

Institut Supérieur
des Beaux-Arts de Tunis



REVUE DEED — N°02 — DEUXIÈME SEMESTRE 2025

Devenir Culturel, Design et Stratégies Créatives

Équipe Éditoriale

—— Ines Sahtout
ines.gaha@gmail.com

—— Emna Beltaief
emnabeltaief@hotmail.com

—— Rym Abid
rym.abid.bellagha@gmail.com

—— Gérard Pelé
gerardpele@gmail.com

—— Hanen Drira
drirahanen@gmail.com

—— Zoubeir Lafhaj
zoubeir.lafhaj@gmail.com

—— Iness Drira
inessdrira.igd@gmail.com

—— Emeline Roy
emeline.roy@univ-amu.fr



جامعة تونس
Université de Tunis
University of Tunis

CNUST
المركز الوطني للتكنولوجيا
National Center
Centre National d'Innovation
et de Documentation
Research Center of Technology

DEED
E-ISSN 3061-9122
ISSN 3061-9203
design-in-deed.com

Organizing
Center For
ISBAT
Conferences
Series
Since 2024



Dans les Marges des Industries Créatives

At the Margins of the Creative Industries

Gérard Pelé, Professeur Émérite des Universités, Institut ACTE, école des Arts de la Sorbonne- France. gerardpele@gmail.com

Cet article est soumis à une licence Creative Commons. [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Dans les Marges des Industries Créatives At the Margins of the Creative Industries



Gérard Pelé, Professeur Émérite des Universités, Institut ACTE, école des Arts de la Sorbonne-France. gerardpele@gmail.com

Cet article est soumis à une licence Creative Commons. [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Résumé

Cet article analyse les conditions de possibilité de la création artistique dans le contexte des industries culturelles et créatives (ICC) en interrogeant les rapports entre idée, matière et technique. Partant du décalage entre les conceptions philosophiques classiques de la création et les pratiques artistiques contemporaines, l'étude met en évidence les limites de la définition platonicienne de l'œuvre comme matérialisation d'une idée. À travers l'examen du *ready-made À bruit secret* de Marcel Duchamp, l'article montre que la création peut procéder non d'une intention préexistante, mais d'une reconfiguration de la matière, proche du bricolage tel que décrit par Lévi-Strauss. Cette œuvre, fondée sur le secret et l'indétermination, illustre la fétichisation et la frustration qui structurent certaines expériences artistiques. Entre visions émancipatrices et approches soulignant son autonomie ainsi que son pouvoir normatif, la technique apparaît comme un facteur de standardisation culturelle et de fragilisation de l'agentivité humaine. Face à cette tendance, l'article défend la nécessité de dispositifs localisés et de démarches de co-création capables d'échapper aux logiques universalistes et récupérables des technologies dominantes. L'installation sonore *Ombilic* de François Bonnet est ensuite étudiée comme une « machine désirante » produisant une frustration perceptive liée à l'évanescence du son. Elle se distingue toutefois de celle de Duchamp en mettant en œuvre un processus de rematérialisation de l'idée qu'elle suggère. Ces deux œuvres ont toutefois en commun de résister aux cadres esthétiques et technologiques institués en ouvrant des espaces où l'indétermination, le manque et le trouble deviennent des moteurs d'expérience et de pensée. Elles soulignent ainsi que la création artistique peut conserver sa pertinence tout en se situant en marge des systèmes de production et de rationalisation propres aux ICC.

Mots-clés : ICC, Ready-made, Fétichisation, Technique, Désir, Co-création

Abstract

This article analyzes the conditions of possibility for artistic creation within the context of the cultural and creative industries (CCI) by examining the relationships between idea, matter, and technique. Starting from the gap between classical philosophical conceptions of creation and contemporary artistic practices, the study highlights the limits of the Platonic definition of the artwork as the materialization of an idea. Through an examination of Marcel Duchamp's ready-made *À bruit secret*, the article shows that creation may arise not from a preexisting intention, but from a reconfiguration of matter, akin to the form of bricolage described by Lévi-Strauss. This work, grounded in secrecy and indeterminacy, illustrates the fetishization and frustration that structure certain artistic experiences. Between emancipatory visions and approaches emphasizing its autonomy and normative power, technique appears as a factor of cultural standardization and a source of weakened human agency. In response to this trend, the article argues for the necessity of localized dispositifs and co-creation approaches capable of escaping the universalist and easily recoverable logics of dominant technologies. François Bonnet's sound installation *Ombilic* is then examined as a "desiring machine" producing perceptual frustration linked to the evanescence of sound. It differs, however, from Duchamp's work by implementing a process of re-materializing the idea it suggests. Both works nevertheless share the capacity to resist established aesthetic and technological frameworks, opening spaces where indeterminacy, lack, and disturbance become engines of experience and thought. They thus demonstrate that artistic creation can maintain its relevance while positioning itself at the margins of the production and rationalization systems characteristic of CCIs.

