

L'ART DES METAXU

PHILIPPE QUEAU

Entre beauté et laideur, entre savoir et ignorance, entre matière et formes, entre mortels et immortels, Platon avait déterminé l'existence de myriades d'êtres « intermédiaires », faisant et défaisant sans cesse le monde par leurs médiations ou leurs transformations. Cette ancienne thèse prend aujourd'hui une actualité nouvelle du fait de la révolution numérique, qui lui donne un champ concret d'expérimentation et des outils de manipulation symbolique. Sur ces bases, l'art « intermédiaire » peut se lancer à la découverte de formes en métamorphose, et de forces immuablement mues. L'art intermédiaire des *metaxu* entrecroise inextricablement des images (sensibles) et des modèles (intelligibles). Par ses itérations, il révèle progressivement leur essence profonde : le paradigme caché, voulu par le démiurge créateur.

Les images de *metaxu* présentées ici se veulent des expressions caractéristiques de cet « art intermédiaire ». Elles doivent être vues et comprises comme quelques moments privilégiés, prélevés dans la vie intermédiaire de leur genèse. Ces prélèvements ne sont pas arbitraires. Ils ont été sélectionnés comme des « instants », des « moments » uniques. Seul leur « paradigme » reste intangible, à travers la multiplicité des formes visibles qu'il engendre, et des figures intelligibles qui l'incarnent provisoirement. Les textes qui accompagnent ces images, sont tirés de mon ouvrage *Metaxu : Théorie de l'art intermédiaire*, (Ed. ChampVallon-INA, 1989), et ont été adaptés à cette présentation en vis-à-vis. Ils visent à éclairer dans ces images ce qui ne s'y laisse pas entièrement donner à voir. Ils visent aussi à commenter des images qui sont déjà des sortes de commentaires de leur propre émergence, ou des imitations de leurs multiplicités potentielles.

L'IMITATION DES DIEUX

Rêver c'est imiter les dieux, disait Ovide. Car le Sommeil est le père de mille enfants. Parmi ceux-ci, Morphée peut prendre toutes les apparences de la figure humaine, Icélos peut se changer en bête sauvage, en oiseau ou en serpent, et Phantasos sait imiter la terre, les rochers, les eaux, les arbres. Le Sommeil engendre tous les fantasmes, et reprend le *déjà vu*, pour le métamorphoser à notre manière.

Il y a bien sûr des grincheux, comme Schopenhauer, qui vitupèrent l'imitation : « Imitatores servum pecus ! ». Les imitateurs, peuple serf. Mais la servitude est parfois nécessaire, en vue d'une plus haute libération. En Amérique tropicale, les fleurs de la passion (du genre *passiflora*) en font une question de survie. Elles imitent de faux œufs du papillon *heliconius*, avec leur couleur jaune et leur disposition aléatoire. Elles font ainsi croire à ces papillons qu'une ponte d'œufs a déjà eu lieu, et les incitent à aller pondre ailleurs leurs œufs parasites, aux promesses de larves dévoreuses. Dans ce cas il

n'est pas question d'innover. Imiter c'est vivre. Innover c'est mourir. D'ailleurs on peut aussi estimer qu'il a fallu à ces fleurs beaucoup innover pour pouvoir imiter, simuler et survivre.



Soleils bleus. Philippe Quéau. 2011

Il reste bien entendu que l'imitation « serve » ne peut se comparer à la vive imagination. L'imitation est toujours limitée par ce qu'elle imite. Elle ne tient pas assez compte des rapports cachés entre les choses. Elle étale trop crûment la mince pellicule qu'elle se contente de prélever sur le monde.

L'imagination, quant à elle, prétend ne rien imiter. En réalité, elle imite aussi, mais ce qu'elle imite, elle l'obscurcit, et le cèle. Elle arbore du neuf pour mieux cacher ce qui ne saurait être vulgairement dévoilé.

Oscar Wilde disait que le maniérisme cherche à « imiter l'art et non la nature ». Un tableau maniériste imite une idée, qui fait son style. Il n'est pas d'abord une image. Il est d'abord cette idée. Le peintre maniériste ne cherche pas à rendre visible, il veut surtout rendre cette idée invisible. L'image maniériste ne figure pas une présence, elle désigne une absence. « Comprenne qui pourra ! » semblent nous dire ces tableaux moqueurs et distants. Se servir de son esprit plus que de son regard, voilà la leçon maniériste. En ce sens, l'art intermédiaire peut être dit maniériste – d'une certaine manière.



Croix de feu. Philippe Quéau. 2011

Pythagore fut le premier philosophe de l'imitation. Les nombres, disait-il, forment la substance même des choses, et celles-ci imitent (*mimesis*) les nombres. Les choses entretiennent entre elles des relations analogues à celles qui relient les nombres entre eux. Platon reprit cette idée, en lui donnant une forme plus large : les idées sont des « modèles » dont toutes les choses « participent ». Cette participation se fait comme mélange (*mixis*), comme union intime entre le modèle idéal et la chose réelle.

La polémique ne tarda pas. Aristote affirma peu après que ces nuances n'étaient que des « jeux de mots ». Il ne voyait aucune différence entre *mimesis* et *mixis*, et les rejetait l'une et l'autre. Il y avait pourtant une nuance de taille. La *mimesis* pythagoricienne laissait intangible le monde épuré des modèles ; elle n'affectait pas la symbolique archétypale des nombres, qui restaient séparés des choses. La *mixis* platonicienne exigeait en revanche une forme d'union rapprochée entre les idées et les choses. C'était un mélange actif, participatif, une fusion des essences et des natures, qui permettait l'engendrement puis la prolifération d'une multiplicité de mondes intermédiaires. La *mixis* de l'art intermédiaire est aussi une fusion des images et des modèles permettant la profusion des mouvements et des métamorphoses, des formes en devenir.

DEVENIR

Le devenir multiple des formes, comment le concevoir ? Par « devenir des formes », on entend la génération, le changement et le mouvement des formes sensibles. Pour Platon, ces formes en devenir sont une image déformée et affaiblie de la génération, du

changement et du mouvement qui animent les formes idéales. En revanche, pour Aristote, les formes ne deviennent pas, il n'y a de devenir que dans les choses. Tout ce qui « devient », devient quelque chose, à partir de quelque chose, au moyen de quelque chose. Pour devenir, il faut s'incarner.



