

LA DESTRUCTION DANS L'ART
(TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE)
précédé de
AUTOUR DE L'HYPERGRAPHIE AMPLIQUE
par
Ugo BERNAR

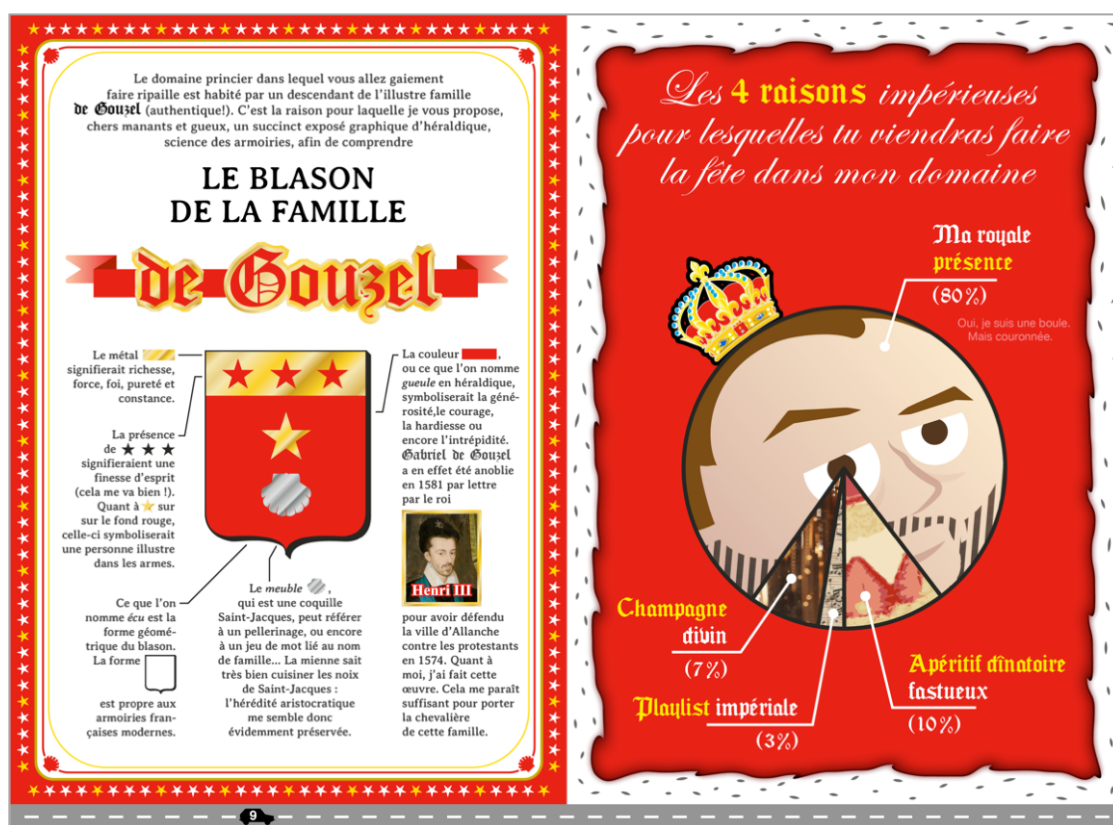
SOMMAIRE

AUTOUR DE L'HYPERGRAPHIE AMPLIQUE	p.2
1 – <i>De l'invitation hypergraphique à l'hypergraphie de fête</i>	p.2
2 – <i>Les principes de Transmission</i>	p.6
3 – <i>La vulgarisation novatique (ou nov'vulgarisation)</i>	p.9
4 – <i>Les principes de Transmission</i>	p.11
5 – <i>L'hypergraphie-diaporama (ou hypergraphie-slide)</i>	p.14
6 – <i>Présentation de La destruction dans l'Art (hypergraphie-slide)</i>	p.18
 LA DESTRUCTION DANS L'ART (TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE)....	p.24
0 – <i>Introduction</i>	p.25
1 – <i>Pré-destruction dans l'Art</i>	p.28
2 – <i>Fondation de la destruction artistique</i>	p.30
3 – <i>Généralisation de la destruction artistique</i>	p.40
4 – <i>Diversification de la destruction artistique</i>	p.51
5 – <i>Conclusion</i>	p.67
6 – <i>Questions & réponses</i>	p.69

AUTOUR DE L'HYPERGRAPHIE AMPLIQUE

1 - De l'Invitation hypergraphique à l'hypergraphie de fête

Depuis *l'Invitation hypergraphique pour venir fêter mon anniversaire* (2023), je songeais à ce que l'Hypergraphie (l'art de l'organisation des signes de la communication visuelle) renoue avec la finalité proprement utilitaire des signes et de leurs agencements, transmettre, plutôt que de proposer des œuvres insoumises à un quelconque thème global et, surtout, insoumises à une finalité autre que celle de transmettre. Celle-ci satisfaisait le but d'inviter une personne à une fête, avec toutes les informations qui lui sont corrélées (adresse, cadeau, programme...). Mais cette invitation jouait aussi sur le caractère mégalomane d'une telle célébration. Voulant faire rire mes invités par l'autodérision, je me comparais ainsi à un roi, un messie, un chef des armées, etc., avec les styles graphiques qui correspondent à ces prétentions délirantes (médiévale, ésotérique, militaire...).



Ugo BERNAR, page 9 d'*Invitation hypergraphique pour venir fêter mon anniversaire*, Publications Extd., 2023.

Autre exemple : en 2023, et avant de réaliser *l'Invitation*, je trouvais que le ticket de caisse (donné après un achat, un repas ou un service) était d'une pauvreté visuelle affligeante. Dans un même élan humoristique que *l'Invitation hypergraphique*, je me suis demandé : « pourquoi ne pas transformer chaque information du ticket (prix, numéro d'achat, adresse...) en des signes élégants et amusants ? D'en faire une *hypergraphie-ticket de caisse* ? » Partant d'une marque fictive de fast-food au nom peu original (*Miam Burger*), le ticket intégrait différents styles typographiques, photos,

signes signalétiques, pictogrammes, logos, ainsi qu'une carte géographique. Même si je trouvais bonne l'idée d'hypergraphier ce qui ne l'était absolument pas, le résultat obtenu n'était pas assez satisfaisant. Ce projet a donc été abandonné pour que je puisse me consacrer à d'autres œuvres et écrits.

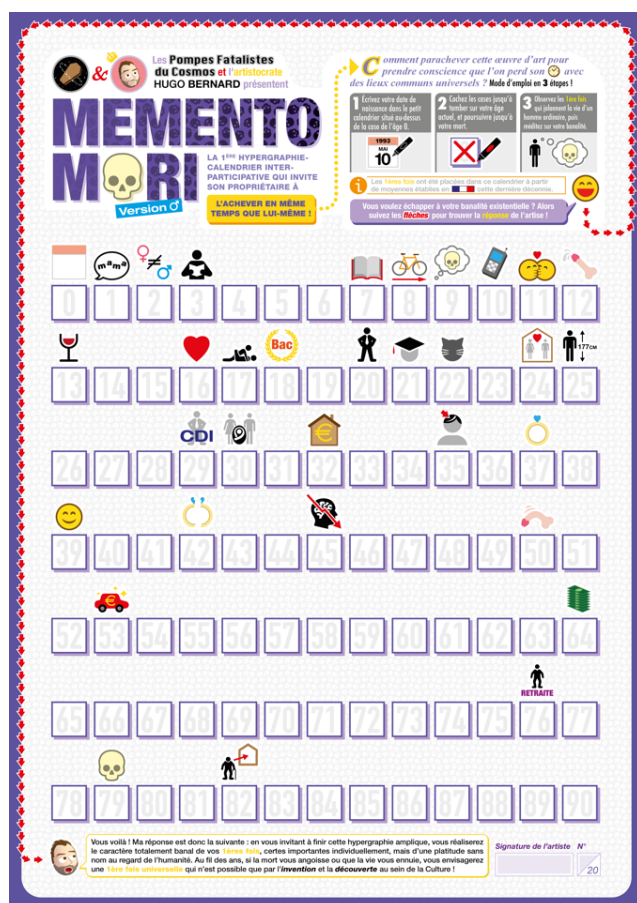
Ugo BERNAR,
Hypergraphie-ticket de caisse
de Miam Burger (inachevé)
2023.



Si le ticket de caisse est habituellement imprimé, celui hypergraphique était en mesure d'être réalisé numériquement, puis envoyé au client (par mail, par MMS...) après paiement. S'ouvrant aux moyens numériques, j'avais eu l'intention de rendre dynamique l'hypergraphie-ticket en animant quelques signes du ticket (logo, personnes dans les polaroids, lettres...). Mais ce prolongement animé m'a semblé dévorant en temps et en énergie, et j'ai donc préféré me consacrer à d'autres projets plus attrayants et importants. Quoi qu'il en soit, je suis convaincu que le concept d'hypergraphie-ticket de caisse sera, dans les années à venir, repris par de nombreuses marques, sociétés ou individus. L'objet me paraît beaucoup trop drôle et étonnant pour qu'il ne devienne pas, un jour, une chose aussi ordinaire et appréciable qu'un emoji lors d'un échange par SMS.

L'année suivante, en 2024, il m'a été donné de faire une *hypergraphie-calendrier* du nom de *Memento mori*. Cette œuvre se présentait sous la forme d'une affiche imprimée à remplir et à cocher, au fur et à mesure des années qui passent, par son

propriétaire. *Memento mori* joignait ainsi l'utile (indiquer les étapes de sa vie et les comparer à celles des autres par le biais de moyennes statistiques) à l'émouvance (provoquer un rire jaune et, surtout, faire prendre conscience au propriétaire de l'hypergraphie-calendrier que ses premières fois sont banales face à celles, novatrices). Avec une telle création, le genre pictural de la vanité trouvait son équivalent dans l'Art hypergraphique. Passant d'un « souviens-toi que tu vas mourir » angoissant et composé de figures peintes, cette adage trouvait une renaissance à la fois hypergraphique, utilitaire et humoristique.



Ugo BERNAR
Memento mori (version mâle),
 Janvier 2024.
 Affiche imprimée.
 Dimensions : 29,7 cm × 42 cm.

Après avoir réalisé une invitation, un ticket de caisse et un calendrier, trois objets où les signes graphiques sont indispensables pour qu'ils s'avèrent utiles, j'ai compris qu'un projet plus vaste dirigeait inconsciemment ces créations. Sans le savoir, depuis tout ce temps, je voulais faire une série d'hypergraphies amples dont la spécificité était d'ajouter la finalité d'émouvoir à chaque utilitaire dont l'utilité dépendait de signes et de leurs agencements.

Prenant vraiment conscience de cela après avoir créé *Memento mori*, s'ouvrait alors la possibilité d'hypergraphier une foule d'utilitaires graphiques : le mode d'emploi, le réveil, le livret d'évacuation d'urgence dans les avions, le carnet de santé, le jeu de société, le guide touristique, le CV, le faire-part (de naissance, mariage, décès...), le contrat d'embauche, la publicité, la boutique...¹ Un monde immense où

1. Je me suis d'ailleurs aperçu après-coup que *Invitation hypergraphique pour venir fêter mon anniversaire* comportait, justement, plusieurs de ces utilitaires pour leur donner une extension

se mariaient l'Art et la Technique, l'émouvant et l'utilité, se présentait alors. Je compris que c'était là une voie nouvelle pour mener l'exploration de l'amplique de l'Art hypergraphique. En effet, l'amplique d'un art étant constitué d'œuvres qui tendent vers un but extrinsèque (donc étranger à celui d'émouvoir, propre à l'Art), pourquoi ce but ne pourrait-il pas être celui d'un mode d'emploi, d'un réveil, d'un carnet de santé, etc. ?

Mais parmi tous ces projets potentiels, je voulais surtout développer l'*Invitation hypergraphique* pour créer un événement festif tout entier. En somme, il s'agissait de créer une *hypergraphie de fête* : une fête où toutes les personnes, leurs gestes, ainsi que les objets convoqués pour la célébration seraient augmentés de mes signes et agencements de signes soumis aux principes de Transmission (expliqués et résumés plus loin). Les étiquettes des bouteilles de champagne, le diaporama projeté pour « mettre en boîte » une personne, le motif sur les guirlandes accrochées, la danse effectuée par des invités, les cadeaux reçus ou offerts, le chapiteau dans lequel se réuniraient les invités, les jeux collectifs, etc. : tout ne serait qu'unités et structures graphiques voulant transmettre, de façon joyeuse, des signifiés autour du thème de la fête dans la Culture et l'humanité.

Non pas qu'une fête ne suscite pas déjà des émotions auprès des individus : que se passerait-il si un hypergraphe s'en emparait pour en faire une œuvre d'art ? Un jour, peut-être, lorsque j'aurais plus d'argent et de temps à gaspiller, je me consacrerai à inventer, à organiser une hypergraphie de fête, cette « prodigalité sans mesure des ressources accumulées » faite de signes, pour célébrer quelque chose de façon particulièrement émouvante (je ne sais quoi encore, pour l'instant).² Car j'ai ce pressentiment, chez les individus actuels, d'un besoin de prodigalité énorme, de faire surgir des excès de nos corps et esprits, autant que celui de repenser notre façon de festoyer. Les fêtes que l'on nous propose sont si peu créatives, si réactionnaires, si superficielles, se réduisant à de la consommation ou à la destruction de son propre corps, que je souhaite inventer une autre célébration, une autre communion, une autre expérience collective...

En attendant, il me faut d'abord réussir à changer quelques utilitaires en des hypergraphies ampliques (à mener à bien leur hypergraphisation). Cela est indispensable avant de « faire la fête », projet beaucoup plus laborieux, car plus complexe. Le cheminement à prendre est donc simple : une fois que l'on sera capable de transformer n'importe quel utilitaire ainsi, on sera plus à même de changer les événements en des œuvres artistiques de multi-écritures.³ Il faut en passer, à la

hypergraphique et humoristique. Pour ne prendre que ces deux exemples, l'œuvre reprenait le mode d'emploi pour le transformer en un livret de secte (celui du dogme de *Turlututu*), ou alors le questionnaire pour y intégrer des « réponses graphiques » complètement absurdes.

². Un passage de *L'Érotisme* (1957) de George Bataille, résumant ce qu'était une fête pour Roger Caillois, m'a particulièrement interpellé : « L'interdit répond au travail, le travail à la production : dans le temps *profane* du travail, la société accumule les ressources, la consommation est réduite à la quantité nécessaire à la production. Par excellence, le temps *sacré* est la fête. La fête ne signifie pas nécessairement, comme celui qui suit la mort du roi dont j'ai parlé, la levée massive des interdits, mais en temps de fêtes, ce qui est d'habitude interdit peut toujours être permis, parfois exigé. Il y a du temps ordinaire à la fête une inversion des valeurs dont Caillois a souligné le sens. Sous l'angle économique, la fête consume dans sa prodigalité sans mesure les ressources accumulées dans le temps du travail. » (Georges BATAILLE, *L'Érotisme* [1957], Les éditions de Minuit, 2024, p.72).

³. Je ne dis pas qu'un événement est une association d'objets (car il y a aussi des individus qui, avec leur corps et leurs mouvements, peuvent être ou faire des signes), mais que débiter par des objets me paraît un bon point de départ.

signification propre comme figurée, par des petites épreuves avant d'en venir à la grande : pas de tableau grandiose sans esquisses modestes ; pas de symphonie triomphante sans études minutieuses ; et pas d'hypergraphie de fête sans quelques essais graphiques.

Tout cela pour dire quoi ? Qu'après l'invitation, le ticket de caisse et le calendrier, je voulais m'attaquer à un utilitaire plus riche en unités graphiques : le diaporama (ou *presentation slide* en Anglais). Sorte de décor cinématographique pour une pièce de théâtre devant lequel se trouve un acteur, il fallait qu'à son tour, cet utilitaire se transforme en une hypergraphie amplique. Pour ce faire, il était nécessaire de soumettre le diaporama (du moins, ses signes et leurs agencements) à ce j'ai nommé des *principes de Transmission*.

Inventées par moi-même, ces règles servent aussi bien à concevoir et fabriquer des signes et organisations de signes fonctionnels, utilisés dans la vie de tous les jours, que ceux présents dans l'amplique de l'Art hypergraphique. Au même titre que la Peinture amplique (celle de la Renaissance, du Classicisme, du Baroque...) obéissait à des impératifs (proportion, perspectives...) pour que le peintre figure fidèlement telle réalité ou tel imaginaire, les principes de Transmission doivent être employés par l'hypergraphe pour créer des unités et associations graphiques les plus précises (exactes) et, de façon plus générale, les meilleurs de son temps. Bien que ces règles aient déjà été exposées en détail dans mon texte *Exactitude et dysexactitude*, hélas encore inachevé, le lectorat est invité à les découvrir en version simplifiée dans le chapitre suivant.⁴

2 – Les principes de Transmission

Plutôt que de réécrire à l'identique ces principes, il m'a semblé plus amusant de donner quelques longues explications à une IA générative pour qu'elle les résume en quelques paragraphes, dans un langage relativement accessible, et accompagné d'un ou plusieurs exemples. Évidemment, ce qui suit a été contrôlé, corrigé et remanié par moi-même pour que le tout soit à la fois compréhensible et fidèle au texte *Exactitude et dysexactitude*. En conséquence, le travail ci-dessous est autant mon travail que celui d'une machine : impossible de savoir exactement qui a fait quoi.

Transmission :

La Transmission est une branche de la Technique, plus exactement de la Communication, dont la fonction n'est pas de déplacer des choses (comme celle du Transport), mais de rendre une chose (réelle ou irréelle, concrète ou abstraite...) sensible au moyen de signes et de leurs agencements. Elle regroupe l'ensemble des systèmes de signes existants ou à venir, peu importe la ou les dimensions sensorielles convoquées (vision, audition, olfaction...). La Transmission et ses subdivisions reposent aussi sur le mariage d'une outillagique (supports et instruments matériels), d'une morfique (la forme perceptible d'un signe ou agencement de signes...) et d'une thématique (le signifié à transmettre). Ces trois dimensions (que je nomme *toméïons*) doivent s'accorder pour produire un signe, un agencement de signes ou un système

⁴. Bien qu'encore inachevé et non-publié, ce texte d'environ 300 pages a été envoyé deux fois à la BNF, dans *Panœuvre, œuvres achevées, inachevées et en cours*, n°1 (Les Prédéditions, octobre 2024) et n°2 (Les Prédéditions, décembre 2025).

de Transmission qui soit fonctionnel. Un signe n'est donc pas seulement une forme visible ou sonore, mais un utilitaire constitué de ces dimensions (toméïons) et élaboré pour signifier un contenu déterminé. Par exemple, un panneau routier « stop » combine un outillage (plaque métallique, encre...), une forme visuelle spécifique (octogone rouge, lettres blanches) et un thème précis (l'ordre de s'arrêter) afin que l'automobiliste perçoive et comprenne immédiatement le signifié.

Principe de minisémié :

Le principe de minisémié vise à instaurer une correspondance univoque entre signifiant et signifié : chaque signifiant doit tendre à ne désigner qu'un seul signifié, et chaque signifié à n'être rendu sensible que par un seul signifiant. Il s'agit de réduire autant que possible la polysémie, les ambiguïtés et les équivoques, afin d'approcher une monosémie idéale (ne signifier qu'une seule et unique chose). En clarifiant les attributions sémantiques et en redistribuant les termes de manière plus stricte, ce principe cherche à rendre la Transmission et ses subdivisions plus nettes, moins sujettes aux amalgames.

Exemple : réserver le mot « sens » uniquement à la perception sensorielle (les cinq « sens ») et remplacer ses autres usages par « direction » (plutôt que de parler de « sens » de la marche) et « signification » (plutôt que de parler du « sens » d'un mot).

Principe d'équimorfisme :

Le principe d'équimorfisme exige qu'un signifiant présente une forme ressemblante ou rapprochée de son signifié, afin que leurs propriétés sensorielles et/ou conceptuelles respectives se correspondent au mieux. L'idée est de réduire la distance sensorielle ou conceptuelle entre les deux en exploitant des similarités, des correspondances ou des analogies, de sorte à ce que la partie perceptible du signe ou agencement de signes soit adaptée à ce qui est signifié. Lorsque la *ressemblance* est possible entre signifiant et signifié, elle est privilégiée. En revanche, lorsque les dimensions entre eux diffèrent, un *rapprochement* doit permettre d'établir un lien pertinent. Le principe d'équimorfisme cherche ainsi à rendre les signes et leurs agencements intuitivement compréhensibles plutôt que conventionnels ou arbitrairement détachés de ce qu'ils signifient.

Exemple d'équimorfisme par ressemblance : le fait qu'un *stickman* (ou bonhomme en bâtons) ait, comme un humain, une tête, un tronc, deux bras et deux jambes. La forme du *stickman* correspond à l'anatomie visible d'un être humain.

Exemple d'équimorfisme par rapprochement : sur une partition musicale, le fait de placer une note plus haut sur la portée pour indiquer un son plus aigu. La hauteur visuelle correspond (est « équimorphique ») à la hauteur sonore.

Exactitude :

Les principes de minisémié et d'équimorfisme définissent l'*exactitude* comme un type de signification. L'exactitude désigne la relation fonctionnelle, utilitaire, entre un signifiant et un signifié. Respecter ces deux principes permet de créer des signes ou agencements de signes dits « exacts » : leur signifiant n'est ni ambigu ni éloigné de son signifié, et leur relation entre les deux, la signification, est adaptée à la compréhension et à l'usage. Ainsi, en ayant exactifié le mot « sens » pour qu'il ne désigne que la perception, on expulse les autres significations possibles, assurant que le signe soit exact, transmette exactement son signifié.

Principe de laconisation :

Le principe de laconisation impose de réduire le signifiant au strict minimum nécessaire pour transmettre adéquatement le signifié. La laconisation agit comme un processus de simplification ou d'épuration formelle, éliminant les détails décoratifs, redondants ou inutiles qui n'apportent rien à la signification. Il ne s'agit pas de rendre les signes et leurs agencements systématiquement simples ou pauvres, mais d'éviter tout superflu superficiel. Ainsi, la complexité n'est conservée que si elle appartient réellement au contenu à transmettre. Ce principe fonctionne donc comme un tri, visant une économie de moyens comparable à la miniaturisation technique, où l'efficacité prime sur l'ornement.

Exemple : transformer un visuel figurant une silhouette humaine détaillée en un pictogramme, un *stickman*, pour ne garder que les traits nécessaires à son identification.

Principe de perceptibilité :

Le principe de perceptibilité exige que les signes et leurs agencements soient adaptés aux capacités physiologiques et cognitives des destinataires. Ceux-ci doivent être conçus de manière à être facilement détectables, lisibles et compréhensibles, en tenant compte des seuils sensoriels, des contrastes, des distances, des tailles et des paramètres temporels de perception. L'objectif est d'éviter tout amalgame ou surcharge qui empêcherait l'accès simple ou rapide aux signifiés. Ce principe ancre ainsi la conception des signes et leurs agencements défendue ici dans les conditions concrètes de la perception humaine, afin d'assurer une réception efficace.

Exemple n°1 : augmenter la taille et le contraste d'un texte sur un panneau routier pour qu'il reste lisible à grande distance et en mouvement.

Exemple n°2 : choisir la couleur rouge pour que le panneau soit immédiatement perçu par un automobiliste, et alerte ainsi d'un danger, d'un ordre...

Principe de durabilité :

Le principe de durabilité consiste à ajuster les toméïons (secteurs) de la Transmission (outillagique, morfique, thématique) à la durée de persistance souhaitée du signe ou d'un agencement de signes, en fonction de la nature du signifié et de l'usage prévu. Certains messages doivent être éphémères et d'autres conservés sur le long terme. Il convient donc de choisir des supports et dispositifs techniques adaptés à ce degré de fixation. La Transmission ne se réduit donc pas à l'enregistrement permanent, mais s'étend sur un continuum allant de l'instantané à l'éternité. Ce principe reconnaît ainsi que la temporalité des signes, de leurs agencements ou des systèmes de Transmission, fait partie intégrante de leur fonction.

Exemple n°1 : écrire une connaissance temporaire à la craie sur un tableau dans un cours pour ensuite l'effacer.

Exemple n°2 : graver une inscription commémorative dans la pierre pour qu'elle dure des décennies.

Principe d'épargne :

Le principe d'épargne introduit une contrainte économique dans la conception de la Transmission. La fabrication des signes et de leurs agencements doit en effet tendre vers le coût le plus avantageux possible. Les choix morfiques et outillagiques

ne dépendent pas seulement des principes précédemment exposés, mais aussi des ressources matérielles, financières et productives de celui ou celle qui transmet. Ce principe invite donc à optimiser les moyens employés, en adaptant l'ambition de transmettre aux conditions concrètes de fabrication, afin d'assurer sa faisabilité et son efficacité.

Exemple : imprimer une bande dessinée (la plupart du temps un manga) en noir et blanc plutôt qu'en couleur pour réduire les coûts de production.

Principe de complémentarité :

La complémentarité agit comme un principe régulateur qui coordonne l'ensemble des principes précédents afin qu'aucun ne soit respecté de manière excessive ou destructive. Elle empêche qu'un impératif (minisémie, équimorfisme, laconisation, épargne...) devienne absolu au point de nuire aux autres impératifs, ou de rigidifier un signe ou un de ses agencements. Les principes doivent coopérer, se modérer mutuellement, se compléter, et admettre des exceptions lorsque leur respect strict nuit à la finalité de transmettre. Ce cadre souple garantit ainsi un équilibre dynamique, où la recherche d'exactitude ne saurait être idéologiquement inflexible.

Exemple n°1 : ne pas simplifier davantage un pictogramme déjà minimal (principe de laconisation) si retirer un trait empêche de reconnaître ce qui est signifié (principe d'équimorfisme).

Exemple n°2 : ne pas imprimer une BD avec une trop mauvaise encre ou un papier de piètre qualité par souci d'économie (principe d'épargne) au risque que ses signes ou ses pages disparaissent dans le temps (principe de durabilité).

Champ d'application des principes de Transmission :

Ces principes ne concernent pas un type restreint de Transmission, mais peuvent s'appliquer à toutes les subdivisions de la Transmission, depuis le signe isolé jusqu'aux agencements complexes et aux systèmes entiers, peu importe qu'ils soient visuels, sonores, olfactifs ..., ou composés de plusieurs sens (visio-sonore, olfacto-tactile, ...). Qu'il s'agisse d'un mot, d'un pictogramme, d'un signe tactile en relief pour personnes aveugles, d'un geste, d'une partition musicale, d'une interface graphique ou d'une langue complète : chacun peut être retravaillé selon la minisémie, l'équimorfisme, la laconisation, la perceptibilité, la durabilité, l'épargne et la complémentarité. Le but est d'ajuster ces principes pour que la relation entre outillagique, morfique et thématique soit en mesure de satisfaire au mieux la finalité de transmettre. Ces principes constituent aussi des règles générales qui permettent d'inventer et/ou d'améliorer des utilitaires transmissionnels (signes, agencements de signes), existants ou à venir. Autrement dit, les principes de Transmission visent à une invention, réinvention et amélioration continue de la Transmission grâce à laquelle toutes ses subdivisions (système, agencement de signes, signes) deviennent progressivement plus fonctionnelles, plus utiles.

3 - La vulgarisation novatique (ou nov'vulgarisation)

Rédigeant depuis 2020 une thèse universitaire, *La Beauté de détruire : invention de la destruction dans l'Art au XXe siècle*, j'ai petit à petit trouvé indispensable d'établir un pont entre cet écrit et le grand public.

L'universitaire (puisqu'il faut bien le nommer ainsi) ne peut faire l'impasse de la vulgarisation, sans quoi il se condamne à errer dans une tour d'ivoire de connaissances. Ou pire : à se rendre complètement étranger aux autres intelligences humaines. C'est bien souvent par la vulgarisation, grâce à elle, que le complexe se fait simple, ou alors l'inaccessible accessible. Mais c'est aussi, ne l'oublions pas, avec la vulgarisation, qu'un universitaire s'est lui-même édifié, et continue encore de s'édifier dès qu'il souhaite mettre un pied dans un domaine de la Culture qui lui est inconnu, incompréhensible (bref, qui appartienne à son Inculture). Je crois que le retour à la « populace » (puisque le mot « vulgaire » possède cette étymologie) empêche l'universitaire d'être un pur chercheur pour devenir, aussi, un passeur de ses trouvailles. Du moins, s'il trouve quelque chose de vraiment neuf : ce qui n'est, dans 99% du temps, pas le cas.

Il n'y a pas plus grande horreur pour moi que d'entendre une personne intelligente, s'adressant à un large public, se maintenir dans un dialecte sophistiqué, maîtrisé et cloisonné par un petit groupe d'individus. Parlent-ils pour eux-mêmes, pour leur chapelle ou pour tout le monde ? Ont-ils compris l'exercice de vulgarisation, de prise de parole en public ? En agissant ainsi, ils organisent eux-mêmes le sabotage de leurs propres « recherches » (si on peut nommer cela ainsi), empêchent toute véritable rencontre entre eux et le grand public.

Aussi, je ne dis pas qu'il soit obligatoire de vulgariser ses découvertes ou inventions. Contrairement à ce que l'on pourrait croire en lisant ces lignes, je ne suis nullement un « amoureux du peuple ». Ce qui m'intéresse, dans cette masse bizarre, est qu'une ou plusieurs personnes soient suffisamment intriguées pour que s'éveille en elles l'envie de créer. Pour quiconque souhaite que le public comprenne ce qu'est la novation, il n'y a pas meilleure récompense que de voir son discours susciter, réveiller, déclencher des vocations pour l'invention et la découverte. Il ne s'agit donc pas d'être le Pygmalion qui pétrit des Galatées, mais le Prométhée qui allume et embrasse d'autres Prométhées.