Keywords: CCI, Ready-made, Fetishization, Technique, Desire, Co-creation

De l'Idée à l'Objet... et Vice Versa

Les industries culturelles et créatives (ICC) constituent le milieu dans lequel la majorité des « créateurs » évoluent, sachant que le terme « création » est utilisé pour signifier des actions parfois bien différentes, et dans plusieurs domaines. Cependant, pour ce qui concerne celui de la culture on peut retenir qu'il désigne l'acte par lequel on amène « quelque chose » qui sera reconnu comme « produit culturel » à l'existence ou, plus spécifiquement, l'acte par lequel un artiste produit une œuvre. Or la notion d'œuvre renvoie à la *poiésis* qui désigne également la « fabrication » et la « création », si bien que, dans ce jeu de renvois, on voit qu'il est difficile de caractériser de manière stable la création et qu'il faut par conséquent spécifier dans quel sens on l'emploie. Par exemple, Platon la définissait comme « la cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être » (*Le Banquet*, 205 b). En 1937, Paul Valéry a proposé l'emploi du terme « poïétique » dans sa Première leçon du cours de poétique au Collège de France (*Œuvre*, tome 3) pour lancer l'idée d'une étude des processus de création, et René Passeron s'en est emparé pour définir les contours d'une « science des conduites créatives » (*Pour une philosophie de la création*, 1989), ce qui lui permettait de s'inscrire dans le large domaine de l'esthétique, entendue comme « science des sensations » et comme l'ensemble des critères de classification des œuvres, tout en replaçant le « créateur » au centre du processus de leur instauration.

Il semblerait alors que tous les rôles soient bien distribués : l'art serait conçu comme *matérialisation d'une idée*, l'acte de création lui-même pourrait être analysé par la poïétique (processus) et son œuvre par l'esthétique (classification). Cependant, l'origine de *l'idée* elle-même (résolue par Platon dans le *Ménon* avec la théorie de la réminiscence qui lui permet de démontrer en même temps l'immortalité de l'âme et l'existence de réalités intelligibles) reste énigmatique. En tout cas, un matérialiste doutera qu'il existe un « ciel des idées », et Marcel Duchamp a exemplairement incarné cette position dans plusieurs de ses œuvres « *ready-made* ». C'est le cas d'un *ready-made* « simple » (*Fontaine*), mais aussi d'un *ready-made* « aidé », par exemple *À bruit secret* (*With Hidden Noise*) ainsi décrit par lui-même :

Une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre réunies par quatre longs boulons. À l'intérieur de la pelote de ficelle, Walter Arensberg ajouta secrètement un petit objet qui produit un bruit quand on le secoue. Et à ce jour je ne sais ce dont il s'agit, pas plus que personne d'ailleurs.

Sur les plaques de cuivre, j'inscrivis trois courtes phrases dans lesquelles des lettres manquaient çà et là comme une enseigne au néon lorsqu'une lettre n'est pas allumée et rend le mot inintelligible (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe - Écrits*).

L'exemplaire du Centre Pompidou (acquis en 1986) réalisé en 1964 sous la direction de Marcel Duchamp par la Galerie Schwarz à Milan constitue la troisième version de la pièce originale (faite à New York en 1916 et conservé au Philadelphia Museum of Art). C'est un objet de taille modeste (12,7 x 15,2 x 15 cm) qui comporte les inscriptions suivantes, respectivement sur les plaques supérieure et inférieure :

Plaque supérieure :

[inscription à la peinture blanche]

.IR. . CAR.E LONGSEA -> / F.NE. HEA., O.SQUE -> / TE. U S.ARP BAR. AIN ->

[de la main de l'artiste]

Marcel Duchamp 1964 / Ex. / Rose

[inscription gravée]

À BRUIT SECRET, 1916 / ÉDITION GALERIE SCHWARZ, MILAN

Plaque inférieure :

[inscription à la peinture blanche]

