

Une approche anthropogénique de l'art

La vie artistique chez Homo, animal techno-sémiotique

L'**art** échappe à la raison technique, sémiotique, philosophique. Les théories de l'art restent pauvres en Occident. Une approche anthropogénique de la **vie artistique**, plutôt que de l'art en-soi, est néanmoins possible.

Introduction

Le colloque *L'art de la violence, la violence de l'art*, organisé à Montauban, en France, en juillet 2023, à l'initiative de Catalina SAGARRA, Trent University, Canada, a suscité cet article. Il pose la question de l'art en Occident, et plus largement celle de la vie artistique d'Homo depuis un million d'années. Henri VAN LIER, auteur d'*ANTHROPOGENIE*, 1982-2002, sert de référence dans cette approche. Les notions d'*art conforme*, *art extrême*, *taux de fonctionnement-présence*, *effets de champs*, et *sujet d'œuvre* sont présentées, et mises en regard de la violence **dans** l'art et **de** l'art, qu'il s'agisse de violence brute, thématifiée, légitimée ou sublimée. Au-delà de quelques œuvres d'artistes connus de tous, le cas de Micheline LO, peintre du paysage cérébral, est évoqué, notamment à propos de ses séries *Paradis de Dante*, *L'Enfer de Jean Genet* et *Salammô de Flaubert*. En fin de parcours, l'article se posera la question du caractère indispensable, ou non, de la vie artistique chez Homo, animal techno-sémiotique.

*Abréviations : (N**) renvoie aux notes après l'article, <*> renvoie aux sections de l'anthropogénie générale sur le site <http://www.anthropogenie.com/>*

Le cas de la peinture

En Occident, les productions d'images sont longtemps restées des activités manuelles parmi d'autres. A partir de la Renaissance italienne, toutefois, leurs contenus mathématiques et géométriques les fera voir également comme des productions de l'esprit. Et, à la fin du XVIII^e siècle l'esthétique sera théorisée par KANT. Pour lui, l'esthétique échappait à la raison, aux concepts et aux principes (N01). A ses yeux, elle relevait de la sensibilité subjective du spectateur et du génie subjectif de l'artiste. En esthétique, tout était « subjectif », rien n'était objectif. Cette théorie de l'esthétique ne constituait toutefois pas encore une « théorie de l'art ». L'esthétique s'intéresse à la « perception » des choses, naturelles et artificielles, tandis que l'art s'intéresse non seulement à la « perception » mais aussi et surtout à la « création » d'objets. (N02).

Finalement, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle, avec la multiplication et l'institutionnalisation des musées, que les objets d'art seront évalués et théorisés par des spécialistes : conservateurs, critiques, collectionneurs, galeristes, revues, jurys, etc. Toutefois, loin de s'approfondir et de s'unifier, les théories de l'art se multiplieront rapidement. Chaque courant artistique appellera de nouvelles théories susceptibles de le légitimer. *L'urinoir* de DUCHAMPS sera théorisé abondamment. Certains le qualifiant d'acte de génie artistique, d'autres de canular (N03).

Les changements de logique et de mode de pensée

Pour partir à la découverte des ressorts de l'art et de ses théories, il est utile de constater à quel point, depuis le milieu du 19^{ème} siècle, dans tous les domaines, l'Occident et la planète entière ont systématiquement abandonné les **logiques de compréhension**, dont l'objectif premier était de « comprendre » la vérité, l'essence, le fondement des choses, et par exemple de « comprendre » l'essence de l'art.

Aujourd'hui, ce sont les **logiques d'extensions** qui dominent. Pour elles, il s'agit de constater, décrire, quantifier, simuler, étendre. Ainsi, par exemple, on observera que tel médicament, telle théorie des quanta, telle intelligence artificielle fonctionne. Mais rien n'obligera ensuite les théoriciens à « comprendre » pourquoi ça fonctionne (N04). Un tel changement de paradigme éloigne évidemment la perspective de « comprendre » l'art, son essence, sa nature, sa vérité, philosophiquement, ou métaphysiquement. On observera d'ailleurs que, depuis Wittgenstein, mort en 1951, il n'y a plus guère de métaphysiciens, ni de théoriciens, qui cherchent à expliquer le monde, ou l'art, par la pure force de l'esprit (N05).

Précisons encore qu'un autre changement de logique de même ampleur avait déjà eu lieu il y a deux mille cinq cents ans environ, lorsque des philosophes grecs avaient remplacé les logiques d'échanges, dons, ou sacrifices, caractéristiques des civilisations précédentes par des logiques de « compréhension » qui, à partir de là, allaient sous-tendre la pensée occidentale, durant plus de deux millénaires (N06).

Pour échapper au caractère éphémère, local et transitoire de ces différentes logiques et modes de pensée (échange, compréhension, extension, ou autres) il est souhaitable de se projeter sur le temps long, et sur la planète entière. Ainsi, la question de l'art gagne-t-elle à être posée sur tous les continents, depuis la constitution d'Homo, il y a plus d'un million d'années (N07).

Une approche anthropogénique, sur le temps long

Peu d'auteurs se sont intéressés à la constitution d'Homo, depuis son origine, au-delà de quelques particularités anatomiques : stature redressée, bipédie, cerveau, mains, larynx, outils, etc.

Ce sera donc Henri VAN LIER, et son livre *ANTHROPOGENIE*, articulé en 30 chapitres, qui nous servira de guide. Homo y est caractérisé comme un animal techno-sémiotique, et les notions de technique et sémiotique y reçoivent des définitions suffisamment simples, précises et fondamentales pour être applicables sur un million d'années, et distinguer clairement l'évolution d'Homo de celle de l'ensemble des autres animaux (N08). Inexorablement, parce qu'il est technique et sémiotique, Homo deviendra aussi un animal formidablement possibilisateur (N09), et tellement possibilisateur que le foisonnement et les tensions induites par ses séries techno-sémiotiques le menaceront de déhiscences, déchirures, incohérences, folies. Pour s'en protéger, il s'inventera alors des « vies », par exemple des vies religieuses, amoureuses, **artistiques**, mystiques, comiques, haineuses, etc. (N10).

Cette approche anthropogénique, sur le temps long, aborde « la vie artistique » et non l'« art en soi ».

On soulignera ici que, dans *ANTHROPOGENIE*, la vie artistique apparaît en dernière partie du livre, au chapitre 27, parmi d'autres articulations sociales d'Homo. Ce point n'est pas anecdotique. Avant de devenir anthropogéniste, Henri VAN LIER avait été philosophe, disant même qu'il s'était senti métaphysicien, dès l'âge de 8 ans (N11). Or, pendant la première partie de sa vie d'auteur, il avait situé l'art au début de ses travaux. C'était une sorte de porte d'entrée possible dans la pensée humaine. Ainsi, dans son premier livre, *LES ARTS DE L'ESPACE*, 1959, où il aborde peinture, sculpture, et architecture, l'art est défini philosophiquement comme un « absolu formel », exemplaire de la pensée humaine (N12). Mais par la suite, après avoir consacré 20 ans environ à d'autres travaux philosophiques sur la technique, la sexualité, la sémiotique, et la littérature, il aborde le phénomène technique, sémiotique et artistique de la photographie. Et, dans un livre charnière qu'il intitule *PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE*, 1982, il observe que la photographie, ses empreintes, ses grains, ses indices, ses aléas, ébranlent les principes d'intentionnalité qui sous-tendaient jusque-là ses travaux. Et, alors, se qualifiant parfois lui-même de fou de vérité, il décide de tout reprendre à zéro. Pendant 20 années supplémentaires, il entreprend d'écrire *ANTHROPOGENIE*, où il propose cette fois un parcours systématique, sur un million d'années, de la constitution d'Homo, de ses accomplissements, de ses articulations sociales, parmi lesquelles il situe ses **vies artistiques**.

