

Inter
Art actuel



Un tri Julien Blaine

Philippe Boisnard

Numéro 105, printemps 2010

Fragments d'art actif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62668ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisnard, P. (2010). Un tri : Julien Blaine. *Inter*, (105), 69–71.



Un tri

PAR PHILIPPE BOISNARD

> Julien Blaine, performance lors du vernissage. Photo : Serge Assier.

Le titre de l'exposition de Julien Blaine au MAC laisse à réfléchir. *Un tri*. Le tri ouvre immédiatement à la diversité des productions de Julien Blaine, que cela soit en textes, en œuvres plastiques, en installations, en performances, en création de revues, en initiatives collectives, en journaux ou en brûlots. À première vue, un tri serait nécessaire. Un tri pour y voir clair dans la profusion. Mais comment définir cette diversité, cette profusion de ses créations ? Est-elle construite, produite sur une hétérogénéité, ou bien s'inscrirait-elle à partir d'une seule source, d'un seul pli et, donc, d'une simplicité fondatrice, dont les créations ne seraient que des variations, des traces, des indices ? Ainsi, qu'y a-t-il donc à voir dans et par ce tri : la diversité ou l'insistance d'une *mêmeté*, d'une même pensée ou intuition ?

Ce qui frappe lorsque l'on observe l'œuvre de Julien Blaine, c'est à quel point il a entrepris des chantiers liés à l'écriture, traversant aussi bien de très nombreux médiums que de très nombreuses dimensions d'écriture : de la poésie lyrique jusqu'à la poésie concrète ou encore à la « métaphore incarnée », pour reprendre la très juste expression d'Alain Frontier analysant *Chute : chute*.

L'écriture, la langue, est le révélateur de ce qui se donne inconsciemment dans le monde et les choses. C'est en ce sens que, dans de nombreuses œuvres plastiques, alors qu'elle travaille avec des objets tant naturels qu'issus de pratiques artisti-

ques ou bien industrielles, c'est la langue en tant que révélateur qui intervient pour mettre en relation. Elle s'immisce entre les choses, permet de saisir des liaisons invisibles, effacées, d'associer par de nouvelles jointures ce qui était séparé. Mais la langue ici n'est pas à comprendre comme ce qu'a pu être le langage dans l'art conceptuel. Dans l'art conceptuel, la langue définit les conditions de possibilité de l'œuvre, voire se substitue à l'œuvre. La langue construit l'œuvre à venir, elle en donne la réalité. De fait, il y a neutralisation de la sensibilité au profit de l'intelligibilité de ce qu'il y aurait à voir. Il y aurait à voir du fait que cela n'est pas toujours vu, c'est-à-dire incarné. L'art conceptuel suppose la dichotomie entre la réalité plastique et la réalité noématique de l'œuvre au sens où le langage devient le site d'existence d'une œuvre.

Chez Julien Blaine, la langue fait partie de l'œuvre, s'introduit dans l'œuvre pour faire œuvre. Elle n'est pas à distance de ce qui est produit, mais elle est au cœur de ce qui se produit, elle est la marque même du créateur : l'animal parlant. Elle ne renvoie pas à un ailleurs, mais elle est le lieu même de l'œuvre, de son apparition, même si elle est ténue, même si elle est fragile, même si elle ne se donne que dans quelques signes.

Si le langage apparaît à ce point dans ses œuvres, c'est parce que, pour Julien Blaine, ontologiquement, l'homme est bien un animal parlant, animal de langage et non pas seulement doté de

langage, comme si le langage était un outil. Le langage est l'être même de cet être-là.

Mais pour que la langue soit révélatrice, il faut qu'il y ait une écoute de la langue, il faut s'effacer pour que la langue puisse naître et apparaître. Julien Blaine laisse la langue advenir, il la laisse se déplier de par sa langue, celle-là charnelle, dans la bouche, qui se tire vers l'extérieur.

Comprendre ce fait d'être touché demande de réfléchir et de mettre en évidence l'intentionnalité spécifique qui anime son travail. Depuis Aristote, il est de bon ton d'analyser les productions selon quatre causes : *causa materialis*, *causa finalis*, *causa formalis*, *causa efficiens*. Il est évident que ce qui domine cette quadrature tient à la *causa finalis*, la finalité ou la fin constituant l'axe de construction des choses. Toutefois, ici, si nous comprenons bien cette ouverture à l'écoute de la langue à laquelle invite Julien Blaine, alors il apparaît que la *causa finalis* n'est pas déterminée. Ou encore parce que la finalité n'est autre que la libération de la langue, la finalité est sans fin, dans un devenir sans cesse relancé. L'artiste ne se tient pas dans l'écoute pour un résultat. Ce qui dirige son œuvre n'est pas un « en vue » déterminé et extérieur au langage, mais la possibilité même du langage dans sa liberté. C'est en ce sens qu'en 1968, il va définir son travail en tant qu'« actionécriture » dans *Approches*, n° 3, en précisant que le « désir d'accéder étant + que l'accession », alors « il n'y a plus que le faire [qui] =