P.G. ECIDES DEBARRASSE. / LE D.ESERT.EURNIS.ENT / AS HOW.V.R. COR.ESPONDS

Il est difficile, devant une telle œuvre, de défendre encore la formule platonicienne de la création comme *matérialisation d'une idée* car, même si divers objets sont assemblés, même si les plaques ont reçu des inscriptions peintes ou gravées, tous ces objets préexistent et n'ont été que peu ou pas façonnés. On pourrait alors l'envisager selon la manière dont Claude Lévi-Strauss avait décrit certaines pratiques artistiques, en position « intermédiaire » entre celles des savants et des bricoleurs : « l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur » (*La pensée sauvage*, 1962). En tant que « savant » il se servirait des mêmes disciplines que les scientifiques et, en tant que bricoleur, il instaurerait un dialogue avec la matière et les moyens d'exécution qui le rapprocherait de la pensée mythique ou magique. Dans le cas de Marcel Duchamp, il apparaît clairement que, sur la ligne qui relie ces deux pôles, il s'est rapproché de celui du bricoleur avec ses *ready-mades*, créant une sorte de mythe avec le concours du collectionneur Walter Arensberg qui était passionné d'écritures cryptées (ce qui a influencé les inscriptions) et qui a déposé le petit objet à l'intérieur de la pelote. Tout opposé à la démarche du savant, et surtout de l'ingénieur dont la vocation est de transformer le monde, Marcel Duchamp se borne à « constater » son état en prélevant ses objets. Son *ready-made* n'est plus la *matérialisation d'une idée* mais, à l'inverse, une *idéalisation de la matière*. *À bruit secret* agit comme un récit, comme un mythe.

Marcel Duchamp n'a pas besoin d'avoir une « idée » au sens de Platon. Il n'a besoin, comme tout bricoleur, que de collecter des objets qui se présentent à lui parce qu'ils sont déjà là : « ça peut servir ». Pas d'idée, pas d'intention préalable si ce n'est d'être en éveil, prêt à repérer quelque signe mystérieux et à saisir cette opportunité (*kairos*) pour s'en emparer, ce qui fait penser au phénomène de « hasard objectif » d'André Breton. Pas d'esquisse non plus : les composants du *ready-made* « aidé » paraissent assemblés comme s'il ne pouvait pas en être autrement, alors qu'une pelote de ficelle n'a *a priori* rien à faire dans cet emploi, coincée entre deux plaques de cuivre. Cela fait penser à ce passage des *Chants de Maldoror* : « [beau (il s'agit du jeune Mervyn que Maldoror mettra à mort) comme] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Lautréamont, Chant VI, strophe 1, 1869). Ce texte sera revendiqué par les surréalistes comme une matrice de leur propre « écriture automatique » qui était une application du principe de « l'association libre »... de même que le non-conformisme de Marcel Duchamp, bien qu'il ne fût jamais membre de leur groupe, étant farouchement attaché à sa complète liberté. Par ailleurs, *À bruit secret* a été conçu comme un fétiche, comme un grigri. Mais au-delà du fait qu'il appartient au « monde de l'art » et a acquis, de ce fait, une « valeur d'échange », ce qu'il suggère c'est qu'il possède d'abord une « valeur d'usage » car il aurait aussi bien pu être cet objet irremplaçable, « intransposable » (cf. Georges Bataille), dont tout un chacun se serait servi comme presse papier.

Mais ce ne fut pas le cas puisqu'il a été mis au musée, ce qui n'empêche pas qu'il puisse être « fétichisé » par les amateurs d'art, notamment parce qu'il se dérobe à la vérification de ce qui est affirmé dans le texte de Marcel Duchamp (le bruit que le « petit objet » est censé produire quand on le secoue) car il n'est pas d'usage que les visiteurs d'une exposition puissent manipuler les œuvres à leur convenance. Ainsi, il leur transfère le secret qu'il prétend s'être imposé à lui-même. Il les rend dépositaires de cette énigme dont les fétichistes reconnaîtront la puissance d'agir (magique), tandis que d'autres s'en agaceront : ainsi, les *ready-mades* de Marcel Duchamp peuvent provoquer une envie de transgression, se limitant le plus souvent à la sphère verbale ou aux écrits... Mais pas toujours, notamment avec *Fontaine* qui est exposée habituellement sans précaution particulière : par exemple, lors de l'exposition *Dada* au Centre Pompidou (5 octobre 2005 -

5 janvier 2006) au cours de laquelle l'artiste post-dada Pierre Pinoncelli (récidiviste puisqu'il avait déjà « visé » l'urinoir en lui restituant sa fonction lors d'une exposition à Nîmes en 1993) a fait une entaille à l'aide d'un petit marteau de sculpteur et a apposé le mot « dada » à côté de la signature « R. Mutt ». Lors du procès qui a suivi, en février 2007, Pierre Pinoncelli s'est défendu de tout vandalisme en prétendant restituer à cet objet ses vertus de provocation que le fétichisme de la « valeur d'échange » de l'art contemporain aurait sapée.