Duel doux. Philippe Quéau. 2011

Ce qui importe, ce ne sont pas seulement les formes, ce sont aussi leurs manières de fluer, leurs façons de varier. La diversité des devenirs est infinie. La fleur devient fruit, la larve nymphe, l'enfant adulte et la fille femme, chacun selon sa manière. Le devenir n'est pas non plus le même qui affecte les parties ou le tout. De plus, des principes différents s'appliquent à l'origine et au terme du développement. Les lois du devenir ne sont point fixes. Elles sont elles-mêmes en devenir. Héraclite utilise l'expression « vivre la mort » pour traduire ce passage de l'être au devenir. Il n'y a pas de loi qui résiste au devenir, pas même les lois qui le régissent. La seule loi immuable, c'est qu'aucune loi ne l'est. Le devenir s'engendre lui-même puisque sa mort garantit sa vie. Il est sa propre substance, sa propre matière, et se fait guerre à lui-même, en toute nécessité, en toute liberté.

D'ailleurs le devenir n'est pas synonyme de progrès. L'adulte n'est pas toujours supérieur à la larve. Chez certains crustacés, des organes parfaitement développés au stade embryonnaire peuvent être relativement dégénérés au stade adulte. Darwin en concluait que ces larves doivent être placées plus haut sur l'échelle de l'organisation que les animaux adultes qu'elles deviennent.

La sénilité et la décrépitude sont issues du devenir au même titre que la maturité et la force de l'âge. Les formes en devenir ne sont jamais assurées de leur avenir. Les artistes le savent bien, qui s'empressent de ponctuer leur vie d'œuvres « achevées ». L'œuvre s'achève, mais ni l'art, ni l'artiste. L'art, indéfini, devient toujours. L'artiste, quant à lui, fige les formes nécessaires à son propre devenir, et il les laisse sans remords derrière lui, comme des sentinelles endormies. Que devient-il lui-même ? Il devient ce que deviennent tous les hommes. Peut-être son sort est-il même encore moins enviable. Car les formes qu'il forge lui renvoient sans cesse une image de la distance qui le sépare de son propre idéal. L'artiste ne peut jamais produire une œuvre dont l'essence vaille sa propre essence. Ses œuvres sont comme les excréments d'un métabolisme créateur dont le sens est dans cette essence.



Clés. Philippe Quéau. 2011

Les œuvres ne sont que des traces, là où l'on pensait trouver des chemins ou des passes. Aussi l'art est-il un venin mortel. Vienne l'âge, et avec lui le coup de grâce. « Ton art te dépasse », clament les œuvres rassemblées devant l'artiste amer. Ces objets, qu'un souffle créateur anima jadis, portent l'accusation la plus terrible. Le créateur qui les porta n'est plus. Le démiurge a baissé les bras. La folie ou la mort, le désespoir ou l'amertume semblent les seuls recours devant le constat fatal. Les œuvres libéralement dispensées pendant la période active, paraissent d'abord comme autant de signaux stables d'un mouvement précieux, vital, indicible. Puis elles deviennent la preuve irréfutable de la mort proche de l'artiste qui les fit naître. Dans un de ses derniers poèmes, Michel-Ange écrit : « L'art tant célébré, dont je connaissais les secrets, m'a fait sombrer dans la fange. Vieux, pauvre, dépendant d'autrui, je me décomposerai si bientôt je ne meurs. »

MODIFICATION

Les modifications sont toujours légères ou minimales. Mais leurs conséquences peuvent être prodigieuses. Si nous avions un système respiratoire très légèrement différent de celui dont nous disposons actuellement, il en résulterait une transformation extraordinaire des expressions de notre visage, note Darwin. Une simple modification de l'environnement peut faire évoluer des espèces ayant le même patrimoine génétique vers des morphologies très différentes.

Les modifications paraissent souvent marginales ou accessoires. Elles semblent ne pas affecter le principe même de ce qu'elles modifient. Elles ne sont qu'une simple *modalité*, ne touchant en rien à l'essentiel. L'essentiel ne se *modifie* pas. Il ne peut être *modulé*. La modification n'est donc qu'un accident, qui n'engage pas le fond des choses, la substance.

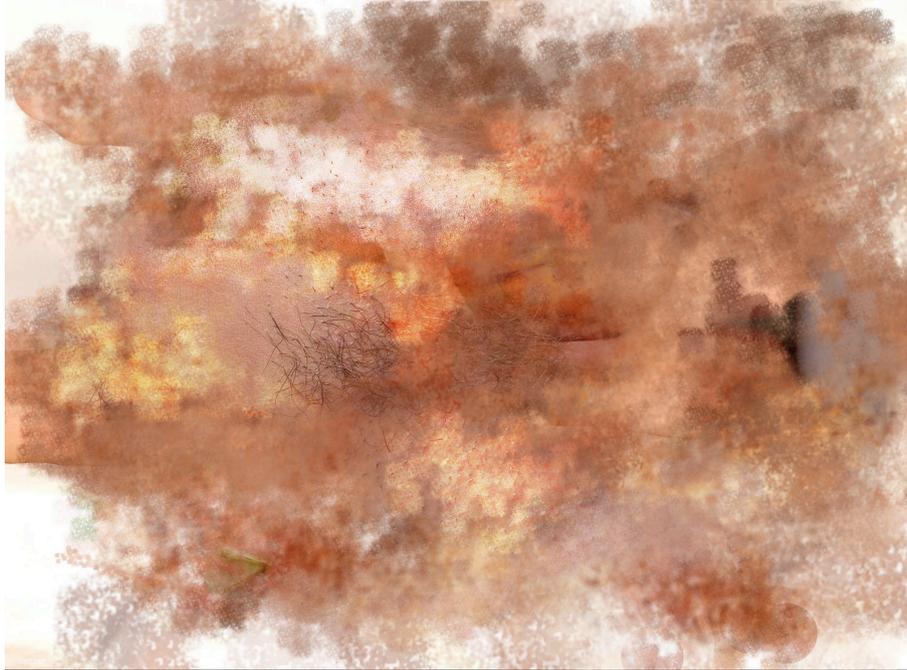
Cependant, le jour arrive où une modification minime se traduit par un résultat sans commune mesure avec ce que l'on attendait. C'est le grain de sable, qui désole les planificateurs imprévoyants. Pour notre part, on se réjouit de ce qu'en se modifiant un peu, sans peine, on puisse se transformer beaucoup, sans douleur. En allant au bout de l'idée, il suffit donc peut-être de rêver son être pour le modifier, et le modifiant ainsi, le changer réellement.