De façon plus générale, il me semble qu'il n'y a pas meilleure épreuve pour un novateur ou une novatrice d'exposer simplement ce qu'il ou elle a inventé, afin d'en posséder la pleine mesure. Quelques-uns penseront que la vulgarisation entraîne irrémédiablement une perte de subtilité et de complexité à l'égard d'un sujet. Mais c'est caricatural. Telle que je l'envisage et l'exerce, la « grossièreté » et la « simplicité » m'apparaissent plutôt comme des manières de trouver d'autres subtilités et complexités qui, jusque-là, n'apparaissaient pas dans mes recherches. En d'autres termes, la vulgarisation (ou explication simplifiée) peut devenir une opération novatique, une nov'opération, à même de générer ou saisir de l'inédit. Voici un exemple, très concret.

Alors que plusieurs de mes textes sont difficiles d'accès quant à leur lecture, j'ai décidé depuis 2023, en plus de mes cours, de donner trois conférences, portant sur différents aspects de mon travail (universitaire, artistique et théorique). J'en donne la liste ci-dessous :

- *La beauté d'anéantir : création, systématisation et multiplication de l'anéantissement dans l'œuvre artistique de Roland Sabatier*, présentation effectuée durant le Séminaire transversal de l'école doctorale 395 (ED 395) à Paris-Nanterre, le 9 mars 2023 ;

- *Un art neuf réduit à zéro*, présentation de l'ouvrage 9 --> 0 effectuée durant le séminaire "Bande dessinée : histoire d'artistes, histoires de médias" à Paris-Nanterre, le 11 juin 2024 ;
- *L'Omologation et ses dérivés*, présentation de l'ouvrage *La kronovomologation* à l'EAP Prépaseine, école préparatoire aux écoles d'art, le 8 octobre 2024.

En préparant chaque présentation, j'ai toujours été confronté aux limites de mes acquis, mais à celles des théories et pratiques que j'avais créées. Les vulgariser avait à chaque fois comme répercussion directe de me montrer une zone d'ombre concernant tel mot, telle œuvre ou tel cheminement, invitant à faire des mots neufs, de nouvelles œuvres et d'inédits cheminements.

J'ajoute que, lors de ces conférences, le public posa toujours plusieurs et diverses questions. Les plus pertinentes, les plus précieuses, étaient celles qui pointaient un angle mort, une part de mon Inculture. Ainsi, plus ce que l'on présente est clair et compréhensible au public, plus les gens seront à même de poser des questions qui nous frapperont « là où ça fait mal », sinon, à nous révéler nos limites, et donc d'inédits chemins novateurs à emprunter. *A contrario*, en se maintenant dans son petit jargon et sa petite spécialité prétentieuse, toutes les questions (pour peu qu'il y en ait) passeront complètement à côté. Demeurer confortablement dans une petite région perdue de la Culture, sans jamais s'aventurer ailleurs : telle est la tendance de nombreux universitaires et, de façon générale, de l'intelligence humaine en général.

« Si on ne peut expliquer quelque chose simplement, c'est qu'on ne l'a pas assez bien compris ». Cette formule aurait été prononcée par Albert Einstein ou Richard Feynman (la citation est non-sourcée, mais peu importe). Au regard de ce qui a été dit précédemment, il faudrait que cette citation devienne : « si on parvient à expliquer quelque chose de novateur simplement, il faut alors en profiter pour la comprendre d'une façon également novatrice, aussi bien par soi-même que grâce à ceux ou celles à qui on l'explique ». Telle pourrait être la formule de la *nov'vulgarisation* ou de la *vulgarisation novatique*.

4 - Les cours hypergraphiques

Depuis 2017 et dans diverses écoles, il m'a été donné de livrer des cours d'Histoire de l'Art, de Culture générale et, parfois, de Sémiologie. Mais c'est seulement à partir de 2021, suite aux recommandations de l'historien Éric Monsinjon, que j'ai commencé à construire mes cours à l'aide du logiciel Keynote. Ce fut alors une nouvelle occasion d'employer mes signes et agencements de signes graphiques, exacts et animés.

En 2023, face aux résultats d'un tel travail (plus de 25 fichiers Keynote), j'ai finalement considéré mes cours d'Histoire de l'Art, alors donnés à l'école EAP Prépaseine, comme des hypergraphies ampliques. On trouvera d'ailleurs dans le boîtier de *Panœuvre n°1* (Les prédictions, 2024) une sauvegarde de 2024 qui comporte tous ces fichiers, ainsi que la diapositive, montrée ci-dessous, où mes cours sont qualifiés d'« hypergraphiques ».



Ugo BERNAR,
Diapositive animée
extraite
du dernier cours
d'*Histoire de l'Art*
(cours hypergraphiques)
2022-2023.

C'est donc au terme de l'année scolaire 2022-2023, lors du dernier cours consacré au Créatisme et à l'Hypergraphie, que je révélais à mes élèves que ce qui avait été vidéoprojeté, depuis tout ce temps, était une œuvre artistique. Que tous les signes et agencements de signes employés (photographies, textes, titres, dates, diagrammes, schémas, cartes géographiques, reproductions de tableaux, extraits de films, signalétiques...) étaient destinés à l'enseignement d'un thème gigantesque : l'histoire novatrice de l'Art. Je précise au lectorat que ces cours étaient divisés ainsi :

- Une longue histoire novatrice de la Peinture (25 fichiers environ) ;
- Des « petites » histoires d'autres arts (dont la Musique, la Photographie et le Cinéma) ;
- De critiques et attaques de plusieurs artistes contemporains.

En outre, après avoir donné cours devant les élèves, chaque diaporama hypergraphique fut ensuite exporté au format .pdf, puis donné aux étudiants et étudiantes pour qu'ils fassent leurs révisions. Si je ne leur transmettais pas le fichier Keynote original (avec les animations), mais seulement un .pdf (statique), ce fut pour les deux raisons suivantes :

- Premièrement, le travail d'animation et de création hypergraphique était tellement conséquent que je craignais que des étudiants n'utilisent mes signes et agencements de signes sans mon autorisation, volant donc le fruit de mes efforts.
- Deuxièmement, il ne me semble pas utile, pour des élèves, de réviser le cours dans sa version Keynote, avec les animations. D'une part, cela introduit de la rareté et le caractère « unique » du cours (le cours bouge, alors que le PDF non). Et d'autre part, pour leurs révisions, ils n'ont nullement besoin de ces animations. Seuls les signes et agencements de signes statiques me semblent vraiment nécessaires pour cela.

Il va sans dire que si les cours-hypergraphies furent, lors de leur présentation, à chaque fois augmentés par une partie sonore (mes explications orales), elles renouaient avec le silence en devenant des PDF, au moment de leurs révisions. L'utilité des signes et agencements de signes exacts et dynamiques, sur le plan pédagogique, est donc double. Non seulement ils permettaient au cours d'être à la

fois limpide et dynamique (dans toutes les significations du terme), mais ils facilitaient l'apprentissage et les révisions aux élèves en s'adressant à leur mémoire visuelle.⁵

J'ai souvenir, lors de ce fameux dernier cours, que certains élèves avaient été stupéfaits de découvrir qu'ils avaient fait l'expérience, depuis le début, d'une hypergraphie amplique et pédagogique. Comme si ces heures passées en classe se transformaient, rétroactivement et miraculeusement, en une grande séance de Cinéma ou de Théâtre. D'autres en revanche semblaient indifférents à cette révélation. Peut-être parce qu'ils se doutaient déjà que le cours était « étrange » ou « anormal » ? Dans tous les cas, je sentais qu'ils étaient satisfaits de ce travail, de cette énorme dépense pour qu'ils puissent ingurgiter des connaissances esthétiques de la façon la plus digeste et agréable possible. Encore aujourd'hui, les cours hypergraphiques que je donne à l'université sont reconnus par mes élèves comme d'une limpidité exemplaire. Il arrive parfois que je leur demande un retour écrit (effectué de façon anonyme lors d'un dernier cours), afin de vérifier si c'est bien le cas, ou alors s'il y a des défauts à revoir.

Plusieurs d'entre eux m'ont fait part, dans leur retour écrit, qu'ils n'avaient plus besoin de rédiger leurs cours (car tout était déjà dans les fichiers PDF donnés). Je sentais alors que cela les déroutait, car ils étaient habitués à tout prendre en note. Si quelques-uns ont vu cela comme un défaut, j'y vois simplement une autre manière d'enseigner, où l'attention des étudiants et étudiantes est uniquement consacrée à la compréhension du cours. C'est aussi l'une des conséquences de l'introduction de l'exactitude et de la pédagogie dans l'Art hypergraphique : une œuvre qui traite correctement d'un thème n'a pas besoin d'ajouts écrits supplémentaires.

⁵. Tout ceci est une conséquence de mes expériences et ressentis personnels de l'école (de la maternelle à l'université). Durant l'intégralité de mon parcours, on ne s'adressait qu'à ma mémoire sonore, mémoire qui était, par ma dyslexie, un véritable tonneau sans fond. Je n'hésiterais pas à écrire ici que, durant toute ma scolarité, les enseignements professés dans les écoles françaises furent globalement médiocres, et cela sur de nombreux aspects. Rares étaient les professeurs qui avaient un véritable talent pédagogique, un amour de l'enseignement, et encore plus rares étaient ceux et celles qui utilisaient des visuels pendant leurs cours. Ce faisant, toutes mes révisions (puisque'il fallait bien les évaluer et les vérifier) furent des moments abominables que je ne souhaiterais revivre pour rien au monde. Ingérer toutes ces connaissances diverses, à coup de mots, phrases et dates répétés, martelés, étaient un calvaire. C'est alors qu'arrivé en master 1, à l'Université Paris-Diderot, que j'assistais à des cours passionnants de philosophie donnés par Pierre Zaoui. Cependant, comme il enseignait de façon purement orale, je me trouvais face à l'obligation de réviser de façon sonore plusieurs dizaines de pages. Un supplice que je voulais éviter à tout prix, les années précédentes m'ayant usé. À la même période, j'avais découvert dans un livre traitant de la mémoire que certains individus avaient plus de facilité à retenir certains sens que d'autres. Après quelques expériences, j'avais réalisé que ma mémoire était surtout visuelle, et découvrait, assez horrifié, que j'avais emprunté (ou plutôt, qu'on m'a forcé à emprunter) un pénible sentier durant toute ma scolarité, alors qu'un chemin, digne d'une promenade, était là depuis le début. Pour vérifier si tout cela était bien vrai, j'ai transcrit l'intégralité du cours de Zaoui à l'aide de signes graphiques. Pictogrammes, flèches, mots, bulles de BD et diagrammes s'associaient sur plusieurs pages pour que je retienne une foule de concepts philosophiques et leurs articulations. Arrivé à l'examen, je voyais mentalement et aisément ces signes, les restituais sur mes brouillons, pour ensuite m'en servir pour ma dissertation. De souvenir, j'avais obtenu une bonne note, sans avoir à fournir d'inutiles et considérables efforts « sonores ». Mais l'important était ceci : j'avais compris qu'on pouvait surtout apprendre par les yeux, par le biais de signes graphiques. Ce n'est que plus tard, en préparant et faisant mes premiers cours, que j'ai fait en sorte que mes élèves bénéficient d'explications visuels, en plus de celles sonores. N'ayant jamais cessé d'opérer ainsi depuis, m'efforçant d'être le plus exact et clair possible dans mes interventions, l'hypergraphie-slide constitue donc une résolution technique à un problème aussi bien personnel que pédagogique.

L'hypergraphie-cours fonctionne, en somme, comme un livre que l'on consulte pour retrouver telle connaissance, tel cheminement, tel document.

Je m'avance sans doute trop en disant que de tels cours constituent une nouvelle forme de pédagogie. Mais c'est ce que je pense intimement. En attendant, que ces enseignements soient neufs ou pas, il n'en reste pas moins que de nombreux professeurs pourraient ou devraient s'en inspirer pour améliorer ou parfaire leurs enseignements. À chaque fois que j'assiste à un cours, une conférence ou un séminaire à l'université ou ailleurs, mon verdict est immuablement le même : les diaporamas produits sont d'une affligeante laideur ou fadeur, en plus d'être surchargés ou illisibles. C'est à croire que seule la prise de parole est digne de bénéficier de tous les réajustements possibles, tandis que le diaporama, à l'arrière du professeur, n'est qu'un décor atrophié et anecdotique. « Tout pour l'oreille et rien pour les yeux » : telle pourrait être la formule moyenâgeuse que les professeurs suivent encore en France...

5 - L'hypergraphie-diaporama (ou hypergraphie-slide)

À cet endroit, il me faut admettre que mes cours hypergraphiques d'Histoire de l'Art étaient, à l'origine, un terrain d'expérimentations en même temps qu'une façon d'exercer le métier de professeur. J'avais parfaitement conscience qu'il fallait être mille fois plus rigoureux quant à la fabrication d'unités graphiques et de leurs associations. Dit autrement, je ne respectais pas assez les principes de Transmission résumés plus haut dans la réalisation de mes cours. À ma défense, il me manquait du temps pour que chaque cours hypergraphique soit visuellement élégant, fluide et cohérent. Si j'avais déjà en main toutes les connaissances historiques et esthétiques (sous la forme de plusieurs fichiers Word), n'avoir qu'une semaine pour faire chaque fichier Keynote, chaque cours devant durer 2h30, c'était un délai trop court pour aboutir à quelque chose de satisfaisant.

Nous arrivons donc en 2024, année où il y eut un changement déterminant. Alors que je venais de publier *La kronovomologation ou l'omologation temporelle de la création* (Publications Extd. n°8, 2024), cet ouvrage me parut autant important qu'indigeste à la lecture. Guillaume Robin, ami et auteur à qui j'avais parlé du livre, me recommanda de faire une soirée de lancement. Trouvant l'idée excellente, j'ai donc joué le jeu à fond en faisant la vulgarisation autant que la propagation publicitaire de l'ouvrage et de son événement. Ainsi est née l'idée de la conférence *L'Omologation et ses dérivés*, laquelle allait bénéficier d'une première et véritable *hypergraphie-diaporama* (ou *hypergraphie-slide*) qui serait à la fois *animée, amplique et pédagogique*.

Sur la page suivante, on verra ce que mes invités ont reçu dans leur boîte mail, quelques semaines avant la soirée. Il s'agit d'une *hypergraphie-publicité* sous la forme d'un bandeau vertical qui, en plusieurs cases, présentait toutes les informations liées à la soirée de lancement (résumé du livre, heure, lieu, prix de l'ouvrage...). À nouveau, les signes et leurs agencements étaient employés pour faire une hypergraphie amplique, avec cette fois comme but celui de la publicité : informer et promouvoir (ici, un événement et un ouvrage).

**LES PUBLICATIONS Extd.
SONT HEUREUSES DE VOUS
INVITER POUR LA SOIRÉE
DE LANCEMENT DU 8^E OUVRAGE
D'UGO BERNAR !**



**DISPONIBLE
DÈS
MAINTENANT**

RÉSUMÉ DU LIVRE

Délaissant dans ce nouvel ouvrage le territoire de l'Art pour exposer une réflexion sur la création dans la Culture, Ugo Bernar aborde le problème auquel toute personne qui invente ou découvre est confrontée : la certification et l'enregistrement de ses apports. Critiquant l'homologation telle qu'elle est théorisée et pratiquée par Isidore Isou et le Lettrisme en général, l'auteur s'efforce sur plus de 250 pages d'aborder ce procédé et ses dérivés autrement.

« Ces quelques motifs [...] m'ont décidé à inventer une nouvelle manière d'homologuer progressivement ses créations, manière qui consiste à enregistrer et certifier celles-ci au fur et à mesure de leur réalisation ainsi que de leurs changements. Je nomme cette nouvelle manière la *kronovomologation* ou l'*omologation temporelle de la création*. »



Partant de cette invention, l'auteur commence à envisager les œuvres créatrices et leurs réalisations sous l'angle de l'inachèvement, de l'impulsivité ainsi que de l'évolutivité. Proposant ça et là de nouveaux concepts psychologiques, philosophiques et kladologiques, l'auteur annonce préparer une autre manière d'envisager la Culture, une autre approche de création, et finalement, une autre manière de poursuivre le mouvement culturel qu'est le Créatisme.

DATE ET LIEU DE LA SOIRÉE

**2024
OCTOBRE
8** À PARTIR DE 19H

EAP
PrépaSeine InfoSeine
École préparatoire aux écoles d'art

10 BIS RUE DE SEINE
75006 PARIS

À PROXIMITÉ DE
M 1 LOUVRE-RIVOLI
2 PONT-NEUF

PROGRAMME DE LA SOIRÉE*

19:00 Accueil des invités
19:10 Présentation et vulgarisation keynote du livre par l'auteur
19:40 Questions et échanges
20:00 Ventes des exemplaires

* Les PUBLICATIONS Extd. ne se portent pas garantes du respect des horaires du programme.

EN VENTE (AU CHOIX)**

1 PACK SIMPLE
Limité à 20 exemplaires dans le monde

1 carton de certification numéroté par l'auteur. + **1 fichier .pdf** de 272 pages

20€

ou bien

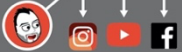
1 PACK LUXE
Limité à 4 exemplaires dans le monde

1 livre signé et numéroté par l'auteur. + **1 fichier .pdf** de 272 pages

100€

** Les PUBLICATIONS Extd. encouragent l'achat de ces ouvrages qui ont été écrits et publiés en dehors du dictact réactionnaire et gorgé d'avarice des éditeurs qui ne soutiennent pas (ou trop peu) les créateurs et créatrices encore méconnus.

RÉSEAUX, MAIL ET TÉLÉPHONE

 www.ugobernar.com

 ugobernar.creatisme@gmail.com

 06.84.06.79.25

RÉPONSE

Sans réponse positive ou négative de votre part, l'auteur vous relancera tous les 3 jours jusqu'à la date de la soirée (et il ne sera pas en mesure d'évaluer le nombre de places et de cartons à amener lors de l'évènement). Toute réponse négative sera regrettée par l'auteur.

ANNOTATIONS

EXA Cette hypergraphie invitationnelle a été conçue et concrétisée par Ugo Bernar. Elle est certifiée respecter les principes d'exactitude et de Transmission qui sont en train d'être inventés par l'auteur lui-même.

 Toute propagation de cette invitation est passible de remerciements et encouragements de la part des PUBLICATIONS Extd. ainsi que de l'auteur.

 Ugo Bernar et Publications Extd. 2024

Ugo BERNAR, *Hypergraphie-publicitaire verticale pour la soirée de lancement de l'ouvrage « La kronovomologation », 2024.* Lire la 1^{re} partie à gauche, puis la 2^{de} à droite.

À la vue et lecture de cette hypergraphie-publicité, on constatera que ce fut l'occasion de réutiliser des signes déjà créés dans l'*Invitation hypergraphique*. Mais le but était aussi que les personnes aient un aperçu, un *teasing*, du style graphique utilisé pour le diaporama de la soirée. Dès lors, le lectorat me concèdera que les hypergraphies (publicité et diaporama) sont conçues pour se répondre entre elles, se faire écho. Elles font ressentir (pressentir même) ce que serait une hypergraphie de fête, une œuvre où toutes les choses liées à l'événement festif seraient liées par des signes et agencements de signes exacts et, surtout, stylistiquement unifiés.

Qu'en est-il de l'hypergraphie-diaporama, *L'Omologation et ses dérivés*, créée pour la soirée de lancement ? Celle-ci utilisait de nombreuses ressources de la Transmission graphique pour que mon propos soit le plus clair et précis possible : chiffres, mots, pictogrammes, signalétiques, bulles de BD, couverture de livre, logo, récépissé d'un dépôt légal, captures d'écran vidéo de mon écran d'ordinateur, schémas, graphes mathématiques, signes animés, diagramme de Venn et, sur la fin, deux suites mathématiques (dont une animée). Toutes ces formes simples et complexes résultaient du respect de mes principes de Transmission, et avaient, en conséquence, un même style hypergraphique. Un graphiste pourrait dire, tout à fait à propos, que les signes et associations de ce diaporama suivaient ou s'inscrivaient dans une même « charte graphique ».

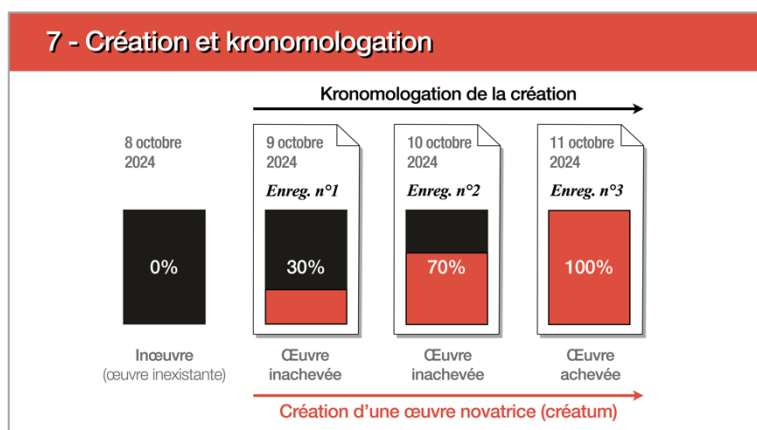
Ayant introduit de façon systématique le dynamisme dans l'Art hypergraphique avec l'œuvre = (2020), l'animation trouvait en elle une application hermétique, destructrice, automatique, ou tout cela à la fois. Cependant, bien que les signes, leurs agencements et leurs significations s'ouvraient au dynamisme, ces inconstances étaient gratuites, désobéissaient à tous les principes de Transmission (notamment aux principes de minisémiologie et d'équimorfisme). L'animation appliquée aux signes ne visait aussi aucun but, si ce n'est d'émouvoir (et seulement d'émouvoir). Après une telle création, il me semblait à la fois original et nécessaire que ce dynamisme atteigne l'Hypergraphie en dehors du ciselant, dans son amplique, ce qu'aucun artiste n'a daigné faire jusqu'à alors (en tout cas à ma connaissance).

Déjà avec *Invitation hypergraphique*, j'avais eu le projet que certaines pages s'animent à l'aide de fichiers .mov, toujours pour provoquer l'hilarité chez les invités. Mais là encore, je manquais de temps, et surtout, je trouvais superflu d'animer ces pages pour deux raisons :

- La première est que, suivant les principes de Transmission, le dynamisme ne me semblait pas indispensable pour transmettre exactement certaines informations. Dès lors, l'animation m'apparaissait ici comme un gadget arbitraire, et non un procédé justifié.
- La seconde raison est que l'animation, surtout lorsque l'on est seul à la faire, exige un travail de longue haleine. Et je dois avouer que, depuis = (une hypergraphie numérique et ciselante qui a demandé plusieurs mois de travail, qui plus est sans aucune reconnaissance du public), animer des signes sans raison particulière, dis-je, juste pour épater le regard, caresser la rétine, cela provoquait en moi de la lassitude, du découragement et du dégoût.

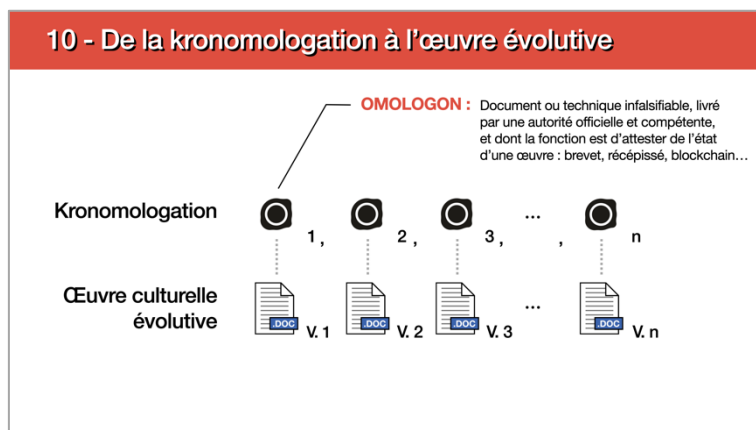
Il en va tout autrement de l'hypergraphie-slide de *L'Omologation et ses dérivés*. Ici, l'animation des signes et de leurs agencements suivait d'autres finalités que celle, purement émouvante, de =. Que ce soit la transition d'une diapositive (slide) à une

autre, l'apparition ou la disparition d'un signe, le remplissage d'une forme, le déplacement de signes dans la diapositive, etc. : ces mouvements étaient à présent soumis à ceci : expliquer le plus simplement et exactement les idées principales de l'ouvrage *La kronomologation*. En conséquence, tous les signes et agencements de signes prenaient vie, non pas gratuitement, pour le plaisir des yeux, mais parce que ceux-ci étaient indispensables pour préciser mon propos et le rendre plus pédagogique. Les principes de Transmission trouvaient ici une nouvelle occasion de prouver leur intérêt dans l'Art hypergraphique, à la fois dans son intervalle ample et dynamique.



Ugo BERNAR,
Diapositive animée extraite
de *L'Omologation et ses dérivés*
(7 – Création
et kronomologation),
2024.

Ugo BERNAR,
Diapositive animée extraite
de *L'Omologation et ses dérivés*
(10 – De la kronomologation
à l'œuvre évolutive),
2024.



On dira que les animations dans cette hypergraphie-slide sont modestes, discrètes. Cela est tout à fait vrai. Et je dirais même plus : tout à fait vrai *et impératif*. Car en voulant tout faire bouger, clignoter ou glisser, on tuerait la précision (l'exactitude) et la lisibilité (perceptibilité) de cette œuvre. Ce fut un des objectifs de = que des signes et associations de signes deviennent, *à cause de l'animation*, illisibles, dysexacts et même anexacts. À l'inverse, dans *L'Omologation et ses dérivées*, les unités et associations hypergraphiques deviennent, *grâce à l'animation*, encore plus exactes. En préparant cette conférence, en effectuant une nov'vulgarisation, je compris qu'il fallait employer de façon parcimonieuse l'animation au sein d'une hypergraphie ample.

10 - De la kronomologation à l'œuvre évolutive

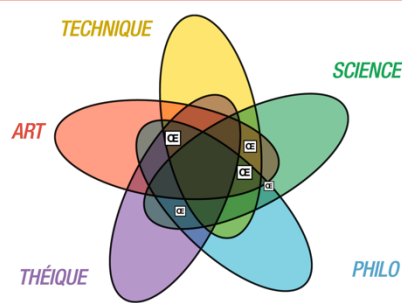


Diagramme de Venn des grandes subdivisions
et intersubdivisions de la Culture

Ugo BERNAR,
Diapositive animée extraite de
L'Omologation et ses dérivés
(10 – De la kronomologation
à l'œuvre évolutive),
2024.

Qu'en est-il de la partie sonore de cet événement, des explications orales ? Hélas, à cause d'un problème de caméra, je n'ai pas été en mesure d'avoir une vidéo de l'intégralité de la conférence, et donc le son qui l'accompagne.⁶ Malgré tout, le lectorat pourra découvrir une vingtaine de minutes de la soirée avec le lien Youtube suivant :

L'Omologation temporelle et ses dérivés (extrait) :

https://www.youtube.com/watch?v=1fOPLhB8x_Y

Au-delà des 21 minutes captées, tout ce qu'il reste de l'événement est l'hypergraphie-diaporama et le fichier Word de 6 pages contenant, dans une forme simplifiée, les notes de mes interventions orales.⁷

J'en reviens au fait que, plus haut, l'année 2024 ait été qualifiée de « déterminante ». Pourquoi ? Parce que, pour la première fois, j'étais vraiment convaincu et satisfait du résultat de l'hypergraphie-slide. Même si la conférence ne durait que 40 minutes, l'œuvre était d'une extrême fluidité, cohérence et accessibilité. Qui plus est, elle provoquait chez les personnes présentes lors de cette soirée, le 8 octobre 2024, aussi bien de l'amusement, de l'étonnement et, il me semble, une certaine fascination pour ces signes qui apparaissent, se déplacent, défilent, etc., bref, prennent soudainement vie. Mais plus important encore : tous les hommes et toutes les femmes présentes ce soir-là avaient compris l'idée centrale de mon livre : l'omologation temporelle d'une création. Les finalités de la Pédagogie (enseigner) et de l'Art (émouvoir), en plus de trouver là une occasion de se marier, étaient atteintes.

6 - Présentation de La destruction dans l'Art (hypergraphie-slide)

Nous en venons à la conférence *La destruction dans l'Art*, donnée le 5 février 2026 à l'Université Paris-Nanterre. Celle-ci s'inscrivait dans un cycle de cours prenant le nom d'UCP (Université de la Culture Permanente) qui était tout public. Pour que les

⁶. La caméra utilisée ce soir-là n'a pu capturer que 21 minutes de la conférence pour une raison que j'ignore toujours.

⁷. Cette perte ne me semble toutefois pas bien grave dans la mesure où : 1) le livre *La kronovomologation* explique déjà tout le contenu de la conférence de façon plus détaillée ; 2) les notes et l'hypergraphie-slide rendent très bien compte de ce qui a été dit et vulgarisé ; 3) les pages suivantes, présentant une autre conférence, rendront compte de la façon dont j'enseigne oralement.

gens se fassent une idée de ce qui allait être enseigné le 5 février, j'avais réalisé une nouvelle hypergraphie-publicité, cette fois publiée sur mon compte Instagram.