Techno Mania

Les industries culturelles et créatives reposent sur le développement de techniques et l'implantation des structures dans lesquelles elles sont mises en œuvre. Notons que ces industries n'ont elles-mêmes pu émerger que parce que la culture a préalablement été « institutionnalisée » au moyen d'écoles, de conservatoires, d'académies, de moyens de diffusion, de musées, de ministères... entraînant au passage son universalisation, c'est-à-dire, en fait, l'universalisation des cultures dominantes. Or, l'universalisation d'une culture met effectivement en jeu des savoirs, donc des pouvoirs, et en particulier celui de la technique. C'est ainsi qu'on est amené à se demander si la technique est neutre ou si elle détermine les conduites humaines, ce qui relance un débat classique en philosophie, au moins depuis Descartes qui affirmait qu'elle nous rend « comme maîtres et possesseurs de la nature ». Le « comme » apportait évidemment une nuance qui sera reprise par Henri Bergson estimant, pour sa part, que c'est l'usage que nous faisons des techniques qui est déterminant puisqu'elles ne sont qu'un prolongement de l'intelligence humaine.

D'une certaine manière, Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*, 1958) suivra cette voie en promouvant leur étude dans une démarche destinée à démystifier leur statut d'agents autonomes et à réconcilier l'homme avec la technique. Or, le courant de pensée qu'il a défendu a logiquement abouti à l'idée de la technique comme outil d'émancipation et de progrès. À sa suite, les véritables technophiles et les « transhumanistes » se sont nourris de ces idées : par exemple, Ray Kurzweil, ingénieur chez Google, tente de nous persuader qu'il est possible d'améliorer l'être humain grâce à la technique, et que ce dernier pourrait prochainement « fusionner » avec les machines que lui-même ne considère comme dangereuses que si elles sont mal utilisées... sachant que tout dépend précisément de ce que l'on juge comme « mal ». Et nombreux sont ceux qui, actuellement, ont adopté cette position et se prononcent en faveur de l'idée que la responsabilité humaine prime : ce ne serait pas la technique qui serait en soi bonne ou mauvaise... Ce seraient l'éthique, la politique et la culture qui façonneraient ses effets.

Mais la position contraire, l'idée que la technique n'est pas neutre et détermine l'usage que les humains en font, qu'elle façonne leurs comportements, leurs façons de penser, et donc les sociétés dans lesquelles ils vivent... bref qu'elle aurait sa propre logique et qu'elle serait, d'une certaine manière, autonome et nous influencerait, a aussi ses défenseurs, et ce, depuis l'Antiquité : c'étaient, contre les sophistes, les « véritables » philosophes se démarquant de la *technè* qu'ils reléguaient à un « dehors », séparé d'un « dedans » comme étant le seul lieu du savoir. Martin Heidegger réactivera cette position dans « La Question de la technique » (1953), en soutenant qu'elle est un mode de dévoilement du monde qui transforme notre rapport à la réalité : que « l'essence de la technique n'a rien de technique », c'est-à-dire qu'elle est une abstraction, une idéologie qui « asservit » l'homme pour d'autres fins que son développement. Et Jacques Ellul, dans *La technique ou l'enjeu du siècle* (1954), affirmera qu'elle suit sa propre logique, que le progrès technique est en position d'autonomie et que l'homme ne la contrôle plus vraiment.

En premier lieu, Jacques Ellul définit la technologie comme « discours sur la technique » (*lógos* pour discours et *tékhnē* pour technique), et non pour désigner un ensemble de techniques : par exemple, la « technologie informatique » implique la fabrication de composants électroniques, leur assemblage, la programmation des machines et leur utilisation... chaque étape faisant elle-même appel à plusieurs techniques, et encore plus s'agissant des soi-disant « technologies numériques ». De plus, si l'on imagine qu'à terme tous les objets de nos environnements quotidiens seront « connectés », comme nous le sommes déjà en partie, et donc relèveront tous des « technologies numériques », on ne peut plus en toute rigueur se retrancher derrière le pluriel pour dissimuler un discours, donc une « raison », hégémonique, potentiellement oppressive. Cependant, il est courant de distinguer « techniques » et « technologies » en précisant qu'avec ces dernières il y aurait une logique sous-jacente, en occultant le fait qu'il n'y a plus, dans ces conditions, de différence puisqu'on pourrait aussi déceler des logiques derrière chaque technique particulière comme l'a très bien montré Gilbert Simondon. Ceci dit, c'est précisément sur ce genre d'ambivalence que jouent nos modernes technocrates pour désamorcer les objections faites à leurs plans et à leurs méthodes.

