

OSSS — objets sans statut stable

Il avait d'abord pensé me demander de regarder les animaux. Mais, suggérait-il conciliant, on pouvait changer d'avis. J'y ai songé. Que pouvais-je en dire qu'il n'aurait pas dit mieux lui-même ? Car c'est bien le problème avec lui, vous pouvez courir aussi vite que vous le pouvez sur le chemin du commentaire, il vous attend déjà plus loin, sans que vous puissiez même comprendre par quelle route il a bien pu passer. Je crois qu'il faut le prendre par la ruse. Sans appât ni leurre, bien entendu. Et surtout sans imaginer utiliser le détour, l'art de la dérive ou le détournement. Les critiques, là, vous avertissent : il est passé maître en la matière.

Les animaux donc. Soit : j'ai fini par comprendre que je pouvais le faire, mais à condition de le faire *à partir d'eux*. Eviter le piège du commentaire. Me laisser guider par eux et voir où cela me mènerait. En d'autres termes, les appréhender comme des signes vivants, qui me renverraient à autre chose. Et c'est bien d'abord ce qu'ils sont dans son travail : François dit d'ailleurs d'eux qu'ils sont des « véhicules projectifs ». Je le crois d'autant plus volontiers que lui-même ne fait rien moins que de leur assigner l'occupation d'observer quotidiennement l'usage des objets, des signes et des messages des bipèdes¹ — projection bien ordonnée commence par soi-même. La projection est d'autant plus tentante que ces animaux sont invités dans des cadres ordinairement prévus pour les humains : cela vaut tout autant pour le coq-humain rêveur de *Homeless is more* que pour *chaquarium avec cococat* et plus encore, à ce qu'il me semble, pour *Crème de singes*².

Actes de présence

Mais je crois qu'il ne faut pas s'en tenir là avec François. Car si le terme « projectif » renvoie de fait à l'opération par laquelle nous projetons sur un être ou une chose nos propres qualités, affects ou préoccupations, et si on ne peut douter de l'intérêt de François pour les épreuves projectives³, je ne me fierais pas trop au fait que ce mot puisse, avec lui, se satisfaire d'une seule signification. Car dans les signes qui tombent en trombes, Curlet voit autant de *projectiles*, dont la récupération, dit-il, se ferait comme un renvoi à la raquette — « parfois, la balle est bonne, et je la renvoie, elle circule et

¹ Mail de François Curlet du 24 mai 2018.

² Pour la Nuit Blanche à Paris en 2004, Curlet a aménagé les vitrines des Galeries Lafayette en y installant des cages de singes, vides comme s'ils venaient de s'en évader. Passaient en boucle sur des téléviseurs relayant des caméras de surveillance, les pérégrinations d'un bonobo dans les rayons, qui rappelait aux spectateurs leurs comportements consuméristes.

³ Voir *Rorschach Saloon*, par exemple.

acquiert une certaine visibilité »⁴. Les animaux seraient donc des véhicules projectifs, certes parce qu'ils sont de bons objets sur lesquels projeter, mais ils sont également véhicules « projectant » des signes, ne fut ce que par leur simple présence que je qualifierais d' « anatopique »⁵ — un « pas à sa place » dont l'inquiétude ou le malaise qu'il suscite témoignent amplement.

Et quel « pas à sa place » ! Car il y a, pour les singes comme pour le chat, un double déplacement, une anatopie réitérée. Les singes des Galeries Lafayette non seulement ne devraient pas être là dans les vitrines et les rayons, mais en plus, ils s'en sont évadés — en fait, ils ne devraient pas être là où ils ne sont plus : une fois qu'on lâche les signes... Quant au chat, non seulement il se trouve objet d'un lieu d'exposition, mais il a pris la place d'un poisson, augurant de nouveaux rapports pour lesquels il nous faudra créer un néologisme, le mot-valise de substiprédatation⁶. (Soit dit en passant, il n'est pas anodin que le travail de François Curlet me contraigne à ouvrir la langue à des termes inédits, j'y vois là un signe des effets de ses propositions).