La **destruction** dans l'Art

Une introduction à la destruction artistique au XX^e siècle

Cette conférence (sous la forme d'une hypergraphie-slide) sera réalisée par

UGO BERNAR

Au sein de

Université Paris Nanterre

Dans le cadre de l'

Université de la Culture Permanente

Le **5 FÉVRIER 2026**

Descriptif de la conférence

Quel point commun existe-t-il entre un tableau fait avec des débris, un poème composé de mots tronqués et un film dont la bande sonore n'a aucun lien avec les images ? Réponse : ces œuvres d'art sont issues de ce que l'on nomme une « **destruction** ».

Bien que ce procédé soit aujourd'hui associé aux artistes contemporains, la destruction apparaît pourtant dans le contexte de la Première Guerre mondiale, avec le mouvement Dada, pour ensuite être généralisée à plusieurs arts dans les années 60 par le Lettrisme (ou Créatisme).

Ainsi, cette conférence propose de revenir sur les créations majeures de cette période pour comprendre ce que « **détruire** » signifie au sein d'une œuvre d'art, et dans l'art en général.

Parcourant différentes disciplines (peinture, poésie, cinéma...), cette étude convoquera aussi bien les ready-mades de Marcel Duchamp, les poèmes absurdes de Tristan Tzara que le film discrépant d'Isidore Isou.

Date, heure et lieu

le **5 FÉVRIER 2026** de **14:00** à **16:00**

au sein de

Université Paris Nanterre

200 AV. DE LA RÉPUBLIQUE
92000 NANTERRE
AMPHI A2
BÂTIMENT RÉMOND

à proximité de

RER A
NANTERRE-UNIVERSITÉ

Contacts et lien de l'évènement

www.ugobernar.com

ugobernar.creatisme@gmail.com

<https://rsudd.parisnanterre.fr/navigation/science-et-societe/conferences-tout-public>

Annotations

UCP Cette conférence s'inscrit dans le cadre de l'UCP (Université de Culture Permanente) qui consiste, au sein de l'Université Paris-Nanterre, à mettre en valeur la recherche universitaire dans une perspective d'ouverture à la communauté citoyenne et du partage des savoirs à un public non universitaire.

Toute propagation ou partage de l'évènement et de cette publicité est passible de remerciements et d'encouragements de la part de UGO BERNAR.

EXA Cette hypergraphie-publicité et la conférence ont été conçues et concrétisées par Ugo Bernar en respectant les principes d'exactitude et de Transmission qui sont en train d'être théorisés et pratiqués par ce dernier.

Ugo Bernar 2026

Ugo BERNAR, *Hypergraphie-publicité horizontale pour la conférence La destruction dans l'Art*, compte Instagram @ugobernar_creatisme, février 2026.

Une fois encore, je donnais un aperçu de l'aspect visuel de la prochaine hypergraphie-diaporama, tout en jouant sur la similarité entre les images d'une publication Instagram et les diapositives du diaporama (toutes les deux glissent de droite à gauche). À cela s'ajoute, pour ne donner que cet exemple, que le fait d'aller du blanc au noir, en passant par plusieurs gris, indiquait la progression de cette publicité, mais aussi, dans la future conférence, la progression des destructions artistiques, de plus en plus précises, variées et intenses.

À bien des égards, cette conférence est la synthèse parfaite entre *Histoire de l'Art (cours hypergraphiques)* et *L'Omologation et ses dérivés*. « Synthèse », car la nouvelle hypergraphie-slide unifiait le respect des principes de Transmission de la première et l'ampleur thématique de la seconde. Bref, cette union s'est révélée idéale pour accoucher d'une belle hypergraphie amplique.

Cette œuvre est donc doublement novatrice : sur le plan formel (signes et agencements de signes statiques, dynamiques et exacts), et sur le plan thématique (vision subdivisante de l'Art, nouvelle théorie de la destruction, typologie des destructions...). À cet égard, si l'*Invitation hypergraphique* proposait une succession de signes très divers sur un thème assez banal pour faire rire, *La Destruction dans l'Art (hypergraphie-slide)* marque une nouvelle étape dans l'amplique de l'Hypergraphie. Cette œuvre n'est plus un simple patchwork de différents styles graphiques pour aborder un thème (l'anniversaire d'un trentenaire), mais où les signes et agencements de signes se suivent pour rendre compte, de façon pédagogique, d'une continuité historique à la fois artistique et novatrice. À certains égards, on a considéré durant des siècles, avant Courbet, que le tableau d'histoire (avec des thèmes militaires, politiques, mythologiques ou bibliques) était le genre pictural le plus haut (ou le plus noble) de la Peinture. Dans la mesure où il faut redécouvrir une hiérarchie des genres dans l'Art hypergraphique, je propose l'*hypergraphie d'histoire novatrice* comme un des genres les plus nobles. Ce genre m'apparaît d'ailleurs plus « hauts » que celui de la peinture d'histoire dans la mesure où l'histoire novatrice a bien plus d'importance que l'histoire *tout court*. Elle ne garde que le Meilleur du passé.

Sur le plan thématique, le fait de mêler la Pédagogie à l'Art a déjà été effectué par Roland Sabatier dans ses *Œuvres de pédagogie esthétique* (1988-1990). En revanche, associer l'Hypergraphie amplique et la Pédagogie, que la première soit l'esclave et la servante de la seconde, que la première vise à satisfaire une finalité extrinsèque (enseigner), tout cela, par contre, est inédit. Et d'autant plus inédit pour l'autre raison qui suit.

Une œuvre amplique qui a pour sujet uniquement des œuvres ciselantes : cela ne me semble pas avoir été fait dans une œuvre d'art. Excepté, peut-être, dans le *Schéma de l'évolution de la communication visuelle envisagée dans l'écriture utilitaire, puis dans les arts plastiques et prosodiques, à travers leurs mécaniques ou outillages respectifs* (1993) de Roland Sabatier. Mais le véritable thème de cette œuvre était moins la destruction que la continuité des écritures dans l'histoire de l'humanité (le titre et l'œuvre sont explicites). Ainsi, *La destruction dans l'Art* est une hypergraphie-slide amplique qui, paradoxalement, vise à expliquer de façon pédagogique des créations artistiques ciselantes, détruites (notamment celles dadaïstes et polythanasiques).

Sur le plan thématique, n'y a-t-il pas quelque chose de totalement inédit, aussi bien pour l'Art hypergraphique que l'Art en général ? Normalement, nous sommes habitués à ce que, dans l'évolution novatrice d'un art, la phase ciselante succède à la phase amplique. Or, le fait qu'Isou ait livré la loi de l'amplique et du ciselant (ou « loi des deux hypostases ») a parfois donné aux artistes l'idée d'aller rapidement (si ce n'est immédiatement) vers l'exploration du ciselant d'un art à peine fondé. Toute la découverte d'un art s'est dès lors embrouillée. Si ce n'est parfois renversée. C'est ce qui s'est passé avec l'Art hypergraphique : les explorations des isouiens ont d'abord et surtout été ciselantes. Ceci explique cette bizarrerie qu'au XXI^e siècle, alors que je souhaite explorer l'amplique de l'Art hypergraphique, j'ai pu prendre pour sujet des

créations ciselantes (dont certaines, comme celles de Sabatier, sont hypergraphiques et destructives). C'est comme si, dans le tableau *Les Ménines* de Velasquez, on apercevait accrochés au mur des tableaux de Picasso ou des collages de Hausmann. Ou alors comme si, dans un film de Charlie Chaplin, on voyait un personnage en train de visionner, affalé sur son siège, le *Traité de bave et d'éternité* d'Isou, ou d'assister à son *Film-débat*. Dans le renversement dont je fais part, depuis la création de la loi des deux hypostases, il est devenu possible qu'une œuvre amplique d'un art prenne le ciselant de ce même art pour thème. Décidément, l'Art réserve bien des étrangetés, même sur le plan thématique...

En dehors de cette inversion, la dimension thématique de *La destruction dans l'Art* est d'autant plus neuve que l'hypergraphie-slide donne à voir, pour la première fois, un résumé de ma thèse universitaire portant sur l'invention de la destruction dans l'Art au XX^e siècle. Dans le diaporama est en effet donné, expliqué et exemplifié, pour la première fois, le mot « destruction », jusqu'alors peu ou prou investi. Il va de soi que les scientifiques et philosophes antérieurs ont, avant moi, usé de ce terme. Mais je peux garantir au lectorat qu'ils ne lui ont jamais accordé la consistance conceptuelle qu'il méritait. L'on pourrait faire la même comparaison avec le mot « inconscient » pour Freud, ou « création » pour Isou : tant de fois investis par d'autres qu'eux, mais jamais de façon convaincante ou systématique. À ce titre, il ne me semble pas exagéré d'avancer que l'hypergraphie-slide et les explications qui l'accompagnent font de la destruction, pour la première fois, un véritable concept. Le lectorat n'aura qu'à lire la transcription de la conférence dans les pages suivantes, ou lire mon tableau typologique de la destruction, pour se convaincre de cela.

Qu'en est-il de ces explications, de la parole ? Comme le lectorat le découvrira plus loin, *La destruction dans l'Art (hypergraphie-slide)* demande encore des interventions orales de la part du conférencier. Cette tension entre les diapositives (vision) et les commentaires du conférencier (audition) me paraît être la situation renversée du Cinéma dans les années 20. Pour rappel, il s'agit d'un art qui, depuis l'invention de la synchronisation son-image par Alan Crosland avec *The Jazz Singer* (1927), n'avait plus grand intérêt à utiliser des intertitres. Le Cinéma pouvait ainsi explorer d'autres raccords et montages, transférer une part de ce qui était donné-à-voir (bande image) dans le donné-à-entendre (bande sonore), tel un jeu de vases communicants. Toutefois, concernant l'Art hypergraphique, plus précisément le diaporama *La destruction dans l'Art*, c'est tout l'inverse. En effet, l'Art hypergraphique et les œuvres qui le composent sont fondamentalement graphiques, visuels, donc étrangers au sonore. De fait, comme *La destruction dans l'Art* recourt encore à des interventions verbales faites par le conférencier, elle empêche ses formes graphiques de traiter pleinement les sujets oralisés. Pour le dire autrement, il aurait fallu que tout le donné-à-entendre se verse dans le donné-à-voir, que les signes et agencements de signes visuels assument, hypergraphient exactement, toutes les explications orales. Mes interventions sonores sont donc à considérer comme des compléments sonores aux signes, des espèces de « béquilles auditives ».

À ce stade, le lectorat se demandera sûrement pourquoi je désire absolument qu'une œuvre hypergraphique soit silencieuse. La raison est simple : j'estime que l'hypergraphie-slide la plus aboutie sera celle qui parviendra à traiter un sujet sans que le conférencier n'ait à prendre la parole, voire sans qu'un seul son ne soit émis pendant la présentation. Voilà un véritable défi pour l'artiste aux signes de demain :

parvenir à ce que sa présence sur scène accompagne un enchaînement de signes projeté, sans qu'il n'ait besoin de parler. L'hypergraphe deviendrait alors un mime, ou plutôt un *signe-humain visuel, dynamique et muet*. L'hypergraphie-conférence renouerait ainsi avec la contrainte du silence que les mimes se sont imposée à partir du XVIII^e siècle.

En dehors de cette autocritique (l'artiste amplique doit être d'une sévérité et exigence impitoyable avec ses œuvres quant au bon traitement des sujets), les pages suivantes offrent une transcription de la conférence du 5 février 2026. Malgré le fait que cette œuvre ait une partie sonore, orale, les diapositives créées pour cette occasion, si on les fait défiler silencieusement, demeurent compréhensibles et pédagogiques, indépendamment de la dimension sonore. Au même titre que chaque plan dans un film ou une mimique dans une pantomime, chaque slide et les signes qui la composent n'ont de signification que prises dans la structure de l'œuvre. Contrairement à = où chaque chapitre pouvait être lu de façon isolée ou autonome (ce qui est l'une des caractéristiques du ciselant), une hypergraphie-slide voit ses composants (diapositives) dépendre les uns des autres, s'inscrire dans un enchaînement global, comme les vers d'un sonnet ou les « thèmes » dans une fugue.

On reprochera peut-être, aussi, à cette hypergraphie-slide de reprendre plusieurs signes ou agencements de signes conçus dans des créations antérieures (les cours hypergraphiques, notamment). Quelques exemples : le pictogramme calendrier pour indiquer une date, le diagramme circulaire qui montre différentes formes et notations artistiques être unifiées par la notion de signe, le schéma de l'amplique et du ciselant, etc. La critique, en somme, consisterait à dire que cette œuvre n'a pas été faite de A à Z, impliquant une certaine paresse de la part de l'hypergraphe. Mais cela est une attaque peu convaincante pour peu que l'on connaisse l'histoire des arts passés et de leur amplique respectif. Reproche-t-on à un peintre de la Renaissance de réutiliser, dans des tableaux plus aboutis, certains visages ou décors déjà esquissés ? Attaque-t-on à un poète classique de réutiliser certains mots d'un poème à un autre ?

L'amplique d'un art exige une stabilité de ses unités et de ses agencements, contrairement au ciselant, où plus rien ne tient en place. L'hypergraphe, donc, met une bonne fois pour toutes ses efforts dans certains signes ou agencements de signes, justement pour qu'il n'ait plus à les refaire depuis le début. L'hypergraphe, dans l'amplique, peaufine et réagence ses signes et ses associations, cela au gré des thèmes qu'il souhaite traiter. Dans une telle activité, on voit bien qu'il n'y a nulle paresse là-dedans. Il serait plus vrai de parler d'*optimisation des efforts de l'hypergraphe*, sinon du refus de gaspiller son temps à constamment concevoir et fabriquer des signes ou agencements de signes. Toute son énergie, ses efforts, sont consacrés à ce qu'ils soient davantage exacts, tout en étant davantage émouvants.

Sur un plan personnel, je dois reconnaître m'être torturé l'esprit et les yeux à vérifier que chaque diaporama et ses animations soient perceptibles, exacts et pédagogiques pour l'audience. J'ai même été amené, contre mon gré, à appliquer le principe de laconisation à l'échelle de cette hypergraphie-slide. En effet, quelques jours avant cette conférence, je me suis rendu compte qu'il y avait trop de diapositives. Plusieurs n'ont donc pas pu être montrées, comme celles sur le *Cœur de Jésus* de Picabia, du *Film-débat* d'Isou... La durée de la conférence (2h, questions et réponses comprises), la simplification inhérente à la Pédagogie, mais aussi le souci de ne pas surcharger mon diaporama, m'ont vite rappelé à l'ordre.

Cela étant dit, dans la mesure où cette conférence est susceptible d'être présentée à nouveau, il est possible de remplacer des diapositives déjà montrées par d'autres, encore inédites. D'une présentation à une autre, l'hypergraphe est en mesure de renouveler les éléments de *La destruction dans l'Art*, tout en conservant la même structure chronologique, le même plan. Et si l'occasion d'effectuer une présentation plus longue se présente, il pourra même augmenter le nombre de slides, quitte à proposer un entracte au milieu. Quoi qu'il en soit : au regard de la richesse de son thème et des remaniements possibles, cette hypergraphie-slide s'ouvre à d'autres dynamismes que l'animation, à savoir : l'adaptation (en fonction du public), l'évolution (augmentation ou diminution des diapositives) et l'exactification (changement d'un signe pour un autre plus exact).

Enfin, qu'en est-il des émotions ? Puisqu'après tout, l'Art possède cette finalité (du moins, c'est ce que je pense). De mon poste d'observateur et de conférencier, j'ai pu voir que *La destruction dans l'Art* a déclenché auprès du public, sinon de ses membres, une diversité de réactions. En effet, les signes et agencements de signes ont provoqué : de l'admiration (notamment pour Roland Sabatier et sa diversification des destructions, ou alors pour mon tableau typologique des destructions), de l'ennui (d'autres personnes piquaient du nez ou n'écoutaient pas lorsque j'exemplifiais ma typologie), de l'étonnement ou de la surprise (des yeux se sont écarquillés lorsque certaines œuvres dadaïstes ou polythanasiques apparaissaient), de la réticence (notamment à cause des readymades de Duchamp ou de l'*Œuvre d'anti-architecture* de Sabatier), et enfin, surtout, de la joie qui se traduisait, au sein du public, par du rire et de l'amusement.

Sur le plan de l'émouvance, je concède que ce n'est pas encore ça.

Mais c'est déjà ça.

LA DESTRUCTION DANS L'ART (TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE)

Mode opératoire de la transcription :

Transcription du 5 février 2026, La destruction dans l'art : une introduction à la destruction artistique au XX^e siècle, générée par Transkriptor, puis corrigée avec un prompt sur Gemini.⁸ Le tout a ensuite été recorrecté et remanié par moi-même afin que la lecture des interventions orales soit plus compréhensible et agréable pour le lectorat.

Les notes de bas de page serviront à corriger les quelques erreurs faites à l'oral (en commençant par « *Erratum* »), ou à ajouter des précisions, citations et sources bibliographiques pour compléter cette transcription.

Les interventions sonores dans la retranscription :

- Ugo Bernar assit à son bureau, avec son ordinateur, ses feuilles de notes, son micro et son enceinte posés devant lui.
- L'enceinte du conférencier connectée à l'ordinateur ;
- L'hypergraphie-diaporama vidéoprojetée sur un grand mur blanc qui se trouvait derrière le conférencier et son bureau. Je précise ici que cette partie de la transcription ne comportera que les changements importants dans le déroulement de l'Hypergraphie-slide, afin que le lectorat comprenne ce à quoi le conférencier fait référence lorsque cela n'est pas clair. Par conséquent, cette partie de la transcription ne rendra pas compte de toutes les animations de l'hypergraphie-slide (apparition d'un mot, d'une flèche, d'une photographie...).
- Le public. On attribuera à chaque personne qui interviendra un prénom fictif masculin ou féminin selon son sexe.

Si une telle transcription a été faite, et que je ne mets pas en ligne l'intégralité de mon diaporama, c'est parce que je ne possède pas les droits de diffusion ou de divulgation de plusieurs reproductions des œuvres présentées (notamment celles de Sabatier). Il a donc fallu « filouter », en utilisant des images qui avaient déjà été rendues publiques, ou alors de les intégrer dans une diapositive pour en faire un signe parmi tant d'autres, et donc une partie intégrante d'une œuvre artistique et culturelle, suffisamment différente pour que l'on ne m'accuse pas de plagiat.

⁸. Le prompt utilisé : « Consignes strictes : / 1. Produis une transcription intégrale, complète, sans résumé ni omission. / 2. Respecte exactement le contenu, les idées, l'ordre des phrases et le vocabulaire du locuteur. / 3. N'ajoute aucune reformulation, interprétation, synthèse ou amélioration stylistique. / 4. Supprime uniquement les défauts de langage oraux : hésitations (« euh », « hum »), tics verbaux répétés (« voyez », « du coup », « en fait », « alors »... répétés sans nécessité), bégaiements, faux départs, répétitions accidentelles. / 5. Corrige seulement la ponctuation et les fautes grammaticales évidentes dues à l'oral pour rendre le texte lisible à l'écrit, sans modifier le sens. / 6. Conserve le ton, les formulations originales, le niveau de langue et toute terminologie spécifique. / 7. Ne résume rien et ne coupe aucun passage, même s'il semble redondant. / 8. Formate en paragraphes clairs. / Objectif : obtenir une version écrite fidèle du discours réel, simplement nettoyée des parasites oraux. »

0 - Introduction

Hypergraphie-diaporama : Diapositive du titre de la conférence



Ugo BERNAR : On commence ? Bon. Bienvenue à tous et à toutes pour cette conférence qui s'annonce paisible avec un tel titre, n'est-ce pas ? Je tiens à préciser que cette conférence est le fruit de recherches, puisque je fais une thèse universitaire à Nanterre même, dont je vous donne le titre (vous allez voir, ce n'est pas si éloigné) : *La beauté de détruire : l'invention de la destruction dans l'Art au XX^e siècle*. C'est sous la direction de Marc Décimo. La thèse n'est pas encore publiée, elle n'est pas encore finie : il faudra attendre au moins un ou deux ans. Mais en voici un petit échantillon.

On va d'abord commencer par définir le mot « détruire ». Si on s'intéresse à l'étymologie de ce terme, cela vient du latin *destruo*. C'est en deux parties : vous avez « de- », qui est un préfixe signifiant le contraire, et « -struo », qui veut dire « bâtir, entasser ». Donc logiquement, on pourrait se dire que détruire signifie « débâter » ou « désentasser ». Cela revient grosso modo à dire « démolir ».

Bon. Tout cela est très insatisfaisant puisque c'est une définition plutôt liée à l'Architecture, on est d'accord. Or, le mot « détruire » dans les expressions que l'on entend à peu près chaque jour possède des sens très variés. J'aime bien écouter les expressions dans différents corps de métier ou différentes disciplines : cela nous renseigne sur le sens « plein » d'un mot. Je vous donne quelques exemples :

- « Ce bâtiment a été *détruit* » : c'est l'Architecture ;
- « La *destruction* de la planète » : c'est dans le domaine de l'Écologie ;
- On a les présidentielles qui arrivent dans un an, donc on va forcément entendre cela : « pendant ce débat, il s'est fait *détruire* » : c'est de la Rhétorique, cela veut dire que vous avez été très mauvais dans votre débat ;
- On parle aussi de « comportement *autodestructeur* » : en Psychologie, et notamment pour diagnostiquer des cas borderline ;
- Ou encore, si vous êtes allés chez le médecin, il n'y a pas longtemps, il vous dira : « Si vous ne mangez pas bien et si vous fumez trop, vous vous *détruisez* votre santé ». On est dans la Médecine ;

- Ou alors, vous avez aussi une expression qui est de « *détruire* une personne » : ce qui est plutôt une destruction morale. Vous allez ruiner la réputation de quelqu'un.

Avec ces usages différents, il y a un vrai problème autour du mot « destruction » dans sa signification et, du coup, sa définition. Après plusieurs mois de réflexion et de recherche, je me suis risqué à une définition qui est la suivante : une destruction est une opération qui fait tendre une chose vers le Néant. Ce qu'il faut retenir pour le moment de cette définition (on y reviendra un peu vers la fin), c'est que la destruction fait tendre (comme on pourrait faire tendre un élastique) ce que l'on souhaite, vers le Néant, c'est-à-dire vers l'inexistence. Dans la conférence, vous verrez que je mettrai en rouge tous les mots liés à la destruction. Et vous allez voir que c'est extrêmement varié. C'est le but de cette introduction.

Une fois que l'on a dit cela, le mot « chose » ici ne va pas être n'importe quoi : c'est l'Art.

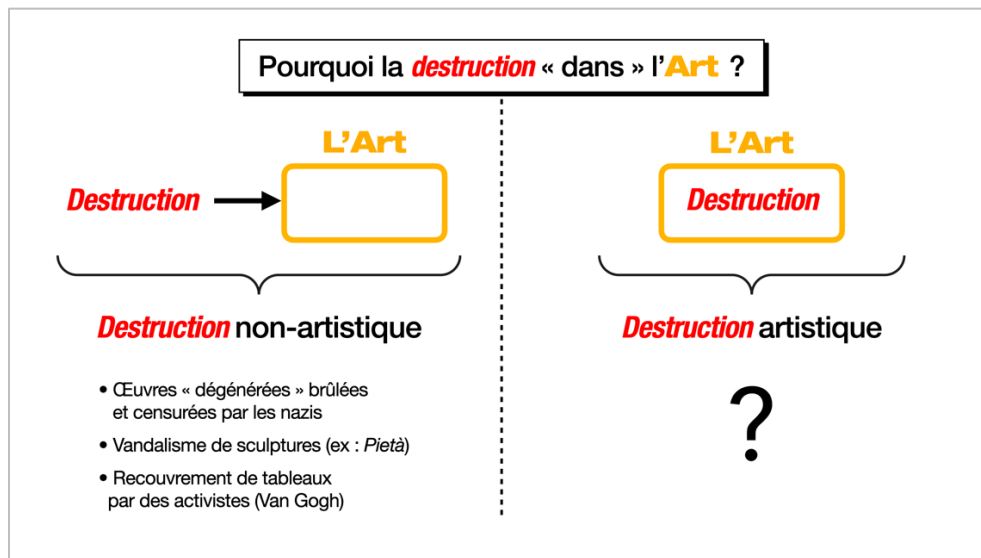
Pourquoi ma conférence s'appelle « La destruction *dans* l'Art » ? On aurait pu faire une conférence intitulée « La destruction *de* l'Art » ou « avec l'Art ». En fait, je suis obligé de distinguer deux sortes de destruction.

La première s'effectue à l'extérieur de l'Art, en dehors. C'est-à-dire qu'on parle ici de « destruction non-artistique ». Trois exemples :

- 1) Les nazis qui qualifiaient des œuvres de « dégénérées » : elles ont été brûlées et censurées ;
- 2) Dans l'histoire de l'humanité, il y a beaucoup de vandalisme de sculptures : j'ai mis la *Pietà* à Rome qui s'est fait, une fois, défoncée à coups de marteau ;
- 3) Ou, très récemment, vous avez des « gentils jeunes gens » qui s'amusent à recouvrir des tableaux dans les musées de peinture, de sauce tomate... notamment des Van Gogh. Je ne sais pas pourquoi, ils ont un fétichisme pour Van Gogh. Bon. Pourquoi pas ?

Tout cela n'est pas de la destruction artistique, c'est plutôt de la dégradation. Or, ce qui va nous intéresser plus précisément est de voir comment l'Art a embrassé, a intégré la destruction. Comment les artistes détruisent.

Hyp-d : Diapositive animée « Pourquoi la *destruction* « dans » l'Art ? ».

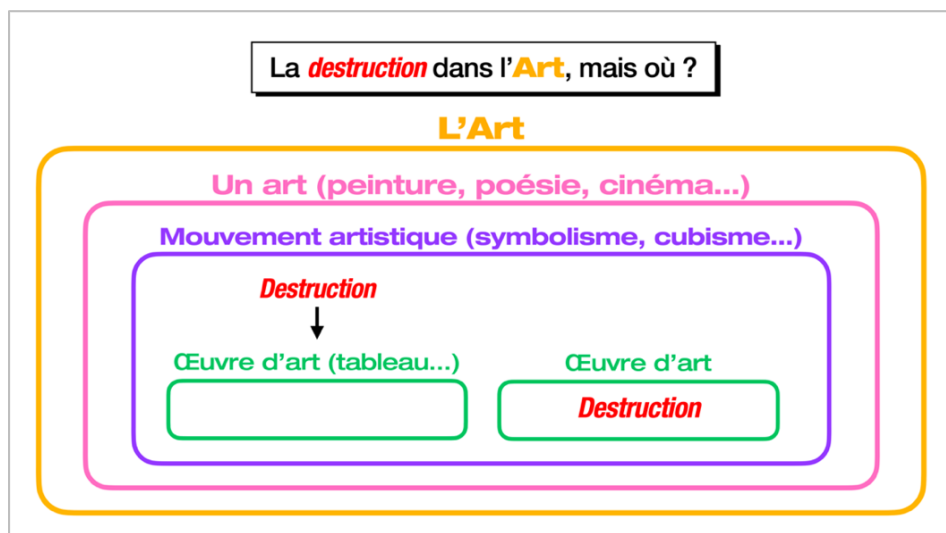


U. B. : La question est : qu'est-ce qu'ils détruisent ? Si je dis « *dans l'Art* », c'est bien que c'est quelque part, *dans* quelque chose. *L'Art*, je le vois comme un grand ensemble dans lequel il y a d'autres sous-ensembles, un peu comme des poupées russes. Dans l'Art en général, il y a donc *des arts* (la Peinture, la Poésie, le Cinéma...). Chaque art va être exploré par différents *mouvements artistiques* que vous connaissez sans doute (le Symbolisme, le Cubisme, le Surréalisme par exemple...). Et ces mouvements se caractérisent, la plupart du temps, par des *œuvres*. C'est là où on a une petite nuance à faire.

La destruction va s'adresser :

- soit à *l'œuvre en général* : c'est-à-dire que les mouvements artistiques ont intériorisé le processus de destruction (il n'est plus extérieur cette fois) pour détruire une œuvre ;
- ou alors, la destruction va être un processus dans *une partie de l'œuvre*.

Hyp-d : Diapositive animée « La destruction dans l'Art, mais où ? » avec les différentes subdivisions de l'Art, ainsi que la place des destructions artistiques.



U. B. : Soit c'est global, soit c'est un morceau. D'accord ?

1 - Pré-destruction dans l'Art

Tout ceci nous amène, en premier lieu (avant d'attaquer nos petits artistes qui ont fondé la destruction), à faire un petit bilan de ce qui se passe avant. Ce que j'ai appelé ici une « pré-destruction dans l'Art ». On pourrait dire que ce sont les premiers signes de l'apocalypse dans la Peinture, la Poésie ou la Sculpture, notamment.

Quelques exemples très rapides dans la Peinture.

Hyp-d : *Diapositive animée qui fait apparaître Les Demoiselles d'Avignon (Picasso, 1907).*

Vous avez Picasso qui, avec *Les Demoiselles d'Avignon*, à partir de 1907, va proposer un tableau avec des prostituées qui sont anatomiquement fausses, même simplifiées, brisées. On voit qu'elles sont presque disloquées. Et regardez bien : il n'y a plus de perspective. Donc là, on a une espèce de « démolition du tableau » (dans la forme, j'entends). C'est le Cubisme ; je vous ai donné la recette secrète du Cubisme.

