

La nébuleuse Duchamp traversée par les pensées bouddhiste et hindouiste

Buddha Mind in Contemporary Art sous la direction de Mary Jane Jacob et Jacqueline Baas, University of California Press, 280 p.

Rose-Marie Arbour

Numéro 207, printemps 2006

Présence. Faut-il tuer Duchamp?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17970ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

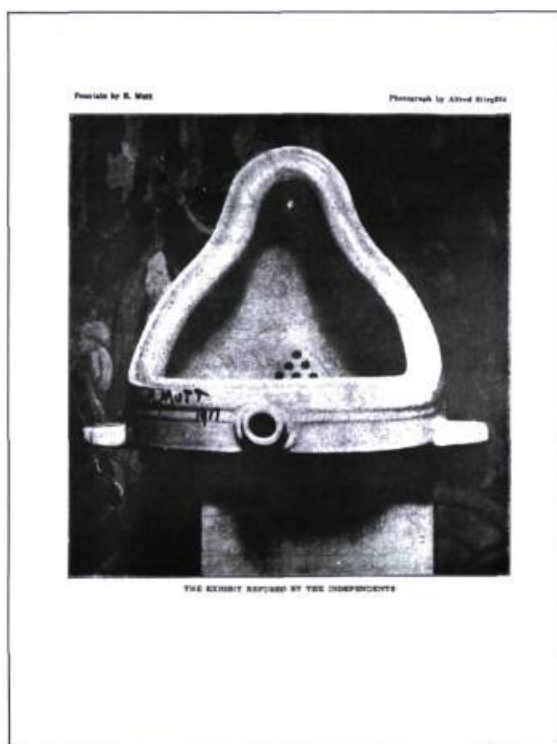
Citer cet article

Arbour, R.-M. (2006). La nébuleuse Duchamp traversée par les pensées bouddhiste et hindouiste / *Buddha Mind in Contemporary Art* sous la direction de Mary Jane Jacob et Jacqueline Baas, University of California Press, 280 p. *Spirale*, (207), 22–25.

LA NÉBULEUSE DUCHAMP TRAVERSÉE PAR LES PENSÉES BOUDDHISTE ET HINDOUISTE

BUDDHA MIND IN CONTEMPORARY ART

Sous la direction de Mary Jane Jacob et Jacqueline Baas, University of California Press, 280 p.



La revue *The Blind Man* parue en 1917.

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain?—

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it in that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; "there is a death in every change" and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *Le Discours des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be only a husband. Besides being a money-making device and the one man that one woman can sleep with in legal parity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogamy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their staid minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any "innocent" eye

LA PARUTION EN 2004 d'un livre intitulé *Buddha Mind in Contemporary Art* permet de mettre dans une lumière vive l'importance du bouddhisme dans la culture contemporaine et particulièrement dans les arts contemporains. Il ne faut pas oublier pourtant que, depuis le début du xx^e siècle surtout avec le dadaïsme en Europe, la valorisation du processus au détriment de l'œuvre comme finalité du geste créateur a été paradoxalement soutenue et pratiquée par les avant-gardes artistiques rejoignant ainsi certaines conceptions et pratiques bouddhistes. Débordant la seule présence du bouddhisme en Occident, la découverte et la traduction du sanskrit d'écrits indiens à la fin du xviii^e et tout au long du xix^e siècle, puis leur dissémination, avaient entraîné l'apparition de discours philosophiques consacrés à l'Inde, de lectures de ses textes et de références à ses doctrines : penser l'Inde était devenu une tâche

majeure pour les philosophes européens tels Schopenhauer, Nietzsche et Schlegel. Le texte qui suit consiste plus généralement à faire quelques rappels d'éléments et aspects de la pensée orientale qui peuvent être pris comme points de repère et de comparaison avec des conceptions de l'art moderne occidental et d'attitudes récentes face à l'art contemporain.

Investir le réel

Il n'existe plus, ou rarement, chez les artistes aujourd'hui le sens d'un destin tout en extériorité, soutenu par un héroïsme modelé sur les idéaux collectifs des avant-gardes artistiques modernes. Ces avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle, en changeant la forme de l'art, croyaient changer la vie. Dans les années 1970, l'artiste allemand Joseph Beuys considérait toujours l'art comme véhicule de changement des rapports

sociaux et intervenait sur l'environnement réel et symbolique pour faire de l'art. Comme si l'artiste était un pasteur, un shaman tout entier voué à répandre la vérité. Laquelle? celle de l'opposition à la société marchande et de consommation, à la société de spectacle, celle de la pureté du geste de l'artiste, du soi comme source première d'authenticité.

