaît cependant deux





centres de gravitation: sur le plan du contenu, c'est l'objet de la conversation («Je suis Américain, tu es Français, nous ne nous connaissons pas»), sur le plan de la forme, c'est le livre avec son dispositif spécifique.

Mais le propos de *Trois Petits canards* n'est pas d'apporter une réponse à la question de savoir ce qu'est être Français ou Américain, le premier se trouvant d'ailleurs bien plus interrogé que le second. Au contraire, tout son intérêt est de fournir au lecteur / spectateur une matière à penser («la décision de la condition repose chez le récepteur au moment de la réception») : des clichés, des lieux communs, des idées reçues, des symboles, des aphorismes, des appréciations à tout va, etc., le tout dans une tonalité plus poétique que politique. Le lecteur est confronté à une complexité «naturelle» des documents visuels / textuels que les flèches et les renvois, les mots soulignés ou entourés par les auteurs ne font qu'augmenter. Même la structure générale, apparemment claire, du livre, à savoir la succession alternée du dialogue entre les deux auteurs (typographié de manière typique pour Weiner en lettres majuscules) et des pages comportant les documents visuels, les collages et les coupures de presse, se trouve en réalité complexifiée par la forme de présentation typographique : certains propos des auteurs basculent dans la partie visuelle lorsque, par exemple, ils prennent la forme typographique des coupures de presse ou qu'ils se trouvent intégrés dans les collages.

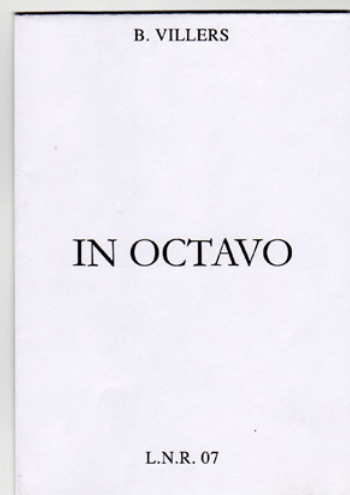
Mais lorsqu'on se demande quels sont les sens, l'importance ou l'enjeu spécifique de *Trois Petits canards*, on retombe sur cette interrogation simple qui figure sur le site de l'éditeur : «L'objet de leur conversation: Qu'est-ce qu'être américain (sic !)? Qu'est-ce qu'être français (sic !)?»¹¹. De surcroît, le tirage de 1000 exemplaires est accompagné d'une «édition limitée à 100 ex. numérotés et signés par les auteurs, sous coffret de carton noir, avec une mignonnette d'eau-de-vie (calvados) et 3 sucres *La Perruche*¹²». Bref, on retombe aussi dans un commerce de la rareté sur le marché de l'art. Tout compte fait, on constate que ce livre est, certes, l'effet d'une

complexification d'une démarche que Lawrence Weiner a mis en place dès les années 1970, démarche dont les enjeux principaux, y compris politiques, ne sont pas tant dans l'interrogation portant sur l'être-Français ou l'être-Américain, mais par exemple sur la lisibilité du visuel, sur l'équivalent du symbolique et de l'imaginaire ou encore sur l'élargissement de la sphère de la rationalité aux productions plastiques. «Learn to Read Art», formule désormais célèbre¹³ de l'artiste, l'exprime avec insistance. Cependant, pour porter ces enjeux, on n'a pas besoin de faire appel à tous ces clichés relatifs à la culture française et/ou américaine qui n'aboutissent pas à des pistes interprétatives convaincantes. C'est par exemple le Français – quelle généralisation ! – qui apparaît comme séparé de son histoire («LV : Quel usage faire de l'histoire? Les Français m'y semblent à la fois empêtrés et ignorants»), alors que l'Américain y est particulièrement attentif («LW : Il n'est pas possible de trouver une civilisation où la présentation de l'art puisse exister sans l'histoire»). Finalement, la question inhérente à ce livre est peut-être de savoir quels sont les stéréotypes du Français et de l'Américain dont Luc Vein et Lawrence Weiner sont les porteurs. Mais est-ce si intéressant que ça?