Deuxième exemple, qui est peut-être encore pire, donc encore meilleur : *La Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, en 1912, est encore plus déconstruite. On arrive à peine à retrouver le sujet. Si vous regardez bien, on voit les trois premières lettres « J-O-U » d'un journal. On peut même reconnaître un verre de bière. Mais ce n'est pas le plus essentiel. Ici, Picasso introduit une technique révolutionnaire qui s'appelle le collage. Il est ici, regardez.

Hyp-d : *Diapositive animée qui fait apparaître des pointillés entourant la partie « collage » de Nature morte à la chaise cannée (Picasso, 1912).*

U. B. : Qu'est-ce qu'il a collé ? Il a collé une toile cirée sur laquelle est reproduit le cannage d'une chaise. Je ne sais pas si vous vous rendez compte, mais c'est gonflé de faire un tableau sans peinture. En tout cas en partie. Vous pouvez faire de la peinture sans peinture. Juste avec du collage.

Hyp-d : *Diapositive animée qui fait apparaître Tableau avec cercle (Kandinsky, 1911).*

Vous avez également Vassily Kandinsky (qui est exposé en ce moment à la Philharmonie, je vous invite à y aller) qui est le fondateur, l'inventeur de l'abstraction dans la Peinture. Grosso modo, avec *Tableau avec cercle*, il propose une œuvre dans laquelle il ne faut absolument pas reconnaître quoi que ce soit de réel. Si vous voyez un paysage, un personnage ou je ne sais quoi, vous n'avez pas forcément bien compris l'abstraction. Ce n'est pas grave, mais il faut simplement voir des couleurs et des formes pures. Le rouge n'est pas le sang, c'est du rouge. Si c'est un carré, c'est un carré. C'est tout. C'est la beauté de la Peinture dans sa pureté.

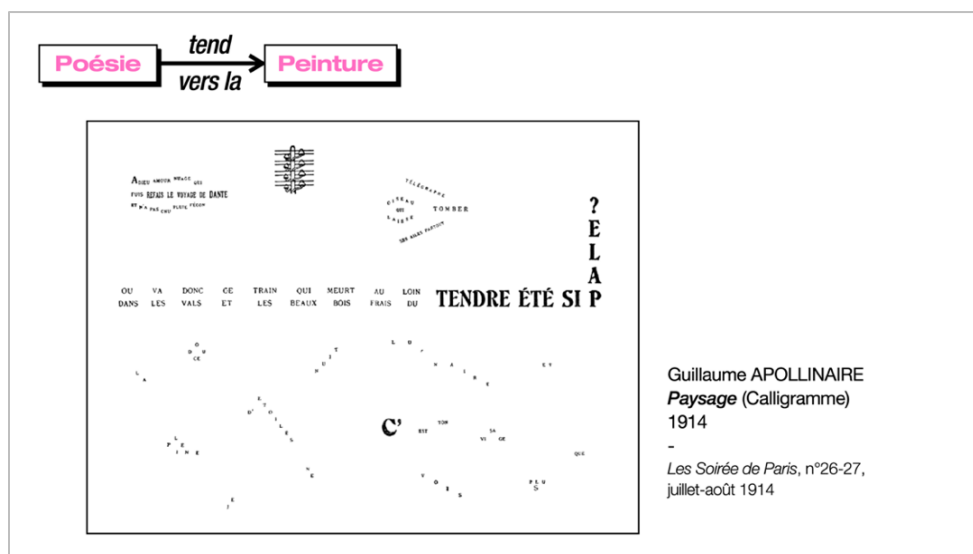
On a pratiquement la même évacuation des sujets qui se produit. Par exemple, en 1914, vous avez un poète italien qui s'appelle Marinetti, qui publie un recueil de poésie qui s'appelle *Zang Tumb Tumb*. C'est un recueil de poèmes très important. On pourrait le comparer sans problème aux *Contemplations* de Victor Hugo en termes d'importance poétique. Et ses apports sont qu'il abolit la syntaxe (il n'y a plus de ponctuation) et utilise des onomatopées. Le but de ces deux apports est de retranscrire, en tout cas de faire entendre, avec les mots, les bruits de la ville, les bruits des machines, c'est-à-dire le bruit de la ville moderne. Pareil : c'est la recette secrète d'un mouvement qui s'appelle le Futurisme.

« train train fièvre de mon train express-express-expresssssss press-press-
press-press-press-press-press-press-press-press-presssssssss piqué par le sel
marin aromatisé aux araignées chercher mer mer mer bondir rails raiiiiils bondir
raaaaaaiiiills raiaaaaaaails »⁹

Bon, on revient en France. Et on a notre cher Guillaume Apollinaire qui propose les *Calligrammes*. C'est-à-dire des poèmes qui, avec les lettres et les mots, vont figurer aussi bien des personnages, des paysages que des objets.

29

Hyp-d : Diapositive animée présentant un calligramme d'Apollinaire, Paysage, qui fait tendre la Poésie vers la Peinture.



U.B. : Ici, vous avez un poème (bon, là j'abandonne la lecture, vous vous en doutez bien) qui figure un train passant dans un paysage. On voit même la petite fumée avec les lettres « A-L-E » et le point d'interrogation. Pourquoi c'est génial ? Parce qu'Apollinaire a compris ici que la Poésie pouvait tendre vers un autre art, qui est la Peinture. Sauf qu'il y a quelque chose qui se passe : plus la Poésie va tendre vers la Peinture, moins c'est de la Poésie. On est d'accord ? Il y a une ambiguïté. Ça j'aime bien.

2 - Fondation de la destruction artistique

Les artistes qu'on a vus jusqu'à présent effectuaient souvent telle ou telle déconstruction, ou tel ou tel apport. Or, aucun n'est parvenu à explorer la destruction dans sa pleine diversité. Détruire, on l'a vu, n'est pas seulement démolir. On doit y trouver une multiplicité de sens et de valeurs.

Un peu de contexte sur la fondation de cette destruction artistique. On est au début de la Première Guerre mondiale. La raison militaire a pris possession de toute l'Europe, donc des milliers de jeunes hommes vont à la boucherie généralisée. Bon, je ne vous refais pas l'histoire. Mais vous avez deux poètes allemands, Richard Huelsenbeck et Hugo Ball, qui décident de quitter Berlin pour aller à Zurich (qui, comme vous le savez, est une ville dans un pays neutre). Or, ce ne sont pas ces gugusses qui vont nous intéresser, mais un certain Tristan Tzara. Un poète roumain, qui était à Bucarest, et décide lui aussi d'aller à Zurich. Ils vont se rencontrer tous les trois, vont même se retrouver dans un cabaret qui s'appelle le *Cabaret Voltaire*. Et après moult discussions, ils constatent que c'est la raison humaine qui a amené à toute cette boucherie meurtrière. Ils décident donc de fonder un mouvement artistique qui sera tout sauf basé sur la raison. Plus de « -isme ». On en a vu plein : Futur-isme, Cub-isme, Fauv-isme... Les dadaïstes se disent qu'ils vont prendre un dictionnaire, et le premier mot qui va sortir de ce dictionnaire, après qu'on ait planté un couteau dedans, ce sera le nom de leur mouvement.

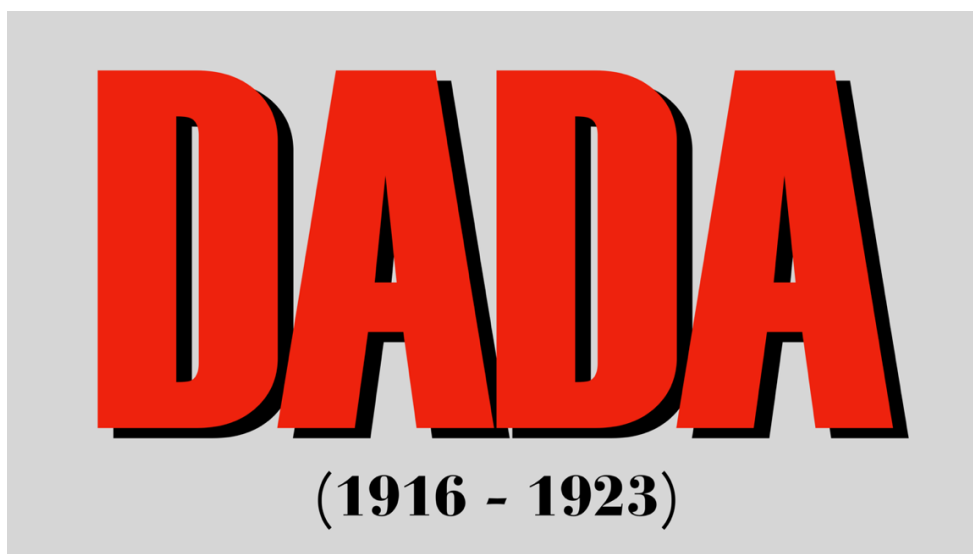
Gisèle (public) : Ah ouais ?

U.B. : Eh oui ! Et ce qui est ressorti, c'est...

Le public : ...Dada.

U.B. : C'est Dada.

Hyp-d : *Diapositive animée où le nom « DADA » apparaît dans une forme gigantesque, prenant toute la surface du mur blanc de l'amphithéâtre.*



U.B. : J'aurais voulu que cela soit plus gros, mais là c'est bien. Bon.

« Dada », cela veut dire tout et n'importe quoi. Cela peut aussi bien dire « oui oui » en Allemand, « cheval » il me semble en Roumain.¹⁰ Il y a plusieurs significations. Mais c'est un mouvement artistique extrêmement fécond qui va s'étendre de 1916 à 1923. Et son véritable fondateur n'est pas Hugo Ball ou Richard Huelsenbeck. C'est : Tristan Tzara. Il publie beaucoup de manifestes, dont un qui s'appelle le *Manifeste Dada 1918*. Je vous montre Tzara.

Hyp-d : *Diapositive animée où apparaît une photographie de Tristan Tzara datant de 1920.*

U. B. : J'adore les photos de Tzara. Il est toujours en train de poser avec son monocle. Il y avait un côté dandy que je trouve absolument fascinant. Le type voulait tout détruire, mais il fallait qu'il ait la classe. Alors, je vous lis le *Manifeste Dada* de 1918. Vous allez voir, ça dégomme un peu :

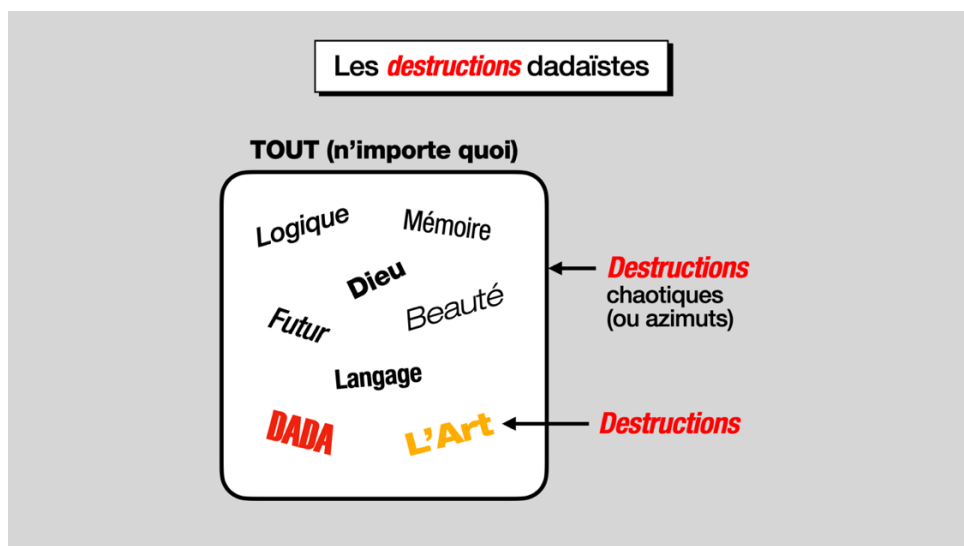
¹⁰. *Erratum* : toutes les traductions du mot « Dada » ont été mélangées ici. Ce mot signifie en Français « cheval de bois » ; « oui, d'accord » en Roumain, tandis que « Dada » peut signifier en Allemand « va te faire voir », « à la prochaine »... Mais rappelons que Dada, pour Tzara, ne signifiait rien, comme il le dit dans plusieurs de ses écrits, à commencer par le *Manifeste Dada 1918*.

« Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blennorragie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du Dégoût dadaïste.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada ; proteste aux poings de tout son être en action destructive : dada ; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : dada ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : dada ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets : DADA ; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat : DADA ; abolition de la mémoire : DADA, abolition de l'archéologie : DADA ; abolition des prophètes : DADA ; abolition du futur : DADA ; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : DADA ; [...] Liberté : DADA DADA DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE. »¹¹

À ce stade-là, normalement, vos cerveaux sont bien lavés. C'est voulu. Qu'est-ce que cela veut dire, tout ça ? On l'a vu, c'est surtout le dégoût qui commande tout ça. Mais si on s'intéresse aux différents mots de cet extrait (« action destructive », « abolition de la logique », « abolition de la mémoire », etc.), on se rend compte que Tzara et Dada voulaient tout rejeter en bloc. Si on fait un petit schéma, ça donnerait ceci.

Hyp-d : Diapositive animée du schéma des destructions chaotiques de Dada.



U.B. : On a nos différents termes-clés : la Logique, la mémoire, Dieu, le futur, la beauté, le langage... Pour vous dire, les dadaïstes pouvaient même être contre Dada, histoire d'aller jusqu'au bout... et notamment contre l'Art. Donc on peut dire qu'ils étaient un peu contre « tout et n'importe quoi ». Mais c'est ça qui est génial : ce sont, en quelque sorte, des destructions chaotiques, complètement tous azimuts. Or, nous, ce qui va nous intéresser, c'est de voir comment Dada détruit *dans* l'Art. On l'a dit.

¹¹. *Manifeste dada 1818* [1918] dans TZARA, *Œuvres complètes*, tome 1, Flammarion, 1975, Paris, p.367.

Dans la Poésie, comment cela se passe ?

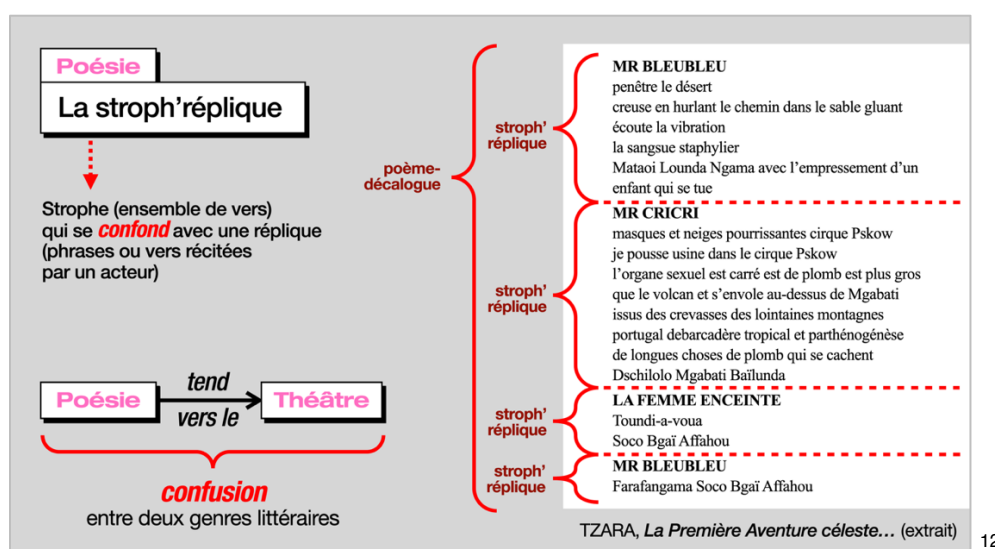
Le premier poème dadaïste a été écrit par Tristan Tzara. Un poème qui s'appelle *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, en 1916. En termes d'importance, on peut vraiment le comparer à *L'Albatros* de Baudelaire sans problème, ou au *Bateau ivre* de Rimbaud, tellement il y a d'apports révolutionnaires sur le plan de la versification. Parce que vous vous doutez bien qu'il n'y a plus de vers. Il a même détruit les vers.

Je vais vous montrer trois-quatre extraits, trois-quatre passages. Voici la première page de *La Première Aventure céleste*. Qu'est-ce qu'on remarque au premier coup d'œil ? Le poème se divise en vers qui vont être récités par des personnages, dix au total, différents... Avec des noms complètement absurdes : « Monsieur Bleu-Bleu », « Monsieur Cricri », « La Femme enceinte »... Vous avez même un personnage qui s'appelle « Pipi ». Tzara n'en avait absolument rien à faire.

Ce qui est génial ici, c'est qu'on peut nommer une intervention, faite par un personnage, une *stroph'réplique*. C'est quoi ? Eh bien : une strophe est un ensemble de vers, mais qui va se confondre avec une réplique, c'est-à-dire soit des phrases, soit des vers qui sont récités par un acteur. Donc là, ce que je vous montre, ce sont des suites de stroph'répliques. Et ça forme ce qu'on pourrait appeler un *poème-dialogue* ou un *poème-décatalogue*, c'est-à-dire un poème avec dix personnages qui parlent... Et qui sont tous bêtes. Ils disent tous des bêtises dans les vers. En tout cas, ce sont des vers qui n'ont pas de sens. On va le découvrir ensemble.

Qu'est-ce que c'est comme destruction ? C'est là où l'exemple d'Apollinaire était particulièrement saillant, puisque lui voulait faire tendre le poème vers le tableau. Or Tzara veut faire tendre le poème vers... le théâtre. Et il va introduire quelque chose d'absolument génial : il commence à confondre les genres littéraires entre eux. On ne sait plus tellement si c'est du Théâtre ou de la Poésie. Et c'est ça qui est génial : c'est la destruction de l'identité d'un poème.

Hyp-d : Diapositive animée de la stroph'réplique dans *La Première Aventure céleste*...



12

¹². *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* [1916] dans TZARA, *op. cit.*, p.77.

U.B. : Deuxième extrait de *La Première Aventure*. Une stroph'réplique de Pipi, justement. Je vous la lis :

« PIPi
j'ai sur le sein 5 tant de belles taches
au bord 16 blessés les robes 7 des anges
en arc-en-ciel de cendre 4. »¹³

Bon, ça n'a aucun sens ce que je viens de dire. Je tiens à le souligner, parce qu'il y en a qui disent : « Oui, je vois une symbolique incroyable... » Non, pas du tout. Il n'y a rien de tout cela. Pourquoi cet extrait est particulièrement étrange ? C'est parce que Tzara a introduit, vous le voyez, des nombres... en plein dans les vers. La première fois que j'ai lu ça, j'ai eu cette image d'un bûcheron qui mettrait un coin d'abattage dans un tronc d'arbre. Pour ceux qui ne savent pas à quoi ça sert, cela permet de mieux fendre un arbre avec un marteau juste après. Or, c'est exactement ce que fait Tzara avec les vers. Regardez.

Hyp-d : *Diapositive animée de l'insertion disruptive dans La Première Aventure céleste...*

Poésie

L'insertion disruptive

Ajout destructeur d'une ou plusieurs formes étrangères dans un vers pour en briser le sens (ou la continuité sémantique)

PIPI
j'ai sur les seins **5** tant de belles tâches
aux bords **16** blessés les robes **7** des anges
en arc-en-ciel de cendre **4**

TZARA, *La Première Aventure céleste...* (extrait)



Bûcheron installant un **coin d'abattage** dans un arbre

Vers

MotMot.....[**Insert**].....Mot.....Mot

nombre, formule chimique, mot inventé...

U.B. : Un vers, on est d'accord, est une suite de mots. Lui va glisser ce qu'on pourrait appeler des « inserts », comme au cinéma (un insert, une petite séquence, un peu imprévue). Et il peut aussi bien mettre des nombres, des formules chimiques ou des mots inventés. C'est bizarre, hein ? Le but, de ce que j'ai appelé ici une « insertion disruptive », est d'ajouter une ou plusieurs formes complètement étrangères dans un vers pour en briser le sens, pour que votre cerveau soit incapable de construire un sens au vers. Ce dont nous avons tous ici l'habitude, normalement, quand on lit de la Poésie. Vous voyez, Tzara s'en fout. Il veut au contraire que vous écoutiez le poème, pas de le comprendre.

¹³. TZARA, *OC*, t.1, *op. cit.*, p.80.

Troisième extrait. Il invente, et c'est son plus grand apport, le « vers asinifiant ». On l'a déjà dit tout à l'heure : c'est un vers qui n'a aucune signification, aucun sens. Je vous lis la stroph'réplique de Monsieur Antipyrine. Écoutez bien les sons :

« Soco Bghaï Affahou
 les quiétudes des marécages pétrolifères
 d'où s'élèvent à midi les maillots mouillés et jaunes
 faraangama les mollusques Pedro Xirnenez de Batumar
 gonflent les coussins des oiseaux Ca₂O₄SPh
 la dilatation des volcans Soco Bghaï Affahou
 un polygone irrégulier
 l'écœurement au son sautant et beau temps »¹⁴

Si on s'intéresse à chaque vers, vous allez voir que Tzara introduit une destruction différente. Par exemple, « Soco Bgaï Affahou », on pourrait se dire : « c'est une langue océanienne ou africaine ». Pas du tout. Il invente des sons qui ont des sonorités africaines ou océaniques... mais qui n'ont aucun sens. On pourrait parler, pourquoi pas, de « mots avec des sonorités exotiques », mais aucun sens.

Ici, « Ca₂O₄SPh », pour ceux qui ont fait un peu de Chimie, c'est une formule. Sauf que, comme ici, il y a peu de personnes qui connaissent la Chimie (rire), vous ne savez pas trop ce que cela veut dire, normalement. C'est le but. Tzara utilise des langages, des mots très sophistiqués, pour qu'on ne puisse pas les comprendre. Le but est d'entendre. On a encore une insertion disruptive.

Ou encore le dernier vers : « l'écœurement aux sons sautant et beau temps ». Vous entendez ? On a ici les répétitions de sons en [o], [ā] et [t] » : « écœurement aux sons sautants et bottants ». Une fois de plus, sans visée significative...

Hyp-d : *Diapositive animée du vers asinifiant dans La Première Aventure céleste...*

Poésie

Le vers asinifiant Vers (ou agencement de mots) **sans** signification

TZARA,
*La Première Aventure
 céleste...* (extrait)

MR ANTIPYRINE

Soco Bgaï Affahou

les quiétudes des marécages pétrolifères
 d'où s'élèvent à midi les maillots mouillés et jaunes
 Faraangama les mollusques Pedro Ximenez de Batumar
 gonflent les coussins des Oiseaux **Ca₂O₄SPh**
 la dilatation des volcans Soco Bgaï Affahou
 un polygone irrégulier
 l'écœurement au son sautant et beau temps

Mots sans signification
 faits avec des
 sonorités exotiques
 (africaines
 ou océaniques)

Insertion disruptive
 (formule
 chimique)

Répétition des sons
[o], [ā] et [t]
 mais sans visée
 significative

¹⁴. Loc. cit.

U. B. : Pour introduire le dernier extrait de *La Première Aventure*, je suis obligé de revenir sur ce qu'est une strophe. Je vous en montre une de Baudelaire, de *L'Albatros* :

« Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers. »

Sublime strophe. Si on décortique tout ça, une strophe a quatre caractéristiques :

- La première : c'est un agencement horizontal de vers. Vous avez des vers qui se suivent.
- Deuxièmement : vous avez des vers qui riment à la fin. Par exemple, « équipage » rime avec « voyage », ou « mers » avec « amers ».
- Et une strophe possède une unité thématique. C'est-à-dire qu'une strophe va traiter d'un sujet en particulier. Ici, Baudelaire introduit l'albatros comme un compagnon des marins.
- Et dernière chose : une strophe est toujours récitée par une seule personne, c'est-à-dire le poète.

Et là, Tzara propose une « anti-strophe », le contraire d'une strophe :

- L'agencement n'est plus linéaire, mais au contraire vertical. Les vers vont être simultanés ;
- Deuxièmement, il n'y a plus de rimes dans l'antistrophe ;
- Il n'y a plus, non plus, de signification. La strophe ne signifie rien ;
- Et elle est lue par plusieurs personnes.

Cela donne ceci...

Hyp-d : Diapositive animée de l'anti-strophe dans *La Première Aventure céleste*...

Poésie
L'anti-strophe

contraire d'une strophe :

- Agencement vertical (simultané) de vers ;
- Dépourvue de rimes ;
- Asignifiante (la strophe ne signifie rien) ;
- Lue par plusieurs personnes.

	1	2	3	4	5	6	7	8
MR CRICRI	zdranga		zdranga		zdranga		zdranga	
MR BLEUBLEU	di	di	di	di	di	di	di	di
PIPI	zoumbaï		zoumbaï		zoumbaï		zoumbaï	
MR ANTIPYRINE	dzi	dzi	dzi	dzi	dzi	dzi	dzi	dzi

mots exotiques sans signification

Bloc de syllabes

Poésie

tend
vers la

Musique

}

confusion entre deux arts

Tristan TZARA,
La Première Aventure céleste... (extrait)

¹⁵. TZARA, OC, t.1, op. cit., p.79.

Figurez-vous qu'il y a zéro enregistrement de *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Donc j'ai dû m'enregistrer et faire les quatre voix. Je vais vous la faire entendre...

U.B. allume et connecte l'enceinte.

U. B. : C'est bon. Excusez-moi. Avant d'écouter l'extrait, il faut bien retenir deux points. Le premier est que l'antistrophe que je vous montre est faite avec des mots exotiques sans signification : « zdranga », « di » ou « zoumbaï ». Ça n'a aucune signification possible. Et on voit que ces mots inventés sont alignés de telle sorte que les syllabes puissent se superposer. On a ici une antistrophe à huit temps. Voilà ce que ça donne, j'espère que vous allez entendre...

Enceinte : Diffuser l'anti-strophe précédemment analysée de *La Première aventure céleste*...

U. B. : (Rire). Étrange hein ? Tout ce qu'on entend, c'est quoi ? C'est un rythme. C'est la beauté du rythme. Pour la première fois, on entend cela dans un poème. On n'a même plus l'impression d'entendre un poème, mais une musique. Et là, c'est une nouvelle confusion que nous propose Tzara : le poème tend vers le morceau musical, avec des superpositions de notes. La confusion n'est plus entre deux genres littéraires, mais cette fois entre deux arts distincts.

Qu'est-ce que ça donne dans la Peinture ? Dans la Peinture, vous avez Tzara, une fois de plus qui, dans son *Manifeste dada 1918*, déclare :

« L'artiste nouveau proteste : il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste), mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. » ¹⁶

Et vous avez un artiste qui s'appelle Kurt Schwitters, ici avec un *Merzbild L8* (c'est le titre), qui propose de faire un tableau sans peinture, un peu comme Picasso. Mais avec des objets récupérés, avec des ordures. Il y a quelque chose de fascinant qui se passe au niveau du statut de l'œuvre, vous allez comprendre. Kurt Schwitters est très conscient de son geste. Je cite :

« Comme notre pays était ruiné, par économie, je pris ce qui me tombait sous la main. On peut aussi crier avec des déchets, et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble. [...] ce qui était aussi rendre grâce au ciel de l'heureuse issue de la guerre, puisqu'une fois encore la paix l'avait emporté. Tout n'en était pas moins détruit et il fallait construire du neuf avec des décombres. » ¹⁷

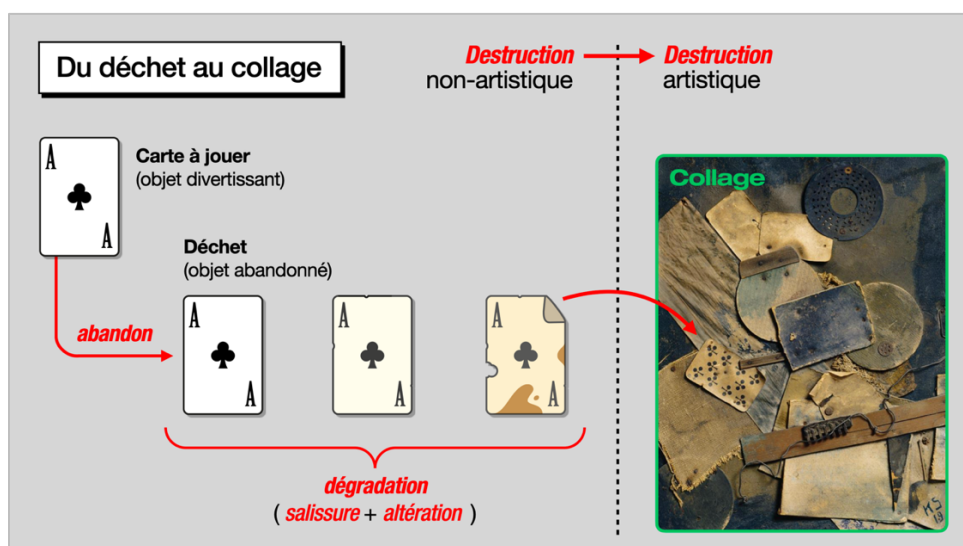
Ce que fait Schwitters est qu'il ne détruit pas directement l'œuvre, mais indirectement. Je m'explique. Si on prend un élément utilisé dans le tableau qu'on a

¹⁶. *Manifeste dada 1918* [1918] dans TZARA, OC, t.1, op. cit., p.362.