Je parlais, il y a quelques lignes, de simple présence des animaux. Or, nous le savons (et, si nous l'avons oublié, Curlet nous le rappelle), une présence n'est jamais simple — si elle l'est, cela ne peut être que le produit d'une purification ou d'une réduction. Une présence anatopique, c'est déjà une certaine manière d'être présent en rapport avec autre chose — un rapport, par exemple et dans ce cas, avec là où l'on aurait du être, un rapport avec là où l'on est, un rapport avec l'histoire qui a conduit non seulement à ce déplacement mais également au fait, ou au sentiment qui fait dire d'un être que ce qu'il fait ou ce qu'il est, est « déplacé ». D'où le malaise et l'inquiétude, mais aussi le merveilleux sentiment d'humour qui émerge de l'*inappropriation*.

C'est ce qui me conduit à penser que les animaux de François ne cessent de rendre particulièrement visible une constante de son travail: il décline, ou plus précisément il redécouvre, il fait émerger ou plutôt proliférer, pour les êtres et les choses, des *manières d'être présent* — au sens à la fois spatial et temporel. Et sa proposition consiste à en expérimenter les effets. Au sens spatial, comme je viens de l'évoquer avec l'anatopisme, mais au sens temporel également. J'anticipe ce qui viendra plus loin, mais je dirais qu'il crée pour les signes autant d'occasions de se *re-présenter*.

⁴ « Cela me permet de faire des arrêts sur signes, comme on dit faire des arrêts sur image, dans une avalanche de signes, une douche perpétuelle de signes »(Conversation avec François Curlet, Liège, le 25 mai 2018)

⁵ Il semblerait qu'il n'existe pas d'équivalent, pour le lieu, de ce qu'est l'anachronisme pour le temps.

⁶ Ce néologisme pourrait peut-être paraître inutile, puisque le fait qu'un prédateur aboutisse à l'extinction de l'espèce proie et prenne sa place dans l'écosystème est un phénomène malheureux mais fréquent et n'a pas fait sentir la nécessité de créer une terminologie pour désigner cette histoire. Toutefois, comme il est évident que ce que le *chaquarium* met en scène ne concerne pas que les rapports des animaux entre eux, mais bien un rapport plus général aux signes, je propose donc, dans cette étape qui s'apparente à la constitution d'une boîte à outils, de le garder comme tel.

Commençons par la version la plus simple (en fait, pas si simple que cela). Avec *Boulevard*, d'abord. Les traces dans le béton renvoient, par leur présence, à celle, passée d'une autruche. Il y a en premier lieu, pour les manières d'être dans l'ordre spatial, double anatopisme : d'une part, les dalles de béton sont bel et bien *déplacées* dans un lieu d'exposition ; de l'autre, le passage, un peu inattendu, des autruches dans le béton l'est tout autant. « Que faisaient-elles là ? » pourrait-on tout aussi bien se dire des dalles que des autruches. Ensuite, cette fois pour les manières d'être dans le régime temporel, cette présence de traces traduit en fait une absence ; cette présence est une ré-évocation, une re-présentation par laquelle les autruches sont présentes sans être là. Une présence de présence, en somme. Ainsi en va-t-il de même pour *Crème de singes*, d'une part avec les cages vides et, d'autre part, avec le simulacre des caméras de surveillance qui reproduisent un événement passé comme s'il était présent.