Maintenant, plus d'un quart de siècle plus tard, alors que l'État providence fait partie de souvenirs folklorisés et s'est engagé dans la réduction des services sociaux, tout en privilégiant les projets où l'entrepreneurship triomphe aux dépens des besoins collectifs, l'artiste ne peut plus croire qu'il transforme le monde grâce à la mise en spectacle de son action, ni que sa figure cristallise un projet de société. Plutôt, on est aujourd'hui témoin d'actions d'artistes marquées par la modestie, ou par des actions de collectifs d'artistes tels

BGL (groupe originaire de Québec, formé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière), *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* (collectif de création plurimédia dont les membres sont Jean-François Desmarais, Marie-France Bojanowski, Martin Pelletier, Pascale Galipeau), l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable fondée en 1997 par Pierre Allard et Annie Roy). Dans ces groupes, les enjeux collectifs (et non les individus artistes) sont au premier plan, ce qui évite le piège du vedettariat. Aujourd'hui, l'artiste fait acte de lucidité en assumant un rôle qui est celui de la majorité des citoyens pour qui la vie quotidienne importe d'autant plus que les grandes utopies ont cessé d'être des références à leurs actions, qu'ils sont davantage préoccupés de la manière de vivre en lien avec des façons de penser et en fonction des liens qu'ils entretiennent avec d'autres concitoyens. La frugalité est leur dénominateur commun. L'artiste, ne pouvant plus aller ailleurs, est rentré en lui-même, là où tout commence et tout finit. Les mots d'ordre ont disparu au même titre que les héros montés aux barricades. Plus généralement, d'aucuns assument la peinture comme lieu d'action et de réflexion (François Lacasse, Martin Bourdeau, Francine Savard), d'autres font un retour aux objets comme aboutissement d'un processus de faire et de penser le rebus ou les matériaux négligés (Francine Larivée, Jérôme Fortin), alors que la photographie permet à certains de traduire le temps (Isabelle Hayeur, Geneviève Cadieux) et l'espace (Pascal Grandmaison) mais dans une absence d'individualité assumée. Bien que cela ne soit pas nouveau, sont valorisés des gestes banals de la vie quotidienne (les actions dans la rue de Devora Neumark, le récent projet collectif *Décarie*), des objets sans profils particuliers ou singuliers (Michel Goulet, Michel de Broin), des débris d'objets manufacturés ordinaires (Serge Murphy) qui peuplent notre quotidien. Dans un contexte économique où productivité et rentabilité sont liées aux seules lois du marché et envahissent la quasi-entière des rapports sociaux, l'obsole et l'inutile sont affirmés comme valables et même précieux dans des performances, des installations, des objets; des mises en situation d'artistes en lien avec l'esthétique dite relationnelle (Sylvie Cotton, Maximo Guerrero, Daniel Olson) sont explicitées : « Notre hypothèse : nombre d'artistes aujourd'hui miment ou infiltrer divers mécanismes ou secteurs de la réalité sociale, urbaine, économique, commerciale ou médiatique et la finalité de leurs projets n'est plus tant la création d'œuvres destinées à l'exposition que la mise en branle d'opérations de processus qui investissent le réel pour interagir avec lui. Ces artistes se font ainsi — entre autres choses — les commensaux des milieux au sein desquels ils interviennent » (Les commensaux, dépliant publié par la galerie Skol annonçant

les événements de la saison 2000-2001). Récupérer le jeté et le jetable, recycler, arpenter des lieux abandonnés (*Farine orpheline cherche ailleurs meilleur*) sont des actions dans la perspective de ce qu'avaient déjà entrepris les artistes Martha Fleming et Lyne Lapointe (entre autres avec *La Caserne # 14* et *Le Musée des Sciences*) dans les années 1980 et 1990 en recyclant et revalorisant (dans des termes contradictoires à la rentabilité économique) des édifices publics abandonnés. Ces deux artistes ont par la suite réalisé des projets dans des édifices publics abandonnés de plusieurs grandes villes : Montréal, Londres, Barcelone, São Paulo. Elles-mêmes se situaient à la suite de la trajectoire esthétique et spirituelle de l'artiste américain Gordon Matta-Clark.

Cette attitude, dans la pensée et l'action, révèle une humilité dans la façon d'être artiste. Assumer la vie quotidienne telle qu'elle s'impose ou se présente à tout un chacun est une chose, mais de l'assumer comme trame même de l'œuvre en est une autre. Cela mène à voir que l'œuvre d'art, bien que différemment de la vie quotidienne, participe à la construction du *sentiment d'être soi* et que c'est dans le processus du faire (de l'œuvre) que le Soi de l'artiste (non son ego) peut se réaliser. Dans *La tradition du nouveau* (Éd. de Minuit, 1962), le critique d'art américain Harold Rosenberg (1906-1978) allait déjà dans cette direction-là; selon lui, l'artiste de l'expressionnisme abstrait, en accomplissant des gestes sur la toile, découvre à mesure ce qu'il est et ce qu'il fait et « n'accepte pour réel que ce qu'il est en train de créer », en lien direct avec ce qu'il vit intérieurement. Et Rosenberg d'ajouter que l'artiste accomplissait des gestes sur la toile, « guettant ce que chaque nouveauté révélerait de lui et de son art ». Il ajoutait ceci : « Avec la philosophie du peindre apparaissent des traces de religion védique et de panthéisme populaire. » La citation des Vedas indiens peut paraître étrange dans un tel contexte. Elle incite à penser que des textes indiens anciens pouvaient être familiers à Rosenberg et à son milieu artistique (dans les années 1940-1950). Contemporain de Rosenberg, le peintre américain Ad Reinhardt (1913-1967) croyait intimement qu'en éliminant la personnalité de l'auteur il était possible de se consacrer à un art abstrait pur — ses *Black Paintings* en témoignaient. Cet artiste avait fait, dans les années 1920, la majorité de ses études en histoire de l'art et en philosophie avant de devenir, dans les années 1930, peintre abstrait à l'intérêt marqué pour la philosophie et les arts orientaux. Il décrivit le dépouillement intérieur de l'artiste dans sa lutte principale qui est celle de l'artiste contre l'artiste, c'est-à-dire de l'artiste-en-tant-qu'artiste contre l'artiste en tant qu'homme. Il allait dans le sens de Rosenberg, en affirmant que c'est au cours de la réalisation de l'œuvre, sacrifiant toute trace d'ego, que l'artiste se réalise.