¹⁷. [Texte autobiographique] [1930] dans Kurt SCHWITTERS, *Merz*, éditions Gérard Lebovici, 1990, p.169.

vu, une carte à jouer (un petit as de trèfle), à la base, c'est un objet utilitaire, un objet qui nous divertit dans un jeu de cartes. Une fois que vous l'abandonnez, il possède le statut de déchet. À partir de ce moment-là, cette carte va vivre une odyssée de destructions : elle va commencer à jaunir, se tacher, se dégrader et s'écorner. Là, on peut parler d'une destruction par *dégradation*, c'est-à-dire *salissure* + *altération*. Sauf que ce sont des destructions qui sont non-artistiques, on est d'accord ? Ou alors, à moins que vous soyez tous des artistes... Il n'y a pas de problème, mais à la base, ce n'était pas comme ça. C'est ça le geste de Schwitters : il va reprendre des destructions qui ont été contingentes, extérieures à l'artiste, et les introduire dans une œuvre. Pourquoi ? Pour montrer la beauté d'un déchet. Il y a quelque chose de poétique dans un déchet. C'est un objet qui a vécu. Aujourd'hui, on veut que tout soit neuf, on veut que tout soit beau... Je ne suis pas d'accord. Il y a de la beauté également dans des choses sales et même rebutantes. Dans le laid, il y a de la beauté. « Vous avez quatre heures » (ce sont des dissertations très philo, mais bon).

Hyp-d : Diapositive animée « Du déchet au collage » dans l'œuvre de Schwitters.



U. B. : Qu'est-ce que Schwitters invente ? Le *collage poubellique*.

(Rire du public)

U. B. : Je n'ai pas trouvé de meilleure expression. C'est un collage fait à partir de détritus ou d'objets abandonnés, sales et dégradés. C'est un collage qui est lui-même détruit, d'une certaine manière.

On en vient maintenant à la destruction dans la Peinture (qui est sans doute la plus radicale et toujours la plus controversée) faite par ce bon vieux Marcel Duchamp. Marcel Duchamp, à la base, est peintre. Il a peint à peu près comme Claude Monet, comme Paul Cézanne. Un petit peu comme Picasso. Regardez.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître le tableau *Nu descendant un escalier n°2* (1912) de Marcel Duchamp.

U. B. : Ça, c'est un tableau qui s'appelle *Nu descendant un escalier*. Vous avez un tableau cubiste qui représente une personne nue qui va descendre précisément l'escalier.¹⁸ Sauf que Duchamp, après 1912, va progressivement être dégoûté par la Peinture. Toucher un pinceau, il en avait ras-le-bol. Il voyait qu'il n'avait plus rien à faire d'original. Donc en 1914, il achète un porte-bouteilles et y appose sa signature. Et c'est fini. Il va donner un concept à ce genre d'œuvre : ça s'appelle un *readymade*. En Anglais, ça veut dire « déjà fait », « déjà fabriqué ».

On pourrait se dire : « quel est le rapport avec la Peinture ? » Il n'y a plus de peinture. Là, on est un peu obligé de lire Duchamp. Et vous allez voir, c'est beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît. Vers la fin de sa vie, il déclare :

« Je suis simplement arrivé à une conclusion il y a assez longtemps. Il y a toujours quelque chose de tout fait dans un tableau. Vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made. Il n'y a plus rien qui soit fait, tout est fait. Ce que je fais, c'est que je signe. Simplement, j'arrête là, c'est tout, c'est fini. Ça semble un peu drôle, mais c'est une conséquence naturelle en allant au bout du raisonnement. »¹⁹

Le *readymade*, certes, est un objet qui est élevé au statut d'art. Mais ce qui importe pour Duchamp, c'est de détruire la Peinture, c'est de ne plus en faire. La vraie définition, ce serait : « un objet manufacturé, déjà fait, que s'approprie l'artiste, mais pour ne plus faire, pour ne plus jamais faire, pour irréaliser un tableau ».

Je vous donne un deuxième exemple, car peut-être que le rapport avec la Peinture, vous ne le voyez pas encore. Notre bon vieux Marcel, un jour, décide de prendre une carte postale ou un chromo qui est une reproduction de *Mona Lisa*. Il décide de lui ajouter une petite moustache, une barbichette, ainsi que cinq petites lettres qui forment le titre de l'œuvre. Ici, il propose un *readymade* typiquement dadaïste : un *readymade* qui va utiliser des destructions un peu tous azimuts. On peut même les décortiquer, regardez :

- 1^{re} destruction : il ne fait plus de tableau, puisqu'il s'approprie carrément une reproduction d'un tableau.
- 2^e destruction : il effectue une première dérision de *Mona Lisa* par un travestissement. Il lui rajoute une petite moustache et une barbichette, pour se moquer d'elle.
- 3^e destruction (et 2^e dérision) : c'est le titre. Et là, je suis obligé de le citer à haute voix. C'est : « elle a chaud au cul ».

(Rire du public)

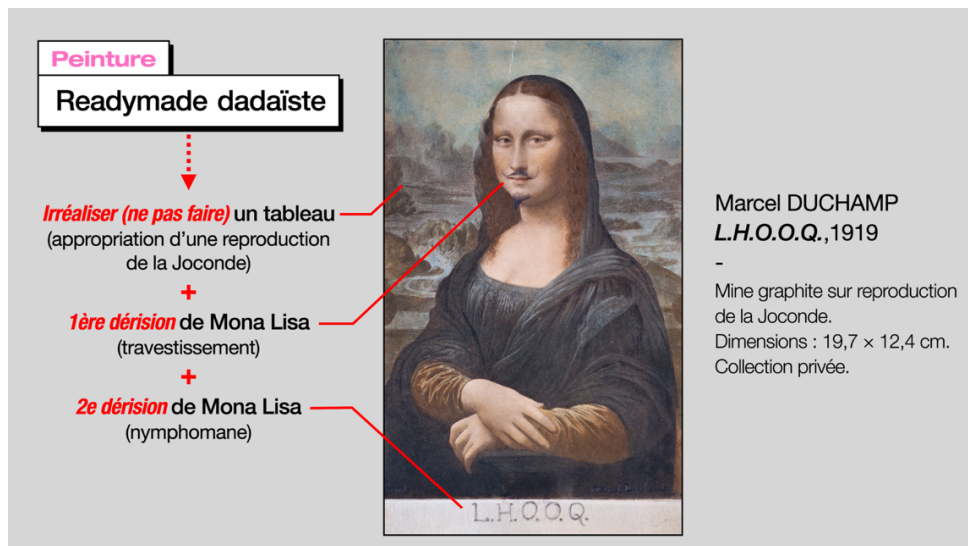
U. B. : Oui. Grosso modo, il dit que *Mona Lisa* est une nymphomane. Le but n'est pas que ce soit vrai, mais de se moquer des grands archétypes de la Peinture. Aujourd'hui, la Joconde est sacralisée. Si vous allez au Louvre, à chaque fois, c'est

¹⁸. Si j'ai parlé de « tableau cubiste », alors que j'aurais dû parler de « tableau cubo-futuriste » (puisque le mouvement est essentiel ici), je craignais d'embrouiller le public avec une telle nomination. Il n'en reste pas moins que, le Futurisme, dans la Peinture, était une redite du Cubisme.

¹⁹. Marcel DUCHAMP, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, [1967], éditions l'Échoppe, 1998. p.9-10.

toujours la même chose. Pour la première fois, vous avez un artiste qui se moque des peintres antérieurs. Pour la première fois, on commence un peu à rigoler dans l'Art. C'est lié à la destruction, figurez-vous.

Hyp-d : *Diapositive animée des destructions dans le readymade dadaïste*
L.H.O.O.Q. (Duchamp, 1919).



3 - Généralisation de la destruction artistique

U. B. : J'en viens à la troisième partie de la conférence qui est la généralisation de la destruction artistique. Pourquoi y a-t-il un changement de chapitre ici ? Dada, je l'ai dit, était très chaotique dans ses destructions. Le problème est que, quand on est chaotique, on ne sait pas trop où on va. Le souci est que Dada n'a pas détruit plusieurs arts. Par exemple, le Théâtre, la Photographie ou le Cinéma ont été complètement... Comment je pourrais dire... ont eu la chance d'éviter les agressions dadaïstes. Mais il y a un mouvement encore assez méconnu aujourd'hui, dont l'apport a été précisément d'étendre ces destructions à l'intégralité des arts. Ce mouvement s'appelle le Créatisme (ou le Lettrisme) qui s'étend de 1945 à 2007. Vous voyez, ça fait une seconde moitié du XXe siècle, c'est assez conséquent. Est-ce qu'il y en a qui connaissent ce mouvement ?

Public : ...

U. B. : Non ? Aaah, merveilleux... La culture, tout ça ! On est là pour apprendre. Super !

C'est un mouvement d'avant-garde (comme Dada et comme le Surréalisme) qui a été créé par Isidore Isou, après la Seconde Guerre mondiale. C'est marrant, on a deux parallèles : on a Dada qui arrive pendant la Première Guerre, et le Créatisme qui arrive après la Seconde Guerre. Donc vous pouvez être sûr qu'à chaque fois que vous aurez une guerre mondiale, il y aura toujours un mouvement qui va s'intéresser à la destruction dans l'Art. Hélas ! Hélas...

Le Créatisme est un mouvement qui a bouleversé l'intégralité des arts, de la Peinture au Théâtre, mais également la Philosophie, l'Économie ou encore l'Histoire. Si je devais donner une définition du Créatisme, je prendrais une citation d'Isou :

« [...] notre école a proposé comme valeur objective, concrète, la création ou l'innovation de l'ensemble de la culture, la découverte ou l'invention des territoires et des moyens des branches de la connaissance artistique, philosophique, scientifique ou quotidienne. » ²⁰

Programme assez vaste. Mais c'est vraiment ça. Isou voulait absolument bouleverser toutes les disciplines du Savoir. Et vous savez quoi ? Dans la plupart des cas, il a réussi. Il y a beaucoup d'idées dans l'art contemporain qu'il a eues et qui ont été reprises après.

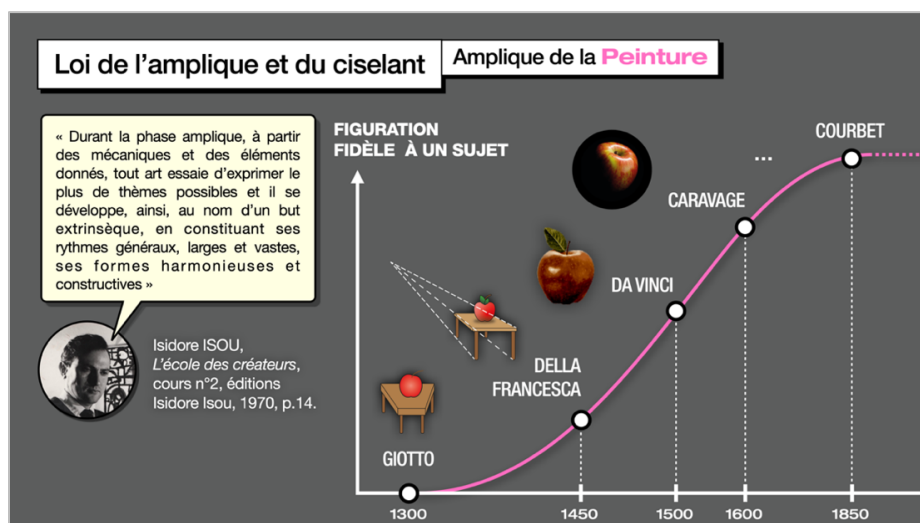
Ce qui va nous intéresser, ce n'est pas forcément l'intégralité du Créatisme, mais plutôt... qu'il va innover dans la théorie et la pratique de la destruction artistique. On peut même dire qu'Isou est le premier vrai grand théoricien de la destruction dans l'Art. Du coup, je suis un peu obligé de vous expliquer la théorie. Ne vous inquiétez pas, je vais le faire d'une manière hyper-simple.

Isou invente une loi. Je cite :

« À partir d'un certain nombre d'études et de créations effectuées dans les arts particuliers, j'ai découvert un phénomène général, saisi dans toutes les disciplines esthétiques, artistiques — bien entendu — et que j'ai intitulé le principe des deux hypostases : de l'amplique et du ciselant. Durant la phase amplique, à partir des mécaniques et des éléments donnés, tout art essaie d'exprimer le plus de thèmes possible et il se développe, ainsi, au nom d'un but extrinsèque, en constituant ses rythmes généraux, larges et vastes, ses formes harmonieuses et constructives. » ²¹

Bon je sais. C'est un passage un peu retors. Mais je vous traduis le langage d'Isou.

Hyp-d : *Diapositive animée de la phase amplique de la Peinture.*



²⁰. Isidore ISOU, *L'École des créateurs*, éditions Isidore Isou, 1970, Paris, p.2.

²¹. *Ibid.*, p.14.

U. B. : Si on prend par exemple la Peinture, et l'amplique de la Peinture, pour Isou, on peut considérer qu'à partir de Giotto (un peintre italien), la Peinture s'est donné comme problème de figurer le plus fidèlement possible un sujet : ça peut être un épisode religieux, du quotidien, peu importe. Donc vous voyez, les petits pictogrammes vous montrent l'évolution, la progression de la Peinture dans l'histoire. Au début, Giotto, ça ressemblait vraiment à ça. La perspective n'était pas du tout maîtrisée, les couleurs étaient un peu faiblardes. Il a fallu attendre Piero della Francesca (toujours à la Renaissance) pour qu'on introduise... ?

Ophélie (public) : ... la perspective.

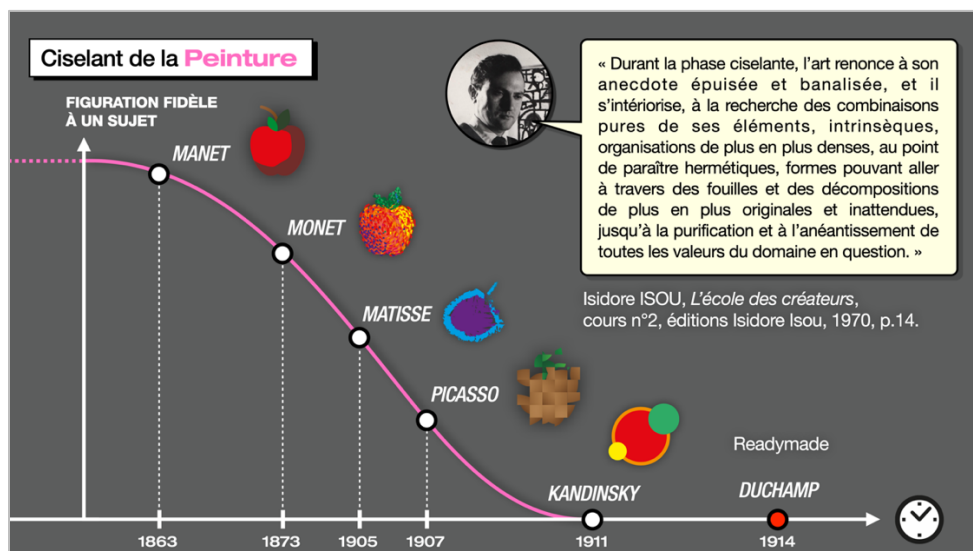
U.B. : Laquelle ?

Public : ...

U.B. : Linéaire. (Rire). Parce qu'il y en a plusieurs, figurez-vous. La perspective linéaire. Très bien.

Après, nous avons le célèbre Da Vinci qui va introduire différentes techniques, notamment les proportions humaines, la technique du sfumato... Bon, je vous passe les détails, mais ce sont des techniques qui permettent de faire une pomme d'une manière beaucoup plus réaliste... avec des ombres, des lumières, etc. Et enfin, Caravage, lui, est l'inventeur du clair-obscur. Et voilà la pomme du clair-obscur. C'est la pomme, finalement, qu'on voit dans toutes les pubs : la pomme du désir, qu'on a envie de croquer. On pourrait continuer longtemps, jusqu'à Courbet. Mais dans toute cette phase amplique, les peintres vont être obsédés de faire une peinture fidèle avec le réel, en tout cas avec un sujet.

Hyp-d : *Diapositive animée de la phase ciselante de la Peinture.*



U.B. : Sauf que ce n'est pas fini. On a la phase dite « ciselante ». Je cite :

« Durant la phase ciselante, l'art renonce à son anecdote épuisée et banalisée, et il s'intériorise à la recherche des combinaisons pures de ses éléments

question. »²²

(Rire).

en tête...

Hyp-d : Diapositive animée de la généralisation de la loi de l'amplique et du ciselant.

Généralisation de la loi de l'amplique et du ciselant

	Amplique commencée	Amplique achevée	Ciselant entamée	Ciselant achevée
Peinture	✓	✓	✓	✓
Sculpture	✓	✓	✓	✓
Poésie	✓	✓	✓	✓
Musique	✓	✓	✓	✓
Roman	✓	✓	✓	✓
Cinéma	✓	✓		
Danse	✓	✓	✓	
Théâtre	✓	✓	✓	
Photo	✓	✓		
...				

Tableau de l'état des arts
(tel qu'aurait pu l'imaginer
Isidore Isou vers 1950)

☠ : mort créatrice d'un art
(fin de son exploration novatrice)

☠

} Arts à finir d'explorer,
et aussi à **détruire**

vérifiait à chaque fois.

²². *Loc. cit.*

On pourrait se demander : qu'est-ce qui se passe quand toutes les phases sont accomplies ? Pour Isou, si les deux phases sont finies, l'art est mort. En tout cas, *tel* art est mort. Mais attention, c'est une *mort créatrice*, c'est-à-dire qu'on a fini d'explorer les plus grandes formes, les plus importantes d'un domaine. On peut toujours faire de la Peinture aujourd'hui : il n'y a pas de problème. Mais vous n'arriverez pas à créer, pour Isou, de nouvelles formes, ou en tout cas vous recyclerez des formes.

On pourrait se dire que c'est un peu triste de dire que tout ça est mort. Eh bien non, regardez. Isou regarde d'autres arts. Et il se dit : « Mais tiens, le Cinéma n'a pas eu de phase ciselante. La Danse ne l'a pas finie non plus. Le Théâtre aussi, la Photo... » Il va donc s'occuper lui-même de remplir les cases. Il va par exemple faire la phase ciselante du Cinéma. Il va finir de les explorer et, en conséquence, faire une espèce de Dada pour les autres arts, là où Dada n'avait rien fait.

On en arrive au Cinéma, où Isou propose une invention révolutionnaire (qui a influencé toute la Nouvelle Vague, dont Godard et bien d'autres encore) qui s'appelle le « montage discrèpant ». Vous allez voir, l'idée est simple. En 1951, dans un film qui s'appelle *Le Traité de bave et d'éternité*, il propose la disjonction pure de la bande image et de la bande sonore. Les deux n'ont plus aucun rapport. Et on va voir un extrait. Écoutez bien.

Hyp-d et l'enceinte : *Diffusion d'un bref extrait du Traité de Bave et d'éternité (1951) d'Isidore Isou. Sur la bande image, on voit Isou se promener dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés à Paris. Quant à la bande sonore, on entend un certain « Daniel », personnage fictif ressemblant à Isou, expliquer la nécessité créatrice de séparer le son de l'image (le montage discrèpant) dans le Cinéma. Pour que le lectorat identifie le passage diffusé de ce film, il trouvera ci-dessous sa transcription, empruntée à l'ouvrage Œuvres de spectacle, écrit par Isidore Isou (éditions Gallimard, 1964) :*

« La voix de Daniel

Oh, les badauds de la salle, vos gueules, quoi ! Je voulais simplement dire que je ne veux pas faire des films *en profitant des erreurs des autres*. Je veux, pour le salut de mon âme, courir mes propres dangers. Je veux un paradis ou un enfer pour moi tout seul.

Voix diverses

Égoïste ! – Petit bourgeois !

La voix de Daniel

Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'élargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera ! Sous le coup d'une congestion, ce *porc rempli de graisse* se déchirera en mille morceaux. J'annonce la *destruction du cinéma*, le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme *ballonné et ventru* qui s'appelle film.

La voix de Daniel

Les films d'aujourd'hui ont quelque chose d'achevé, de parfait, de tranquille. Cela résulte de l'*harmonie des éléments de composition*, de l'unité classique entre les parties constituantes : parole-image. Pour conquérir, il faut rompre. Il faut renvoyer une fraction de la famille, la plus jeune, en avant-garde, pour qu'elle essaie de défricher, dans ce mouvement d'indépendance, ses propres espaces.

Une voix

Comme dans les migrations ou dans les conquêtes impérialistes !

La voix de Daniel

Oui, il faut déchirer les deux ailes du cinéma, le son et l'image.

Une voix

Boucher !

La voix de Daniel

On doit casser cette association naturelle qui faisait de la parole le *correspondant de la vision*, le *commentaire spontané engendré par la photo*. Je voudrais séparer l'oreille de son maître cinématographique : *l'œil*.

Je veux plaquer sur une pellicule une phrase hurlante sans rapport avec les scènes de l'écran. On doit rendre indifférent le déroulement des images par rapport à l'histoire sonore terrible qu'on projettera, qu'on lancera, dans l'obscurité de la salle. Il faut couper la liaison avec la succession des photos, cohérentes en elles-mêmes peut-être, mais de toute façon incohérentes vis-à-vis du sujet des bruits.

Sifflements

Une voix

Ridicule ! » ²³

U. B. : Voilà. (Rire). Ça dure deux heures.

(Rire du public)

U. B. : Figurez-vous que la première fois que j'ai vu ce film (je devais avoir 20 ans, 19 ans) j'ai été époustouflé. Pourquoi ? Au-delà de l'avis subjectif, c'est parce que j'ai été surpris de regarder le film d'une traite. (Rire). Mais c'est aussi parce que l'intonation est tellement hypnotisante... Isou vous explique toute l'histoire du Cinéma, pourquoi il veut détruire...²⁴ Ce qui fait qu'on ne regarde plus tellement le film : on l'écoute. Et vous avez plein de cinéastes aujourd'hui qui proposent cette disjonction du son et de l'image. Dans ce que vous avez vu, je tiens à le dire, il y a zéro rapport

²³. Isidore ISOU, *Œuvres de spectacle*, éditions Gallimard, 1964, Paris, p.14 à 18.

²⁴. *Erratum* : ce n'est pas qu'Isou explique « toute » l'histoire du Cinéma, mais propose une lecture novatrice de son histoire, notamment en revenant sur les grands créateurs de cet art (Lumière, Méliès, Griffith...).

entre les deux. On voit juste Isou qui se balade à Saint-Germain-des-Prés dans les années 50.

Il y a d'autres apports dans le film. Comme Isou avait compris que les autres arts passaient par différentes destructions, il s'est dit : « je vais toutes les mettre dans un film ». Il invente donc ce que l'on a appelé plus tard le *found footage*. C'est-à-dire que l'on récupère des bandes images abandonnées et déjà faites pour les intégrer dans un film. Un peu comme Kurt Schwitters qui ramasse des déchets pour faire des collages. Sauf qu'Isou le fait dans le film. Je vous montre un autre extrait.

Hyp-d : *Diapositive animée du found footage, avec un extrait sans son du Traité de bave.*

U. B. : Il a carrément piqué des bobines à l'armée militaire.²⁵ (Rire). Où l'on voit des jeunes hommes en train de s'entraîner. Ce qui fait qu'en plus d'avoir une bande son qui nous explique ce qu'est le ciselant, le montage discrétant, etc., on voit des images qu'Isou lui-même n'a pas faites lui-même. Il les détruit en ne les faisant pas.

Et autre apport très important : la *pellicule ciselée*. Quand il réalise son film, Isou a devant lui la bobine (dans l'ancien temps, maintenant tout est numérique). Il va carrément prendre les photogrammes (c'est-à-dire les images imprimées sur la bobine) et les gratter dans le but de soustraire une ou plusieurs parties de l'image. Je vous montre ce que ça donne.

Hyp-d : *Diapositive précédente augmentée par un deuxième extrait (toujours sans son) dans le Traité de bave et la définition de la pellicule ciselée.*

U. B. : Vous avez ici un artisan qui est en train de limer. D'ailleurs, on devrait remarquer qu'il est en train de détruire quelque chose qui est lui-même détruit sur l'image. Comme une espèce de mise en abyme.

Il y aurait d'autres extraits à montrer. Mais à un moment dans le film, il n'y a plus d'image. Juste une bande sonore avec des poèmes lettristes où l'on entend presque beugler quelqu'un, de manière à rendre la séance de cinéma presque insoutenable. C'est un peu le but : qu'on sorte de la salle, peut-être, pour Isou.

Ça c'est dans le Cinéma. Mais je tenais absolument à donner un autre exemple qui était dans la Danse.

Isou constate que la Danse a commencé sa phase ciselante avec deux danseurs dont Isadora Duncan, qui est une très grande danseuse moderne, et Vaslav Nijinski. Ceux qui connaissent *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, vous savez très bien qu'il y a eu une chorégraphie spécialement conçue pour celui-ci en 1913 ou 1912 (je ne veux pas dire de bêtises). C'était une chorégraphie plus orientée vers une espèce de primitivisme : on fait des gestes un peu plus bruts. Sauf qu'Isou voit cela. Il surveille. Il décide d'écrire un ouvrage qui s'appelle *Les Ballets ciselants, polythanasiques, hypergraphiques et infinitésimaux*. Mettez juste *Ballets ciselants* si vous notez. Tout le reste est un peu du jargon lettriste, mais ne vous inquiétez pas, nous allons y revenir. Il publie cela en 1965.

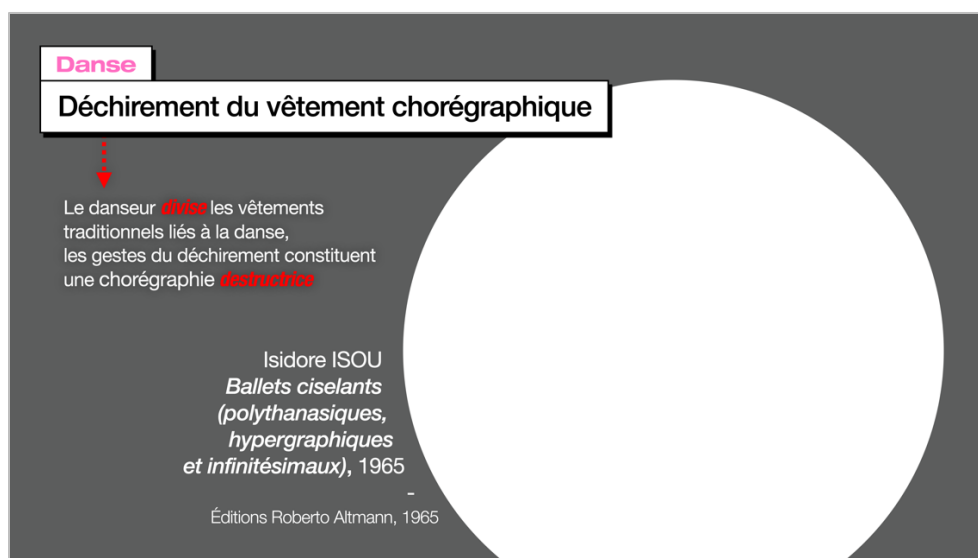
²⁵. *Erratum* : si Isou a bien récupéré des bobines à l'armée militaire, il s'agissait, dans l'extrait montré, il me semble, de bobines récupérées des jeunesses communistes.

Ce que je vais faire, c'est interpréter devant vous trois petits ballets.

U.B. se lève, puis montre l'enceinte.

U.B. : Il y a ma voix qui va se déclencher ici pour pouvoir les faire.

Hyp-d : *Diapositive animée du « Déchirement du vêtement chorégraphique ». Le cercle blanc dans la diapositive imitait la lumière d'un projecteur sur scène, cercle dans lequel un acteur se trouve habituellement éclairé et au centre de l'attention.*



L'enceinte :

« Le danseur s'attaque ensuite au matériel même du ballet. Cette œuvre nous découvre l'anéantissement des mécaniques chorégraphiques habituelles, dont le système s'apparente à l'anéantissement des instruments sonores dans la musique concrète et à l'anéantissement de la mécanique plastique dans la peinture actuelle, car les arts doivent se débarrasser des matières acquises pour s'en trouver d'inédites. » ²⁶

Pendant que l'enceinte diffuse un premier extrait des Ballets ciselants, U.B. sort un tutu blanc d'un sac. Il le montre au public. Puis, il déchire méthodiquement le tutu, jette chaque lambeau dans le public au fur et à mesure de cette destruction.

(Rire du public)

U.B. : Je continue, je vous rassure.

U.B. poursuit le déchirement du tutu.

(Rire du public)

²⁶. Isidore ISOU, *Ballets ciselants, Polythanasiques, Hypergraphiques, Infinitésimaux*, éditions Roberto Altmann, 1965, p.21.

U.B. : Ici, c'est le déchirement du vêtement chorégraphique. Le danseur divise les vêtements traditionnels liés à la Danse. Ce qui fait que les gestes que je suis en train d'effectuer pour déchirer mon tutu sont une forme de Danse. Alors certes, ce n'est pas une danse très harmonieuse. Mais, au moins, c'est une nouvelle danse que, je pense, vous n'avez jamais vue. Et je suis censé vous le balancer.

U.B. jette le tutu dans le public.

(Rire du public)

U.B. : Isou ajoute...

L'enceinte :

« Après avoir déchiré un tutu, je regrette de ne pas avoir devant moi une danseuse à déchirer. » ²⁷

(Rire du public)

U.B. : On est dans les années 60, hein... (Rire).

L'enceinte :

« S'il est vrai que la danse obéit à une attention ou à un certain idéal, il est naturel que l'idéal finisse par détruire le corps et la danse pour s'exprimer dans toute sa pureté. La fin de la danse ne peut être que l'anéantissement de la danse. Ce ballet est celui de l'immobilité complète. » ²⁸

U.B. reste debout, immobile, face au public, et attend pendant une minute.