C'est encore selon ce double régime que je proposerais de lire *Infrabasse*, une série de quatre plaques de rue en bronze (comme celles qui permettent l'accès aux égouts) et dont les bords portent la trace de pattes d'éléphants. Là encore, se déclinent des manières d'être présent relevant à la fois de l'anatopisme et de la re-présentation : des coups de pattes dont François dit joliment « qu'elles ont fait mouche », dans un milieu urbain, et qui nous feront peut-être entendre, par évocation et à chaque déplacement des plaques, le son lourd du pas des éléphants. Mais une autre manière d'être présent s'ajoute encore, si l'on sait que les éléphants communiquent par infrasons dont ils perçoivent les ondes sismiques par l'intermédiaire de la plante des pieds. Chacune de ces plaques devient alors comme une peau de tambour sur laquelle ils sont venus signifier leur présence, profitant de la caisse de résonance que constitue la cavité technique pour faire vibrer le bronze et amplifier la portée des sons, et écouter sous leurs pas ceux de quelque lointain congénère⁷. Les anatopies forment alors des trajectoires pour des histoires, des histoires de rencontres, de passages, de traces délibérées, d'échanges, et de rêves de pistage possibles.

Mais de ces histoires que convoquent les choses, émerge à présent autre chose. Ces plaques de bronze se chargent non seulement de significations, mais plus concrètement de signes dans des registres hétérogènes : des signes kinesthésiques puisque sur elles on peut marcher et s'appuyer, de signes visuels par leur couleur et leur aspect métallique, de signes sonores par les sons pourtant inaudibles qu'elles renvoient, de signes tactiles par l'effet de réverbération et de transmission de ces mêmes sons, la liste pourrait continuer sans doute, nous ne pouvons savoir l'odeur qu'elles dégagent pour un éléphant, (peut-être un parfum de métal ou une senteur humaine ?), ni si d'autres sens auxquels nous n'avons nul accès ne sont pas

⁷ On dit des éléphants qu'ils peuvent ainsi communiquer d'une troupe l'autre à quelque dix kilomètres.

impliqués. Ce qui pour nous est une plaque de bronze ornementée d'une trace, devient, dans le monde d'un éléphant, pléthore de signes. Et pour l'éléphant, autant de manières d'être présent à ces signes : tambour, traces humaines, sol-où-poser-le-pied, chambre d'écho, membrane d'écoute, ... Autant de manières d'être présent aux signes, c'est à dire, de manières d'être, plus simplement.

C'est dire qu'il s'agit d'une véritable éthologie, au sens où le philosophe Deleuze l'entendait⁸. Car l'éthologie, telle que Deleuze, inspiré de l'éthique de Spinoza, la définit, *est la science pratique des manières d'être*. Elle explore, ou expérimente ce dont les êtres et les choses sont capables. Les êtres et les choses, car l'éthologie concerne aussi bien les humains que les animaux et les choses — on peut faire l'éthologie du diamant et procéder à l'inventaire de toutes les épreuves dont il est capable et qui constituent sa manière d'être. L'éthologie, en d'autres termes, est expérimentation sur les puissances.

« On a parfois l'impression qu'il n'a jamais été en contact avec l'objet auparavant »⁹

Je crois qu'il n'est pas fortuit, que ce soit délibéré ou non, que François ait convoqué les animaux dans ces situations¹⁰. D'abord, on peut comprendre qu'il ait été intéressé parce que les modes de présence qui leur sont assignés en font à la fois des êtres-signes, c'est-à-dire également des êtres-choses, et des êtres -en -rapport -aux-signes, c'est-à-dire en rapport aux choses. Ensuite et surtout, parce que la manière dont les animaux se rapportent aux choses exhibe un air de famille, une connivence, avec la façon dont il en fait l'expérience quotidienne, Je dis connivence, et non identité. Familiarité, intuition commune, manières complices d'être présent et de se rendre sensible à la présence des choses.

Certains éthologistes s'accordent à dire, dans la perspective ouverte par le naturaliste Estonien Jacob von Uexküll¹¹, que les animaux n'ont pas la notion d'objet. Selon von Uexküll, les choses n'existent pour un animal, qu'en tant qu'elles ont une signification. En d'autres termes, les choses sont des signes. Ces significations sont d'abord tributaires des modes sensoriels

⁸ Gilles Deleuze, cours sur Spinoza donné le 9 décembre 1980 à l'Université Paris 8. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=137

⁹ Lili Reynaud Dewar, "Notes prises en attendant la coulée du Museum of the Void", in *Spezialität, op. cit.*, p. 171.