Dans *ANTHROPOGENIE*, l'art n'est plus une porte d'entrée de la pensée humaine. La pensée varie trop au fil de chaque époque, de ses logiques, de ses techniques et de ses sémiotiques. Dans la courte fenêtre de la pensée occidentale, l'art pouvait utilement être défini comme un *absolu formel*. Mais, une telle définition est difficile à appliquer sur le temps long et partout sur la planète : Chine, Inde, Afrique, Amérinde, etc. Si un absolu est philosophiquement défini comme une chose en soi, comment parler aujourd'hui d'absolu, alors que tout n'existe qu'en réseau, est reséquençable, modulable, etc. Du coup c'est la réflexion sur la vie artistique, et non sur l'art en soi, qui devient un fil conducteur approprié. Et, depuis l'origine, cette vie artistique semble plutôt être une porte de sortie, une échappatoire, une vie surfante, par laquelle Homo prend ses distances vis-à-vis des menaces qui accompagnent ses séries techno-sémiotiques.

Homo, animal techno-sémiotique, et artistique

Graduellement, darwiniennement, plus d'un million d'années durant, les techniques et logico-sémiotiques d'Homo évolueront au rythme des corps sociaux qui les pratiqueront. D'abord dans de petits cercles de chasseurs-cueilleurs, où elles seront modestes. Puis dans des cités, des empires, jusqu'au village planétaire d'aujourd'hui, où 8 milliards d'hominiens développent leurs techniques et logico-sémiotiques, en réseaux, à des vitesses époustouflantes (N13). Progressivement, depuis un million d'années, ces activités techno-sémiotiques sont devenues omniprésentes, foisonnantes, envahissantes, concurrentes, contradictoires, incoordonnables, incompatibilisables au point de menacer Homo de déhiscences, déchirures, incohérences, folies.

- Commençons par la technique. A force de jouer avec des panoplies et des protocoles, Homo invente de nouvelles solutions techniques de chasse, élevage, transport, conquêtes, etc. Certaines sont meilleures que d'autres. Des déséquilibres et compétitions apparaissent. Des

menaces s'installent. La technique elle-même est menaçante, voire violente. On peut se blesser en cuisant un œuf, ou en taillant une pierre.

- La sémiotique aussi est source de menaces et de violence. Henri VAN LIER remarque le caractère inexpiable de la violence chez Homo. L'animal ne s'acharne pas sur sa proie, il l'écarte ou la dévore. Mais Homo, animal techno-sémiotique, n'a jamais fini de détruire un système de signe adverse. Les conflits religieux, politiques, culturels, sexuels, éducatifs, juridiques en témoignent. La violence techno-sémiotique d'Homo ne s'arrête qu'à l'occasion de conciliation et réconciliations, le plus souvent provisoires. Les systèmes de signes, par nature, sont germes de conflits, jusqu'à la destruction des signes de l'autre (N20).

Pour « surfer », survoler, franchir ces menaces, Homo développe alors des *vies surfantes*, religieuses, mythiques, **artistiques** notamment

L'art envahit tout

Dans *L'ESTHETIQUE*, 2004, Carole TALON-HUGON constate, par une voie philosophique, que toutes les productions hominiennes actuelles : automobiles, vêtements, bijoux, publicités, images, etc. sont envahies d'esthétique. Les directeurs artistiques sont partout. De même, par une voie un peu différente, plus technique que philosophique, Alain SEGUY-DUCLOT aboutit dans *DEFINIR L'ART*, 1998, à des conclusions très proches lorsqu'il propose comme définition : « *L'objet artistique est un objet travaillé intentionnellement pour susciter son appréhension déréalisante* ». Finalement, et plus simplement, on peut constater que le site internet Artprice recense plus de 800.000 artistes. A ce compte, bien sûr, l'esthétique et l'art sont aujourd'hui partout. Sans compter que désormais tout citoyen peut « inventer » des images, avec l'aide de l'intelligence artificielle (N23), aussi facilement ou presque qu'il utilise un appareil photographique.

Sous un angle anthropogénique, Henri VAN LIER n'aurait pas formulé de conclusions très différentes. Déjà, ses articles consacrés à l'esthétique, dans *Encyclopedia Universalis*, de 1968 à 1972, en témoignaient, notamment à propos de l'esthétique industrielle (N14). Parfois, aussi, il s'amusait à considérer les « bulles de musique » qui nous accompagnent aujourd'hui presque partout comme des formes d'architectures contemporaines, fixes ou mobiles. Plus fondamentalement, dans *ANTHROPOGENIE*, 1982-2002, il théorise le rôle protecteur des expériences esthétiques et des vies artistiques d'Homo face aux menaces produites par ses séries techniques et sémiotiques.

Sur le temps long, la production d'œuvres artistiques redevient alors simplement le fruit d'une activité humaine, artisanale, industrielle, intellectuelle, qu'Alain SEGUY-DUCLOT nous propose d'ailleurs de voir comme un travail technique et sémiotique déréalisant, plus ou moins magistral. Pour autant, nous allons le constater, l'activité artistique garde quelques spécificités importantes, qui vont nettement au-delà de la simple déréalisation. Nous allons évoquer ces caractéristiques à l'occasion des notions d'*art conforme*, *art extrême*, *fonctionnements-présence*, *effets de champs*, et *sujet d'œuvre*.

Notion de chef d'œuvre

Si l'art et l'esthétique envahissent tous les objets, tous ne sont pas des chefs d'œuvre. Sur ce point, Alain SEGUY-DUCLOT propose des critères d'évaluation objectifs praticables et théorisables par des conservateurs de musées, des spécialistes, des experts. Il s'agit de critères techniques inspirés de ceux des jurys qui évaluent des productions artisanales : Richesse des matériaux utilisés (nombre,

variété, couleurs, etc.), Complexité de la forme (virtuosité formelle), Originalité de la technique (Style particulier, permettant une reconnaissance identitaire), Convergence des 3 critères précédents (matériel, formel, style). Selon cette approche, il y a chef d'œuvre lorsque la maîtrise technique, évaluée par les experts, est magistrale au vu des 4 ensembles de critères. La distinction œuvre / chef d'œuvre est alors de même nature que la distinction fini / infini. La démarche d'évaluation est identique, seul le degré de perfection diffère.

Art conforme et art extrême

Henri VAN LIER, par contre, considère qu'il y a lieu de distinguer deux démarches. Celle de l'art conforme, qui tend à renforcer les codes ambiants de la société, et celle de l'art extrême qui tend à les mettre à nu ou les ébranler, souvent à l'occasion de révolutions techniques, scientifiques, ou culturelles (N15).

La réflexion s'en trouve élargie. Ainsi peut-on considérer tout à la fois que l'art est partout, qu'il existe des chefs d'œuvre, mais aussi et encore qu'il existe des œuvres d'un autre ordre, qui échappent aux codes ambiants, trouent la réalité, touchent au réel, font apparaître l'indescriptible. Ainsi un objet d'art peut-il être à la fois, conforme ou extrême, œuvre ou chef d'œuvre, partiellement descriptible ou indescriptible.

Typiquement, lorsque les codes ambiants sont religieux, militaires, paisibles ou violents, les œuvres d'art *conformes* sont elles-mêmes religieuses, militaires, paisibles ou violentes. Ainsi, en est-il des tableaux religieux dans les églises, des tableaux de chasse ou batailles dans les châteaux, des peintures de genre hollandaises dans les habitations au XVII^e siècle, ou du tableau *Le Charnier* de Picasso à la sortie de la deuxième guerre mondiale. Le plus souvent il s'agit d'œuvres conformes, mais parfois aussi de chefs d'œuvres, ou même de productions artistiques extrêmes.

Ces quelques notions suffisent à caractériser la plupart des œuvres d'art et artistes. Mais, en précisant la notion de *codes ambiants*, puis en introduisant celle de *sujet d'œuvre*, ou encore celles de *taux de fonctionnements-présence* et d'*effets de champs*, nous verrons qu'il est possible d'aller plus loin dans leur caractérisation.

Les codes ambiants

Autour de nous, des écrans fenêtrant-fenêtrés découpent l'Univers, nos photos sont perfectionnées par des automates, des séquences d'images se succèdent et se déclenchent, des jeux vidéo immergent leurs joueurs dans des mondes virtuels. Ces quelques constats nous permettent de ranger rapidement parmi les codes ambiants : le fenêtrage, l'immatérialité, l'instantanéité, la perfection, la virtualité, la granularité, le déclenchement, le zapping, etc.

Ainsi, par exemple, dans son article *ART MODERNE ET PHOTOGRAPHIE : LES AFFINITES ELECTIVES*, 2022, Denis BAUDIER mentionne-t-il une quinzaine de liens entre photographie et art moderne, et conclut-il que *La modernité de l'art moderne réside pour une large part dans la transposition dans la peinture d'éléments du langage photographique* (N16). Sur la même lancée on peut ajouter aux codes photographiques, ceux des réseaux, des simulateurs, des reséquenciations biologiques, des décomposition-recomposition chimiques, et bien d'autres.