Or, Jacques Ellul n'avait pas seulement émis ce postulat d'autonomie, mais il avait proposé deux autres caractères distinctifs de la technique : « l'auto-accroissement » et « l'insécabilité ». Et c'est seulement en les associant que l'on peut en appréhender la pertinence (même si elles peuvent être étudiées séparément), en constatant qu'elles ont en commun le fait de ne pouvoir être justifiées que de manière empirique (par leurs résultats) et que, pour chacune d'elles, rien n'est jamais venu réfuter ce qu'elles posent comme principes (et non comme lois, justement) depuis le début de l'ère industrielle. Voici ces caractères brièvement décrits :

L'auto-accroissement résulterait du fait que toute technique conçue pour améliorer nos existences (et elles sont toutes présentées sous cet aspect) présente des inconvénients... qu'un perfectionnement de celle-ci, ou qu'une autre, tentera de corriger, et ainsi de suite. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui le « technosolutionnisme » (cf. Evgeny Morozov, 2014), dont on comprend sans peine qu'il ne peut qu'entraîner la prolifération des techniques, du moins aussi longtemps que nous n'y mettons pas un terme.

L'idée *d'insécabilité* rend compte, pour sa part, du fait qu'on n'a jamais observé que tous les emplois possibles d'une technique donnée n'ont pas été faits. Ce principe est exemplairement incarné dans les diverses formes d'énergie, et on pourrait remonter aussi loin que l'on veut dans l'histoire de nos civilisations sans trouver de contre-exemple, sans trouver aucune technique qui n'ait été pleinement exploitée, et notamment dont on n'ait pas su tirer profit pour nuire à nos semblables.

Enfin, *l'autonomie de la technique* est liée, pour Jacques Ellul, à l'efficacité promise par une amélioration des performances qui l'amène inévitablement à se libérer de la morale, voire à édifier sa propre morale. Mais on peut même oublier la « morale » et revenir à l'étymologie du mot sans en changer la portée : *autonomía*, en grec ancien, porte l'idée de quelqu'un qui a, ou qui se donne à lui-même, ses propres lois... *nómos* se traduisant habituellement par « loi » et dérivant de la notion de mise en ordre. En fin de compte, c'est l'idée que la technique aurait ses propres lois, qu'elle imposerait en retour à ses concepteurs. Cela peut paraître insensé, mais nous savons par exemple qu'il est impossible de prouver l'innocuité d'un programme informatique dépassant un certain niveau de complexité, simplement parce qu'on ne peut pas tester dans un temps raisonnable tous les résultats qu'il pourrait produire.

Cependant, nous sommes bien obligés de constater que le développement technique est indissociable de celui de notre espèce. En même temps, il est de plus en plus manifeste que ce que nous avons produit en matière de techniques a subverti nos civilisations, et pas seulement leurs grands équilibres écologiques ou économiques, mais aussi leurs cultures, leurs arts... y compris la

catégorie dite de « l'art pour l'art ». Nous avons érigé la technique en « veau d'or », nous lui avons attribué un caractère sacré, et cette idolâtrie est le moteur d'une concurrence, d'une compétition qui pourrait nous menacer en tant qu'espèce. Non pas la destruction de l'espèce elle-même, ni à court ni, probablement, à moyen terme, mais de ce que nos modernes sociologues nomment son « agentivité », et donc, d'une certaine manière, l'anéantissement de son autonomie qu'elle aura gracieusement confiée à des machines, après l'avoir déjà largement déléguée à un petit nombre de ses semblables, supposément « experts » ou « sachant ». Pour le dire simplement, nous utilisons des techniques parce qu'elles nous aident dans nos travaux... Et puis, nous ne pouvons plus nous en passer car les facultés qui nous servaient à les accomplir ont dégénéré.

Il y a presque un demi-siècle, précisément en 1977, Bernard Teyssèdre écrivait, dans un article intitulé « ARS EX MACHINA » : « Toute machine, en somme, est une machine à sous. [...] Et si l'art est sa marge de gaspillage, l'artiste est tenté de sur-compenser ce manque-à-gagner par une plus-value : ses "prouesses", parfois aux dépens de la rigueur esthétique, rémunèrent l'automate (et ses fabricants) en prestige. » À cette époque où la micro-informatique était encore confidentielle, les artistes devaient s'incruster dans les centres de calcul pour y rogner un peu du temps dont l'essentiel était consacré à des tâches plus importantes, plus lucratives que la production d'œuvres d'art. Or, aujourd'hui il ne s'agit plus seulement de la « marge de gaspillage » de l'industrie, mais tout à la fois d'une nouvelle industrie – celle de la production de plus en plus automatisée de produits culturels de grande consommation – et d'un détournement de sa capacité à « virtualiser » toutes nos actions jusqu'à nous amener à nuire à notre prochain en nous les présentant, du moins dans le temps de leur commission, comme si nous étions dans un jeu vidéo afin de désamorcer nos éventuels scrupules.