Foyer. Philippe Quéau. 2011

CHANGEMENT

Pour Héraclite, le réel est changement. Toute la nature est en mouvement. Tout coule. On ne peut donc énoncer aucune vérité, car qui peut juger de la vérité de ce qui change en tout sens ? Cratyle alla plus loin encore, et reprocha à Héraclite d'avoir dit qu'on ne descend pas deux fois dans le même fleuve, car il estimait qu'on ne peut même pas le faire une fois. Mais il y a plusieurs sortes de changement: la génération, la croissance ou la décroissance, l'altération et la translation.



Blessure. Philippe Quéau. 2011

Les changements peuvent être brusques ou lents, légers ou prononcés. Les changements visibles finissent toujours par émerger de la mer des changements invisibles. Les clinamens et les catastrophes sont les visages brutaux d'un changement qui ne cesse jamais.

Au théâtre du changement, le spectacle n'est ni sur la scène, ni dans la salle, mais dans les coulisses profondes. Les métamorphoses les plus luxuriantes du vivant se ramènent au « fonctionnement expressif » des gènes, ou même, se ramènent en dernière analyse à leurs « sauts quantiques ». La chimie, avec son cortège de réactions, de combustions, et de transformations, la physique avec ses fusions, ses évaporations et ses sublimations ne sont que de pâles images de ces genèses perpétuelles.

Le changement s'attaque à tout, même à lui-même. Toutes les règles peuvent être réformées. Toute loi doit contenir le germe de son abrogation. Tout juge doit pouvoir être jugé, au tribunal du changement. Tout changement doit pouvoir être changé. Le changement du changement, c'est aussi le lieu de la liberté.



Côte d'Adam. Philippe Quéau. 2011

Baltasar Gracián fit débarquer ses héros sur une île où cette liberté semblait acquise, et ils y rencontrèrent des monstres en perpétuelle transformation, « tantôt immenses, tantôt minuscules, changeant sans cesse de couleur et de sexe. »

C'était un monde en délire, assez amusant. Mais changer toujours reste au-dessus de nos forces. La folie guette le changeur invétéré. Elle le suit pas à pas, prête à fournir son secours et son poison. La démence n'est-elle pas la faculté de changer n'importe quoi en autre chose ?

EVOLUTION

L'évolution est créatrice, disait Bergson. Cette formule apparemment simple n'est pas si facile à concevoir. La difficulté principale est de bien comprendre la force du temps. Nous n'avons aucune idée concrète de ce que représente un milliard d'années, ni même un million, et surtout de leur possible impact sur des formes vivantes. Le calme royaume de la géométrie ou la paisible république du langage ne nous sont d'aucun secours dans la jungle absolue de la lutte des espèces pour la vie, sur d'immenses durées de temps. L'examen des quelques formes de vie aujourd'hui présentes ne nous éclaire guère sur les innombrables formes disparues, et sur les possibles innovations qui se révéleraient, peut-être, dans un ou deux milliards d'années.

L'évolution se fait par bonds inédits, et en une mosaïque de vitesses relatives. Elle n'est pas la même en tous points du temps et de l'espace. Ici elle peut sembler somnoler, là être foudroyante. Les différentes parties d'un même organisme n'évoluent pas elles-mêmes à la même vitesse. On a pu même affirmer que dans chaque être vivant aujourd'hui coexistent des vestiges chromosomiques de toutes les époques du monde.



Trou noir, et divers jaunes. Philippe Quéau. 2011

Une théorie récente met en avant, dans le cas des vertébrés, l'activité autocatalytique du cerveau dans le processus évolutif. L'évolution morphologique dépendrait en partie des rétroactions positives du cerveau. A condition d'être suffisamment développé, le cerveau peut exercer une « pression interne » capable de favoriser ou d'inhiber des mutations génétiques fortuitement apparues.

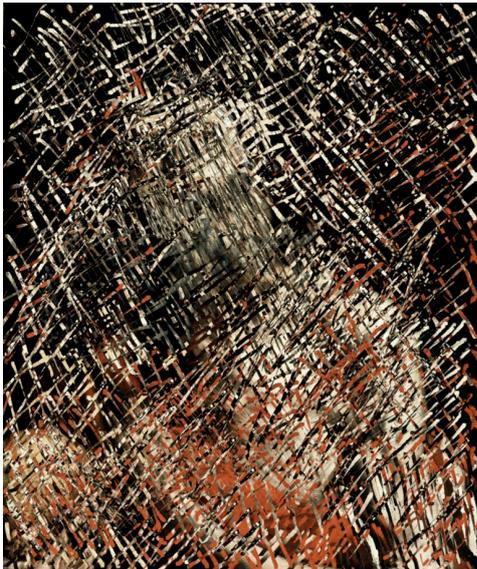
Avec le cerveau, l'évolution se donne un moyen d'une puissance inimaginable pour se changer elle-même, pour changer ses propres règles, et même la finalité implicite qu'elle semble suivre. Hegel disait déjà que « du fait même que l'homme sait qu'il est un animal, il cesse de l'être. »

Pour l'artiste intermédiaire, l'évolution des espèces est un paradigme particulièrement stimulant. L'évolution semble n'obéir à aucun programme prédéterminé, ni à aucun modèle préalable. Elle ne cesse de réfuter ses propres productions par tous les moyens, jusqu'à frôler parfois le suicide final. C'est l'exemple énigmatique d'un système géant, génial, en genèse constante, et capable de se transformer lui-même, de lui-même, par lui-même, visant quelque lointaine idée qui pourrait bien résider en dehors de lui-même.