LES COUCHES DU SENS CHEZ BERNARD VILLERS

À l'opposé de ces livres «complexes», je situe les livres qui se distinguent par une simplicité formelle. Parmi eux bon nombre de livres de Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1997* (Bruxelles, Walrus, 1979), *Pente douce* (Bruxelles, Le Remorqueur, 1979), *Formats (in octavo)* (Bruxelles, Le nouveau Remorqueur, 2007), ou encore *Leporello* (Frameries, Bruno Robbe, 2009). Je constate d'abord qu'il n'est pas facile d'écrire sur ces livres minimalistes, car la description la plus détaillée est vite assumée. Pourtant, c'est sur eux que j'ai le plus écrit, les considérant sans doute comme un autre défi. Leur sens et leurs enjeux peuvent en effet s'avérer complexes quand bien même ils sont formellement simples. Pour avoir écrit sur les livres de Bernard Villers en particulier¹⁴, j'ai découvert que leur sens se structurait sur plusieurs couches, comme un oignon.

Le sens qui s'impose d'emblée est le livre dans sa matérialité. Même s'ils sont toujours minces, souvent de petit format et pour la plupart auto-édités, les livres de Villers ont tous la forme matérielle du livre : papier, pliage, reliure. Ils se donnent à ouvrir et à fermer, à feuilleter, à ranger dans une bibliothèque. L'anthropologie du livre est leur référence : ce sont des œuvres que l'on pratique comme des livres, des œuvres tirées à des centaines d'exemplaires. Cette culture du livre constitue une tension forte dans le travail de Villers. En effet, bon nombre de ses livres d'artiste, sur l'ensemble de sa carrière, sont inspirés par d'autres livres, livres d'écrivains, de poètes ou de philosophes: *Mallarmé 1897-1997* par Mallarmé, bien sûr, *Leporello* – c'est moins évident – par le libretto de *Don Juan* de Mozart, signé par Da Ponte, *Un pli / Un livre* par Gilles Deleuze, *En Pologne* par Alfred Jarry, *W* par Georges Perec, *Du rouge au vert* par Guillaume



Apollinaire, etc. Mais en même temps qu'il s'inspire de la littérature, Bernard Villers inscrit sa production des livres en continuité avec sa pratique picturale. C'est par exemple la découverte du livre d'artiste au milieu des années 1970 qui l'a conduit d'emblée à l'exploration des supports transparents et à la découverte d'une nouvelle problématique picturale, celle de l'usage recto verso du support pictural; ou encore, dans les années 2000, à l'étude de la place du spectateur du livre / peinture et à l'investissement artistique de la question du pli. Cette dualité originale – mais pas inédite – rappelle qu'avant l'invention de la peinture de chevalet, le livre a été, et ce pendant de longs siècles, le principal support de l'image, et donc de l'expérimentation plastique.

À ces trois couches du sens (livre comme dispositif matériel, livre comme culture littéraire et peinture comme pratique livresque) s'en ajoutent d'autres, celles notamment qui viennent de l'autoédition des livres. En effet, la pratique artistique de Bernard Villers évolue principalement dans deux cadres éditoriaux: les Éditions du remorqueur (1976-2003) et Le Nouveau Remorqueur (depuis 2004). Si l'on admet cette définition de

l'art (à laquelle je tiens beaucoup) comme prise en main du monde (ou de la peinture comme transformation du monde, Laurent Marissal, 2005), on constatera que l'autoédition y contribue à sa manière, en faisant référence à toute la tradition du livre imprimé, et que, d'un autre côté, le travail plastique sur le pli conduit à une spectaculaire prise en main du visuel, que j'ai analysée dans l'éditorial «Prendre en main le visuel: du pli chez Bernard Villers».