¹⁰ Pour tout dire, ce qui m'a mis la puce à l'oreille à l'origine (la métaphore est assez appropriée) est le film *Ricarda Bobby*, où l'on se retrouve comme s'il était équipé d'une caméra go-pro, à accompagner un chien dans une course éperdue et haletante à travers la maison, après un bruit très significatif de vaisselle brisée. On est littéralement projeté dans un monde de choses pour un chien.

¹¹ 1864-1944. Zoologue de formation, Von Uexküll est considéré comme l'un des créateurs de l'écologie moderne. Sa théorie de l'*Umwelt* ou théorie du monde vécu est longuement développée dans *Mondes animaux et monde humain*. Suivi de *La Théorie de la Signification*, trad. P. Muller, Denoël, Paris, 1965.

de l'animal (il doit pouvoir les percevoir) : ainsi, on pourra comprendre pourquoi le papillon cherche sa femelle dans la trace qu'elle a laissée en se posant sur la table, alors qu'elle est à quelques centimètres de lui, s'agitant désespérément derrière la paroi de verre du bocal dans lequel des éthologistes ont eu l'espiègle curiosité de l'enfermer. Pour le papillon, la signification femelle n'émerge pas d'une image, mais d'un monde d'odeurs. En d'autres termes, la femelle existe dans le monde du papillon comme ce que nous, humains, appellerions une trace, olfactive en l'occurrence. La chose qui s'agite dans le bocal n'existe pas pour lui, seule existe cette extension du corps de la femelle, sa manière d'être présente au papillon, cette tache odoriférante qu'elle a déposée sur la table juste avant d'être piégée.

L'*Umwelt*, ou monde vécu par l'animal, est un monde où les choses ne sont donc perçues, d'une part, que parce qu'elles sont captées par un équipement sensoriel particulier — le papillon vit dans un monde d'intensités lumineuses et d'odeurs, par exemple— et, d'autre part, que dans la mesure où elles ont pris une signification. Et c'est avec ces significations que l'animal construit son univers perceptif. Temps, espace, lieu, chemin, parcours, maison, odeur, ennemi, chaque événement du monde perçu est un événement qui « signifie », qui n'est perçu que parce qu'il signifie — et *par ce* qu'il signifie —, un événement qui fait de l'animal un « prêteur » de significations, c'est-à-dire un sujet. Car toute perception de signification, selon Von Uexküll, implique un *sujet*, de même que tout sujet se définit comme ce qui accorde de la signification. Comment les choses acquièrent-elles une signification ? Tout simplement, répond Von Uexküll, dans l'agir. L'animal n'entre jamais en relation avec un objet comme tel. L'objet se constitue dans l'action, sa signification n'émerge que par rapport à l'action qui peut être exercée. L'objet n'existe donc jamais indépendamment des actes qui le constituent comme tel, l'animal distingue autant d'objets de son milieu qu'il peut y accomplir d'actions. Et avec le nombre d'actions possibles, croît également, pour chaque animal, le nombre d'objets qui peuplent son milieu.

Ainsi, l'animal n'entre pas dans un rapport avec un objet en tant que tel. Les objets n'ont pas de statut stable, pas d'identité fixe, prédéfinie par l'usage qui a présidé à sa fabrication. Un verre, pour moi, que j'en boive son contenu, que je le lance contre le mur dans un geste de colère, que j'en fasse un chapeau en le posant sur ma tête, reste un verre, même s'il est cassé. Des expériences menées notamment avec des loups en captivité ont montré que lorsqu'on introduit un objet insolite dans l'enclos de la meute, cet objet prendra les significations du lieu où l'on aura déposé l'objet : il sera ce sur quoi on urine s'il est placé à l'endroit où les loups se soulagent, il sera

mordillé s'il est situé là où les loups mangent, les loups joueront avec sur leur aire de jeu, se coucheront dessus sur le site de repos, ...