VARIATION

Le même et le varié entretiennent des rapports étroits. Une seule image peut engendrer de multiples rêves. Une seule forme peut se lire de façon variée. Réciproquement, un concept impose sa forme unique aux mille variations qu'il subsume. Le rêve et le concept, l'un et le multiple, ne sont que des variations l'un de l'autre. Il n'est rien qui ne varie. Car la variation, c'est l'art de rester soi-même. La (petite) variation est la substance même du même. Les minéraux varient. Ils se dissolvent, ils se recombinaient. Les molécules qui les composent ne cessent de varier de formes. Les arbres varient, suivant l'heure du jour ou la température. Le volume des branches et du tronc change.

C'est au matin, avant le lever du soleil que leur circonférence est la plus grande. Plus tard, dans la journée, ils rétrécissent à cause de la transpiration. Mais il suffit d'une averse et ils enflent à nouveau. Les animaux aussi sont sensibles aux variations de température. Prenez les chats siamois. La couleur de leur pelage dépend d'une enzyme qui ne fonctionne correctement qu'à la température de 33°C. Au-dessus de cette température, l'enzyme ne catalyse plus la synthèse de la couleur noire, et le poil reste clair. Les parties les plus chaudes du chat sont claires, et les zones plus froides (pattes, oreilles, queue) sont noires.



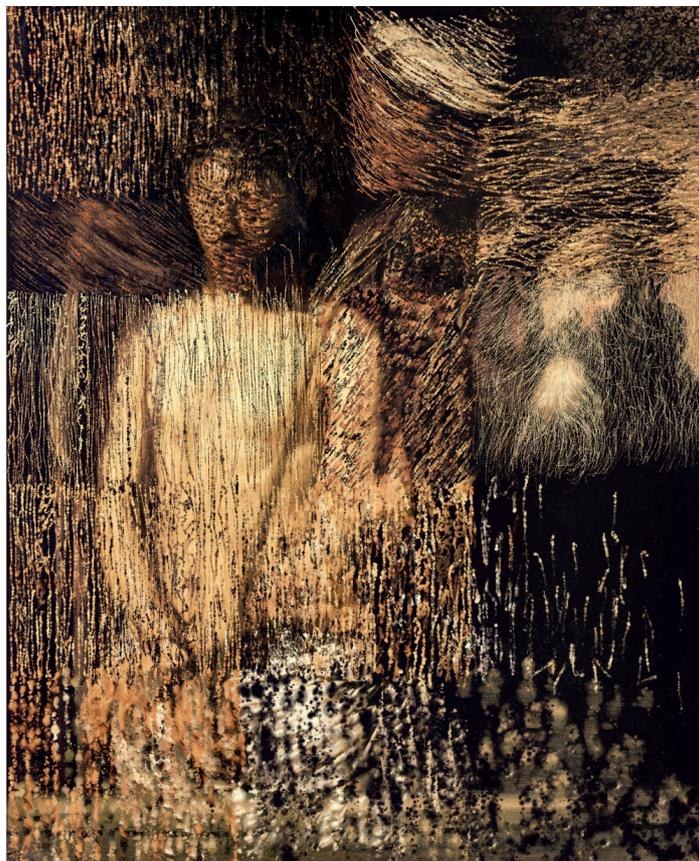
Vieillard. Philippe Quéau. 2011

Un des mécanismes de variation les plus répandus est la répétition. « Lorsqu'un organe se répète souvent dans un même animal, il tend tout particulièrement à varier, soit par le nombre, soit par sa conformation », écrit Darwin¹. Les gènes sont particulièrement concernés par cette loi, puisqu'ils répètent sans fin les mécanismes simples de la duplication de l'ADN. Mais la variation ne s'applique jamais qu'aux détails, à la périphérie. C'est justement parce qu'un caractère n'a pas beaucoup d'importance qu'il peut varier sans contrainte. S'il en avait, il serait soit éliminé radicalement, soit conservé précieusement, et donc soustrait à toute variation. L'extrême variabilité d'un caractère implique son extrême marginalité. Parfois ce raisonnement semble difficile à accepter, tant la variation semble radicale. Le papillon *araschia levana* L., appelé vulgairement « la carte de géographie », offre un festival de variations spectaculaires. Les papillons de la génération du printemps sont fauves, avec des taches noires, blanches et bleues. Ils sont remplacés par la génération de l'été qui est de couleur brune avec des taches blanches et un trait rouge. L'explication est que le gène qui contrôle les couleurs donne lieu à deux « expressions » parfaitement distinctes.

Le visage de l'homme est en permanence l'objet d'infinies et subtiles variations. Le visage du matin n'est pas celui du soir. Athanasius Kircher (1601-1680) avait inventé un système à base de miroirs plans pour « montrer le visage humain comme variable » (*Faciem hominis variam ostendere*) en superposant des images successives. La tradition picturale fourmille de techniques variationnelles. C'est une question cruciale,

¹ Ch. Darwin. *De la variation des animaux et des plantes sous l'action de la domestication*. Londres. 1877

on s'en doute. Comment un même outil, le pinceau, peut-il rendre les infinies variations de la nature ? Il faut commencer par varier les gestes qui l'animent. La « méthode des rides » de Shitao² est une encyclopédie des variations possibles, avec le roc, l'arbre ou le nuage. Les diverses « rides » (nuages enroulés, chanvre éparpillé, corde détournée, taille à la hache, face de diable, crâne de squelette, fagot emmêlé, graines de sésame, or et jade, cavité ronde, pierre d'alun, fragment de jade, sans os,...) sont autant d'opérateurs capables de faire « varier » l'aspect d'un sujet donné. Indépendantes de leur destination finale, les « rides » forment un groupe de transformations dont le jeu renvoie d'abord à lui-même. La signification particulière, contingente, d'une ride donnée s'efface nécessairement devant la signification plus haute qu'elles offrent toutes ensemble, comme système. Elle disparaît devant les affinités qui unissent les rides entre elles, ou les dissonances qui les font vibrer, et qui forment le tissu même du style, et peut-être même du monde.