C'est pourquoi il ne suffira pas de se servir « éthiquement » et de combattre les « logiques de standardisation » de ces « technologies » pour qu'elles puissent « transcender les cadres de production actuels [et] offrir aux cultures locales un rayonnement inédit » (Frank Pecquet, 2025). Il conviendrait, pour commencer, de développer des applications sur des bases locales en évitant d'adopter la même démarche que celle de leurs actuels propriétaires pour ne pas risquer de les rendre elles-mêmes « universelles », car elles deviendraient alors « récupérables », et donc, « valorisables ». La seule échappatoire à ce piège consisterait par conséquent dans le développement, non pas de systèmes universels, mais dans celui de dispositifs spécialisés, et basés sur des démarches de « co-création ».

Small Music, Low Tech

À bruit secret, qui se présente comme une « machine célibataire » dont Marcel Duchamp avait conçu le prototype dans son *Grand Verre* (ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) réalisé entre 1915 et 1923, n'est pas sans rapport avec la notion de « machine désirante » que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont théorisée dans *L'Anti-Œdipe* en 1972. Pour eux, le principe même de la production, qui est le flux unissant les machines, est le désir. C'est pourquoi toute machine productrice est une machine désirante. Ils conçoivent le désir comme un « principe immanent » qui meut les machines, leur objectif consistant à restituer au désir son aptitude créatrice : « C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines. » C'est par exemple Molloy, le héros de Samuel Beckett à qui il suffit de quelques pierres qui migrent d'une poche de son manteau à l'autre en passant par sa bouche pour être, tour à tour, sucées. C'est alors qu'il y a production de volupté. Mais Marcel Duchamp ne se distingue pas, à cet égard, d'autres artistes qui détournent les objets de leur usage convenu pour les déplacer dans le régime des machines désirantes dont le détraquement fait partie

du fonctionnement même. On trouvera aussi des machines paranoïaques ou miraculeuses, qui sont autant de machines techniques susceptibles de ruiner l'efficacité des « vraies » machines techniques. Les exemples sont nombreux, mais il y a une installation sonore qui peut être plus particulièrement rapprochée de la « machine » duchampienne : *Ombilic*, de François Bonnet (directeur de l'INA GRM depuis 2018), présentée à La Ferme du Buisson à l'automne 2008 dans le cadre d'un séminaire en arts sonores imaginé par un théoricien et un ingénieur du son (Gérard Pelé et Thierry Coduys) avec leurs étudiants, ceux du premier proposant des installations et ceux du second les réalisant concrètement.

Ombilic

Description : Une petite ouverture, dans un mur blanc, d'où s'extrait une sorte de cordon intestinal, noir et luisant, surmonté d'une excroissance en forme de bulbe (à l'intérieur, un petit haut-parleur). De loin, il nous semble qu'un léger son, aigu et bruyant, se modulant sans cesse, nous parvient de cette « chose ». En se rapprochant, l'impression qu'un son est produit perdure effectivement, sans pour autant s'accroître. On demeure dans un état d'indécision. En se rapprochant, l'impression persiste mais le son que l'on croit entendre semble être de plus en plus ténu. Enfin, on s'approche tout à fait pour constater finalement qu'il n'y a aucun son. On s'éloigne à nouveau et, à nouveau, on ressent l'impression qu'un son s'échappe du haut-parleur sans pour autant en avoir la certitude. Se rapprocher une nouvelle fois engendrerait toujours le même résultat : silence du cordon s'échappant de l'ombilic.

Mise en œuvre : La principale difficulté pour la réussite de l'installation est la mise en œuvre du dispositif d'interaction entre l'auditeur et la « sculpture sonnante ». La sculpture doit effectivement diffuser continuellement un son (qui sera fourni sous la forme d'un fichier audio qu'on lira en boucle), mais doit toujours être, pour l'auditeur le plus proche, à la limite du perceptible, quelle que soit la localisation dans l'espace d'exposition de l'auditeur. Ainsi, le dispositif devra capter la distance à laquelle se trouve l'auditeur le plus proche, et adapter l'intensité sonore en fonction de cette distance. À une distance très proche (à partir d'environ moins d'un mètre jusqu'à avoir l'oreille collée au haut-parleur) le volume sonore devra être nul. Le dispositif doit être très réactif et doit s'adapter très rapidement au mouvement de l'auditeur. Il ne doit pas être mis en défaut au cas où un auditeur tenterait de s'approcher très rapidement du haut-parleur. La « sculpture » (le cordon et le haut-parleur) est fournie.