Alors qu'à plusieurs occasions, j'ai réfléchi sur le sens dans chacune de ces strates (pli, peinture, inspirations littéraires, etc.), la question reste à mon sens ouverte pour savoir comment le livre parvient à tenir ensemble tous ces registres du sens. Face à la complexité d'une telle interrogation, l'image de l'oignon est un pis aller. En effet, dans ses livres, Villers met en œuvre des idées simples, et si elles ont la force de conduire le spectateur loin, c'est parce qu'elles sont *incisives*. Et là, émerge pour moi une nouvelle interrogation: la complexité est-elle à elle seule une valeur intellectuelle, cognitive ou scientifique? La «méthodologie de la complexité» ne dissimule-t-elle pas un autre aspect de l'épistémologie, finalement assez rassurant, qui est le maintien en place de l'horizon conceptuel admis, en nous dispensant de chercher des idées susceptibles de l'inciser?

L'histoire de l'astronomie fournit l'illustration magnifique de cette réflexion. Le système de Ptolémée parvenait à décrire le mouvement des planètes avec une approximation satisfaisante, certes, mais grâce à la théorie des épicycles qui proposait des calculs très complexes; cette théorie avait un avantage idéologique, car elle ne mettait pas en cause le principe fondateur de la *Weltanschauung* chrétien, à savoir la Terre comme le centre du monde. Le coup de génie – mais surtout d'audace! – de Copernic consistait, on le sait, à déplacer ce centre du monde sur le Soleil. La terre s'est mise à trembler, pour ainsi dire, et l'Église autorisât finalement ses fidèles à admettre cette solution, qui simplifiait radicalement la réalité astronomique, ... seulement vers la fin des années 1980! Il nous faut donc des principes qui permettent de simplifier le complexe pour mieux le comprendre, quitte à provoquer un tremblement de terre.

Le livre d'artiste fut lui-même un tel coup de génie!

CONCLUSIONS

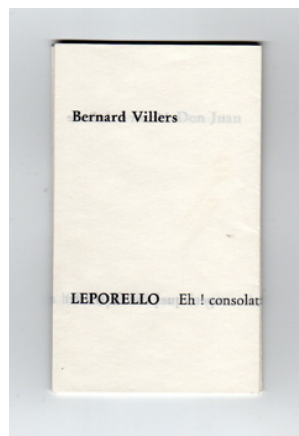
Ce n'est donc pas tant la question de savoir ce qu'est le simple et le complexe qui est importante ici, car l'intuition nous l'indique avec certitude. Il est important que la pensée se confronte à la complexité du réel. Mais si l'on exige de la pensée elle-même d'être complexe, on court le risque de la rendre incompréhensible. À la limite de cette complexité se trouve un piège que Hegel partage avec la pensée magique d'un Paracelse, à savoir la grande idée selon laquelle tout est lié à tout. Edgar Morin a beau stigmatiser la pensée qui divise et sépare, c'est un des mouvements in-

contournables de toute opération intellectuelle ; mais ce n'est pas le seul, loin de là. Le mouvement qui vient d'être mis à jour dans ces analyses est celui d'inciser la réalité par un nouveau concept, éventuellement un trait d'esprit, un *Witz*. Telle est la réponse à la question qui a inauguré ma conférence: le monde ne nous paraît-il pas complexe parce que nous avons perdu la capacité de poser de nouveaux principes – des idées tranchantes, des concepts incisifs – qui le simplifierait?

Chemin faisant, je me rends compte que si je préfère les livres aux apparences simples, c'est sans doute parce que je crains d'être déçu par l'apparente complexité des autres, derrière laquelle ne se cacherait qu'une simple banalité ; je trouve plus excitant – mais c'est tout à fait subjectif – de continuer à découvrir une complexité des livres qui avancent comme masqués, en exhibant leur simplicité et leur modestie, ce «loup déguisé en brebis¹⁵», comme l'a fort bien dit Ed Ruscha.