(Rire et bavardage dans le public)

Une personne dans le public : Cela dure combien de temps ?

U.B. recommence à bouger pour se rasseoir.

U.B. : Je pourrais le faire pendant cinq minutes, mais...

(Applaudissement du public)

U.B. : C'est bien, vous m'applaudissez quand je ne fais rien. Vous avez compris la destruction... Et une dernière :

U.B. se cache soudainement sous le bureau, disparaissant de la scène.

(Rire du public)

²⁷. Loc. cit.

²⁸. Ibid., p.22.

L'enceinte :

« La chorégraphie n'est qu'un art et tous les arts sont risibles. Les espoirs mis dans la danse sont vains, car la danse n'est ni acrobatie, ni force, ni beauté. Le but de la chorégraphie est de s'exprimer de moins en moins et de faire peut-être autre chose. Dans ce ballet, la scène est vide, car le danseur, lui-même, a disparu, s'est volatilisé.

Au fond, vous avez entendu un grand discours et vous avez vu très peu de danse. C'est parce que la danse doit passer par une phase esthétique où elle se nie elle-même, où elle présente tout ce que vous, sauf la danse. » ²⁹

U.B. attend quelques secondes, caché sous le bureau.

(Rire et bavardage dans le public)

U.B. réapparaît.

(Applaudissement du public)

U.B. : Merci merci. Il y a d'autres ballets qui sont tout aussi drôles : c'est la danse du doigt.

U.B. bouge seulement et librement l'index de la main droite.

U.B. : Isou comprend que le chorégraphe a surtout mobilisé ses cinq membres (la tête, les deux bras et les deux jambes), et se dit : « mais on n'a jamais fait de ballet avec, juste, un doigt ». ³⁰

(Rire du public)

U.B. continue de bouger l'index.

U.B. : Cela vous fait rire ! C'est normal : il joue là-dessus. Mais, aujourd'hui, vous avez de véritables danseurs qui vont faire des chorégraphies avec les doigts. Comme ceci.

U.B. danse avec les doigts de ses mains, de façon à ce que les mains et les doigts fassent des gestes en symétrie, en miroir.

²⁹. Loc. cit.

³⁰. Comme le ballet du doigt ne figurait pas dans la conférence, je me permets d'ajouter la partie sonore de la section III des *Ballets ciselants* d'Isou, afin que le lectorat s'en fasse une idée : « Je voudrais que la danse nous montre cette série de nuances extraordinaires et infinies, qui est la naissance difficile d'un seul mouvement de doigt. Il y a tant de virtualités inexplorées dans chaque main que je m'étonne de la rapidité grossière avec laquelle les chorégraphes jusqu'à présent ont sauté directement à l'ensemble du corps et ont négligé l'essentiel. / Naturellement, je resterai longtemps comme Debussy à des variations ou comme Mallarmé à quelques mots-clefs. Un ballet qui engagerait le corps entier du danseur me semble, pour l'instant, avec ma technique neuve, aussi difficile qu'une épopée pour Mallarmé ou pour Apollinaire, qui n'ont d'ailleurs jamais fait d'épopée. L'œuvre chorégraphique devient une multitude d'essais fragmentaires, qui résultent d'un besoin de découverte incessant et du dégoût de construire autour d'un thème, alors que tous les thèmes sont archi-connus » (*Ibid.* p.16-17).

U.B. : Ils peuvent créer des symétries pour vous hypnotiser. Sauf qu'Isou est encore plus radical. Il se dit : « moi je le fais avec un doigt. » Fabuleux. Donc il anticipe même... Je tiens à le souligner... Quand il dit qu'il veut « déchirer une danseuse », au-delà même de la blague que cela constitue, il considère que la personne qui danse peut elle-même faire l'objet d'une destruction, d'un meurtre. Sauf qu'il ne le fera jamais. Isou n'était pas favorable à des espèces de performances assassines que l'on peut voir aujourd'hui (qui sont d'ailleurs complètement grotesques). Lui note l'idée. Il se dit : « on n'a pas besoin de la faire, on a juste l'idée ».

Hélène (dans le public) : Excusez-moi, vous venez de parler d'Isadora Duncan. Mais elle n'était pas dans ce mouvement-là, elle.

U.B. : Non, mais ce que je veux dire, c'est qu'Isou la considérait comme le début de la phase ciselante de la Danse.

Hélène (dans le public) : Ah oui.

U.B. : Pourquoi ? Parce qu'elle renonçait précisément aux mouvements typiquement classiques et romantiques de la Danse, c'est-à-dire les pointés, les entrechats, etc. Elle voulait retrouver une liberté de la Danse, par exemple en dansant pieds nus.

Hélène (dans le public) : Oui.

U.B. : Avant, la Danse romantique (pour ceux que cela intéresse, regardez *Le Lac des cygnes*), le corps est mobilisé de telle sorte à ce qu'on puisse le mettre à l'épreuve de mouvements quasi-impossibles. Il n'y a que des danseurs et des danseuses professionnels qui le font. Or, Isadora Duncan va rejeter l'anecdote même du *Lac des cygnes*, des grands thèmes à retranscrire avec des gestes. Elle veut retrouver une liberté simple de la Danse.. Ce qui fait que c'est du ciselant pour Isou. Sauf que lui, vous avez vu, va encore plus loin.

Hélène (dans le public) : D'accord merci.

U.B. : Je vous en prie.

Jean-Charles (dans le public) : Excusez-moi. Comment est-ce qu'il intègre le fait que la Danse est un art qui s'autodétruit, de toute façon.

U.B. : Pourquoi il s'autodétruit ?

Jean-Charles (dans le public) : Parce qu'une fois que c'est fait, c'est fait. Une fois que c'est présenté, c'est présenté. C'est une autodestruction.

U.B. : Alors, c'est très intéressant votre question, et cela mobilise même des questions philosophiques. Je précise que je n'ai pas fini la conférence, il me reste encore une quatrième partie...

Jean-Charles (dans le public) : Ce n'est pas vrai pour tous les arts, mais pour la Danse c'est vrai.

U.B. : On peut le dire quasiment de tous les arts qui mobilisent une présentation : le Théâtre, le Mime, la Danse... Or, ce n'est pas une destruction. On peut parler plutôt d'un mouvement du temps. On ne peut pas dire que « la chose a été détruite » parce que « la chose est passée ». Dans la destruction, il y a la notion d'« opération » (c'est pour cela que je l'ai introduite dès le départ), c'est qu'il y a vraiment une intention de la réduire à Néant. Et précisément, c'est ça qu'introduit Isou : pendant que la danse est en train de se faire devant vous, il est en train de l'anéantir. À la différence d'Isadora Duncan, ou d'autres danseurs qui faisaient leur danse de la manière la plus constructive possible, et qui s'évanouissait juste après. Mais je ne suis pas d'accord pour dire que c'est une destruction, vous voyez ? C'est là où on entre dans des questions de langage tout à fait passionnantes, n'est-ce pas ? Bon. Je poursuis.

Jean-Charles (dans le public) : Merci.

U.B. : Je vous en prie. On pourra continuer la discussion après, avec grand plaisir.

4 – Diversification de la destruction artistique

En quatrième partie... On a vu la généralisation avec Isou, n'est-ce pas ? Sauf que, ici, on va assister à une diversification de la destruction artistique. Mais toujours dans le même mouvement. C'est ça qui est incroyable : le Créatisme a suffisamment été riche pour s'auto-renouveler de nouveaux apports.

À présent, je vais introduire deux notions qui vont vous sembler au départ sans rapport. Mais vous allez voir, on va raccrocher les wagons après.

La première notion à connaître est celle d'*Hypergraphie*. Qu'est-ce que c'est ? Il faut savoir qu'Isou, malgré toutes les œuvres que j'ai pu vous montrer de lui, ne faisait pas que détruire. Loin de là. C'était même une activité plutôt mineure pour ce dernier. Il voulait, après avoir constaté la mort créatrice de plusieurs arts, inventer des nouveaux arts. Pour lui, les arts meurent, mais cela implique aussi que les arts... naissent.

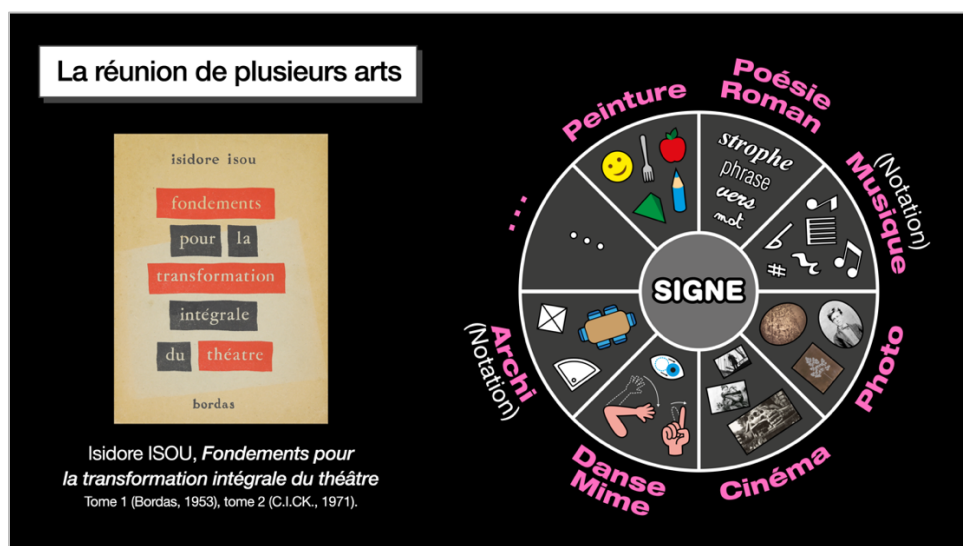
Donc autour de 1950, Isou propose la création d'un nouvel art qui s'appelle l'« Hypergraphie ». Je vous donne la définition. C'est un « art basé sur l'organisation de l'ensemble des signes phonétiques, non conceptuels, lexiques, idéographiques, acquis ou possibles, existants ou inventés. » Bon. Dit simplement, vous pouvez inclure tous les signes de la communication visuelle depuis le début de l'histoire de l'humanité. Ça fait un sacré morceau.

La notion qui est la plus importante, c'est celle de « signe ». Isou est assez malin parce qu'il crée un art qu'on pourrait qualifier de « super-art » ou d'« hyper-art » : les possibilités sont beaucoup plus grandes que les autres. Je m'explique.

Dans un ouvrage qui s'appelle *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (qui date de 1953), il va proposer une nouvelle définition du Théâtre... Qui va d'ailleurs bouleverser cet art, on peut vraiment comparer cet ouvrage à la *Poétique* d'Aristote en terme d'importance... Il va proposer à l'intérieur de cet ouvrage, étant donné que le Théâtre aborde différents arts... Quand vous allez voir une pièce de

théâtre, vous pouvez avoir un décor (donc de la peinture). Vous avez également de la danse devant vous, parfois. De la chanson, quand vous êtes à l'Opéra. Et du texte : des vers, par exemple, si vous allez voir une pièce de Racine. Eh bien, Isou profite de cet ouvrage qui aborde tous les arts (qui ont été un petit peu absorbés par le Théâtre) pour se poser la question : « Mais comment je peux les réunir autrement ? » Et il constate que tous les arts possèdent des formes visuelles ou des notations.

Hyp-d : Diapositive animée de la réunion de plusieurs arts autour du signe.



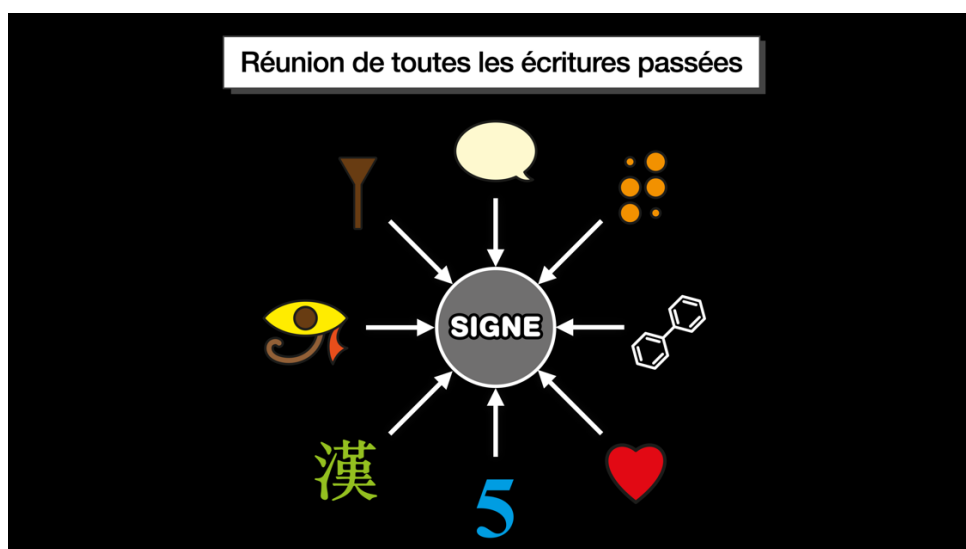
U.B. : Par exemple, la Peinture propose ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui des pictogrammes, des smileys, des formes abstraites ou autres. Le Roman et la Poésie : les phrases, les vers, les mots et les strophes qui sont écrites, ce sont également des signes, des lettres notamment. La Musique possède une notation particulière, avec les portées, les croches, les doubles croches, les bémols, etc. La Photo, pour Isou, est également graphique, en tout cas visuelle. Le Cinéma, dont le nom est à l'origine le cinémato-*graphie*, est un art qui propose une « écriture du mouvement ». La Danse et le Mime reposent aussi sur des formes qui possèdent des codes graphiques. Vous savez, quand dans la rue, on vous fait signe comme ça.

U.B. fait un « coucou » de la main.

U.B. : Pour Isou, cela peut être une forme d'écriture. Pareil pour l'Architecture : si vous regardez un plan de cet art-là, vous verrez que c'est codé d'une certaine manière. Et il le fait avec tous les arts. Le point commun de tout ça, c'est le signe. Il comprend que le signe est l'unité dans laquelle vont se fondre toutes les disciplines artistiques qui ont été créées jusqu'à lui.

Sauf que, il ne s'arrête pas là, le bougre. Il se dit : « J'ai réussi à réassembler tous les arts au travers du signe. Mais je vais réunir également toutes les écritures passées. » Donc, il va introduire des cunéiformes, des hiéroglyphes, de l'écriture chinoise (ou ce qu'on appelle des sinogrammes), des chiffres mathématiques, des symboles, de l'écriture chimique, le braille, et parfois des signes qui sont issus de la BD...

Hyp-d : Diapositive animée de la réunion de toutes les écritures passées.



U.B. : Il faut s'imaginer des artistes dans les années 50 qui vont essayer de créer un art avec tous ces signes-là. Ce qui est d'une complexité énorme. Comme vous connaissez l'amplique et le ciselant, il faut les retrouver dans l'Hypergraphie. Et nos amis (on va dire « isouiens ») se sont attelés à cette tâche.

Je vous montre un exemple de Roland Sabatier, qui était un disciple d'Isou, qui propose ici une série de toiles qui s'appelle *Schéma de l'évolution créatrice des éléments de la communication visuelle...*, réalisée en 1993. Ici, Roland Sabatier vous raconte l'histoire de l'écriture, avec des signes. Je zoome un petit peu pour que vous puissiez voir. Dedans, il mobilise aussi bien des lettres, des flèches, des schémas, mais également des photos ou des reproductions. Le but est de faire une œuvre amplique, une hypergraphie amplique, qui vous raconte une histoire. Au même titre que nous avons des romans historiques comme ceux de Walter Scott, qui vous racontent tel épisode de guerre ou je ne sais quoi.³¹

Et là, ce que vous ne savez pas, c'est que depuis le début de cette conférence, vous êtes en train de regarder une hypergraphie. C'est une *hypergraphie-slide*. C'est une œuvre amplique que vous êtes en train de voir. Je suis en train de mobiliser tous les signes de la communication visuelle pour vous raconter ce qu'est la destruction et aussi son évolution dans l'histoire au XX^e siècle. Donc l'Hypergraphie est un art qui peut encore se poursuivre aujourd'hui au XXI^e siècle, tellement les possibilités sont riches.

Mais nous ce qui nous intéresse, c'est la destruction. Là, on était un peu hors-sujet. J'en arrive à la deuxième notion, qui est celle de « polythanasie esthétique »... Oui, c'est bien barbare. (Rire).

Isou estime, dans un ouvrage qui s'appelle *La Loi des purs*, que Dada a surtout détruit (il reconnaît la grandeur de cette avant-garde), mais a surtout détruit dans la Peinture, la Sculpture et la Poésie. Sauf que, notre cher Isidore, veut absolument tout dépasser et dépasser ce qui a été fait avant lui : donc forcément Dada. Il dit dans le *Manifeste de la polythanasie esthétique* :

³¹. Je pensais ici au roman *Waverley* (1818), mais je n'ai pas voulu le citer, par peur de dire quelque chose de faux.

« Nous devons dépasser l'anéantissement artistique arbitraire et chaotique par un anéantissement nécessaire, précisé et multiple. »³²

Et c'est là où il fait un tacle à Dada. Il dit :

« Contre la *mono-thanassie* [U.B. : « *thanassie* », vous savez ce que ça veut dire, c'est la mort, *Thanatos*, et « *mono-* », un seul] »... « contre la *mono-thanassie* du type dadaïste ou sous-dadaïste, Isou propose la *poly-thanassie originale*, seule capable de nous offrir une vision réelle de l'ensemble de liquidations possibles, c'est-à-dire cette *néantisation intégrale* constituée de la généralité des *néantisations définies*. »³³

U.B. : (Rire). Oui je sais, le langage isouïen est toujours un peu... Voilà.

Gisèle (public) : Et alors ?

(Rire du public)

U.B. : « Et alors ? » (Rire). Qu'est-ce que nous dit ici Isou ? Grosso modo, que les destructions dadas ont détruit l'œuvre, mais d'une manière globale. Mais pour lui, l'œuvre pouvait se décomposer en (on va dire) quatre sections. Je n'ai pas de diapo pour ça (ce n'est pas grave). Mais, pour Isou, une œuvre est composée de quatre secteurs :

- 1) les outils que vous mobilisez (par exemple, pour un tableau, ce serait un pinceau, un châssis sur toile ou autre) ;
- 2) les éléments que vous créez (par exemple, dans une peinture, une nature morte, les éléments seront des objets : une table ou une nappe) ;
- 3) l'association de ces éléments (par exemple, telle pomme qui est posée sur une table avec telle nappe : ça forme une nature morte) ;
- 4) et le sujet (par exemple : la mort, le temps qui passe, etc.).

Eh bien, ces quatre dimensions (outillage, éléments, association et thème), Isou vous explique qu'on peut détruire dans chacune d'entre elles. Ce qui fait que la destruction devient vachement plus précise. Il compare même les destructeurs à des « chirurgiens », parce qu'on peut rentrer dans le détail.³⁴ C'est là où on arrive à notre dernier artiste, qui s'appelle Roland Sabatier.

Hyp-d : *Diapositive animée où apparaît une photographie de Roland Sabatier en train de mâcher une hypergraphie, la photographie datant de 1971.*

U.B. : Roland Sabatier (et là, on voit que le destin est bien fait) rentre dans le groupe du Créatisme en 1963, la même année que le *Manifeste de la polythanassie esthétique*.

³². Isidore ISOU, *Manifeste de la polythanassie esthétique* dans *La loi des purs*, éditions Isidore Isou, Paris, 1963, p.7.

³³. *Ibid.* p.11.

³⁴. L'extrait du *Manifeste de la polythanassie esthétique* d'Isou où ce mot est employé n'apparaît pas dans la conférence, donc le voici : « Seules les *négateurs analytiques* sont signes de se perpétuer dans l'art, car ces chirurgiens profonds éliminent d'abord les bouchers superficiels et inefficaces avant de penser à opérer les parties gangrénées et pourries de notre domaine. » *Ibid.* p.10.

On pourrait dire que son avenir était tout tracé. Et une des plus grandes originalités de son travail est d'avoir exploré et rénové en profondeur la polythanasie esthétique d'Isidore Isou. Je suis persuadé d'une chose : c'est qu'il y a une invention intellectuelle qui lui a échappé, et que Sabatier l'a reprise pour en faire une vraie création, un bouleversement dans la destruction. On n'a jamais vu ça dans l'Histoire de l'Art.

Sabatier va appliquer cette destruction à un art en particulier. Et vous me voyez venir... Il s'agit de l'Hypergraphie dont je vous ai parlée tout à l'heure. Sabatier nous explique d'une manière (pour le coup plus simple qu'Isou) comment il opère dans ces destructions dans un ouvrage qui s'appelle *Situation de mes apports dans la polythanasie esthétique*. Je vous lis :

« Je me souviens avec effroi de cette époque, où, solitaire, je passais des journées à peindre minutieusement des signes sur un tableau pour ensuite, après une longue réflexion, avec tristesse et émotion, les effacer ou les soustraire, comme guidé par une volonté forcenée de création et de dépassement qui, fondé sur une théorie supérieure, s'opposait à mes sens pour en créer de nouveaux, plus subtils et plus riches.

Mais très vite, après quelques œuvres ainsi réalisées, je compris mon désintérêt pour ces bases dont l'existence, en fait, ne se justifiait que par rapport à leurs destructions. Dès lors, après la publication, en 1970, de mon roman amovible intitulé *Concept*, présenté sous la forme d'une affiche, j'ai jugé préférable de faire imprimer en plusieurs exemplaires une super-écriture au matériel et au rythme classiques, qui, rapidement collée sur le support de mon choix, pouvait sans perte de temps inutile, représenter l'hypergraphie type, capable de devenir la cible des actions polythanasiques qui seules m'intéressaient dans le cadre de ces accomplissements. »³⁵

C'est génial. Parce que ce que nous dit Sabatier est qu'il n'a plus besoin de faire l'œuvre. Il a juste à la photocopier.³⁶ Et ce qui l'intéresse, c'est de la détruire. C'est là où il va être particulièrement astucieux : à chaque fois, il va trouver de nouvelles destructions.

Vous avez de la chance : Roland Sabatier, je l'ai côtoyé pendant dix ans et j'ai pu voir pratiquement l'intégralité de son travail. Il a fait plus de 5 000 œuvres. Et dans ces 5 000 œuvres, il y a plusieurs centaines d'œuvres où il explore différents types de destruction avec différents degrés. Ça m'a posé un vrai problème pour ma thèse. (Rire). Parce qu'il y en avait énormément et d'une diversité assez folle. Il a donc fallu que je crée une *typologie de la destruction*, c'est-à-dire de classer toutes les destructions possibles. Et c'est là où on revient à notre définition de base.

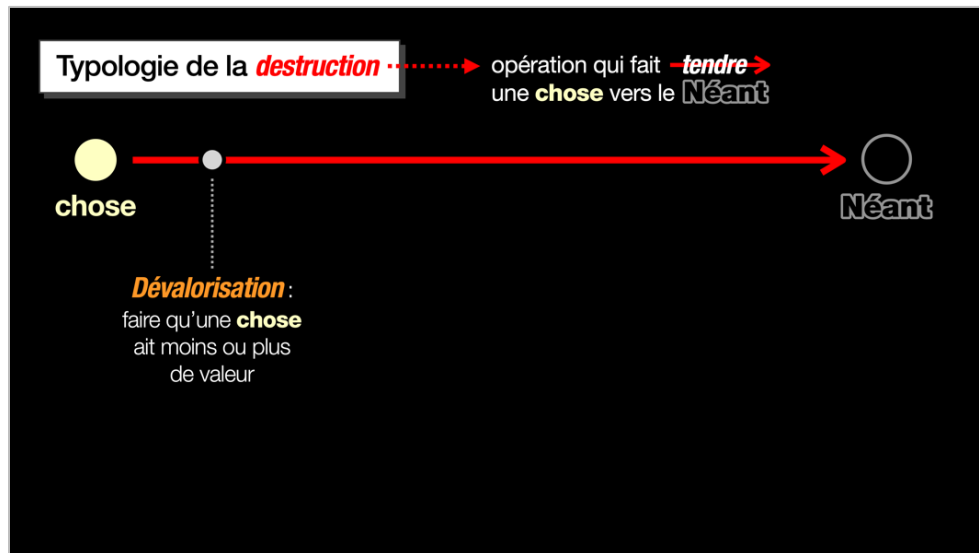
Je rappelle qu'une destruction est une « opération qui fait tendre une chose vers le Néant ». D'accord ? Il suffit ici de partir d'une chose (n'importe quoi, réelle ou fictive) et vous allez essayer de la *faire tendre* (je l'ai dit : comme un élastique) vers le *Néant*. Figurez-vous qu'entre la chose et le Néant, il y a différents degrés de destruction. Plus

³⁵. Roland SABATIER, *Situations de mes apports dans la polythanasie esthétique*, éditions psi, 1974. p.7-8.

³⁶. *Erratum* : Sabatier reproduisait surtout et d'abord son « hypergraphie type » avec la technique de l'impression offset. Cependant, par la suite, il a également été amené à faire des photocopies de celles-ci. Là encore, ayant peur que le public ne sache pas la différence entre les deux techniques, j'ai préféré utiliser le verbe « photocopier ».

on va avancer dans la conférence, et plus on va se rapprocher très fortement du Néant. (Rire).

Hyp-d : Diapositive animée de la typologie de la destruction (dévalorisation).



U.B. : La première destruction est ce que j'ai appelé une *dévalorisation*. C'est-à-dire faire qu'une chose ait moins ou plus du tout de valeur. Vous allez voir, on peut créer des ramifications à l'intérieur de la dévalorisation. Et c'est bien, car, à chaque fois, chez Sabatier, il y a un exemple.

Pour dévaloriser, Sabatier a utilisé ce que j'ai appelé des *commentaires*. Il utilise son hypergraphie et il va ajouter un mot ou une phrase qui vise à la dévaloriser. Par exemple, il va utiliser le *doute*.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître *Œuvre de doute* (Sabatier, 1969).

U.B. : Il propose ici une hypergraphie et il rajoute juste en dessous : « ceci est-il bien une hypergraphie de Roland Sabatier ? » Il fera toute une série comme ça. Il va parfois faire des doutes de doute : « est-ce que je suis bien en train de dire que c'est une hypergraphie de Sabatier ? »³⁷ Dans cette œuvre³⁸, il utilise (pour ceux qui sont fans de Descartes) le doute pour mettre en question l'identité de l'œuvre. L'œuvre n'existe plus par elle-même : elle a besoin d'une phrase pour... fragiliser son existence.

Deuxième exemple : la *négation*. Normalement, vous avez un exemple tout cuit. Qui est-ce qui a utilisé la négation dans la Peinture ?

Le public : Magritte.

³⁷. *Erratum* : en réalité, dans la série dont il est question ici, Roland Sabatier n'a pas réalisé de « doute de doute » de l'hypergraphie. La raison de cette confusion est que j'avais en tête d'autres créations de cette série qui poursuivaient des négations ou affirmations, comme *Œuvre refusée relancée* (1971) dans laquelle on peut lire : « ceci n'est toujours pas une hypergraphie de Sabatier ». Cependant, à ma défense, et connaissant bien l'artiste, il aurait très bien pu avoir cette idée de détruire le doute par le doute. Cette invention de ma part est donc, dans une certaine mesure, la sienne.

³⁸. Je parlais de l'*Œuvre de doute* (1969) qui était vidéoprojetée.

U.B. : Très bien, Magritte. Est-ce que vous pourriez me trouver le titre ?

Le public : *Ceci n'est pas une pipe.*

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître La Trahison des images (Magritte, 1928-1929).*

U.B. : Figurez-vous que ce n'est pas le titre. Ça s'appelle *La Trahison des images*. Mais vous avez raison, on l'appelle *Ceci n'est pas une pipe*. On a effectivement une négation qui vise à nous dire : « ceci n'est pas une pipe, mais un tableau qui figure une pipe ». La polythanasie esthétique de Roland Sabatier permet de reprendre la négation de Magritte, mais de l'insérer à un niveau plus précis. Il propose une hypergraphie niée.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître, à côté du tableau de Magritte, Hypergraphie niée (Sabatier, 1970).*

U.B. : On voit une hypergraphie faite à la mine de plomb, et il va à chaque fois prendre un signe... Par exemple, en haut à gauche : « ceci n'est pas un pictogramme ». Après à droite, il mettra : « ceci n'est pas une hache », « ceci n'est pas une canne », « ceci n'est pas un marteau » ou autre. Et j'ai découvert cela récemment (ça m'a beaucoup fait rire) : il rajoute, en signant, « pas Sabatier ». Comme si c'était lui qui ne l'avait pas fait. Donc lui-même vient à se nier dans la signature. C'est excellent.