Nombre d'artistes ayant marqué leur temps se sont inspirés et ont joué des codes ambiants pour révolutionner leur domaine artistique. Monet reprend les empreintes lumineuses de la photographie, Picasso peint un espace-temps plutôt qu'un espace dans un temps, Warhol transpose les codes media TV, etc.

Le sujet d'œuvre

Chez Rubens tout est spirale, chez Titien tout est enveloppe, chez Tintoret tout explose, chez Picasso tout est réduit à des plans minces glissant les uns sur les autres, chez Warhol tout devient média, chez Monet tout est fragment lumineux, chez Micheline LO tout est paysage cérébral.

Voilà autant de « sujets d'œuvres » (ici sujets picturaux) au sens où les définit Henri VAN LIER dans *LES ARTS DE L'ESPACE*, 1959. Un sujet pictural étant non seulement une façon particulière de « révéler le monde », mais aussi une structure de tableau, un univers pictural, et pas simplement une écriture picturale (traits, couleurs particuliers), ni un simple choix de sujets scéniques particuliers (contenu confessionnel, historique, fantastique, surréaliste, violent, etc.). Cette notion sera conservée et précisée dans *ANTHROPOGENIE*, 1982-2002, où elle sera située comme un cas particulier de destin-parti d'existence (N17).

Au-delà de leur écriture picturale, c'est peut-être aussi et surtout leur sujet d'œuvre qui a contribué à faire entrer Rubens, Titien, Tintoret, Picasso, Monet, Warhol, etc. dans l'histoire de l'art.

Le taux de fonctionnements / présence

Mais, en écoutant attentivement Henri VAN LIER, on pressent que c'est probablement le *taux de fonctionnements / présence* qui caractérise le mieux les œuvres des grands artistes. Les fonctionnements sont descriptibles, la présence est indescriptible (N18). Les fonctionnements sont de l'ordre de la réalité, qu'il définit comme la part du réel apprivoisée par les signes, tandis que la présence est de l'ordre du réel, qui échappe aux signes. Les œuvres majeures ont un taux de présence, un taux d'indescriptibilité exceptionnel. Léonard de Vinci illustre parfaitement ce point. Ses dessins anatomiques et techniques sont descriptibles, structurés, décomposables, non-ambigus, logico-sémiotiques. Tout au contraire, ses œuvres artistiques sont imprégnées d'ambiguïtés, apparitions, « présence-absence », indescriptibilité.

Pour agir sur les taux de fonctionnements / présence de leurs œuvres, et donc les augmenter ou les diminuer, les artistes peuvent recourir, intensément parfois, aux effets de champs.

Les effets de champs

Les effets de champs, forts ou faibles, font partie de notre quotidien. Nous connaissons tous des exemples d'effets de champs gravitationnels, électriques, ou magnétiques. Mais il existe aussi des effets de champs logico-sémiotiques. Face à un rayon de supermarché notre regard est soumis à des forces d'attraction-répulsion sémiotiques multiples : couleurs, formats, positions, marques, prix, etc. Et, ces forces logiques et sémiotiques nous conduisent, au cas par cas, à choisir un produit plutôt qu'un autre. Dans un supermarché, ou devant une image publicitaire, il s'agit d'effets de champs qui ont vocation à produire un résultat.

Mais, il existe aussi des effets de champs qui ne déclenchent aucun résultat. Ce sont des effets de champs « excités », selon le vocabulaire du mathématicien René THOM (N19), à propos desquels Henri VAN LIER nous dit que « *ils entretiennent des interstabilités inépuisables, par exemple dans l'équivoque, l'humour, l'indignation, les ambiguïtés de la présence et de l'absence, de la présence-absence.* » (N19). Ces effets de champs excités, contrairement aux effets de champs statiques, cinétiques ou dynamiques, ne conduisent à aucun résultat, ni action, ni décision. Ils maintiennent ceux qui les expérimentent dans un état interstable, indécidable, indescriptible. Ces états ne sont ni technicisables (réductible à des segments, panoplies, protocoles), ni sémiotisables (réductibles à des liens logico-sémiotiques, et des significations), ni encore descriptibles par des structures, textures ou croissances.

Dans un tableau, il existe des relations fortes entre les effets de champs logico-sémiotiques excités qu'il produit, et le taux de fonctionnements-présence, ou taux d'indescriptibilité, qui le caractérise. Les signes du tableau, et plus exactement les effets de champs qu'ils produisent, lorsqu'ils sont excités, peuvent entretenir d'inépuisables interstabilités, comme chez Vinci, Monet, Picasso par exemple.

La violence

L'art, pour certains, est vu comme intrinsèquement violent parce qu'il arrache à la réalité, il déréalise, il déconnecte, il fait toucher le réel et l'indescriptible. Nombre de critiques d'art soulignent d'ailleurs à l'envi que tel ou tel artiste « arrache » un objet ou un sujet à son environnement. Mais s'agit-il pour autant de vraie violence ?

La vraie violence, est traumatisante, sidérante, paralysante. Le cerveau de ses victimes s'en protège par déconnection, effacement, oubli. Les rescapés de guerre, terrorisme, blessures graves témoignent d'extrêmes difficultés à réactiver leurs souvenirs et à se reconstruire. Certains documentaires, reportages ou films d'horreur véhiculent de la violence brute. Mais s'agit-il dans ce cas d'œuvres d'art au sens évoqué ici ? Un médecin de guerre, un tortionnaire vit-il une expérience artistique ? L'art n'est-il pas, au contraire, une manière d'échapper aux violences, techniques et sémiotiques, ou à celles de la nature (tremblement de terre, incendie, famines, épidémie, ouragan) ?

La violence chez les artistes

L'ENFER de Jean GENET ou celui de DANTE sont des œuvres littéraires thématiques des violences. Mais, si leur sujet scénique est la violence, ces œuvres sont-elles intrinsèquement violentes ? Ou, à contrario, sont-elles suffisamment « surfantes », pour que le cerveau des lecteurs « déréalise » cette violence. Ne s'agit-il pas surtout, pour l'artiste, d'éveiller, émerveiller, fasciner, maintenir le spectateur en suspension, en interstabilité, éventuellement en l'inquiétant sans le tétaniser. Et puis, l'artiste ne cherche-t-il pas d'abord égoïstement, lui-même, à se faire plaisir en poursuivant ses propres objectifs, en travaillant son sujet d'œuvre, à distance des réalités techniques et sémiotiques.

Evidemment, il y a des exceptions, par exemple celle des hyperréalistes dont le sujet d'œuvre est précisément de représenter la réalité, de manière excessive, brute, glaciale, jusqu'à créer la stupéfaction et le malaise à la simple vue d'une orange ou d'un citron. Il y a aussi certains artistes, politisés par exemple, qui cherchent à dénoncer la violence, la cruauté, la brutalité, au risque de produire des œuvres plus politiques qu'artistiques. D'autres encore mettent leurs talents au service de

la violence pour la légitimer. L'enfer punit le coupable. Le bourreau torture le traître. Le maître écrase la révolte. Mais, dans ce cas, l'artiste n'évite-t-il pas, prudemment, d'amplifier la violence. Ne cherche-t-il pas d'abord à « déréaliser », rendre acceptable, ou même rendre sublime cette violence, pour mieux la légitimer.

Lorsque CARAVAGE noircit les ombres, blanchit les jours, transforme les clairs-obscur en instrument de contraste, quasi **violents**, ne s'agit-il pas d'abord de faire saillir des volumes. (N21). Est-ce vraiment de la violence brute que véhiculent le *Judith décapitant Holopherne* du CARAVAGE, le *Guernica* de Picasso ou *Le massacre de scio* de Delacroix ? Ou bien s'agit-il plutôt de violences sublimées, prétexte à des sujets d'œuvre indépendants de ces violences, offrant aux artistes l'occasion d'atteindre des taux de présentivité / indescriptibilité / interstabilité particulièrement élevés.