l'action ». Le faire ne fait rien que de se tenir dans l'agir, dans un agir qui n'a pas sa fin, mais qui, pour être, impose à l'animal parlant d'être ouvert au parler du monde. Toute écriture est simultanément écriture de la nature par la médiation d'une de ses parties. C'est de même ce qu'il précise en légende de *Breuvage épanché*. Déversant des lettres de l'alphabet à partir d'un verre et fixant leur chute aléatoire à l'aide d'un bombage de peinture, ce qui importe pour lui n'est pas le résultat, c'est-à-dire la fixation, mais la liberté de l'association, « l'écriture n'étant pas ce résultat mais les gestes qui l'ont précédé et suivi ».

Ainsi, la métaphysique dont il parle, notamment à travers *Les poèmes métaphysiques*, est cette inscription du surgissement de la langue, de son écoute. Métaphysique non pas au sens religieux car, comme il le répète encore dans le catalogue *Blaine au mac : un tri*, il est antireligieux, mais au sens où se crée une forme de création qui est propre au déploiement de la langue et de la vie qui la traverse, vie de la langue, de la langue libérée de ses syntaxes, de ses règles. Métaphysique au sens où les associations de la langue témoignent d'une liberté qui trouve sa fondation dans l'être de l'homme. En effet, ce que tente de montrer Julien Blaine, c'est bien que la liberté a son assise dans la nature elle-même et non pas seulement dans la pensée, moyen ultime par exemple pour Kant de dépasser la formalisation de la troisième antinomie de la *Critique de la raison pure* : liberté-déterminisme. Blaine est davantage proche d'un Nietzsche ou d'un Bergson. La nature n'est pas un ensemble d'étants reliés par des lois déterministes, ce qui n'est le résultat que du prisme logico-mathématique réducteur de notre entendement, mais la nature, si elle a bien des lois nécessaires, est transie par une puissance de liberté : la vie. La langue est une intensité de la vie, un révélateur concret de cette liberté. Métaphysique au sens alors d'une puissance de liberté non réductible au déterminisme. La liberté intensive de la nature, de sa puissance d'association, de bifurcation, de devenir sans finalité, mais dans le jeu de sa propre durée, pour l'homme, se donne dans cette réalité, à la fois extérieure aux choses et chose elle-même, qu'est le langage. La liberté est métaphysique, car elle transcende le donné, elle est ouverture, imprévisibilité, élan créateur qui ne s'arrête jamais dans la donation, mais relance sans cesse le donné.

L'espace de cette métaphysique est celui du jeu dans le Je. *Ludicité*, la page, par exemple dans les *13427 poèmes métaphysiques*, est celle « de toutes les expériences possibles » lui permettant de multiplier « les confrontations [...] entre des images, des textes, des mots, des dessins, des collages... ». Composant un rituel graphique, il va se laisser entraîner par les possibles de la langue, par ce que la langue est capable de tracer dans ses méandres, ses boucles, ses entrelacs de sens. C'est selon cette ligne que nous pouvons comprendre sa parenté aussi bien avec Roussel qu'avec Brisset.

Avec Roussel, certes, on se rappellera *Simulacre de rituel* en 1986, exposé à la galerie J&J Donguy, mais ce n'est ici qu'un indice d'une relation plus secrète, dévoilée dernièrement dans ses fables exposées entre autres en 2008 au Musée des beaux-arts de Périgueux. En effet, Roussel avec ses *Nouvelles impressions d'Afrique* a composé une relation étrange entre images, textes et légendes, tout se jouant dans le secret de la langue, sa manière de se donner à lire, donc à traduire. Les fables de Blaine se donnent en quelque sorte comme écho de cette pratique, mais déjà les *Poèmes métaphysiques* travaillaient sur cet écart, sur ce que la langue peut dire dès lors qu'elle est saisie en son ouverture, dans des reflets, et pas seulement selon des significations gelées, faisant que les mots auraient perdu, pour reprendre Nietzsche, leur « empreinte première », la force sensible les ayant amenés au jour. Parenté de même avec Brisset, parenté très forte : aussi bien dans l'axe poético-scientifique que dans ce qui n'a de cesse de se poser en tant que question de l'origine de la langue. L'origine de la langue pour ces deux-là, si elle est recherchée selon des vecteurs poético-scientifiques, n'est pas tant pour fixer une connaissance que pour faire entendre quelque chose qui n'a de cesse de s'originer depuis l'origine dans la langue : sa liberté d'association, non pas étymologique ou linguistique, mais poétique, *peau-éthique*, c'est-à-dire ouvrant à une éthique de sa surface, de ses courants, de ses flux. Ainsi, la langue n'a pas une origine *une* mais, depuis son origine, ses premiers signes, que traque avec obsession Julien Blaine, elle s'origine. De langue, il n'y a que dans cette *origination* permanente et constitutive d'elle-même. Une langue qui ne s'origine plus dans sa liberté d'expression n'est plus alors que signal, mot d'ordre qui n'écoute plus la vie mais qui, donnant des ordres à la vie, la condamne à être refermée sur sa liberté.