C'est là que je retrouve un air de famille avec ce que François Curlet propose aux choses — ou avec ce que les choses requièrent de lui. Il est, pour le dire lapidairement, un opportuniste de l'instabilité possible des choses. Et je crois rejoindre ici l'intuition de Jeff Ryan lorsqu'il écrit de son art qu'il serait « le produit de sa manière particulière de *remarquer* et de réinterpréter le monde prodigieux des choses »¹². Je souligne ce « remarquer » parce qu'il me semble devoir l'entendre non seulement dans son sens courant mais également et surtout dans le sens le plus actif (et le plus animal aussi), celui de *marquer à nouveau*, d'imprimer une autre marque. Face à la chose, à chaque fois, une déclaration d'intention : elle est *re-marquable*.

« Une condition d'un art engagé n'est rien moins que la réponse à une écoute attentive du réel »¹³

Mais à suivre François dans ses expérimentations à l'égard des *re-marquables*, me vient l'idée que la théorie de l'*umwelt* a peut-être manqué quelque chose et reste une théorie très imprégnée de notre rapport humain aux objets. Car cette théorie envisage en quelque sorte les objets dans le contraste que notre tradition humaine et moderne a fixé entre sujet (actif) et objet (passif)¹⁴. Comme si nous avions affaire à un monde déjà donné, muet, passif, en attente de significations¹⁵. François n'adhère pas à cette tradition. Je crois au contraire que les signes ne cessent de l'interpeller, d'inciter, de proposer leur commerce, de réclamer. Voilà ce que font les signes, ils réclament pour les choses qu'on les libère du carcan de leur usage. Ils réclament la multiplicité des manières d'être. C'est une insurrection contre l'agressivité des signes imposés, une révolte contre l'effacement par l'usage déterminé par le concepteur. « Les choses, me dit-il, sont chargées de messages faits par les fabricateurs. Mais on n'est pas obligés de les croire ou de faire pareil. Les fabricateurs ont conditionné de la matière et de l'histoire. Avec l'artiste, l'objet récupère une partie de sa mémoire. Si on n'écoute pas le mode d'emploi mis en place par le distributeur, on peut retrouver un peu des qualités propres à la matière, antérieures à sa mise en forme ».

¹² "Objets mnémoniques", in *Spezialität*, Beaux-Arts de Paris, éd., 2007: 161-164, p. 161.

¹³ Conversation avec David G. Torres, in *Spezialität*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴ Voir à cet égard les travaux de Bruno Latour, et notamment *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

¹⁵ Cette idée se trouve en germe notamment dans le texte que le philosophe Etienne Souriau écrit à propos des pratiques artistiques des animaux. A propos des abeilles et des termites, il propose de faire « entrer un fait d'excitation de l'ouvrier par l'œuvre, celle-ci étant même encore à l'état d'ébauche, idée d'autant plus curieuse que, de son côté, l'esthétique contemporaine a été amenée (même lorsqu'il ne s'agit pas de ces œuvres collectives que tente volontiers l'époque actuelle) à signaler dans les démarches de la création artistique l'intervention active de cette entité un peu mystérieuse qu'il faut bien appeler *l'œuvre à faire* » *Le Sens artistique des animaux* (Hachette, Paris, 1965), p. 83.

Le travail de François, dès lors, relève de la réactivation de la puissance des choses.

A la question, « pourquoi vous faites des choses ? » il rétorque qu'il n'a pas le choix, qu'il répond aux objets. Qu'il ne cherche pas de ligne, la cohérence se faisant dans la syntaxe, dans les réponses des objets.