Le cas de Micheline LO

Philosophe et artiste, Micheline LO a choisi le « paysage cérébral » comme sujet d'œuvre pictural. Ses premières œuvres se sont nourries des paysages cérébraux d'autres artistes, comme ceux de l'enfer de Jean GENET, de Salammbô de FLAUBERT ou du Paradis de DANTE.

Concrètement, Micheline LO a commencé par explorer des écarts : les écarts naturel / surnaturel, raison / délire, vie / mort, ou parfois les écarts inspirés de la violence, la guerre, ou la béatitude. Initialement, elle n'a pas cherché leur rencontre directe. C'est indirectement qu'elle s'en est inspirée, à travers le regard de tiers : GENET, DANTE, FLAUBERT ou encore ceux de Carlos FUENTES et Gabriel GARCIA MARQUEZ.

Inexorablement, par cohérence, tous les aspects de ses œuvres se sont trouvés impliqués. S'intéresser aux écarts c'est aussi s'intéresser aux singularités, aux différences. Chaque élément peint devient singulier, détaché des autres éléments, jusqu'à se détacher de la toile. Chaque couleur ressort, diffère, est perçue pour elle-même. Au bout du compte, ce qui recouvre la toile c'est un réseau de clivages, effervescences, pondérations, connexions, reséquenciations, à la manière dont sont constitués les cerveaux biologiques, ou les réseaux de neurones artificiels.

Chez Micheline LO, il n'y a ni assemblages, ni cellules plastiques, ni « tous », ni harmonies, ni cadrage, ni jeu de lumière, ni composition, ni instantanéité, etc. Mais il y a des éléments perçus, des effervescences, des singularités, des bords de reflux, des couleurs individualisées, des éléments qui avancent ou reculent devant ou derrière la toile, des mouvements perpétuels.

C'est son sujet d'œuvre, ici le paysage cérébral, qui conduit véritablement son travail, plutôt que les sujets scéniques parfois violents qui l'inspirent.

Le paysage cérébral

Un cerveau humain contient cent mille milliards de synapses, et probablement quelques millions ou milliards d'inconscients. Ses synapses emmagasinent des empreintes, des traces, des indices d'innombrables événements perçus. Evidemment ce cerveau est capable aussi, chez Homo, de raisonner, rationaliser, imaginer. Mais cette activité intentionnelle, spirituelle, indexatrice est seconde, par rapport à celle d'emmagasiner des éléments indiciels. Pas de surprise alors, que parlant de sa peinture, Micheline LO nous dise « Je ne vois que des indices. Je n'ai aucune imagination. »

Dans l'enfer de GENET, ou les batailles du Macar, ce qu'elle recherche ce sont des indices, des traces, des écarts, des singularités. Ainsi a-t-elle consacré 72 œuvres à *Salammbô* et 66 à *L'Enfer* de Jean GENET. Mais, sans aucune *imagination* précisait-elle. Uniquement, par le travail presque impossible, d'exprimer picturalement non pas ce que GENET ou FLAUBERT avaient imaginé, mais seulement des indices, des traces, des empreintes, des paysages cérébraux inspirés de leurs écrits, en cohérence avec le sujet d'œuvre qui est le sien, le paysage cérébral.

Nous voilà ici dans la fiction, et même dans la fiction de fictions. Les paysages cérébraux picturaux sont des fictions de paysages cérébraux littéraires, qui à leur tour sont fiction de paysages cérébraux religieux, qui eux-mêmes sont habités d'âmes imaginaires. Certains y verront des arrachements successifs à la réalité, des degrés de violences de plus en plus élevées. D'autres, au contraire, y verront des prises de liberté, des façons de surfer, survoler, glisser sur les réalités techno-sémiotiques d'Homo. Allant, dans certains cas, jusqu'à de nouvelles manières de révéler le monde, ou d'atteindre des taux de présentivité élevés.

Représenter ou Re-présenter. Le cas de l'art abstrait. L'invention

Familièrement, représenter c'est donner une représentation, une illustration, une image de quelque chose. Dans sa forme réflexive, re-présenter, c'est aussi présenter à nouveau, sous une autre forme, parfois jusqu'à la confrontation, jusqu'à la violence. Incontestablement, depuis l'origine, l'art figuratif s'est livré à des représentations et des re-présentations qui, selon le cas auront été fidèles, symboliques, schématiques, sacrées, magiques, religieuses, magnifiantes, flatteuses, héroïques, etc.

Mais que dire de l'art abstrait, ou même du surréalisme. S'agit-il de re-présentations, ou s'agit-il d'inventions, de créations, d'ouvertures sur d'autres univers ? Dans l'art abstrait, n'est-ce pas clairement le sujet d'œuvre qui domine, loin de toute représentation ou re-présentation. L'artiste abstrait ne dispose-t-il pas d'une pleine liberté pour organiser son tableau, créer son espace, inventer son univers, travailler son sujet d'œuvre pictural.

Et, à y regarder de plus près, dans l'art figuratif aussi, malgré les contraintes de re-présentation, n'est-ce pas finalement la part d'invention (libérée de la représentation) qui rend une peinture intéressante ?

Invention et innovations artistiques

Nombre de peintres se limitent à reproduire, imiter, copier à la manière d'écoliers et disciples. Quelques-uns, plus ambitieux, s'aventurent à explorer, créer, inventer quelque chose de nouveau. Inventer par exemple un style, une grammaire picturale, une signature originale, une manière de « révéler le monde ». Bref, ils entreprennent d'aller là où éventuellement les autres peintres, et les autres humains ne sont pas encore allés. Ils ont une démarche d'invention, conforme ou extrême, éventuellement remarquable, cohérente parfois, créative souvent, etc.

Pour autant, rares sont les artistes qui voient un jour leurs inventions, solitaires ou collectives, se diffuser dans d'autres milieux artistiques, et plus largement dans la société, allant parfois même jusqu'à en modifier les codes culturels comme l'on fait sans doute l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme. Rares donc sont ceux dont les « inventions » particulières deviennent des « innovations », ayant des résonances qui marquent l'histoire de l'art et de la société.

Ainsi, Micheline LO, peintre du paysage cérébral, a-t-elle exploré et probablement inventé quelque chose de remarquable, singulier, cohérent, et cosmogonique, c'est-à-dire en résonance avec les concepts scientifiques de son époque (singularisation, déclenchements, reséquenciation). Mais rien, à ce jour, ne permet à son propos de parler d'innovations ayant influencé d'autres milieux artistiques, ou éléments de la société.

Pour autant, qu'il soit innovateur, inventeur, ou modeste disciple, chaque artiste cherche à aller là où les autres activités de la société ne vont pas, et proposer des formes d'évasion, rêverie, contemplation, fascination, ...

L'art est-il essentiel ?

A ce stade, le lecteur pourrait conclure que l'art, comme produit des vies artistiques d'Homo, est à la fois omniprésent et indispensable au bon fonctionnement des sociétés humaines. Chaque jour il serait même un peu plus nécessaire pour accompagner et protéger Homo des violences inhérentes à ses séries techniques et sémiotiques.

Mais, sur un million d'années, anthropogéniquement, Henri VAN LIER nous dit également que les « vies artistiques » ne sont pas le seul recours d'Homo pour « surfer » et se protéger des menaces de ses séries techniques et sémiotiques. Les « vies croyantes », spéculatives, festives, comiques, mystiques, ou autres, permettent, elles aussi, de se protéger de ces violences. Sans oublier le rythme, de la musique, de la danse, de la marche (N22). Rien n'empêche alors d'imaginer que l'art, aujourd'hui quasi omniprésent, s'efface derrière des croyances religieuses, politiques, magiques, des pratiques hallucinogènes, des bulles de réseaux sociaux, des vies amoureuses éventuellement virtuelles. Les jeux vidéo, le métavers, les drogues, les sports extrêmes, les objets de luxe, offrent également des effets surfants, déconnectants, souvent plus variés, impactant, immédiats, faciles et accessibles que ceux offerts par telle ou telle grande œuvre d'art. Peut-être donc, l'art, très présent aujourd'hui, pourra-t-il retrouver un jour une place plus modeste, comme celle qu'il a longtemps occupée, derrière la magie ou la religion par exemple, au cours de la macro-histoire d'Homo, depuis un million d'années.