Ces lectures des livres sortis du rayon de ma bibliothèque m'ont donc conduit à la conclusion suivante. Penser la complexité sans penser – en même temps – la simplicité qui en rend possible la compréhension serait trop simple. La complexité est une donnée, et non pas une caractéristique de la pensée ou d'une méthodologie. Celles-ci doivent en permettre l'appréhension, certes, mais comprendre, c'est ramener la complexité de l'être à l'unité du concept. Pour reprendre les principes classiques de la logique: c'est la «compréhension» du concept qui rend possible l'opération qui ramène le complexe au simple, et c'est l'«étendue» du concept qui permet à celui-ci d'englober une complexité¹⁶. Ainsi l'infinie réalité des triangles – des couleurs, des matériaux, des approximations, etc. – peut être pensée grâce à l'idée du triangle.

Dans «un livre d'Alain Farfall» publié par les Éditions Incertain Sens en 2008, *Des Illusions ou l'invention de l'art*, à la page 39 apparaît un Post-it sur lequel une main a gribouillé: «Ne pas oublier que c'est souvent plus compliqué que ça». Mais est-ce la page 39? Est-ce un livre d'Alain Farfall? Est-ce un Post-it? Est-ce un livre? Etc.



¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 47.

² Ibid.

³ René Descartes, Lettre à Elisabeth du 28 juin 1643, in *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 74.

⁴ <http://blogs.mediapart.fr/blog/laurent-galley/271213/leibniz-une-philosophie-quantique> [30.01.2014].

⁵ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1963, « Quatrième méditation », p. 58.

⁶ Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Picavet, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 103.

⁷ « Au penchant que les esprits me paraissent avoir à la morale, aux belles-lettres, à l'histoire de la nature, et à la physique expérimentale, j'oserais presque assurer qu'avant qu'il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en Europe », Denis Diderot, « De l'interprétation de la nature », in *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1956, p. 180.

⁸ G. W. Fr. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, éd. Georg Lasson, Hamburg, Felix Meiner, 1963, p. 54.

⁹ Cité d'après Dieter Schwarz, « Learn to Read Art. Les livres de Lawrence Weiner », trad. Margit Lipsker, in *Lawrence Weiner Books 1968-1989*. Catalogue raisonné, Dieter Schwarz (éd.), Köln, Wakther König, Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989, p. 139 (cf p. 94).

¹⁰ « Lawrence Weiner in Conversation with Judith Hoffberg on Books », *Umbrella*, vol. 26, no. 1 - May 2003, http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf [6.02.2013].

¹¹ Weiner lui-même dit dans un interview : « conversations with Luc Veizin – the poet, about the différence between American culture and European culture », *loc. cit.* ¹² http://www.jnfeitions.com/pages/weiner_livre.html# [8.02.2014].

¹³ Dieter Schwartz l'a reprise pour titre de son essai, on l'a vu, et Anne Mægliin-Delcroix pour le titre d'un chapitre de son *Esthétique du livre d'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2011, p. 151-202.

¹⁴ « Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers », *Sans niveau ni mètre. Journal du livre d'artiste*, n° 10/2009, p. 4 ; « L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, 2011, sous la dir. conjointe de L. Brogowski et Christophe Viart : « (in)actualité de la peinture », p. 92-103 ; chapitre « "Feuille imprimée grande" : exploration poétique du pli chez Bernard Villers », in *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, p. 216-225.

¹⁵ Edward Ruscha, entretien avec Bernard Blistène, in *Edward Ruscha*, catalogue d'exposition Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 85.

¹⁶ « J'appelle *compréhension* de l'idée, les attributs qu'elle enferme en soi, et qu'on ne peut lui ôter sans la détruire, comme la compréhension de l'idée du triangle enferme extension, figure, trois lignes, trois angles, et l'égalité de ces trois angles à deux droits, etc. [...] J'appelle *l'étendue* de l'idée les sujets à qui cette idée convient [...] comme l'idée du triangle en général s'étend à toutes les diverses espèces de triangles », Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, p. 52.