Deuxième type de dévalorisation, c'est ce que j'ai appelé la *relation*. Vous prenez une chose, vous la mettez en rapport avec autre chose, et ce rapport va créer une dévalorisation. Je vais vous donner un exemple très simple. Si vous mettez un beau jeune homme ou une belle jeune fille à côté d'une personne beaucoup moins séduisante, figurez-vous que, psychiquement, ce qui se passe dans votre tête, c'est que vous vous dites : « mais pourquoi est-elle amie avec ce genre de personne ? » Je sais, c'est horrible. Mais il est prouvé qu'on a des comportements psychologiques de cette nature. On dévalorise par association d'idées.³⁹

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Œuvre de redondance ou d'homologie esthétique (Sabatier, 1973).*

U.B. : Comment cela se passe chez Roland Sabatier ? Il va prendre une hypergraphie et, pour supprimer sa valeur, la *répéter*... 150 fois. Il appelle ça une *Œuvre de redondance ou d'homologie esthétique* : il va photocopier 150 fois exactement la même hypergraphie.⁴⁰

Là, vous pourriez me dire : « mais en quoi est-ce une destruction de répéter plusieurs fois la même chose ? » Eh bien, la répétition vide le sens des choses. Par exemple, si je répète plusieurs fois le mot « maison » : maison, maison, maison, maison, maison, maison, maison, maison... Vous n'entendez plus (ou en tout

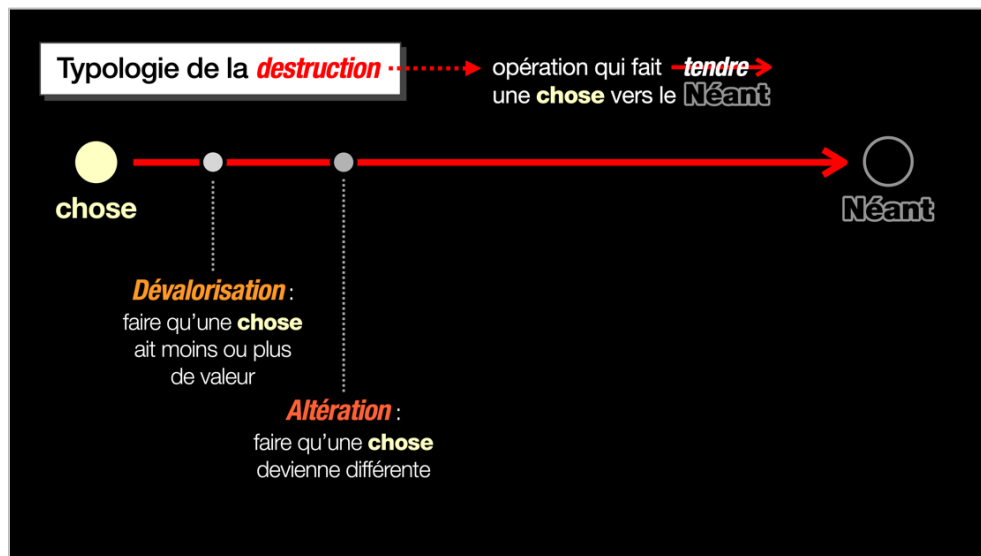
³⁹. Je voulais surtout parler ici du biais de comparaison sociale, ou alors de l'effet de contraste.

⁴⁰. *Erratum* : comme déjà précisé dans une note précédente, Sabatier utilise l'impression offset. Ce qui est le cas dans l'*Œuvre de redondance ou d'homologie esthétique* (1973).

cas) vous ne pensez plus à une maison : vous entendez les sons. C'est ce qu'a fait d'ailleurs Tristan Tzara dans certains poèmes.⁴¹ Sabatier reprend ce processus-là.

Jusqu'à présent, on a simplement détruit tout ce qui entourait une chose, mais on n'a jamais agressé la chose elle-même. C'est ce que j'ai appelé une *altération* : on fait en sorte qu'une chose devienne différente et, en conséquence, méconnaissable.

Hyp-d : Diapositive animée de la typologie de la destruction (altération).



U.B. : Dans l'altération, Sabatier a effectué des *transformations*. Par exemple, il utilise des *allongements*. Il va prendre des signes, comme ceci...

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Projet pour l'allongement extrême d'un signe choisi au hasard dans un ensemble hypergraphique (Sabatier, 1973).

U.B. : ...en choisir un complètement par hasard, et l'étirer au maximum sur plusieurs planches. Ici, il a pris un cunéiforme. Ce qui fait que l'étirement pourrait s'étendre sur plusieurs mètres. À la fin, on ne reconnaît plus du tout le cunéiforme.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Les monosignes agrandis (Sabatier, 1970).

U.B. : Il y a aussi, en autres transformations, des *agrandissements*. Roland Sabatier prend une hypergraphie type, sélectionne un signe en particulier, ici un petit marteau qu'il appelle A', l'agrandit en B, et il l'agrandit tellement en C qu'à la fin on ne le voit plus. On voit juste un bord. On voit que l'échelle a une importance : plus c'est grand, plus il détruit. C'est étrange. Il fait l'inverse également dans d'autres sommes : il va tellement minimiser que l'on ne voit plus rien. Il le fait d'une manière systématique,

⁴¹. Je pensais notamment à la répétition « des réverbères » présente à la toute fin de *La Première Aventure céleste de Monsieur antipyrine* (1916), ou encore (bien qu'il ne s'agisse pas d'un poème, mais d'un manifeste) à la section XVI de *Dada manifeste pour l'amer faible et l'amour amer* (1920), laquelle répétait plusieurs fois le verbe « hurle ».

avec tous les signes de son hypergraphie type. C'est quelque chose de répétitif, mais voulu.

Autre type d'altération : la *division*. Ici, Sabatier divise aussi bien les signes que l'hypergraphie.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Démonstration (Sabatier, 1972).*

U.B. : Par exemple, dans une *parcellisation* qui s'appelle *Démonstration*, en 1972, il se montre devant un appareil photo avec une hypergraphie imprimée, et décide de la déchirer en plusieurs morceaux. Et à la fin, il colle le tout. Le but est de vous montrer, en quelque sorte, une hypergraphie fragmentée, au même titre que Picasso vous montrait des objets fragmentés. Donc dites-vous que ces artistes travaillent avec les destructions passées, pour essayer de les dé-passer.

Et troisième type d'altération : c'est une *simplification*. On peut même créer des sous-ramifications encore. C'est, par exemple, une destruction par *bâclage*. Regardez.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Matisse-Stravinsky (Sabatier, 1964).*

U.B. : Il vous fait une hypergraphie à la Matisse. Sabatier nous refait ses signes (on reconnaît le nuage ici en violet, un cunéiforme noir juste en dessous), sauf qu'il le fait d'une manière tellement rapide (un peu à la manière des fauvistes ou d'Henri Matisse) qu'on a du mal à reconnaître les signes. Et pourquoi Stravinsky ? Parce qu'il faisait exactement la même chose dans la Musique : il retrouvait une espèce de primitivisme, de spontanéité dans la composition.

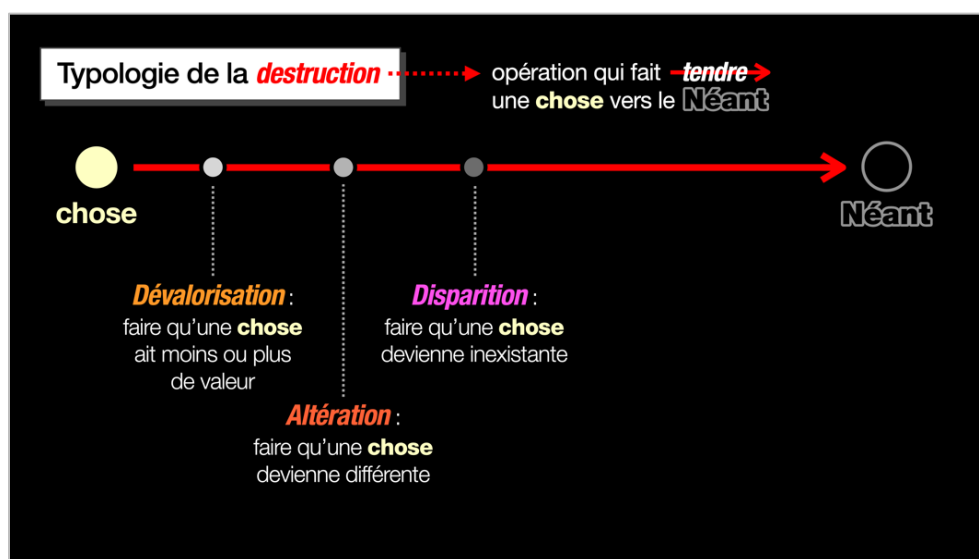
Comme simplification encore plus radicale, vous allez voir, c'est la *réduction*.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Les monosignes fragmentés (Sabatier, 1974).*

U.B. : Là, il ne se foule pas du tout. Il se dit : « l'hypergraphie, qui est censée être la pluralité des signes, va maintenant devenir un seul signe. » Une petite hache. Et c'est tout. Il le fera sur 22 toiles : à chaque fois, il prendra un signe différent pour montrer qu'on peut réduire l'œuvre à une lettre, un pictogramme, etc.

Et ce n'est pas fini. On n'en est pas à la moitié encore. Après l'altération, qu'est-ce qu'on peut bien avoir ? On a un phénomène, en tout cas une destruction, qui s'appelle la *disparition*. Là, on va faire en sorte qu'une chose devienne inexistante.

Hyp-d : Diapositive animée de la typologie de la destruction (disparition).



U.B. : Donc on peut faire disparaître quelque chose, par *soustraction* par exemple. Et dedans, faire des soustractions par *atténuation*.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Sans titre (hypergraphie au crayon, partiellement gommée le 20 mars 1970) (Sabatier, 1970).

U.B. : Ici, on a une hypergraphie qui a été gommée par Sabatier, même partiellement gommée. On ne reconnaît plus les signes.

Ou alors, on peut carrément *supprimer*, déchirer une partie de l'hypergraphie et ne plus la combler.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Quasi-anti-hypergraphie : déchirement (Sabatier, 1970).

U.B. : Pour avoir vu d'autres œuvres du même genre, il fait cela aussi bien en petit format, en moyen, en énorme, pour montrer qu'il peut décliner sa destruction avec différents degrés.

Ce qui est (encore) génial chez Roland Sabatier est qu'il ne détruit pas que des hypergraphies. Comme il connaît bien Isou, et qu'Isou détruit d'autres arts, Sabatier se dit : « pourquoi je me gênerais pour détruire, par exemple, la Photographie ? » Il peut faire disparaître une photo en la *dissimulant*, et mieux encore en la *recouvrant*.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Qualificatifs d'enfants sur paysage (1) (Sabatier, 1971).

U.B. : Ça s'appelle *Qualificatifs d'enfants sur paysage*. C'est une très belle série d'œuvres où il prend à chaque fois différents paysages (qui ont sans doute été traversés quand il était encore de ce monde, avec sa fille). Et sur chaque photo, il va coller des vêtements ou des objets qui appartenaient à sa fille. Ici, un petit maillot jaune. Dans d'autres, ce sont des petits chaussons, une culotte, des chaussettes, des jouets... Le but est de faire de la photographie qui soit dissimulée. Je sais que pour

vous cela peut sembler un peu aberrant, car si vous avez un album photo... (Rire). Vous vous dites que c'est un peu étrange. Mais figurez-vous qu'il y a eu une exposition à la BNF, il y a trois ou quatre ans, qui s'appelait *Épreuves de la matière*, et j'ai été sidéré de voir qu'il y avait des photographes qui faisaient exactement ça.⁴²

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître* Les hypergraphies sont ailleurs (3) (Sabatier, 1973).

U.B. : Si on revient à l'Hypergraphie, il y a une autre manière de dissimuler et de détruire une œuvre, c'est carrément de la *cacher* avec une œuvre qui s'appelle *L'hypergraphie est quelque part dans cette pièce*. J'ai imprimé avant la conférence une hypergraphie de Roland Sabatier et elle se trouve dans cette pièce... Mais je ne vous dirai pas où.

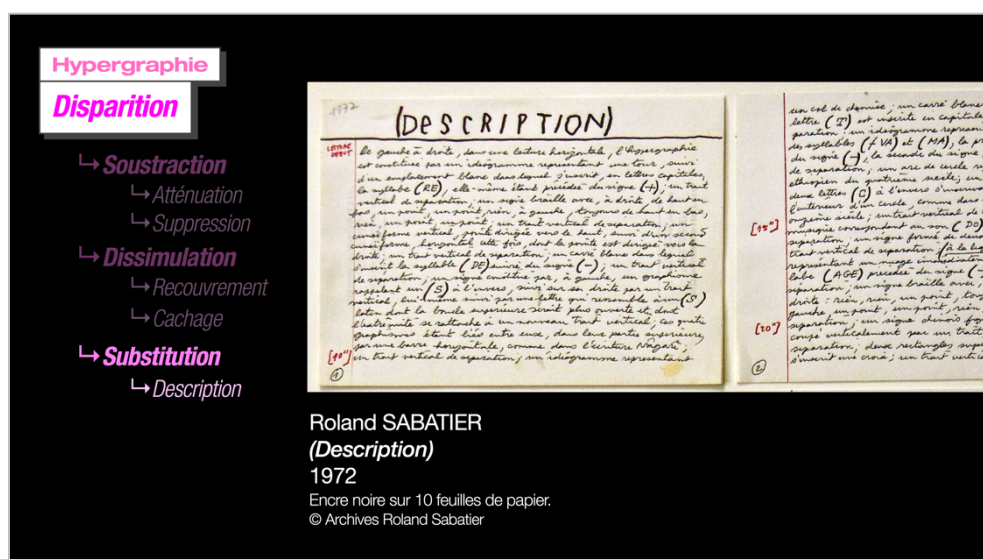
(Rire du public)

U.B. : Il y a presque des jeux de... Comment pourrais-je dire ?... Il faudrait chercher l'œuvre pour l'apprécier. Dans la destruction, ce qui est intéressant, c'est moins la chose détruite que le plaisir de voir comment elle est détruite.

Dans des cas beaucoup plus extrêmes, Sabatier va *substituer* l'hypergraphie à autre chose. Par exemple, plutôt que de faire des signes, il décide de les décrire, intégralement.

⁴². Par « exactement ça », j'entendais « détruire la photographie ». Par exemple, dans l'exposition citée, Carole Bénitha avait brodé sur des photographies du fil de soi dans sa série *Photo souvenirs* (années 2010). Cinquante ans avant elle (!), Roland Sabatier avait réalisé des photographies de ce genre, en 1967, beaucoup plus radicales, qui étaient non seulement grattées (ciselées) mais traversées et percées par un fil magenta. Helena Almeida, dans *Pintura habitada* (1975) proposait quant à elle une photographie qui était réhaussée de peinture acrylique. Si l'idée de peindre sur une photographie n'est pas neuve (Isou fait cela en 1950 avec *Amos ou Introduction à la métagraphologie*, avec des signes peints à la gouache), l'idée de détruire la photographie par son recouvrement (peu importe avec quoi) me semble venir de Roland Sabatier. Je profite de cette note de bas de page pour indiquer que, dans l'exposition *Épreuves de la matière*, apparaissaient deux photographies de Maurice Lemaître : *Photo ouverte à l'amateur (œuvre supertemporelle)* (1984) et *Photo suggérée ou inachevée* (1984). Mais absolument rien sur Isidore Isou et Roland Sabatier alors que la BNF dispose, dans ses magasins, de nombreuses photographies et textes réalisés par ces derniers, à commencer par l'ouvrage d'Isou intitulé *La Photographie ciselante, hypergraphique, infinitésimale et supertemporelle* (éditions Psi, 1971). Cette exposition illustre à merveille la méconnaissance qui sévit envers cette avant-garde, mais aussi de cette tendance actuelle et renversante à exposer des imitateurs et plagiaires contemporains, au détriment des créateurs ou novateurs qui les précèdent. Je me permets d'enfoncer ici le clou : pas une seule destruction présente dans cette exposition (grattage, découpage, sous-exposition, déchirure...) ne doit quelque chose, directement ou indirectement, à Isou, Lemaître et Sabatier, ou au Créatisme en général.

Hyp-d : Diapositive animée sur la destruction par substitution et description.



Là, je ne vous montre que deux planches, mais il y en a dix en tout. Et pour faire cette œuvre, il faudrait que je vous lise la description en intégralité. Je vous donne un extrait :

« De gauche à droite, dans une lecture horizontale, l'hypergraphie est constituée par un idéogramme représentant une tour, suivi d'un emplacement blanc dans lequel s'inscrit, en lettres capitales, la syllabe (RE), elle-même étant précédée du signe (+) ; un trait vertical de séparation ; un signe BRAILLE... »

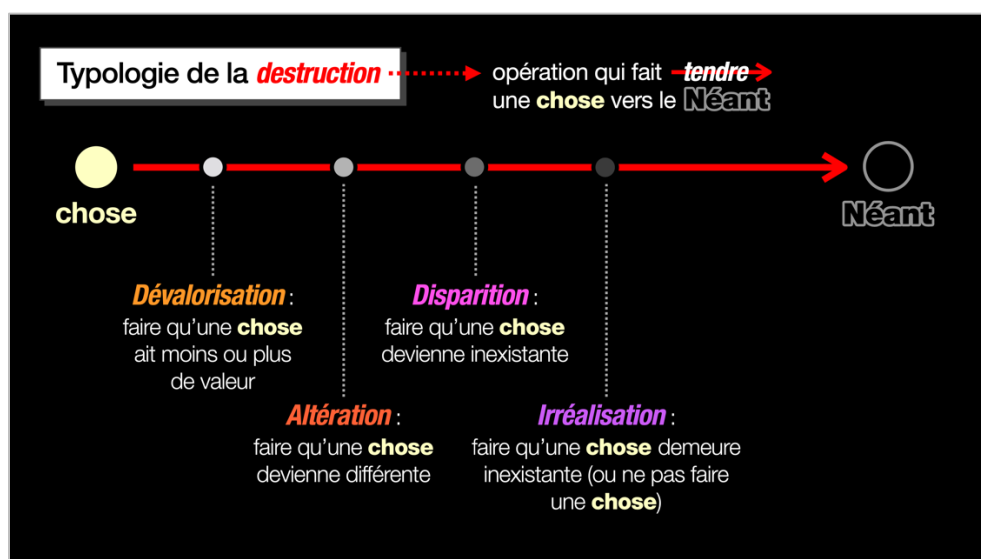
Bon, imaginez ça pendant une heure et demie... C'est là où on voit que la puissance du visuel, finalement, est difficilement substituée par la puissance du sonore. Vous savez, quand on dit : « un exemple vaut mille explications »... Sabatier fait exactement l'inverse : il nous met mille explications pour un exemple.⁴³

Comment peut-on aller encore plus loin qu'une œuvre qui disparaît ? Il y a mieux. Il y a... C'est un mot que j'ai dû inventer, car il n'y avait pas de terme dans le lexique pour décrire ça. C'est ce que j'ai appelé une *irréalisation* : faire qu'une chose demeure inexistante ou, tout simplement, ne pas faire quelque chose.

Cela peut vous sembler peut-être abstrait, mais il y a une expression française qui est très à propos. C'est, vous savez, quand on veut « tuer un projet dans l'œuf ». Ça veut dire qu'on l'empêche d'arriver à une pleine existence. C'est exactement le sens que je donne à l'irréalisation : on va maintenir une chose dans le Néant le plus possible, faire en sorte qu'elle n'existe pas.

⁴³. *Erratum* : je voulais surtout reprendre l'expression « une image vaut milles mots », et par renversement avec Sabatier, montrer que les « milles mots » de *Description* remplace une image (son hypergraphie type). Mais à défaut de m'en souvenir, j'ai donc « bricolé » autre chose oralement.

Hyp-d : Diapositive animée de la typologie de la destruction (irréalisation).



U.B. : Pareil : qu'est-ce que ça donne dans l'Hypergraphie ? Vous pouvez décider de ne pas la finir. Faites une *ébauche*.

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Début concentré (Sabatier, 1969).

U.B. : Avec *Début concentré* en 1969, Sabatier fait juste le haut des signes en couleur et laisse le reste de la toile blanche. C'est fini. L'hypergraphie est maintenue dans son incomplétude.

Il y a aussi, en termes d'irréalisation : l'*inertie*. L'artiste assume complètement de ne rien faire du tout. On pourrait se dire : « s'il ne fait plus rien, qu'est-ce qu'il y a à voir ? » C'est là où Sabatier est balèze. Il se dit : « je n'ai qu'à noter que je ne fais rien ».

Hyp-d : Diapositive animée faisant apparaître Pré-hypergraphie (ou Œuvre anti-hypergraphie) (Sabatier, 1969).

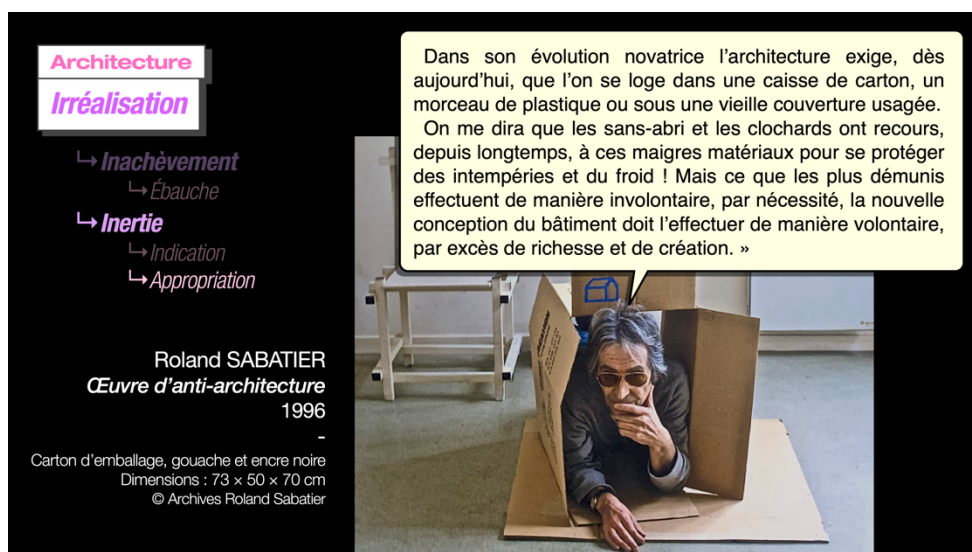
U.B. : Il va indiquer sur un panneau : « Constatez l'absence d'hypergraphie ».

(Rire du public)

U.B. : C'est fort, quand même.

Ou alors, il va reprendre un peu la logique de Duchamp. Parce que, souvenez-vous, Duchamp s'appropriait des objets pour ne pas faire de tableau. Sauf que Sabatier le fait dans l'Architecture. Eh oui : l'Architecture, aussi, passe par la polythanasie esthétique. Cela donne ceci...

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Œuvre d'anti-architecture (Sabatier, 1996).*



U.B. : Une œuvre d'anti-architecture en 96. Un carton d'emballage, et c'est tout. Alors là, je ne résiste pas au plaisir de lire l'explication de Sabatier à propos de cette œuvre :

« À l'image de l'art plastique, qui a délaissé les glacis, la perspective, le nombre d'or et les grands thèmes pour se concentrer sur les éléments de son domaine et aboutir finalement au carré blanc sur fond blanc et au ready-made, la construction doit rompre avec les demeures larges, luxueuses et pratiques, esclaves des besoins utilitaires, pour laisser la place à des constructions ciselantes, minutieuses, resserrées et inconfortables, de plus en plus hermétiques et denses, qui progressivement parviendront à l'architecture du presque rien, du rien ou de l'anti-architecture. »⁴⁴

Il poursuit :

« Dans son évolution novatrice, l'architecture exige dès aujourd'hui que l'on se loge dans une caisse de carton, un morceau de plastique ou sous une vieille couverture usagée. On me dira que les sans-abri et les clochards ont recours depuis longtemps à ces maigres matériaux pour se protéger des intempéries et du froid. Mais ce que les plus démunis effectuent de manière involontaire, par nécessité, la nouvelle conception du bâtiment [*U.B. : polythanasique*] doit l'effectuer d'une manière volontaire, par excès de richesse et de création. »⁴⁵

Il vous propose ici le contraire absolu de l'Architecture. Ce sont des architectures de fortune.

⁴⁴ . Roland SABATIER, *Œuvre d'anti-architecture* [1996], site personnel de l'auteur, [en ligne], disponible à l'adresse suivante : http://www.rolandsabatier.com/0/oeuvre_danti-architecture.html (consulté le 14 février 2026).

⁴⁵ . *Loc. cit.*

Patrick (public) : Mais là, c'est un tableau qui nous est présenté. Ce n'est pas son œuvre. Ce que je veux dire est que, son œuvre, ça devrait être le carton lui-même.

U.B. : Oui, c'est ça. Regardez, il peint une petite maison pour bien préciser que c'est de l'Architecture...

Patrick (public) : ...

U.B. : En fait, il reprend la logique de Duchamp, du readymade : il s'approprie un objet déjà fait. Sauf que Duchamp, on l'a vu, c'était une espèce de négation du tableau. Or lui le fait dans l'Architecture pour proposer l'exact opposé.

Patrick (public) : D'accord. Mais là, effectivement, ce sera vraiment de l'Architecture s'il y vit.

U.B. montre du doigt Roland Sabatier allongé dans son Œuvre d'anti-architecture.

U.B. : Bah regardez, il y vit.

(Rire du public)

U.B. : (Rire). Vous êtes tout le temps dans votre maison, ou pas ?

Patrick (public) : Pardon ?

U.B. : Vous n'êtes pas tout le temps dans votre maison ?

Patrick (public) : Bah si, j'y suis souvent quand même...

(Rire du public)

U.B. : (Rire). Tant mieux, cela veut dire que...

Patrick (public) : [partie inaudible] qu'il en fasse sa maison comme justement les clochards, les sans-abris.

U.B. : C'est vrai. Du coup, cela voudrait dire que vous définissez une habitation en fonction de si quelqu'un y habite ou pas. Donc, qu'est-ce que vous faites des habitations qui sont fonctionnelles, mais où personne n'habite ?

Patrick (public) : ... Oui, mais là... Quand même... Mais il y a des gens qui travaillent... Enfin, je veux dire, il y a en général une fonction à une habitation.

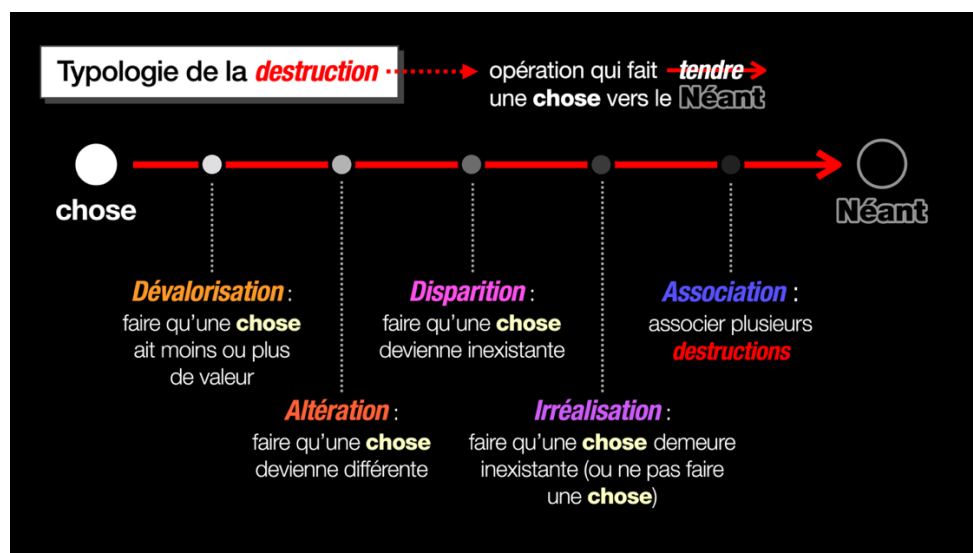
U.B. : Eh bien, c'est précisément ce qu'il remet en cause. La destruction va venir dévorer l'utilité du bâtiment. Au même titre, je tiens à le souligner, que la Peinture, à la base, qui représentait un épisode politique, mythologique ou autre. Cela servait à transmettre des thèmes. Or, je ne vois pas pourquoi on se priverait de faire la même chose avec l'Architecture, de rendre ça inhabitable. Et encore. Si on regarde

effectivement les clochards, ce sont de vraies habitations de fortune. C'est ça qui est fascinant chez Sabatier.

Dans la suite de l'explication, je ne l'ai pas mise, mais il fait une inversion tout à fait succulente où il dira que la plupart des gens aisés collectionnent des œuvres d'art finiront par vivre dans des cartons, tandis que les personnes les moins aisées vivront dans de grands bâtiments luxueux. (Rire). Parce que les personnes, on va dire « mécéniques » ou plus riches, ont toujours collectionné les œuvres d'avant-garde. Donc il fait une inversion.⁴⁶

On a quatre destructions. On arrive à la fin. Il en manque une dernière. C'est la plus aboutie, et c'est même la signature de Sabatier. On pourrait se dire : « Bon, on a vu diverses destructions, à chaque fois uniques ». Mais figurez-vous qu'il a associé les destructions entre elles, de diverses manières. En plus de proposer une diversification des destructions, il va les combiner entre elles. Je ne vais pas montrer mille exemples, je vais en montrer deux, et vous allez très bien comprendre.

Hyp-d : *Diapositive animée de la typologie de la destruction (association).*



U.B. : On peut associer des destructions de deux manières.