Conclusion

Les vies surfantes, parfois artistiques, accompagnent Homo depuis plus d'un million d'années. Animal techno-sémiotique, formidablement possibilisateur, Homo est en effet constamment menacé de déhiscence, éclatement, déchirures, folies résultant des tensions, incompatibilités, conflits de ses séries techniques et sémiotiques. Ses vies artistiques lui permettent de survoler, franchir, apprivoiser, compatibiliser, cohabiter avec ces séries. Excepté lorsqu'elles sont intentionnellement violentes, les productions artistiques d'Homo cherchent surtout à éviter, sublimer les violences, les réduire à de simples inquiétudes. L'art aujourd'hui omniprésent, reste le plus souvent conforme aux codes ambiants. Il fait rêver, voyager, apaise, reconforte. Plus rarement, par le travail de quelques artistes, il propose une manière de toucher au réel, à l'indescriptible, au « présent », et faire apparaître ce qui ne peut être apprivoisé par la technique ou la logico-sémiotique.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDIER Denis [2022], *Art moderne et photographie : les affinités électives*

http://www.anthropogenie.com/articles/Photographie_Denis_BAUDIER_Art_moderne_et_Photographie_2022.pdf

GOULD Stephen Jay [2002], *The structure of evolutionary theory*, The Belknap Press of Harvard University Press, traduit sous le titre *La structure de la théorie de l'évolution* [2002], Paris, Editions Gallimard.

KHODOSS Florence [1955], *KANT Le jugement esthétique*, PUF (13^{ème} édition 2014)

LEROI-GOURHAN André [1964], *Le geste et la parole – I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris

SEGUY-DUCLOT Alain [1998], *Définir l'art*, Editions Belin / Humensis (édition 2017)

TALON-HUGON Carole [2004], *L'esthétique*, PUF / Humensis (5^{ème} édition 2021)

VAN LIER Henri [1959], *Les arts de l'espace*, Casterman (6^{ème} édition 1979)

http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/al_arts_espace.html

VAN LIER Henri. [2002] [2010]. *Anthropogénie*. Bruxelles, Les impressions nouvelles (2^{ème} édition 2019).

<http://www.anthropogenie.com/main.html>

VAN LIER Henri [2006], *De la métaphysique à l'anthropogénie*

http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/ontologie/metaphysique.htm

VAN LIER Henri [2007], *Cosmogonies contemporaines, Peinture*, Micheline LO

http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/lo.htm

NOTES COMPLEMENTAIRES

N01 – Le jugement esthétique de KANT.

Comprendre les théories de KANT exige un effort considérable. Nombre de notions (raisons, catégories) y sont posées *a priori*, avant toute expérience. L'esthétique, cependant, fait exception, dans la mesure où elle échappe à la raison et à l'objectivité, telles que définies par KANT. Voici quelques éléments de compréhension de ce qu'il appelait jugement esthétique :

- Dans *Critique du jugement* (Kritik der Urteilskraft), que l'on peut traduire par « Critique de la faculté de former des jugements », le jugement consiste à poser une relation entre deux ou plusieurs termes. Ces termes peuvent être des objets, des concepts, des sujets.
- Le jugement esthétique, par exemple, pose une relation entre la faculté de ressentir du plaisir ou de la peine d'une part et la représentation de l'objet par un sujet d'autre part. Ce jugement est attaché au sujet [il est subjectif], il n'est pas attaché à l'objet lui-même [auquel cas, il aurait été objectif, comme la sensation occasionnée par un objet doux ou chaud par exemple]. Il n'est pas non plus attaché à un concept [né de l'entendement, lui-même défini comme un pouvoir de connaître non sensible].
- Le beau, ou le sublime n'existe pas. Ce qui existe c'est l'acte de conscience qui juge le beau ou le sublime, c'est-à-dire qui pose une relation entre une représentation (subjective) de ce qui est perçu comme beau ou sublime d'une part et le plaisir ou la peine qui est éprouvée d'autre part.

N02 – Théorie esthétique versus théorie de l'art

Alain SEGUY-DUCLOT distingue esthétique et art. Il écrit :

- *Il importe, dans un premier temps, de repérer les confusions induites par le langage courant, notamment celle entre théorie esthétique et théorie de l'art. Le point de vue esthétique s'intéresse à la perception d'un objet naturel ou artistique par un spectateur/récepteur qui énonce à son propos un jugement évaluatif. Le point de vue artistique s'intéresse lui, à la création d'un objet artistique par un artiste, qui le soumet dans un deuxième temps au jugement esthétique du spectateur.*

Source : Page 59 de *Définir l'art*, de Alain SEGUY-DUCLOT, 1998, deuxième édition 2017, Edition Belin / Humensis.

N03 – DUCHAMP génie ou canular artistique

Alain SEGUY-DUCLOT situe *L'URINOIR* de DUCHAMP parmi les canulars artistiques, sans nier pour autant son importance théorique. Il nous dit :

- Le Ready-made ne consiste pas à **transformer** [par un travail intentionnel] un objet quelconque en œuvre d'art, mais consiste à **faire passer** pour une œuvre d'art un objet quelconque, comme le dit lui-même DUCHAMP lorsqu'il parle de « calembours à trois dimensions »,
- Le Ready-made, sorte de bombe anti-institutionnelle anarchiste, a eu l'effet inverse de celui qu'il recherchait. En effet, il a célébré la puissance sacralisante de l'institution muséale.
- Cela dit, DUCHAMP a eu une importance théorique considérable, et ouvert la voie à de nouvelles pratiques artistiques.

Source : Page 49 à 54 de *Définir l'art*, de Alain SEGUY-DUCLOT, 1998, deuxième édition 2017, Edition Belin / Humensis.

N04 – Basculement des logiques de la compréhension aux logiques de l'extension

A propos des logiques de la compréhension et de l'extension, Henri VAN LIER écrit :

Car on ne dira jamais assez combien le locuteur courant, mais aussi les philosophes Grecs parméniens, platoniciens et aristotéliens, puis les néoplatoniciens, puis les rationalistes Descartes, Spinoza, Leibniz, mais également le Kant de la Critique de la force de Jugement (Urteilkraft) ainsi que la triade Fichte-Schelling-Hegel, enfin même Heidegger et Sartre, faisaient tous confiance, dans leur logique, au contenu de leurs concepts, à leur énergie interne, à leur épaisseur sémantiques, in compréhension ; comment c'était de cette profondeur et de ces résonances qu'ils partaient pour y revenir après discours (dis-cursus). Tandis que depuis 1900, en tout cas dans le début du MONDE 3, les logiques théoriques axiomatisantes sont devenues des logiques maniant "en surface", in extensione, non plus des mots mais des termes, dont "x" pour les éléments et "p" pour les propositions sont la réalisation la plus pure. Des courants nominalistes avaient annoncé quelque chose de cela dès le Moyen Age, comme aussi les cercles syllogistiques d'Euler au XVIIIe, mais timidement, au point d'avoir toujours été traités en parents pauvres. <20C4d>

Source : Anthropogénie voir http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch20.html#1237

N05 – De la métaphysique à l'anthropogénie

En 2006, Henri VAN LIER publie son texte *DE LA METAPHYSIQUE A L'ANTHROPOGENIE*. La première partie traite des questions métaphysiques. La deuxième traite des conduites métaphysiques répondant à ces questions. Le texte se termine par le crépuscule de la métaphysique, et ses interrogations sur le sens de l'être, au profit de l'anthropogénie qui s'interroge sur la constitution d'Homo dans l'Univers. Le chapitre 10 du texte commence par ces phrases :

Wittgenstein meurt en 1951, et l'on peut prendre cette date pour marquer la mort de la Métaphysique. Depuis lors, les vues a priori et synthétiques a priori des métaphysiciens ont été ébranlées par le cross-bracing (les croisements embrassants) de nos vues scientifiques sur l'Evolution de l'Univers, sur l'Evolution du Vivant, sur les divagations de l'espèce et du genre

Homo dans les derniers millions d'années, et décisivement par l'entrée en scène de la Biochimie. Pour l'anthropogénie, la Métaphysique n'est plus qu'un de ses chapitres.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/ontologie/metaphysique.htm

N06 – Les MONDES 1, 2, 3

Dans la macro-histoire d'Homo, Henri VAN LIER distingue trois mondes successifs :

- Le MONDE 3 qualifié de DISCONTINU, à la différence des MONDE 1 et 2, qualifiés de CONTINUS. C'est le monde qui nous entoure progressivement depuis 1850, et définitivement depuis 1950.
- Le MONDE 2, qui va de la Grèce antique à la fin de l'Occident (1850-1950). Il est qualifié de CONTINU-DISTANT. Chaque élément y renvoie en continuité à un « tout », à juste distance. Les logiques de compréhension et les théories métaphysiques sont caractéristiques du MONDE 2. Elles s'éteignent avec le passage du MONDE 2 au MONDE 3.
- Le MONDE 1, depuis l'origine d'Homo, qualifié de CONTINU-PROCHE. Chaque élément renvoie de proche en proche aux éléments voisins.