Objectif : L'installation est avant tout un générateur de frustration. Elle ne doit ni être un dispositif purement conceptuel (dispositif se fermant totalement à l'expérience perceptive du « spectateur ») ni pour autant un dispositif ludique où l'interactivité ne fait que manifester la présence du spectateur. C'est bien à une expérience d'écoute qui se refuse et se nie que doit aboutir le « processus d'approche » de cette installation. De la bonne gestion de cette question de seuil de perception dépend toute la réussite de l'installation. Le procédé mis en œuvre devra tenir compte de l'adaptabilité d'un tel paramètre (fonction de l'espace et de ses propriétés – acoustique, bruit de fond – dans lequel se trouvera la « sculpture »).

Notice : L'invisible et l'imperceptible comme imprésentables. Ne pas donner à entendre ou donner à ne pas entendre. L'impossible d'un corps monstrueux, monstrueux justement du vide qu'il recèle ou même, « L'angoisse qui pince la corde ombilicale de la vie » (Artaud).

En tant que « générateur de frustration », l'installation de François Bonnet semble rejouer le schéma imposé de toute existence humaine qui, selon Arthur Schopenhauer (*Le monde comme volonté et comme représentation*, 1818), oscille sans cesse « entre les désirs et leurs réalisations ». En effet, pour ce dernier le désir est, par nature, souffrance, et sa satisfaction engendre inévitablement la satiété, faisant renaître le désir sous une forme nouvelle. De plus, Arthur Schopenhauer évoquant la possibilité que les intervalles entre les deux pôles, entre la souffrance et l'ennui, ne soient ni trop

longs ni trop courts, en somme une voie moyenne entre l'apathie et la frénésie, estimait que « [ce serait] là la plus heureuse vie ». Toutefois, dans l'installation *Ombilic*, le désir (de mieux entendre) n'est pas satisfait puisque le volume du son diminue à mesure que l'on s'approche de l'objet qui le produit. De ce fait, le cercle vicieux de l'engendrement d'un nouveau désir est rompu ou, du moins, entravé si on considère que le désir peut renaître lorsqu'on s'en éloigne à nouveau.

D'ailleurs, au regard des fluctuations observées dans les systèmes métastables réels, et encore plus quand il s'agit du monde vivant, cette voie moyenne pourrait bien n'être, en effet, qu'une fiction bien qu'elle devrait correspondre, selon Arthur Schopenhauer, à la situation ordinaire de presque tous les hommes quand il évoque ce qui met à nu le côté misérable de l'humanité réduite dans sa grande majorité au simple vouloir, insensible à autre chose que le jeu de la sensation et de la réaction. À cet égard, l'installation *Ombilic* n'illustrerait pas plus cette humaine situation qu'elle n'inciterait à suivre la voie choisie, toujours selon Arthur Schopenhauer, par l'infime minorité de ceux qui sont capables de s'extraire du monde réel pour se transformer en spectateurs désintéressés de « la connaissance pure, pure de tout vouloir, la jouissance du beau, le vrai plaisir artistique ». La pertinence du rapprochement du mécanisme de l'installation *Ombilic* avec celui décrit par Arthur Schopenhauer ne tient donc pas à son aspect métaphorique d'une minimisation de la souffrance, mais pas non plus à son détachement dans la contemplation. L'éventuelle frustration qu'elle suscite est plus d'ordre esthétique qu'intellectuel, comme si elle avait rendu sensible celle engendrée par *À bruit secret*. Dans les deux cas, la possibilité d'une fétichisation peut en revanche être postulée.