Premièrement, vous pouvez les *juxtaposer*, les mettre côte à côte. Sabatier, non seulement a fait cela, mais aussi des *compilations* de toutes ses destructions. Regardez.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Introduction à la polythanasie esthétique (1969-1971)(Sabatier, 1969-1971).*

⁴⁶ . « Un jour, grâce aux possibilités de l'économie nucléaire et à la propagation de la création et de la culture authentiques, quintessentiels, nous serons tous riches au point de posséder une multitude de logements différents. En attendant, ce sont les riches qui, par culture et intelligence, coucheront dans la rue, sous un journal ou dans une caisse d'emballage, alors que les pauvres, par inculture et ignorance, logeront dans des bâtiments banals, en pierre ou en béton, que les premiers auront fui, comme ils ont fui autrefois les tableaux pompiers de leurs ancêtres, pour leur préférer les œuvres désordonnées, anti-plastiques, laides, des Fauves, des Cubistes, des non-figuratifs, des Dadaïstes ou des Surréalistes. » *Loc. cit.*

U.B. : Dans une œuvre qui s'appelle *Introduction à la polythanasie esthétique*, entre 69 et 71, il a pris à chaque fois une petite feuille de papier sur laquelle il a mis une hypergraphie détruite d'une manière différente. J'en montre quelques-unes. On y retrouve notre classification.

- Là, on a une hypergraphie avec une grosse croix rouge. La croix rouge symbolise quoi ? L'annulation. Vous savez, quand un prof vous met une grosse croix, c'est une manière de dire « ça vaut rien ». Ou en tout cas, « c'est faux ». Il fait donc ça avec son hypergraphie. Pour l'anecdote, il était prof d'Histoire de l'Art.⁴⁷
- Ici, on a une hypergraphie qui est emballée. Donc, elle disparaît.
- Et ici, on n'a plus d'hypergraphie : juste un carré avec écrit le mot « rien » deux fois. Donc là, il ne fait rien. Ce sont des cadres vides.⁴⁸

Cela illustre très bien son travail : multiplier et diversifier les destructions.

Il existe une dernière manière : *superposer* les destructions entre elles. Ce qui a été détruit va être redétruit... puis redétruit, puis redétruit, et ainsi de suite.

Hyp-d : *Diapositive animée faisant apparaître Voir derrière* (Sabatier, 1969).

U.B. : Je montre ici un exemple plutôt simple qui s'appelle *Voir derrière*. De ce petit carton sur lequel a été dessinés ses petits signes (que Sabatier emprunte à son hypergraphie) au crayon à papier, il décide de mettre de la terre cuite par-dessus, pour les dissimuler partiellement. Regardez, on a trois destructions qui s'accumulent. On a :

- Une disjonction : les signes ne sont plus alignés, comme dans une phrase ou un schéma. Ils vont être complètement disjoints, autonomes ;
- Deuxième destruction : les signes ne sont plus aboutis. Ils sont bâclés, juste faits au crayon, comme une esquisse. Donc on a ici une altération, une deuxième altération ;
- Et troisième destruction (qui se rajoute en plus à celle-ci) : il va recouvrir ces signes qui sont pourtant à la fois esquissés et disjoints. Là, on a une disparition partielle.

Il y aurait d'autres œuvres (je pourrais continuer très longtemps comme ça) où Sabatier va utiliser diverses destructions les unes sur les autres.

5 – Conclusion

Pour conclure ma conférence... et on passe après à l'échange, à la discussion, parce que vous avez peut-être beaucoup de questions (je l'espère en tout cas)... Je tenais à vous montrer le *tableau des typologies des destructions*, toutes les destructions que l'on a vues pendant la conférence.

⁴⁷. Je précise ici que la diapositive montrait que l'annulation était un type de dévalorisation.

⁴⁸. Là encore, la diapositive montrait que c'était un type d'irréalisation.

Hyp-d : Diapositive animée du tableau typologique des destructions.

Tableau typologique des destructions			
DESTRUCTION	Dévalorisation	Commentaire	Truisme, critique, doute, mépris ...
		Relation	Comparaison, répétition ...
	Altération	Transformation	Symétrie, homothétie, allongement ...
		Division	Discrépance, séparation, parcellisation ...
		Simplification	Bâclage, réduction, restriction ...
	Disparition	Soustraction	Atténuation, suppression ...
		Dissimulation	Recouvrement, dissémination, camouflage...
		Substitution	Description, mémorisation, documentation ...
	Irréalisation	Inachèvement	Ébauche, intention ...
		Inertie	Absence, inactivité, procrastination ...
	Association	Juxtaposition	Identique, distincte, compilation ...
		Superposition	Identique, distincte ...

U.B. : Cela a été mon travail pour ma thèse universitaire : de faire en sorte de classer toutes ces opérations et de les différencier entre elles. Et là où il y a quelque chose d'un peu terrifiant, c'est que, ça, on peut le faire en dehors de l'Art. Cela peut vous montrer ce qu'est une guerre totale. Quand vous voulez détruire un pays, vous faites les cinq opérations que je vous ai décrites : vous dévalorisez l'ennemi ; vous l'altérez ; vous voulez le faire disparaître, si vous voulez l'exterminer ; et, pire encore, si vous voulez éviter qu'ils se reproduisent, vous irrealisez leurs enfants. On voit qu'en terme de destruction, l'humain a finalement découvert tout ça bien avant Sabatier. Mais ici, je propose de les classer une bonne fois pour toutes.

Ce serait un peu triste de terminer... (Rire). une conférence sur ça. Je tiens à souligner que la destruction ne doit pas être utilisée en tant que telle. Elle doit être orientée à chaque fois vers une novation. Le but n'est pas que de détruire, mais d'extraire de cette destruction quelque chose d'à la fois de meilleur pour l'humanité et de nouveau. C'est très bien de détruire, mais seulement si l'on en fait sortir du neuf. Sinon, on est dans la barbarie la plus totale.

Et si vous voulez savoir ce qui va se passer au XXI^e siècle sur le plan de l'Art, vous n'avez qu'à prendre ma typologie et vous verrez que cela va se passer dans d'autres disciplines. Par exemple, dans l'art du jeu vidéo (peut-être que la plupart d'entre vous n'y joue pas, et encore)... Le jeu vidéo passera par une phase ciselante et même de destruction. Je suis persuadé qu'on va avoir un concepteur de jeu vidéo qui va nous proposer la boîte du jeu avec rien dedans. Ou juste une manette, déconnectée. C'est facile, parce que, une fois que vous avez la typologie, vous pouvez l'appliquer dans d'autres disciplines. Et le but est que cela soit étendu à d'autres disciplines (comme la Science, la Technique, la Philosophie) pour les renouveler. Il vous suffit de prendre n'importe quelle chose du passé, vous appliquez ces destructions et peut-être que vous obtiendrez quelque chose de neuf.

Voilà. Merci de votre attention.

(Applaudissement du public)

6 – Questions & réponses

U.B. : Avant de passer aux questions, pour tous ceux qui veulent me suivre sur Internet, voilà mon adresse, et ceux qui veulent me suivre sur Instagram, voici mon QR code. Parce que je peux faire d'autres conférences... Pour ma thèse, si cela vous intéresse. Et si vous avez des questions à me poser, n'hésitez pas, je répondrai avec grand plaisir par message.

En attendant, je vous écoute. Est-ce qu'il y a des questions parmi l'assemblée ?

Jean-Charles (public) : Je viens d'auto...

U.B. : Par contre, on lève la main.

Jean-Charles (public) : Je viens d'autodétruire ma question.

U.B. : Ah oui ? C'est vrai ?

(Rire du public)

U.B. : (Rire). Merveilleux. Vous avez oublié votre question, c'est ça ? (Rire). Oui, allez-y, madame.

Hélène (public) : Oui, c'est une démarche très intellectuelle... Quel était le public qui suivait ce type de... [partie inaudible].

U.B. : Vous voulez cibler Dada, Sabatier... ?

Hélène (public) : C'était réservé quand même à une certaine élite...

U.B. : Oui. Mais comme toutes les inventions dans l'Art. Toutes. Si vous prenez Léonard de Vinci, il travaillait pour des élites. Si vous prenez Courbet, il voulait exposer auprès des élites. Si vous prenez Monet, pareil. Donc en réalité, toute l'Histoire de l'Art, à partir du moment où vous proposez quelque chose de neuf, c'est souvent l'élite qui s'en empare. Moi, ça ne m'enchant pas forcément : c'est pour ça que je fais de la vulgarisation. Donc à quel public ça s'adresse ? Les dadaïstes adoraient présenter leurs œuvres devant des bourgeois. Ils adoraient ça. Eux-mêmes le disent. Ils adoraient voir des réactions complètement folles. Par exemple, Tzara, quand il récitait ses manifestes et ses poèmes, s'il se faisait agresser à la fin, il était ravi ! Parce qu'il se disait : « là, j'ai touché la corde sensible, je suis venu détruire quelque chose dans sa tête. » Donc...

Hélène (public) : Il y a d'autres Sabatier ?

U.B. : C'est-à-dire ?

Hélène (public) : Il y a d'autres artistes qui ont fait ça ?

Quelqu'un dans le public : Banksy, c'est ça, non ?

U.B. : Banksy, c'est vrai qu'il détruit. Mais le problème est qu'il détruit encore de la peinture. Quand il fait sa jeune fille qui est déchiquetée (peut-être que vous avez suivi cette actualité, c'était il y a plusieurs années)... Il y a une de ses œuvres qui a été vendue aux enchères, et au moment de la vente, vous avez le dessin qui s'est fait broyer dans le cadre. Le problème est que, si on regarde l'histoire de la Peinture, on voit que les dadaïstes ont déjà détruit la figuration, et d'une manière assez poussée. Je trouve que faire ça dans les années 2000 est assez réactionnaire. Cela ne sert à rien de redétruire une peinture qui a déjà été détruite. C'est comme si vous mettiez des coups de pistolet sur un squelette. Banksy reprend énormément de choses de Duchamp. On voit que c'est... Il ne le dit pas. D'ailleurs, il se garde bien de le dire, mais je vous le dis. Il est intéressant sur le plan spectaculaire. En fait, c'est du spectacle, Banksy.

Gisèle (public) : C'est exposé où ?

U.B. : Banksy ?

Gisèle (public) : Sabatier.

U.B. : Là, je vous montre des œuvres qui ne sont pas forcément exposées dans les musées. Le Centre Georges Pompidou, par contre, a fait l'acquisition de toute la filmographie de Sabatier.

Gisèle (public) : On ne l'a jamais vu.

U.B. : Parce que cela date d'il y a 3-4 ans.

Gisèle (public) : D'accord. Alors on le verra dans 5 ans.

(Rire du public)

U.B. : J'espère ! Si le Centre Georges Pompidou veut bien un peu se bouger les fesses. Mais pour vous dire : ils ont acheté toute l'œuvre cinématographique parce qu'ils ont vu que c'était incroyable. Vous avez une œuvre qui s'appelle *Politique du meilleur* : il va prendre juste une bobine, et il la scotche sur une feuille... Et c'est un film. Littéralement.⁴⁹

Patrick (public) : Il n'a pas été tenté de s'autodétruire à un moment donné ? De se suicider ?

(Rire du public)

U.B. : (Rire). Jamais !

⁴⁹. *Erratum* : les œuvres cinématographiques acquises par le Centre Georges Pompidou ne concernaient, sauf erreur de ma part, que les créations se présentant sous la forme de films à diffuser en salle, et non les films-affiches (films qui se réduisent à une affiche) comme *Politique du meilleur* (1969). Je tenais surtout, dans cette réponse, à montrer que Sabatier avait mené des destructions dans le Cinéma (ce que je n'avais pas eu l'occasion de montrer dans la conférence).

Patrick (public) : Jamais ?

U.B. : Jamais. Vous reprenez le fameux mythe de l'artiste qui détruit et qui s'autodétruit, c'est ça ? Comme Bacon...

Patrick (public) : Non, mais on parle de... Il dit qu'il détruit tout... [partie inaudible] et le néant, c'est quand même le suicide.

U.B. : C'est vrai. Alors...

Patrick (public) : Si on veut donner des choses de plus en plus supérieures, le néant est le plus supérieur. Et si l'artiste se détruit... c'est fini.

U.B. : Exactement. Ça, c'est une possibilité que Dada avait anticipée. Comme ils détruisaient tout... En tout cas, que Tzara proposait qu'il détruise tout, à un moment, il a proposé la destruction de Dada, la mort de Dada. Il se dit que comme c'est dans son essence de détruire, il faut qu'à un moment il se détruise lui-même. Mais Tzara le dit dans ses textes : il ne faut absolument pas passer par le suicide total. Il dit : « il faut vous suicider, mais à 65% ».⁵⁰

(Rire du public)

U.B. : Je vous jure que c'est vrai. Pourquoi il dit ça ? Tzara, c'est toujours très drôle. Il explique que, précisément, il faut vous garder un petit pourcentage de vie pour que ça se remplisse et que vous puissiez redétruire... Parce que s'il n'y a plus rien à détruire, il n'y a plus de destruction. On voit qu'il est très nietzschéen quand il fait ça. Il veut absolument détruire pour continuellement se renouveler.

Patrick (public) : Mais on étudie tout ça d'un point de vue artistique, les readymades, etc. Est-ce que ce n'est pas finalement un mouvement de marketing qui est quand même très subtil ? Parce que faire payer quelque chose 10 euros 10 millions, c'est quand même un succès marketing financier extraordinaire. C'est ça la plus-value.

U.B. : Vous avez raison qu'il y a des artistes contemporains qui jouent là-dessus. C'est une évidence. Sauf que, Duchamp, je vous invite à lire sa biographie, et vous allez voir qu'il n'a pas eu une vie très... riche. C'est-à-dire qu'il n'a pas beaucoup gagné sa vie avec ses readymades. Les readymades n'ont commencé à être exposés qu'à partir des années 60. Il est mort en 68. Bon. Donc il ne faut pas mettre sur le dos de Duchamp le fait que ce soit un arnaqueur ou je ne sais pas quoi. Vraiment, je vous invite à lire ses biographies, ses textes. Vous verrez que c'est quelqu'un d'immensément profond, qui connaissait très bien l'histoire de la Peinture. C'est pour ça qu'il a fait en sorte de ne plus en faire. Mais vous ciblez, vous dénoncez une

⁵⁰. *Erratum* : « Je dors très tard. Je me suicide à 65%. J'ai la vie très bon marché, elle n'est pour moi que 30% de la vie. Ma vie a 30% de la vie. Il lui manque des bras, des ficelles et quelques boutons. 5% sont consacrés à un état de stupeur demi-lucide accompagné de crépitements anémiques. Ces 5% s'appellent DADA. » (*Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* [1920] dans TZARA, *op. cit.*, p.388.)

tendance contemporaine qui est que, maintenant, on peut faire de l'art avec n'importe quoi. Je suis contre cette tendance-là. Je dirais juste que faire ça aujourd'hui, c'est réactionnaire. Ça fait 100 ans qu'on le fait. Alors, monsieur, au fond...

Gérard (public) : Qu'est-ce que vous pensez de *Guernica* de Picasso ? Par son travail... Lui-même déjà travaille sur la destruction... a su représenter la destruction du monde... à travers *Guernica*.

U.B. : Il y a un reflet entre la destruction de l'œuvre et la destruction dans le thème. Personnellement, je pense que *Guernica*, on en a fait tout un pataquès. Pourquoi ? Parce qu'en fait, il fait du Cubisme. C'est un tableau qui date de 1936, si je ne dis pas de bêtises. *Les Demoiselles d'Avignon*, ça date de 1907. Bon. En 30 ans, il a fait d'autres trucs, Picasso. Donc, oui, sur le plan historique, sur le plan de la guerre ou autre, c'est intéressant. Mais formellement parlant, franchement, ce n'est pas le Picasso que je trouve le plus novateur. Regardez ce qu'il fait entre 1907 et 1913 : tout est là. C'est incroyable. Le reste, on a le droit d'aimer, ce n'est pas la question. Mais je vous assure, c'est époustouflant d'inventivités. Ce n'est pas pour rien que c'est un des plus grands artistes du XX^e siècle.

Ophélie (public) : Et il détruisait les femmes aussi...

U.B. : Oui, aussi. Mais là, on n'est plus dans le domaine de l'Art. On est dans une destruction non-artistique.

Ophélie (public) : Pourquoi les artistes cherchent à détruire ?

U.B. : Ah !

Ophélie (public) : Est-ce que vous êtes allé dans cette... Parce que c'est un peu la conséquence de tout ce que vous dites. La question c'est : « pourquoi détruire ? Pourquoi la destruction ? »

U.B. : Je savais qu'il y aurait quelqu'un qui allait... (Rire)... me poser cette question. Ce n'est pas le « comment », c'est le « pourquoi ». Je pourrais vous donner une première réponse, par exemple, avec Isou et Sabatier. Le but était de créer vraiment de nouvelles formes. C'était de faire acte de novation, de proposer de nouvelles choses. Pour les dadaïstes, je dirais que c'était plus psychologique. On l'a vu tout à l'heure : Tzara parlait de « dégoût ». Si un jour vous avez ressenti du dégoût dans votre vie ou une haine viscérale contre quelque chose, il y a une destruction peut-être qui s'est faite aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Pour ce qui est de la Psychologie... Je ne fais pas une thèse en Psychologie, mais je pense qu'il y aurait quelque chose à regarder du côté du père Freud. (Rire). Notamment de la pulsion de mort. Parce que précisément il parle de « pulsion de destruction ». J'ai relu il n'y a pas longtemps son texte qui s'appelle *Le malaise dans la culture*... Vraiment, je vous invite à le lire, c'est d'une actualité assez effrayante. Il montre que la pulsion de mort va en dehors de la Culture. Mais ce qu'il a oublié de dire, c'est qu'il y a des artistes qui sont parvenus à « sublimer » (je reprends le terme freudien, c'est-à-dire à éviter de tuer ou de détruire réellement), mais à travers des œuvres d'art. Donc je pourrais vous donner

une réponse très psychanalytique en disant : « ils vont satisfaire leurs petites pulsions de mort ». Et je pense qu'il y a de ça. Je pense vraiment qu'il y a une... Quand on voit que Tzara, Duchamp, ou même d'autres artistes dadaïstes ont vu la Première Guerre mondiale (ils ne l'ont pas faite, attention, ils l'ont vu)... Je pense qu'il y avait quelque chose comme ça qui se jouait. Et pareil avec Isou et Sabatier, peut-être après la Seconde Guerre mondiale... Donc je suis navré, ma réponse n'est pas très complète parce que c'est presque en dehors de mes compétences.

Ophélie (public) : C'est un autre sujet de thèse, en fait.

U.B. : Oui. Si cela vous intéresse, vous avez Erich Fromm qui a fait un ouvrage de Psychologie qui s'appelle *La Passion de détruire*. J'ai repris le titre pour le transformer en : *La Beauté de Détruire*. Vous pouvez le noter. Oui ?

Sarah (public) : Je me demande... Au niveau des processus de destruction, il y a beaucoup d'intentionnalité derrière. Parce que, quand on regarde votre tableau, techniquement, c'est que des formes qui existaient déjà. Vous parliez du fait de barrer des copies, d'un prof qui raye quelque chose... En fait, il crée à moitié.⁵¹ Du coup, il réutilise des choses qui existaient déjà en leur donnant une autre intentionnalité derrière. Donc la destruction, c'est une... une volonté ? Ou c'est une action quand même qui existe déjà ? Parce que vous parliez [partie inaudible] qui reprenne quelque chose qui existe déjà... Banksy qui repique Duchamp...

U.B. : Oui. Pour répondre à votre question (c'est un peu le ricochet de l'intentionnalité qui a été faite, c'est « pourquoi ils détruisent »), j'évite à tout prix de psychologiser les destructions. Ce qui m'intéresse c'est de dire « qu'est-ce que c'est ? », indépendamment de certaines choses. Et j'en suis venu à la conclusion... Alors c'est pas... Je n'ai pas voulu le présenter ici parce que ça me semblait peut-être un peu trop lourd. Ce qui différencie, on va dire, les destructions que vous avez vues de Roland Sabatier et celles précédentes (par exemple le fait de barrer), c'est... Comment je pourrais dire... la chose qui est détruite. Cela va être la nature de la chose même qui va déterminer la nature de la destruction. Je m'explique. Vous pouvez passer votre vie à corriger des copies, à barrer des copies. Moi, c'est ce que je fais. (Rire). Ce qui n'est pas artistique. Mais si vous changez la chose, si vous changez d'objet à barrer, et que vous en faites une œuvre d'art, là vous changez de destruction.

La différence entre les deux (ça, c'est une hypothèse que je fais, je ne prétends pas à une vérité absolue), la différence entre une destruction non-artistique et une artistique : l'artistique vise à créer une émotion... Du rire, de l'outrage, de la joie ou autre. Alors que la destruction pure et brute, généralement, n'est pas très drôle. (Rire). Donc je dirais : la différence entre les deux, c'est l'émotion qui est recherchée. J'espère que cela vous a ému, en tout cas, que cela vous a beaucoup amusé. C'est un peu le but. Il faut qu'on se marre un peu.

Ophélie (public) : Où est l'œuvre de Sabatier ?

⁵¹. Le « il » réfère à Sabatier (car j'avais montré dans la conférence une hypergraphie barrée).

U.B. : L'œuvre ? C'est-à-dire... Ah ! (Rire). Je ne peux pas vous le dire, sinon elle n'est plus détruite. (Rire). Oui monsieur, vous avez une question ?

Roger (public) : Je voudrais que vous puissiez répondre à une question que je me pose... À savoir si l'IA aujourd'hui est un outil, au même titre qu'un [partie inaudible] pour un peintre ou une caméra pour un cinéaste... Donc avec toute l'émotion qui est derrière le créateur... Est-ce que l'IA est aujourd'hui une évolution ou une création ?

Ophélie (public) : ... ou une destruction.

Roger (public) : ...ou une destruction plutôt ?

U.B. : Ha haaa... J'y ai réfléchi, figurez-vous. (Rire). Je pense que l'IA fait un travail qui est salutaire. Je vais vous dire pourquoi.

Gisèle (public) : Salutaire ?

U.B. : Salutaire, oui... Dans l'Art, en tout cas. C'est qu'elle montre à des artistes qui répètent des formes qui existent depuis au moins 100 ou 200 ans, qu'une machine est capable de faire la même chose, mieux et plus rapidement. Ma réponse serait : cela met en face d'une réalité qui est : il faut trouver d'autres choses à inventer. Parce que l'intelligence artificielle, s'il y a bien un truc qu'elle a du mal à faire, c'est à innover. Je lui ai posé plusieurs fois la question : « que penses-tu du XXI^e siècle dans l'Art ? », « qu'est-ce que tu proposerais comme idée ? »... Je peux vous dire que j'ai été sacrément déçu. C'était très mauvais même, souvent du recyclage. Donc, ChatGPT va détruire (et ça, je pense que c'est en partie, pas totalement), va mettre en face de l'humain le fait que, souvent, il répète des choses. C'est pas grave, c'est normal. Mais ça va permettre de se confronter au fait qu'il y a une machine capable de faire un tableau. Je leur répondrais : « mais faites autre chose qu'un tableau ! » Georges Méliès, à la base, était peintre. Il s'est dit qu'il ne pourrait jamais faire carrière dans la Peinture et il voit que ça a déjà été un peu exploré. Il s'est dit qu'il allait explorer un autre art.⁵² Il faut être un peu comme Isou aussi. Il faut créer un nouvel art plutôt que de toujours imiter, toujours faire la même chose. Donc... Je ne sais pas si cela répond à votre question, mais je pense que, oui, ça va détruire. C'est salutaire dans ce sens-là, mais avec tous les défauts qu'il y a à côté. Je ne veux pas faire l'apologie de l'intelligence artificielle. Il y a aussi beaucoup de critiques à faire. Oui ?

Hélène (public) : Est-ce que ce mouvement, au même titre par exemple que le mouvement anarchiste, n'est pas également fait pour faire réfléchir les gens sur le contexte politique, le contexte sociétal, etc. Est-ce que ce n'est pas aussi pour attirer

⁵². *Erratum* : Méliès n'était pas peintre à proprement parler (pas au sens de peintre professionnel), mais avait suivi une formation académique, notamment chez le peintre symboliste Gustave Moreau. Il s'est plutôt évertué, non pas à faire des tableaux, mais à utiliser ce savoir-faire pictural pour le mettre au service du spectacle et de la prestidigitation (par exemple, en réalisant des décors ou des affiches pour le Théâtre Robert Houdin à Paris). Cela étant dit, mon propos est tout de même valable : plutôt que de peindre *pour* un spectacle sur scène, il a préféré peindre *pour* ses films, utiliser ses acquis picturaux pour créer des décors de Cinéma. Bref, se mettre au service d'un art qui venait à peine de naître.

l'attention des gens sur la raison dont ils vivent (ou on les oblige à vivre, éventuellement) et donc remettre tout ça en cause.

U.B. : Je dirais que ça marche très bien pour Dada, oui. C'est une provocation, c'est un cri. Cela peut faire rire. Mais je peux vous garantir, si vous lisez, si vous regardez un petit peu dans le détail certaines œuvres, c'est assez mortifère. Oui, c'est un cri qui vient de l'âme, Dada. C'est un cri absurde. C'est un cri bizarre. Mais c'est un cri quand même. Donc je dirais, ça marche pour Dada. Pour Isou et Sabatier, c'est moins le cas. Eux sont vraiment dans une recherche beaucoup plus pure, beaucoup plus... Vous avez vu, ça embraye en destructions. Alors que chez les dadaïstes, il y a quelque chose de plus... fou.

Patrick (public) : Le Créatisme dans le Théâtre, ça a donné qui ? Enfin quoi ?

U.B. : Le quoi ?

Patrick (public) : Le Créatisme dans le Théâtre.

U.B. : Ça a donné (j'en ai parlé tout à l'heure) les *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* d'Isou. Il a proposé d'appliquer la discrédance dans le Théâtre. C'est-à-dire...

Patrick (public) : Oui, mais il y a des artistes qui ont fait des pièces de théâtre là-dessus ?

U.B. : Oui. Isou.

Patrick (public) : Ah d'accord.

U.B. se lève de sa chaise pour que le public le voie entièrement.

U.B. : Isou a fait beaucoup de choses. Par exemple, il a proposé de faire la *mise en scène discrédante*. Dans le Théâtre, on est tous habitués à ce que les mouvements du corps, notre parole et les décors soient concordants pour raconter quelque chose. Isou propose de couper chaque section du Théâtre et de les rendre indépendantes. Par exemple, si je vous dis « salut », je vais faire ça.

U.B. agite son bras n'importe comment

U.B. : Et si je vous dis « au revoir », je ne vais pas faire ça, parce que c'est un geste cohérent.

U.B. agit sa main pour faire « au revoir »

U.B. : Je vais prendre un décor qui n'a rien à voir avec ma pièce. Donc... Je vous invite vraiment à lire les pièces d'Isou parce qu'il en a fait qui détruisent ça.

Patrick (public) : Mais il n'a pas eu de suite ?

U.B. : Il y a eu Sabatier. Même aujourd'hui, vous avez des metteurs en scène qui vont beaucoup utiliser la disjonction. Toutes les formes que vous avez pu voir, aujourd'hui, sont reprises par des artistes contemporains. Sauf qu'ils ne disent jamais qui sont les vrais créateurs. Ce qui m'insupporte. (Rire). Il faut rendre justice aux vrais créateurs... Bon... Il y a des questions ?

Jean-Charles (public) : La destruction par le temps !

U.B. : (Rire). Vous y tenez, hein !

Jean-Charles (public) : Vous n'en parlez pas.

U.B. : Vous y tenez absolument.

Jean-Charles (public) : Comment est-ce qu'on intègre la destruction par le temps? Je m'explique. Un bâtiment (qui est abandonné pendant des années, des années, des années) se détruit. Par contre, ce bâtiment est remplacé par quelque chose qui est, qui peut être, magnifique : la nature, les... Il peut y avoir de la végétation qui est magnifique, qui remplace l'Architecture, le bâtiment qui vient d'être détruit par le temps. Est-ce que ça fait partie de...

U.B. : Est-ce que c'est de la destruction ?

Jean-Charles (public) : ... de l'Art.

U.B. : Alors, ça c'est un problème philosophique. C'est une très bonne question. Je me la suis posée. Qu'est-ce qui différencie effectivement nos destructions et celles de l'extérieur, celles temporelles ?

Jean-Charles (public) : Parce que votre explication m'a fait penser à une exposition de tableaux... Enfin, de photos que j'ai vues cet été au Festival de Gacilly... Où il y avait justement une vingtaine de tableaux sur ce thème-là. Et c'est vraiment magnifique. C'est très intéressant de voir comment la nature passe. Mais c'est par autodestruction de quelque chose.

U.B. : C'est là où je tiens à ma définition de destruction qui est le mot « opération ». Une opération n'est pas un phénomène naturel, vous le savez.

Jean-Charles (public) : Non, on est d'accord. Il faut que ça soit volontaire.

U.B. : Alors, plus que volontaire, il faut que ce soit une action qui possède un résultat, et qui soit... Parce que là, je tiens à le dire, c'est propre à l'être humain de détruire. Les animaux n'ont pas conscience de détruire. Ils n'ont pas cette conscience-là. Ils ont conscience d'autres choses, dont on n'a pas conscience. Mais de cela : non. Donc ça c'est une vraie question philosophique : est-ce qu'il y a de la destruction au-delà de l'humain ? Je pourrais presque dire « oui », mais cela convoque des redéfinitions philosophiques très profondes ce que vous dites là. Je

me pose ces questions-là en ce moment. Donc je ne peux pas vous répondre. (Rire).
Une prochaine conférence, peut-être ? (Rire).

Jean-Charles (public) : (Rire).

U.B. : Bon. Je vois qu'il est 16h. Merci de votre attention...

(Le public applaudit puis se lève afin de sortir de l'amphithéâtre)

U.B. : ... et je vais ramasser mon tutu. (Rire).

Ugo BERNAR

- Version 0.0.0. / 17 février 2026 / 