Le chapitre 12 d'*ANTHROPOGENIE* est consacré aux notions de MONDE 1,2,3, qui serviront de référentiel aux ACCOMPLISSEMENTS D'HOMO (Chapitres 13 à 24). Un diaporama illustrant ces 3 MONDES est proposé sur le site, en tête du chapitre 12.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch12.html

N07 – Anthropogénie

Le mot anthropogénie désigne « *la constitution d'Homo comme état-moment de l'univers, et la discipline qui a cette constitution pour thème* ».

Le livre *ANTHROPOGENIE*, propose une analyse systématique de la constitution d'Homo,

- Les chapitres 1 à 11 présentent ses bases (corps, cerveau, indices, index, articulations)
- Les chapitres 12 à 24 présentent ses accomplissements
- Les chapitre 25 à 30 présentent ses articulations sociales, parmi lesquelles « la vie artistique »

Source Livre : <http://www.anthropogenie.com/>

Source Glossaire : http://www.anthropogenie.com/glossaire.html#Anthro_int

N08 – Définition de la technique et de la sémiotique

Les chapitres 1, 4 et 5 d'*ANTHROPOGENIE* définissent la technique et la sémiotique. Les définitions sont applicables, sur un million d'années, sans modifications.

- La technique apparaît lorsque des instruments (masse, tige, crochets) déjà connus des animaux (singes, corbeaux) sont organisés en panoplies (boîtes à outils), et deviennent susceptibles d'être articulés en protocoles (séries d'opérations reséquencables). Homo est clairement technicien depuis plusieurs millions d'années. Les autres animaux connus ne semblent avoir ni boîtes à outils, ni protocoles, mais plutôt des instruments et des rituels. Soulignons que pour

Homo, initialement animal parmi d'autres, ses premiers pas techniques furent longs et fragiles. Il semble établi aujourd'hui que nos ancêtres produisirent des bifaces, les mêmes bifaces, sans modification aucune, pendant un million d'années. Et, de surcroît, ils oubliaient comment faire ces bifaces à l'occasion de déplacements dans des régions qui ne disposaient pas des matières premières nécessaires. Pour Homo, devenir un animal technique s'est fait sur le temps long, lentement, fragilement, darwiniennement.

- La logico-sémiotique, elle, apparaît lorsqu'Homo commence à établir des liens « purs » entre certains éléments, certaines portions, certains segments d'Univers. Notons par exemple que aucun éthologue n'a semble-t-il jusqu'ici observé un singe sauvage pointer du doigt une banane. Or pointer une banane du doigt, ou bien la désigner par un son, c'est établir un lien de thématization pure (non opérationnelle) entre deux segments d'Univers (le doigt est un segment pointeur, la banane est un segment pointé). Pour Henri VAN LIER, établir un tel lien thématiseur « pur » est l'acte sémiotique fondateur. Voir <4A>

Sources : Chapitre 1, 4 et 5 d'*Anthropogénie*. Voir : <http://www.anthropogenie.com/main.html>

N09 – Homo possibilisateur

Henri VAN LIER précise ce qu'il entend par Homo possibilisateur, et pourquoi il a préféré attendre le chapitre 6 d'*ANTHROPOGENIE* pour en parler :

- *Nous aurions pu parler des possibles, et même de la possibilisation comme penchant à se mouvoir dans les possibles, dès notre premier chapitre, celui où nous avons vu le corps transversalisant d'Homo découper son environnement en segments coaptables et substituables [...]*
- *Car, par leur substituabilité, les segments de la technique groupés en panoplies et en protocoles sont saisis comme pouvant être ailleurs que là où ils sont, ou pouvant être ce qu'ils sont dans un autre moment, ou encore pouvant se transformer en autre chose qu'eux-mêmes. La vision angulatrice et processionnelle d'Homo <1C1> ajoute que les segments peuvent encore être saisis sous un autre angle, ou en d'autres décalages réciproques. Et le cerveau hominien associatif et neutralisant indique que le même donné peut être situé à des niveaux d'appréhension diversement neutralisés, généraux, flous <2B2>*
- *Cependant, il nous a semblé qu'il était plus franc d'introduire les possibles et la possibilisation après la mise en place des indices et des index. Car il ne suffit pas de la technique, il faut l'indicialité <4> et l'indexation <5> pour ouvrir l'ordre de la thématization en distanciation et pas seulement à distance d'un segment par l'autre, et le possible n'est vraiment lui-même qu'au moment où les notions de "sous d'autres formes", "ailleurs", "en d'autres temps", "sous un autre angle", "dans d'autres glissements processionnels" échappent au poids de matérialité fonctionnelle de la thématization technique.*

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch6.html

N10 – Les vies d’Homo

Le chapitre 27 d’*ANTHROPOGENIE* est consacré aux vies d’Homo : Vie courante, Jeux, Divertissements, Passe-temps, Vie spéculative, Vie artistique, Vie amoureuse, Vie croyante, Vie haineuse, Vie comique, Pondération des vies, Vie culturelle.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch27.html

N11 – Un anthropogéniste qui se sentait métaphysicien

Dans sa biographie Henri VAN LIER écrit

- *C'est alors qu'un soir, dans la courte rue Ketels qui remontait de son numéro 2 des Grands-Parents à la place communale Bockstael, l'anthropogéniste 'sut' qu'il serait toujours et d'abord métaphysicien. <1929>*
- *Comment expliquer les illuminations métaphysiques d'un enfant de huit ans ?*

Il est vrai que ses premiers articles, jusqu'à 1959 du moins, étaient « métaphysiques », comme par exemple

- En 1950, il écrit *L'INTERROGATION SUR LE SENS DE L'ETRE A TRAVERS LA PHILOSOPHIQUE OCCIDENTALE*
- En 1957, il écrit *LA PRESENCE DANS LA CONSCIENCE CHEZ SARTRE*, publié dans l'Encyclopédie française, vol 19, 1957.

Son passage de la métaphysique à l'anthropogénie n'en sera que plus remarquable.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/biographie_vanlier.html#1929

N12 – Absolu formel

Dans l'expression « absolu formel », utilisée dans *LES ARTS DE L'ESPACE*, les notions d'« absolu » et de « formel » sont aujourd'hui problématiques. Toutes les deux renvoient à des logiques de compréhension, qui cherchent l'essence des choses. Voici quelques extraits de ce qu'HVL écrit, en 1959, à ce propos, dans *LES ARTS DE L'ESPACE* :

- *On peut dire absolu, en effet, ce qui n'est pas relatif, ce qui ne dépend de rien d'autre, se suffit, trouve en soi sa raison d'être. Or, s'il est vrai que le tableau possède les attributs que nous venons de lui donner, il constitue [alors] un univers achevé qui ne renvoie qu'à lui-même, qui par lui-même a un sens, se justifiant sans avoir besoin d'être justifié. C'est un fragment du monde à lui seul un monde. (page 44)*
- *Somme toute, la forme peut avoir trois acceptions. Tantôt elle désigne tout ce qui dans l'œuvre n'est pas le contenu scénique, et elle comporte alors, en sus de la forme ou structure proprement dite, la matière : c'est le sens large que nous lui donnons ici (page30, note1),*
- *Il reste cependant loisible de parler d'absolu formel si l'on désigne de la sorte non un absolu résidant dans les formes mais un absolu provoqué par les formes, dans l'« entre » les formes,*

dans l'« avant » les formes, - en raison non de leur prégnance mais de leur instabilité concertée.
(page 45, note1).

Source : Les Arts de l'Espace, sixième édition, Casterman, 1979

Pour éviter les difficultés liées aux mots « absolu » et « formel », leurs définitions dans *ANTHROPOGENIE*, seront réduites à ce qui est observable, ou culturellement situé.