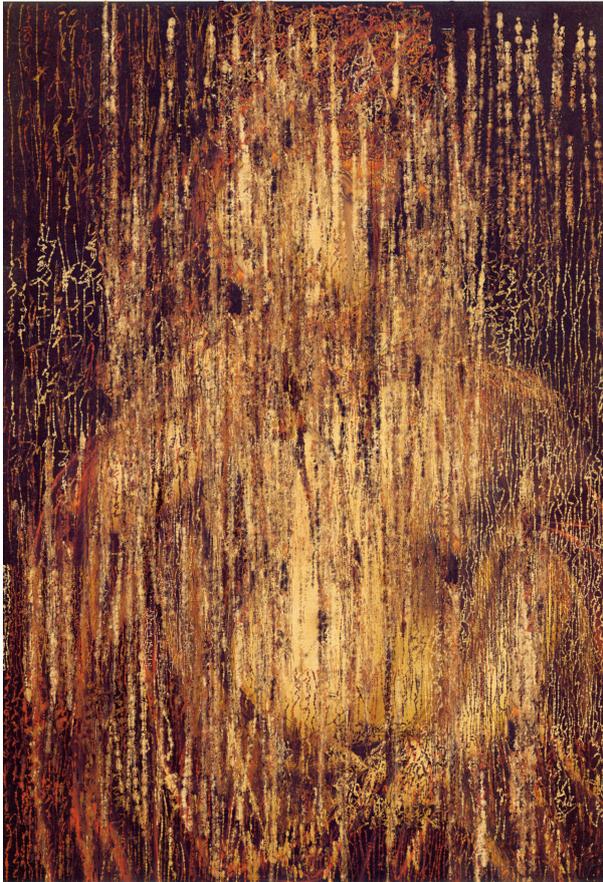
Le voilà. Philippe Quéau. 2011

ALTERATION

S'altérer c'est devenir autre, tout en demeurant le même. Il y a altération quand une substance change qualitativement en restant cependant la même. Ceci est possible quand ce n'est pas la substance prise comme un tout qui change, mais seulement certaines de ses qualités. Si toute la substance changeait, il ne s'agirait plus d'une altération, mais d'une corruption totale – laquelle conduirait à la génération d'autres substances.

² Cf. François Cheng, *Vide et plein*, Paris, 1974

L'altération est un changement qualitatif, partiel et continu. Comme elle ne change pas le sujet, mais seulement telle ou telle de ses qualités, elle transforme continûment la substance en elle-même. Les qualités altérées des objets se succèdent comme des instants dans la durée, ou des points sur de souples lignes. C'est ce mouvement continu qui donne son identité à ce qui devient autre, dans ce qui reste le même. En résumé, l'altération incarne la présence d'un peu d'altérité, librement à l'aise dans le même.



Déploration. Philippe Quéau. 2011

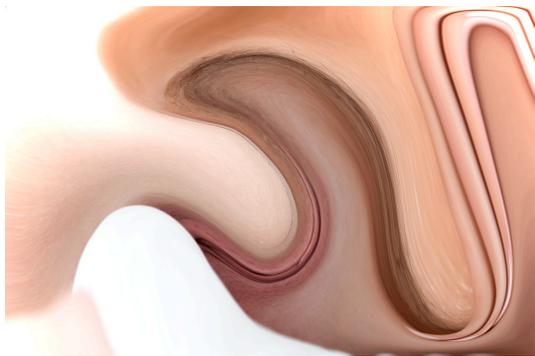
Mais l'altération peut parfois attenter à la vérité de la chose, quand elle est produite seulement de l'extérieur. « Dans la connaissance mathématique, la réflexion est une opération extérieure à la chose ; de ce fait, il résulte que la vraie chose est altérée. »³ Il ne faut pas en conclure que les mathématiques pervertissent les choses vraies, comme Socrate les jeunes gens. Il faut plutôt comprendre qu'elles offrent le moyen d'une lecture autre du même. Il ne faut pas se plaindre de l'éloignement des mathématiques et du réel, et de l'extériorisation de celles-là par rapport à celle-ci. Au contraire, il faut se servir de l'altération qu'elles lui font en effet subir pour découvrir certains de ses principes cachés. L'altération, dans ce cas, permet un regard autre, plus profond, sur le même. De ce fait, elle nous aide à reconstituer, indirectement et au moins partiellement, l'invariant qu'est la chose même. Dis-moi ce qui te rend autre, et je te dirai qui tu es.

³ G.W.F. Hegel. *Phénoménologie de l'esprit.*

DEFORMATION

Tout ce qui se déforme, dans le même temps se reforme. En se déformant, la forme devient pâte ou glaise. Elle se fait nuage ou liquide : elle se soumet à la puissance continue de la déformation. Cette malléabilité, cette humilité plastique sont semblables à celles des rêves et de l'imagination. La déformation relie la forme ancienne et la forme nouvelle, tout comme la rêverie mêle le possible et le réel. En ce sens, toute forme qui se déforme doit toujours garder en elle quelque chose d'amorphe. Il doit rester en elle de quoi recevoir d'autres formes en partie nées d'elle.

La déformation est un commentaire de la forme. Elle l'explique, et la révèle en quelque sorte, car la dynamique déformante met au jour les points d'inflexion ou de rebroussement, les jointures et les pivots.



Rotules. Philippe Quéau. 2011

L'art a su depuis longtemps jouer de l'heuristique déformatrice. Les célèbres anamorphoses mettaient en scène des perspectives accélérées ou ralenties, des rectifications optiques, cachant de monstrueux rébus ou des bizarreries érotiques. Roland Barthes voyait dans l'anamorphose l'un des deux moyens radicaux de tourner l'Analogie en dérision, l'autre étant le respect plat, la « copie ». L'anamorphose est une déformation réglée, obéissant scrupuleusement aux lois de l'optique, mais dans un but résolument pervers. L'anamorphose est l'application extrême et ironique des lois nécessaires pour atteindre la perfection représentative.