Les choses ont des manières d'être qui débordent de nos catégories. Elles sont appel au débordement, elles agissent sur le mode des évocations et des effets de résonance — des « cascades analogiques » dit-il, voire, « des explosions analogiques » — transgressant les barrières des champs sémantiques et sensoriels, abstraits et concrets, matériels et narratifs.

Mais elles ont, parce qu'elles ont une dynamique sémantique, le pouvoir d'activer des mots, et elles ont une syntaxe. Avant d'être leur traducteur, François est le grammairien des signes des choses.

Leurs multiples manières d'être requiert donc un régime particulier d'appréhension, de disponibilité, proche de ce qu'on appelle la synesthésie, sauf que la synesthésie se cantonne dans les régimes sensoriels, et n'inclut pas les résonances sémantiques, fabulatoires et techniques¹⁶, ou ectoplasmiques¹⁷. Une synesthésie élargie en quelque sorte, pour revivifier des signes à l'existence compromise. C'est un acte de réappropriation.

François, grammairien de la langue des signes, transforme des catachrèses en métaplasmes — la catachrèse étant une métaphore morte, comme « pied-de-biche » qui a perdu tout lien avec ce dont la chose s'inspirait ; le métaplasme, quant à lui, est cette figure de style qui transforme un mot en un autre par collision (par ajout, soustraction, rupture d'une lettre ou d'un espace) de telle sorte à ce qu'il signifie autre chose tout en gardant la trace de sa première signification : par exemple, et qui me semble être souvent à l'œuvre dans son travail, *altér-c-ation*¹⁸. AlterX pourrait d'ailleurs constituer un des moules grammaticaux privilégiés de nombreuses de ses propositions métaplasmiques, qui conduisent, par ces collisions, un infléchissement d'un réel découvrant de nouvelles figures de style.

C'est ainsi que je lirais d'ailleurs certains de ses films, que ce soit *French Farce* (métaplasme : *Alterectification*), *Witness screen* ou de manière plus claire encore le scénario du film à sketches *Manitas de Platane* (métaplasme : *altera-c-tion* : l'art des métamorphoses que déploient les

¹⁶ Les dimensions fabulatoire et technique sont particulièrement à l'œuvre dans le travail de transformation d'une jaguar en corbillard, d'après le film *Harold et Maude* de Hal Ashby (« faire des fables au travers des techniques, c'est plier le technique pour arriver à inscrire des fables dans le réel », dit-il, ou encore « passer le réel à travers le gabarit de la fable »).

¹⁷ Je fais référence ici à tout le travail à la fois généalogique et de reviviscence, notamment dans l'œuvre des plaques de métal qui sont les chutes des moules de fabrication d'objets: "Ce sont des ectoplasmes du travail industriel", "Ca vient chercher les fantômes", ou encore ce sont "des indices du tapage industriel".

¹⁸ Voir par exemple, mais tant d'autres pourraient être mentionnés, *Le lyre Mildo*, où le logo MacDo se collisionne avec un lyre à Millau.

signes, quand on les libère de leur condition de nature morte)¹⁹. Car *Manitas de Platane*, en effet, expose littéralement l'idée même de représentation, du fait de se présenter à nouveau, de gagner activement une nouvelle manière d'être et d'exister, d'être à nouveau présent. En d'autres mots, le passage de la catachrèse à la métaphore vivante, la collision improbable des séries de signes et, surtout, la poésie concrète qui résulte de la réactivation sensible de multiples manières d'être.

Vinciane Despret
Département de Philosophie
Université de Liège

¹⁹ Le scénario du film résonne en outre, par d'étranges coïncidences, avec l'idée de l'anatopie puisqu'une des occurrences de ce terme, me signale François, se rattache à la perte de l'âme liée à la société de l'accès immédiat qui a progressivement effacé la possibilité des rites autorisant la compréhension de la mort. Voir à cet égard : <http://anatopie.blogspot.com/2009/08/lame-est-elle-en-train-de-disparaitre.html>