Ce travail d'ouverture de la langue, de libération de la langue, n'est cependant pas savant, même s'il est évident que la démarche poético-scientifique de Julien Blaine se nourrit de très nombreuses connaissances, notamment concernant la préhistoire humaine. Dans *Bimot*, il écrit : « Ceux qui interprètent à la sophistication, / quand tout n'est que mastication, / oubli de s'abîmer dans la parole ». S'abîmer, être touché, parfois être dévasté par ce que dit la parole, par ce qu'elle transmet à même sa manière d'être. Mais pour s'abîmer dans la parole, il faut se libérer, ne pas laisser la parole enfermer dans le cadastre de sa restriction. La pièce sonore *Claustrophobie* exprime parfaitement cela. Le cadastre de la parole. Son *castrage*. Si Julien Blaine dénonce le politique, c'est pour ses mots, à travers la dénonciation des mots du politique, de sa fixation du sens. Il oppose à la complexité artificielle des langues cadastrées et castrées une simplicité et une facilité. La poésie n'est pas difficile mais facile, au sens où l'effort de faire advenir est celui d'un laisser être, d'une écoute, d'une joie à se laisser

surprendre par ce que la langue révèle et que notre formation culturelle interdit, laisse mourir dans les interstices du dire.

Dans ses dernières œuvres, de 2007 à 2009, le laisser être de la langue, de ses particules alphabétiques, est *suprématisé* parce qu'exposé dans son intensité la plus brute, la plus minimale. Alors que dans *Breuvage étendu*, les lettres déversées sont nombreuses, donnant une forme chaotique à son résultat, dans les particules de *if*, de *J*, seules une ou deux lettres sont exposées, par empreinte. La lettre disparue apparaît par l'espace noir ou blanc qui l'entoure. Si pour une part cette technique renvoie bien évidemment pour Julien Blaine à la prototechnique d'impression dans l'art pariétal, où l'on souffle par la bouche la boue pour faire un pochoir de la main par exemple, cela renvoie aussi à une dimension asiatique qui n'est pas étrangère à son travail poético-scientifique, comme entre autres dans le *Cahier de la 5^e feuille*. En effet, comme on peut le voir dans le bouddhisme, notamment développé par Dōgen et l'école Sōtō, le dépassement des oppositions telles que « la forme et le vide ne sont pas deux » amène à saisir les choses non plus comme séparées du tout, mais comme rendues possibles par ce qui les entoure. Si une chose apparaît, c'est que l'air autour lui donne son incarnation. C'est le vide autour de la coupe qui lui donne sa forme. Dans les poèmes-tableaux minimalistes de 2007, en faisant surgir par la trace d'une absence de lettres et en les liant avec des jeux esthético-graphiques, Julien Blaine fait apparaître l'intensité des particules du langage, leur libre circulation en tant que particules libérées aussi bien de toute inscription (elles ne sont pas inscrites, mais leur trace apparaît par un retranchement, par l'espace qu'en a gardé la présence passée) que de toute signification figée. Ses créations ainsi épurées mettent en perspective ce laisser être de la langue, cette écoute constante de la langue qu'il a entreprise depuis tant d'années.

Dans *qu'Appelle-t-on penser ?*, Heidegger explique que ce qui définit la force d'un grand créateur, c'est l'insistance du *même*. Alors que le rythme du monde laisserait penser que ce qui caractérise l'homme est le changement, la différence, le même auquel nous renvoie Heidegger, parlant de Nietzsche, est ce qui caractérise notre être : sa liberté ontologique à travers la langue, à travers le penser, son devenir en tant qu'écoute de l'être.