Depuis Phidias, le sculpteur retors, on savait qu'il vaut mieux représenter des cercles par des ovales plutôt que par des cercles, car les images, « pour être plus parfaites en qualité d'images et représenter mieux un objet, ne doivent pas lui ressembler. »⁴

Le maniérisme voulut soumettre la nature à l'anamorphose, comme on soumet à la question, pour lui arracher de nouveaux aveux. Athanasius Kircher chercha à appliquer le « grand art de la lumière et de l'ombre » et les ressources de sa « lanterne magique » pour « déformer le visage de l'homme de mille manières. »⁵ Kircher, qui était jésuite, voulait déformer pour transformer, il voulait reformer pour mieux réformer. La déformation lui était une sorte de forceps pour aider la forme à s'accoucher d'elle-même.

⁴ R. Descartes, « Dioptrique », in *Discours IV*.

⁵ Athanasius Kircher. *Ars magna lucis et umbræ: Liber decimus. Metamorphosis V*
« Faciem hominis mille modis deformare. »



Phagocytose. Philippe Quéau. 2011

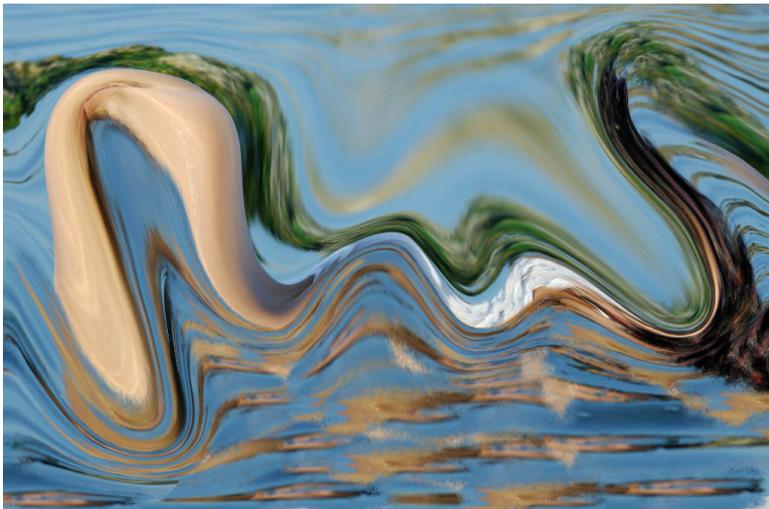
Cette métaphore vaut aussi pour la vie et les formes vivantes. Sous sa forme la plus élémentaire, la matière vivante est une simple goutte de protoplasme enveloppée d'une membrane lui permettant de se déformer. Cette membrane, molle et souple, se comporte comme un liquide à deux dimensions, qui ne cesse de s'agiter. De fait la membrane cellulaire se recycle totalement en environ cinquante minutes, par la formation ou la disparition de vésicules et divers mécanismes, comme l'invagination de la membrane ou une phagocytose, permettant d' « avaler » des corps étrangers. De même, les protéines se déforment sans cesse, et ce sont ces déformations qui les rendent actives biochimiquement. Des petits mouvements locaux extrêmement rapides, de l'ordre de la femtoseconde (10^{-15} s.) produisent au bout du compte une déformation globale de la protéine. Les protéines passent du local au global par d'infimes contorsions, indéfiniment répétées un million de milliards de fois par seconde. Elles semblent toujours en quête, toujours à l'affût d'un niveau énergétique approprié. Si les protéines avaient un dieu, ce serait Protée.

La déformation impose une sorte de continuité intrinsèque à la forme qui en est le siège. La forme doit en quelque sorte se souvenir d'elle-même pour seulement se déformer, partiellement, et non pas se métamorphoser complètement.

Cette nécessité d'une mémoire de la forme signale le début d'une sorte de conscience dans l'ordre du vivant. « L'amibe est déformable à volonté, elle est donc vaguement consciente », dit Bergson⁶.

FUSION

La déesse de la fertilité, Io Aréthuse, se baigne nue dans les eaux du fleuve Alphée. Celui-ci tombe aussitôt amoureux d'elle. Se changeant alors en homme, il la poursuit. Io, acculée, prend peur. Une sueur glacée couvre ses membres, des gouttes coulent de tout son corps, une rosée s'écoule de ses cheveux, une mare ruisselle à ses pieds, en un instant Io se voit changée en fontaine. Alphée « reconnaît à cette eau l'objet de son amour », comme dit Ovide. Quittant l'apparence humaine qu'il avait prise, le fleuve Alphée reprend sa forme initiale et se change en ondes pour se mêler à elle. En quelques lignes, sont ainsi rassemblées les trois figures classiques de la fusion : la fusion liquide (*krasis*), le mélange des liquides (*mixis*) et la « véritable fusion » : l'union naturelle (*symphysis*). Io commence par se liquéfier, puis se mélange aux eaux d'Alphée, pour finir par s'unir à lui.



Îlot. Philippe Quéau. 2011

Ovide rapporte encore l'histoire de Salmacis et d'Hermaphrodite (dont le nom est déjà une fusion des noms du dieu Hermès et de la déesse Aphrodite). Il décrit ainsi leur métamorphose : « Ce ne sont plus deux êtres, et pourtant ils participent d'une double nature. Sans que l'on puisse dire que c'est une femme ni un enfant, l'aspect n'est celui ni de l'un ni de l'autre, en même temps qu'il est celui des deux. »⁷ Dans la fusion, c'est l'aspect extérieur qui change, et non pas le principe interne des êtres fusionnant.

Bergson, penseur de la conscience, utilise le mot de « fusion » pour décrire la pénétration mutuelle des idées. Les faits de conscience ne sont pas juxtaposés, mais

⁶ H. Bergson. *L'Énergie spirituelle*. Paris, 1919

⁷ Ovide. *Les Métamorphoses*. IV

fusionnés. Le moi est constitué par des êtres vivants qui se pénètrent les uns les autres, qui se fondent ensemble. Il est difficile de concevoir avec précision cette succession de changements d'états, cette compénétration de formes s'unifiant. Mais c'est une façon de rendre compte de l'immersion du monde, de sa substance, de son altérité, dans la conscience. Les durées, les odeurs, les instincts, les images sont comme les éléments d'une conscience « en sympathie » avec le monde, contre laquelle se liguent éventuellement toutes les forces de durcissement, de pétrification, de vitrification.