- La définition de la forme sera réduite à ce qui détache sur un fond (approche gestaltiste),
- L'absolu sera utilisé dans des expressions telles que mouvement relatif/absolu, oreille absolue, pratique absolue des index, ou à l'occasion d'explications historiques comme par exemple pour dire que *Les trois absolus (non-liés, solveur, ab) de l'éternité (immortalité), de l'ubiquité (infinité), de la spontanéité (liberté forte) ont été conçus plus objectaux ou plus subjectaux, plus substantialisés ou plus qualitatifs, plus relatifs ou plus absolus selon les aires et les moments de culture.* <8D>

N13 – Construction de la technique et de la sémiotique au rythme du corps social

L'idée du rythme de développement de la technique et de la sémiotique en fonction de la taille du corps social est reprise de *LE GESTE ET LA PAROLE*, André LEROI-GOURHAN, 1964, où l'auteur dit notamment :

- Avant homo sapiens la technique et le langage se sont construits sur le CORPS BIOLOGIQUE D'HOMO, au rythme du développement de son corps et de son cerveau. Il y a un lien entre volume cérébral et longueur du tranchant pierreux obtenu avant les Néanthropes [Homme de cromagnon, 90.000 BP].
- A partir d'homo sapiens la technique et le langage se sont construits sur le CORPS SOCIAL, matérialisé par les cités, et donc au rythme des cités. Le progrès technique s'accélère alors, sans augmentation du volume du cerveau.

N14 - CONTRIBUTIONS À ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS (1968 - 1972)

Parmi les contributions d'Henri VAN LIER à Encyclopaedia Universalis, on notera les articles :

- ESTHETIQUE (voir : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/universalis/esthetique.htm)
- DESIGN (Esthétiques industrielles)
(voir : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/universalis/esthetique_industrielle.htm)
- EXPERIENCE ESTHETIQUE
(voir : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/universalis/experiences_esthetiques.htm)

N15 – Vie artistique conformante / extrême

A ce propos Henri VAN LIER écrit

- *La vie artistique peut se proposer d'être surtout **conformante**, et alors ses franchissements des déhiscences ont pour résultat final de confirmer les codes ambiants ; c'est l'action-passion d'un mobilier ou d'un vêtement séant, d'un tableau décoratif, d'une sculpture plaisante, d'une*

danse aimable et même gracieuse, d'un roman léger. Parfois l'oeuvre produite résume alors le fond commun d'une civilisation, et c'est ce qui vaut au Beau Danube Bleu de figurer au programme du concert de Nouvel An diffusé dans tout l'Occident à partir du Musikverein de Vienne. Dans ce cas, les instabilités (instabilités) rythmiques sont limitées et donnent lieu rapidement à des accords, tels les accords de résolution d'une valse ou d'une sonatine. Les incoordinations perceptivo-motrices ou logico-sémiotiques sont là comme des excitations transitoires stimulantes, pour la caresse et le réveil des sens et des esprits.

- *Mais la vie artistique peut aussi être **extrême**, lorsque ses franchissements des déhiscences ébranlent ou du moins découvrent jusqu'à leur racine les codes ambiants, et en particulier les articulations anthropologiques qui fondent un groupe dans son environnement. Elle crée alors le paradoxe d'être radicalement béatifiante et radicalement inquiète. S'ouvrant sous la Réalité aux béances du Réel et de la présence, de l'absence, de la présence-absence <8E1>. C'est ce que nous ont montré certains sujets d'oeuvre langagiers, plastiques, musicaux, chorégraphiques.*

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch27.html#8045

Voir aussi, ce qui est dit à propos de la littérature extrême :

- *Oral ou écrit, le discours langagier [extrême] déchire alors le confort de la Réalité, qui se trouve d'intrusions calculées du Réel. Ces intrusions sémiques, phoniques, séquentielles activent et passivent en particulier les vertiges de la présence, de l'absence, de la présence-absence. Et aussi les structures du langage et du signe, qui apparaissent là pour ce qu'ils sont, des conventions labiles.*

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch17.html#2069

N16 - ART MODERNE ET PHOTOGRAPHIE : LES AFFINITES ELECTIVES

L'article de Denis BAUDIER, sur les liens entre photographie et art moderne, est bien résumé par sa table des matières :

- 1 – Le cadre comme cessation
- 2 – Pointillisme : le grain digital
- 3 – L'impressionnisme et l'empreinte lumineuse
- 4 – Le cubisme et les points de vue multiples
- 5 – Duchamp, l'effet quantique
- 6 – La bande dessinée : un art quantique
- 7 – Surréalisme : les télescopes photographiques
- 8 – L'étrange scène photographique
- 9 – Futurisme : Le flou du mouvement
- 10 – L'abstraction américaine : la peinture à la plage
- 11 – Morandi et De Stael : la profondeur du champ
- 12 – Morris Louis et la télé couleur
- 13 – Artschwager : la sculpture photographique
- 14 – Andy Warhol entre photographie et télé
- 15 – Georges Rousse : le trompe l'œil du Cyclope

Source : http://www.anthropogenie.com/articles/Photographie_Denis_BAUDIER_Art_moderne_et_Photographie_2022.pdf

N17 – Sujet d'œuvre

La notion de *sujet d'œuvre* apparaît dans *LES ARTS DE L'ESPACE*, 1959. Elle est ensuite reprise et précisée dans *ANTHROPOGENIE*, 1982-2002.

- En 1959, le sujet d'œuvre est présenté comme une manière de révéler l'univers, comme le milieu intérieur d'une œuvre, comme la vision d'un artiste, mais aussi et encore comme structure générale d'une œuvre, comme lois de construction (spatiales, temporelles, logiques, etc.) de l'œuvre. Chez Rubens tout est spirale, chez Picasso tout est réduit à des plans minces glissant les uns sur les autres, etc. Dans l'art figuratif, le sujet d'œuvre est mêlé au sujet scénique (portrait, événement, mythe). Dans l'art abstrait, il n'y a pas de sujet scénique. Il n'y a que le sujet d'œuvre.
- En 2002, la notion de « sujet d'œuvre » devient un « destin-parti d'existence » inscrit dans une œuvre. A première vue la notion de destin-parti d'existence semble abstraite (le destin est la partie obligé, le parti est la partie libre). Mais elle a le mérite essentiel de pouvoir être exprimée par des propriétés observables : topologiques, cybernétiques, logico sémiotiques, et taux de présence-absence. En simplifiant les choses, la topologie comprend toutes les propriétés spatiales (ouvert, fermé, distant, proche, etc.), la cybernétique comprend toutes les propriétés non-spatiales (dense, chaud, dur, mou, etc.), la logico-sémiotique comprend tous les liens (indicialisant, indexateurs, analogique, digital, etc.), le taux de fonctionnement-présence correspond à un taux de descriptible-indescriptible.

Dans *ANTHROPOGENIE*, Henri VAN LIER précise notamment :

- *L'anthropogénie rencontre alors plusieurs classifications des sujets d'œuvres.*
 - (1) *Ils se distinguent selon que s'y exprime (a) surtout un groupe, (b) surtout quelqu'un, (c) surtout un groupe + quelqu'un ; on peut les dire groupaux, singuliers, groupaux-singuliers.*
 - (2) *Ils se distinguent aussi selon qu'ils se combinent avec des sujets scéniques ou non ; abstraits dans le second cas, figuratifs dans le premier.*
 - (3) *La troisième distinction, la plus fondamentale, oppose (a) les sujets d'œuvres qui confortent les codes établis et se contentent de les animer, faisant ainsi rentrer le Réel dans la Réalité <8E1>, ce sont les sujets d'œuvre conformes, donnant lieu à des **œuvres conformes** ; (b) les sujets d'œuvre qui ébranlent les codes, ouvrant des béances de Réel dans la Réalité, à grands coups d'effets de champ généralement excités ; ce sont les sujets d'œuvre extrêmes, donnant lieu à des **œuvres extrêmes**.*
- *Les œuvres extrêmes ont en propre de pratiquer un rapport intense et parfois violent avec la présence-absence et avec ses idéations : éternité, simultanéité, ubiquité, in(dé)finité, universalité, spontanéité, liberté, néant <8D>, tandis que les œuvres conformes se tiennent dans l'ordre des fonctionnements, qu'ils soient suffisants ou virtuoses. Ainsi, et il faut y insister, les œuvres conformes et les œuvres extrêmes ne sont pas deux degrés d'une même démarche, mais deux démarches à sens opposé. Ayant cependant en commun d'être toutes deux rythmiques, celles-là confortablement, celles-ci violemment.*