En écho à cela, le même qui insiste chez Julien Blaine ne consiste cependant pas à être seulement polarisé en lui, comme signature de sa seule modalité, à savoir un Je. Mais ce même qui définit toute son œuvre n'est autre que ce qui selon lui constitue notre humanité d'animal parlant : être l'animal de signes, l'animal qui découvre et produit des signes dans sa rencontre des choses et des êtres. C'est ainsi que, dans *La fin de la chasse*, il indique l'horizon de la chasse originelle : « la chasse typographique ». C'est dans le tissu du monde, dans le

monde comme livre de signes, que l'homme se livre à lui-même par la médiation de ce qu'il sait y lire. Il y a bien évidemment là une référence à Baudelaire et ses *Correspondances*, mais dans une forme et un art qui radicalisent l'intuition poétique que Baudelaire avait eue notamment et surtout avec les petits poèmes en prose. Les renvois de signes, les découpages de signes ne sont pas préétablis, mais en devenir constant. Ils n'appartiennent pas seulement aux poèmes tels qu'ils sont compris communément et que pratique bien évidemment Julien Blaine, mais à toute forme d'expression humaine qui, si elle est libre, devient alors poétique.

C'est pour cela qu'il était important de bien expliquer en quel sens tout geste de Julien Blaine ne se tient pas dans un faire avec une finalité déterminée, mais dans un agir, une action. Si ce que revendique Julien Blaine est bien l'assomption de la liberté dans et par l'être parlant, alors ce qu'il accomplit tient toujours de cet indéterminé immanent d'une action, et non pas de l'action. ■



Philippe Boisnard est écrivain, essayiste, artiste numérique interrogeant le langage et les dimensions poétiques (Pure Data), performeur. Il travaille sur le rapport entre le corps et les causalités numériques, ce qui l'a conduit à créer le concept de poésie action numérique, notamment en relation au travail d'action de Julien Blaine. Il fait des performances en solo et avec d'autres artistes (Julien Blaine, Michel Giroud, Jean Voguet, etc.). Il travaille avec Hortense Gauthier en tant que concepteur et programmeur de performances de poésie action numérique sous le nom de Hp Process. En 2007, il a reçu le Grand Prix multimédia de la Société des gens de lettres de France pour ses créations vidéopoétiques.

Carolee Schneemann

En avril 2009, Le Lieu, centre en art actuel recevait Carolee Schneemann. L'artiste pluridisciplinaire, puisant à même ses projets et ses documents filmiques, nous a proposé une conférence-démonstration intitulée *Mysteries of Iconographies*. La conférence a été suivie d'une présentation d'une sélection de ses films : *Fuses* (1964-67), *Body Collage* (1968), *Infinity Kisses: The Movie* (2008), *Meat Joy* (1964, réédité en 2008), *American I Ching Apple Pie* (1972-2007) et *Devour* (2003-04).

Rappelons que les vidéos *Meat Joy* et *Body Collage* ont été présentés au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition *elles@centrepompidou* consacrée aux artistes femmes contemporaines dans les collections du Musée national d'art moderne. Rappelons aussi que *Meat Joy* a été réalisé pour la première fois à Paris dans le cadre du Festival de la Libre Expression en 1964. Carolee Schneemann commente son passage : « Ma première présence au Lieu, centre en art actuel a été lors du festival *Immedia Concerto*, en octobre 1988. J'y ai présenté une performance-conférence avec la présence de nombreux artistes et amis (Dick Higgins était encore bien vivant et actif). Ma présentation impliquait une danse en talons hauts, les yeux bandés, en écoutant de la musique avec des écouteurs (la chanson était *Sexual Healing* de Marvin Gaye), avec une bouteille d'aquavit et des fragments de mots préenregistrés, un collage de pensées sur les chats, la mort et le plaisir. Un de mes films était projeté derrière moi, mais je ne me souviens plus lequel... Je me souviens de l'augmentation d'énergie de ma danse, les yeux bandés, sur cette petite scène, un moment délirant en propulsion jusqu'à ce que je tombe sur un haut-parleur.

Ma récente conférence-démonstration, dans l'espace de la galerie, s'est tenue au milieu d'un auditoire placé en demi-cercle. Des séquences d'images étaient projetées derrière moi, à partir d'images récentes de mes installations. Au beau milieu de ma discussion animée, j'ai soudainement perdu conscience quelques secondes et j'ai percuté la petite table. Des membres de l'audience m'ont entourée, et j'ai retrouvé conscience, la conférence a pu se continuer. Puis nous avons servi le vin, des amuse-gueules et des sucreries.

Ces événements au Lieu s'articulaient entre la conscience physique et l'inconscience, entre dynamisme et collision, un moment d'histoire en récupération. Une tension d'un joyeux mouvement et d'une intention invisible. » ■ RM



> Carolee Schneemann, *Body Collage*, 1968. Photo : Michael Benedikt.