Trahison. Philippe Quéau. 2011

Mais la fusion porte potentiellement la confusion en elle. Comment établir la partition entre la fusion réussie et la fusion confuse, ratée ? Comment évaluer la « nature » positive, créatrice, de la fusion ?

Dans un chapitre sur la religion esthétique, Hegel montre l'effort de l'œuvre pour échapper à cette confusion. La figure humaine doit « se libérer » de la figure animale à laquelle elle est « mélangée ». La figure du dieu doit montrer la vie organique « comme fondue à la surface de la forme et limitée à cette surface. » La « fusion de l'idée et de la forme » doit se contenter d'un minimum de formes confondues. Sinon, la confusion des formes confondra aussi les idées.

Cette question est cruciale. Hegel prétendait juger de la valeur d'une œuvre d'art d'après « le degré de fusion, d'union qui existe entre l'idée et la forme ». Le beau serait le résultat de la « fusion » du rationnel et du sensible. Mais comment distinguer la fusion véritable, signifiante, de la bouillie inaboutie, confuse ?



Hiéronymus. Philippe Quéau. 2011

Comment fondre sans confondre ?

Il faut revenir à la nature. Elle enseigne de multiples façons de fusions non confuses qui peuvent être embrassements, conjonctions, conjugaisons, ou même un dualisme de principes antagonistes.

Prenons l'exemple de la tempête, décrite par Ovide : « On croirait que le ciel entier descend dans la mer, tandis que la mer soulevée se hausse jusqu'aux régions célestes (...) les eaux du ciel se mêlent à celle de la mer (...) l'obscurité de la nuit s'épaissit des ténèbres de la tempête jointes à ses propres ténèbres ».⁸

Ce dualisme de la mer et du ciel évoque la précision dialectique de la peinture extrême-orientale de paysage (comme le « san-sui-ga » japonais). Cette peinture ne vise pas à reproduire la nature mais à créer le principe d'une « nature ». Les jeux de l'encre et du pinceau veulent engendrer ceux des eaux et des montagnes. Comme l'eau et la montagne, l'encre et le pinceau se pénètrent pour se féconder mutuellement.

« Il faut que la montagne s'applique à l'eau pour que se révèle l'universel écoulement. Il faut que l'eau s'applique à la montagne pour que se révèle l'universel embrassement. »⁹

⁸ Ovide. *Les Métamorphoses*. XI

⁹ Shitao. *Propos sur la peinture*. Ch. 18



Eaux et collines. Philippe Quéau. 2011

MEDIATION

Les êtres intermédiaires sont en nombre infini. Mais on a déjà signalé qu'on pouvait distinguer deux grandes classes dans cette profusion : les *messagers*, qui relient, et les *hybrides*, qui mélangent. Ce sont les deux pôles d'une dialectique du même et de l'autre, de la liaison et de la fusion. L'être intermédiaire peut être un messager parce qu'il a une nature hybride, et qu'il possède des éléments de plusieurs natures. Réciproquement, il a le privilège de ces diverses natures, parce qu'il a su les conjoindre et les relier, de façon pérenne. Chez l'intermédiaire, il y a du même dans l'autre et de l'autre dans le même.

Ce principe, très taoïste, est aussi une conséquence du langage, de ses insuffisances et de la manière dont il s'applique au monde. Les mots doivent rassembler sous la même bannière des réalités distinctes, ils sont par là portés à les rapprocher et à les hybrider en les subsumant sous le même signifiant. Par ailleurs, le langage est notoirement inapte à traduire toute la gamme des glissements entre les formes. Etant lui-même une forme que nous imposons aux choses, il n'est guère propre, en conséquence, à traduire les transformations et les métamorphoses, puisqu'il a choisi de pérenniser les structures et les états. Ceci se vérifie simplement lorsqu'on tente d'appliquer à la nature une classification basée sur le langage. Quels que soient les critères choisis, les exceptions abondent.

Considérons par exemple les trois règnes classiques : le minéral, le végétal, l'animal. A la frontière entre ces règnes, prolifèrent les ambiguïtés. Telle substance

gélatineuse, bourgeonnante, capable de mouvements autonomes dans les étangs, a été classée comme plante par Leeuwenhoek en 1703, mais Abraham Trembley considéra un peu plus tard qu'il s'agissait d'un animal « zoophyte », d'un chaînon intermédiaire entre les végétaux et les animaux.



Pommes-pierres. Philippe Quéau. 2011

Il existe des organismes monocellulaires, les protistes phytoflagellés, qui se comportent comme des végétaux en milieu bien éclairé, et comme des animaux dans l'obscurité. Dans le premier cas, ils se nourrissent par photosynthèse ; dans le second cas, ils peuvent digérer des particules organiques. Ces organismes sont donc à la fois animaux et végétaux, ou successivement l'un puis l'autre. Mais cette distinction dépend essentiellement du critère choisi pour octroyer le caractère animal ou végétal. En l'occurrence il s'agit de savoir si leurs cellules possèdent des pigments comme la chlorophylle, auquel cas elles sont considérées comme « végétales », ou bien si elles en sont dépourvues, auquel cas elles seraient dites « animales ». Mais chez certains protistes, sur deux cellules-fille engendrées par mitose, l'une possède un plaste chlorophyllien, et est donc « végétale », et l'autre cellule en est dépourvue, et est donc « animale ».

Clairement, le problème vient des critères caractéristiques choisis, qui tranchent à vif dans une réalité beaucoup plus complexe que n'en saisit le langage.

La difficulté éprouvée à déterminer des frontières précises entre espèces différentes fut l'occasion pour Darwin de proclamer son principe de « continuité » de l'évolution, de gradation insensible entre espèces, sous-espèces et variétés accusées, et entre variétés légèrement divergentes et simples différences individuelles. Il est impossible, dit Darwin, de fixer le point auquel le terme « homme » commence à s'appliquer, si l'on considère la série graduelle des formes simiesques qui mène à l'homme.