En effet, l'intime combinaison du plaisir de la raison et de la douleur de l'imagination ne peut s'éprouver dans la passion, dans ce goût pour l'illusion ou l'absence d'objet qui ne s'accomplit jamais mieux que dans la dépression, mais doit au contraire entreprendre la réification, la fétichisation, doit machiner et se machiner par leviers, rouages et moteurs de toute sorte – et tant pis si, comme le dit Gilles Deleuze en commentant Samuel Beckett, « une machine infernale se prépare ». La « surestimation du sonore », qui est un genre de fétichisation, est une modalité de l'écoute que l'installation *Ombilic* favorise sans l'imposer. Par conséquent, comme cela est exposé dans *L'Anti-Œdipe*, la production de volupté ne résulte pas d'une « culture » ni d'une « structure ». Au-delà de l'exemple donné par Deleuze et Guattari d'une « machine complète » constituée de pierres, de poches et d'une bouche qui suce les pierres, la question posée par l'installation de François Bonnet est de savoir si on peut se brancher sur une telle « machine complète », et comment. Le fétichisme qu'il dépeint ne correspond ni à la version « sauvage » décrite par Claude Lévi-Strauss, ni à la version savante d'un fétichisme de l'art décrit comme « connaissance pure, pure de tout vouloir, [...] jouissance du beau, [...] vrai plaisir artistique » qu'Arthur Schopenhauer propose comme seule issue à la souffrance à laquelle nous serions nécessairement exposés. En effet, cette connaissance, toute pure qu'elle puisse être, ne peut procéder que de théories qui sont autant d'occasions de déclencher de nouvelles passions. L'exposition et l'expérience de la frustration renvoient dos à dos l'impuissance mythomane et l'illusion scientifique : *À bruit secret* et *Ombilic* sabordent le cercle vicieux de ces « machines passionnelles ».

Pour finir, il faut toute de même nuancer la ressemblance entre le *ready-made* de Marcel Duchamp et l'installation de François Bonnet. En effet, dans le premier cas il n'y a rien à entendre, mais seulement à imaginer le bruit qu'il ferait si on le secouait et quel est le « petit objet » placé à l'intérieur de la pelote de ficelle, tandis que dans le second, en dépit de la volonté de son auteur de « ne pas donner à entendre ou donner à ne pas entendre », il y a une sensation auditive, certes ténue, indistincte, et dont la cause productrice n'est pas identifiable, mais tout de même présente, et insistante. Par conséquent, les frustrations qu'elles peuvent engendrer n'ayant pas les mêmes

causes sont de natures différentes. De plus, l'installation *Ombilic* étant nécessairement située (dans un couloir accessible par une porte et fermé à son extrémité dans le cas de l'exposition à La Ferme du Buisson), il se produit un processus de « re-matérialisation » du matériau initial. De ce fait, s'il y a bien un mouvement d'idéalisation de la matière sonore, il y a aussi un mouvement parallèle de matérialisation de cette idée. Il en va autrement du *ready-made À bruit secret* car, le lieu de son exposition n'entrant pas en concurrence avec sa propre logique, on pourrait même aller jusqu'à l'envisager comme « spiritualisation de la matière ». Dernière différence, des photographies de *À bruit secret* sont aisément accessibles sur Internet, tandis que l'installation *Ombilic* n'ayant pas été documentée, elle ne peut qu'être imaginée d'après la description qu'en a fait son auteur (François Bonnet, 2009).

Remerciements

Cette recherche n'a bénéficié d'aucune subvention spécifique de la part d'organismes de financement des secteurs public, commercial ou à but non lucratif.

Conflit d'intérêts

L'auteur déclare qu'il n'y a pas de conflit d'intérêt.

Liste de références

- Samuel Beckett, *Molloy - Malone meurt - L'innommable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1951-1953.
- François Bonnet, « Espaces Lacunaires », *Cahier Louis-Lumière*, n° 6, Paris, ENS Louis-Lumière, 2009.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris Éditions de Minuit, 1972.
- Marcel Duchamp, *Duchamp du signe - Écrits*, Réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion [1958], Collection « Champs », 1994.
- Martin Heidegger, *Essais et conférences*, « La Question de la technique » [1953], Paris, Éditions Gallimard, trad. André Préau, 1958.
- Jacques Ellul, *La Technique : L'Enjeu du siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Sciences politiques », 1954.
- Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1818], Paris, F. Alcan, 1909, 1913.
- Lautréamont (Conte de) [1869], *Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, 1874.
- Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- René Passeron, *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale*, Marly-le-Roi, Presses universitaires de Valenciennes, 1996.
- René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- Frank Pecquet, « La fabrique de l'oubli », ICESCO Agora, Rabat, 2025.
- Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1818], Paris, F. Alcan, 1909, 1913.
- Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Éditions Aubier, 1958.
- Bernard Teyssède, « ARS EX MACHINA – L'art logiciel/visuel à combinatoire automatisée – Ses exploits, ses mythes », *L'ordinateur et les arts visuels, Dossiers Arts Plastiques*, Paris, Université Paris 1/Centre Georges Pompidou, 1977.