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch11.html#3452

N18 – La distinction fonctionnements / présence

La distinction fonctionnements / présence est l'un des quatre référentiels primordiaux d'Henri VAN LIER. Ses autres référentiels primordiaux sont (1) la topologie, (2) la cybernétique et (3) la logico-sémiotique. Un chapitre entier d'*ANTHROPOGENIE* (chapitre 8) est consacré à la distinction fonctionnements / présence. On y trouve notamment, en <8A> :

- *On conclura par la déclaration philosophique fondamentale : **dans l'Univers il n'y a que des fonctionnements (descriptibles) et des présences (indescriptibles)**. La distinction fonctionnements/présence(s)-absence(s) est la distinction originaire. Celle-ci peut s'exprimer aussi par les qualifications **physique/métaphysique**. En ce cas, est physique (pHusika) ce qui concerne les croissances quelles qu'elles soient, inanimées ou animées, organiques ou mentales (pHueïn, croître), lesquelles croissances peuvent être coordonnées ou du moins décrites. Et est métaphysique ce qui vient après-la-physique (meta-ta-pHusika), ce qui reste quand on a envisagé tout le champ de la physique-chimie-biologie au sens le plus large, et qui, dans notre distinction primordiale, ne peut donc être que la présence(s)-absence(s), l'apparitionnalité, laquelle ne saurait être décrite, mais seulement pointée.*

Voir aussi la note N17, ci-avant, pour l'explication simplifiée de la topologie, la cybernétique, et la logico-sémiotique.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch8.html#6907

N19 – Effets de champs

Les effets de champs font l'objet d'un chapitre entier d'*ANTHROPOGENIE* (chapitre 7). Ce sont des effets d'attractions-répulsions. Ils peuvent être perceptivo-moteurs (caresses, sensations éprouvées dans un fauteuil par exemple) ou logico-sémiotiques (perception d'images, de son, d'indices, d'index). Dans chacun de ces cas, ils peuvent être statiques (monument, statue, portrait), cinétique (vitesse, chute, mouvement), dynamique (mouvance de la mer, mouvance cinématographique), excités (interstables, hésitants, indécidables). Ici le terme « excité » est semblable à celui que René THOM, philosophe-mathématicien, utilise dans l'expression *espaces d'états* « excités ».

Ces effets de champs sont omniprésents, comme le sont les champs gravitationnels, électriques, magnétiques. Ils jouent un rôle essentiel pour modifier les taux de fonctionnements/présence (descriptibles/indescriptibles) dans une œuvre d'art. Ils sont statiques dans la sculpture, dynamiques dans la danse, statiques et dynamique dans les masques dansants <24B2a>, complétés ou non d'effets de champ excités (indécidables).

A la différence des animaux qui évitent les situations indécidables, Homo s'y complait.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch7.html

N20 - A propos de la Violence inexpiable d'Homo

Henri VAN LIER écrit au chapitre 3 d'*ANTHROPOGENIE*, consacré à *LA RENCONTRE* chez Homo :

Ceci fait, chez Homo, la violence vertigineuse des conflits groupaux, et parfois singuliers. Un conflit animal se ralentit ou s'achève par la perte de force des adversaires. Etant techniques, et surtout étant sémiotiques, les conflits hominiens tendent à être inexpiables. On n'a jamais fini de détruire un vis-à-vis qui vous définit différenciellement. Et on n'a jamais fini de détruire un système de signes, qui tire parti de ses défaites, et même de sa mort, qui l'apothéose. L'animal ne s'acharne pas sur sa proie, il l'écarte ou la dévore. L'autre hominien, quand son altérité n'est pas ressaisie dans le rythme de l'amour ou de l'amitié <11L2>, ou neutralisée par une morale, ne peut être ni écarté, ni dévoré, même par le cannibalisme, qui l'assimile intimement ; il entretient un acharnement inlassable, qui ne connaît guère que des conciliations récurrentes, dites réconciliations. <3E>

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch3.html#4682

N21 - CARAVAGE

A propos de *CARAVAGE*, Henri VAN LIER écrit, dans *LES ARTS DE L'ESPACE*, page 158

Jusqu'à lui, le clair-obscur, venant soutenir un espace paisiblement sculptural ou voluptueusement fluide, s'était cantonné dans des oppositions moyennes. Noircissant les ombres, blanchissant les jours, Caravage le transforme en instrument de contraste, presque de violence. Il s'agit bien à ses yeux, comme pour Giotto, de faire saillir un volume, et l'on a souligné à l'envi ce qu'il y avait de réaliste dans la façon dont les orteils de ses apôtres sortent littéralement de la toile. Mais par l'accentuation hyperbolique du contraste, le volume abandonne sa paix giottesque pour devenir éruptif. Sans doute, les Maniéristes italiens avant lui, et les Bolonais autour de lui, avaient-ils aussi renforcé les ombres, allant parfois jusqu'à enfumer leurs figures : mais ce sfumato poursuivait encore soit un effet sculptural, soit un effet voluptueux, soit tout simplement un effet décoratif. Caravage le premier transforme l'opposition du clair et de l'obscur en opposition du jour et de la nuit, avec le pathétique inhérent à pareil dialogue. Il en fait un moyen expressif nouveau, le véhicule d'un lyrisme tout différent du lyrisme de la couleur, car un de ses pôles - la nuit - a partie liée avec la mort, ou du moins avec le « non ».

N22 – Le rythme

Le tic tac d'une horloge n'est pas un rythme. Le rythme est une répétition possibilisée <6>. Il est dans ce sens propre à Homo. Il apparaît dès le premier chapitre d'*ANTHROPOGENIE*. Il se serait initié avec le pas et la marche, l'aller et retour de la respiration, voire la systole et la diastole du cœur. Il aurait évolué dans les activités techniques (taille, polissage), la démarche et la danse. Mais c'est dans le son tenu-tendu, le ton musical, que ses huit aspects se thématisent, deviennent même l'objet propre recherché, comme expérience ultime de l'existence. <15B10>.

Source : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch1.html#3008

N23 – Prompt art

Le **prompt art** consiste à générer des images AVEC l'aide d'une intelligence artificielle. On peut faire un parallèle « pédagogique » avec les systèmes qui génèrent des traductions :

- Dans un traducteur automatique, on entre du texte dans une langue, et il ressort traduit dans une autre langue. Le système utilise des réseaux de neurone répartis en plusieurs couches. Les unes encodent le texte source. Les autres décodent le texte cible. Dans GOOGLE TRAD, il y aurait 7 couches d'encodage, et 7 couches de décodage. Chaque couche étant spécialisée (expressions toutes faites, vocabulaire, noms propres, grammaire, etc.).
- Dans un générateur d'image, on entre également du texte, mais cette fois ce sont des images qui ressortent. Le texte spécifie notamment un sujet scénique, un rendu, un style, un format.

Par exemple, pour générer l'image, on peut spécifier les éléments de textes suivants :

- Sujet scénique : Sophia Loren dans une baignoire en forme de cœur entourée de canards en caoutchouc
- Rendu : Très détaillé, hyperréaliste, photographique, objectif grand angle
- Style : Richard Avedon, Patrick Demarchelier, Vogue, Baron Adolphe De Meyer
- Format : Largeur 9, Hauteur 16

A partir de là, le système explore des banques d'images de Sophia Loren, Baignoires, Canards, Richard Avedon, etc. et génère une ou plusieurs images, que l'utilisateur pourra ensuite modifier, ou non, selon le système qu'il utilise. S'il utilise un système grand public, la génération se fait en quelques secondes. Si l'utilisateur veut faire du « sur mesure » avec des banques d'images particulières, des algorithmes particuliers, des rendus particuliers, des styles particuliers, etc., la génération et les mises au point successives de l'image pourront nécessiter des semaines ou des mois de travail, comme par exemple dans le cas du **Portrait d'Edmond de Belamy**, vendu par Christies, en 2018, pour la somme de 432.500 dollars.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_d%27Edmond_de_Belamy#