On peut en inférer qu'il y a un nombre infini de formes intermédiaires « oubliées » qui relient toutes les espèces entre elles. D'innombrables formes de transition, aujourd'hui disparues, ont été « exterminées » par la sélection naturelle. Ces multiples intermédiations, ces inimaginables hybridations, le langage semble impuissant à en rendre compte. Réduit à signaler quelques étapes bien nettes entre lesquelles les multiplicités hybrident s'ébattent incognito, le langage laisse échapper à ses filets nombre d'essences indicibles.



Mousses. Philippe Quéau. 2011

Ovide a raconté l'histoire émouvante de Myrrha qui supplia les dieux de la soustraire à la vie et à la mort. Sa métamorphose la chassa en effet du séjour des vivants comme de celui des morts. Echappant à tout repère formel, son châtimeut fut littéralement indicible. Ses os furent transformés en bois, et son sang en sève, ses bras en branches et sa peau en écorce. Myrrha était enceinte au moment de sa métamorphose. L'enfant arriva à son terme et chercha l'issue par laquelle il pourrait venir au jour. L'arbre eut alors toute l'apparence d'une femme en travail. Les douleurs de la mère ne peuvent s'exprimer par des mots. L'arbre se fissa et livra passage à l'enfant par une fente de l'écorce.

Les résultats des Métamorphoses hybrident l'ineffable et la monstruosité. Dans tous les cas, le langage peine à les nommer. Comment décrire sans de longues périphrases des êtres hybrides comme Scylla, femme-tronc aux jambes constituées par des monstres aboyant, assemblés par le dos, ou bien Dryope, « qui n'avait plus que le visage qui ne fût arbre » ? Devenus innommables, les monstrueux hybrides assument toute la charge du péché originel du langage.

Cependant, le langage est parfois capable de médiation, d'intermédiation. Hermès, dieu du commerce et de la communication, était aussi l'inventeur mythique de l'écriture hiéroglyphique. L'archétype de l'intermédiaire *messenger* est l'ange.

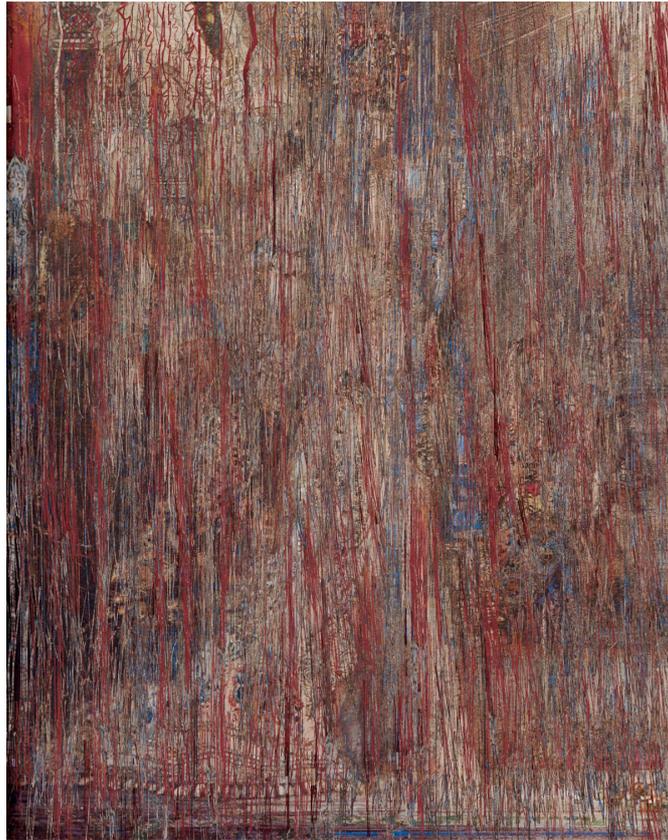


L'ange et l'huître. Philippe Quéau. 2011

Issus de la tradition hébraïque, les anges et les archanges, les principautés et les puissances, les vertus et les dominations, les trônes, les chérubins et les séraphins, représentent autant de degrés hiérarchiques, de points de passage entre l'Homme et Dieu.

On trouve chez Platon la même intuition d'un monde d'intermédiaires : « Tout ce qui est démonique est intermédiaire entre ce qui est mortel et immortel ».¹⁰ Chez Platon, les êtres intermédiaires jouent un rôle essentiel, et permanent. Le démiurge du *Timée*, créateur de la race humaine, en fait partie, tout comme les âmes dont il anime l'argile qu'il pétrit. Car les âmes sont des intermédiaires en ce qu'elles relient le sensible à l'intelligible. Elles donnent une « forme » à la matière de leurs impressions. Par le biais des représentations, elles réalisent la conjonction de l'être et de la pensée, elles relient le singulier et l'universel.

¹⁰ Platon. *Le Banquet*. 202 e.



La disparition. Philippe Quéau. 2011

Aristote, chef de file des penseurs anti-intermédiaires, n'a cessé de vouloir démontrer leur inanité. « La pensée d'Héraclite, disant que tout est et n'est pas, fait que tout est vrai ; celle d'Anaxagore, au contraire, disant qu'il y a un intermédiaire entre les contradictions, fait que tout est faux : quand, en effet, il y a mélange, le produit du mélange n'est ni bon, ni non-bon, de sorte qu'on ne peut rien dire de vrai. »¹¹ C'est être un peu sévère sur les mélanges. Il en est beaucoup dont on peut dire quelque chose de vrai. D'ailleurs, notons que c'est le propre du discours du philosophe, selon Platon, que de se situer entre savoir et ignorance.

De façon analogue, la théorie de l'art intermédiaire se propose de promouvoir un art qui serait, comme la philosophie, entre le savoir et l'ignorance, ou comme l'amour, entre le beau et le laid. L'art intermédiaire est *entre* la recherche et la production, *entre* l'idée et la forme matérielle, *entre* l'intention et la réalisation. Les êtres intermédiaires issus d'un tel art, veulent imiter la liberté des créations du démiurge. Jouir de cet art-là demande sans doute de partager le regard contemplatif d'un dieu ou d'un philosophe.

¹¹ Aristote. *La Métaphysique*. Γ, 7, 1012a