Présence de l'Orient dans la modernité occidentale

Dans *The Anxious Object* (Horizon Press, 1966) cette fois, à propos d'Ad Reinhardt justement, Harold Rosenberg fit référence à une tradition chinoise en peinture : à propos des *Black Paintings*, le critique d'art soulignait combien l'intention de Reinhardt était d'arriver à une peinture qui soit libre, non manipulée et non manipulable, sans utilité, non commercialisable, non photographiable, non reproduisible — située « *beyond its thinkable, seeable, graspable, feelable limits* ». Il rappelait le lien de Reinhardt avec la tradition chinoise de la fadeur. Pour le spectateur des œuvres de Reinhardt, regarder ces peintures devait l'entraîner dans une attitude méditative permettant de voir ce qu'on ne voit pas dans la vie ordinaire. En 1967, Reinhardt écrivait : « *The reason for the involvement with darkness and blackness is [...] because of its non-colour. [...] and colour has to do with life. In that sense it may be vulgarity or folkart or something like that* » (Barbara Rose, Ed., « Black as Symbol and Concept », *Selected Writings of Ad Reinhardt*, The Viking Press, 1975).

Selon plusieurs auteurs et artistes, une filiation à diverses formes de la pensée orientale (chinoise, bouddhiste ou hindouiste, zen) a été commune, depuis le début du xx^e siècle, à des artistes aussi différents que Ad Reinhardt et les peintres gestuels de l'expressionnisme abstrait comme Jackson Pollock : c'est dans le geste même, dans le moment du geste, que loge le réel. Chez ce dernier, faire de l'art relève en quelque sorte du performatif : les œuvres sont des œuvres d'art par ce qu'elles posent, disposent et exposent *ici et maintenant* (avec des moyens traditionnels ou inédits). Ce faisant, l'artiste invente sa manière de faire propre fondée sur le soi, sur sa vision intérieure débarrassée de toute extériorité. La pureté évoquée par Reinhardt allait en ce sens. En faisant (d'ailleurs, le terme « art » en sanskrit signifie « faire »), l'artiste invente tout à la fois sa manière de faire de l'art et d'être soi. Pour l'artiste, son moment unique de contact avec le réel, c'est ce moment de présence non conditionnée par son bagage mental et ses acquis de toutes sortes.

Au début du xx^e siècle, on trouve chez Paul Klee une préoccupation centrale semblable quant au processus de l'œuvre : chez lui, les éléments spécifiques de l'art graphique sont des points et des énergies linéaires, plans et spatiaux. La genèse comme mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre; la formation détermine la forme et prime en conséquence sur celle-ci. Le « faire » est pour lui essentiel à l'œuvre, il en est l'« idée ». La hiérarchie traditionnelle est renversée : « *La forme est fin, morte. La formation est vie [...]. Songer donc moins à la forme (« nature morte ») qu'à la formation* », écrit-il. Le peintre Macke, membre comme Klee du *Blauer Reiter*, présentait fortement la fusion



ATSA, *Attentat 10*, œuvre réalisée dans le cadre de l'exposition *Débraye : Voiture à controverse* à la Fonderie Darling (du 22 juillet au 22 septembre 2005).

de l'Europe et de l'Orient. L'« obsession » de l'Orient (elle englobait alors autant l'Afrique du Nord et l'Égypte que les pays du Moyen-Orient, l'Inde, la Chine, le Japon...) était bien réelle non seulement chez les philosophes et les philologues mais chez les artistes d'avant-garde. Le voyage au Moyen-Orient ou en Afrique du Nord était devenu un parcours initiatique, à l'image du séjour romain pour les générations précédentes. Un rapide voyage en Tunisie (1914) constitua pour Klee une expérience optique de premier ordre et à Kairouan, il note dans son Journal : « *La couleur me possède [...] Je suis peintre.* »

En mai et juin 1912 avait eu lieu à Munich une grande exposition du *Royal Ethnographical Museum*, aujourd'hui le *Staatliches Museum für Völkerkunde* — la collection comptait plus de 2000 objets de l'Asie du Sud illustrant la vie quotidienne des gens ordinaires en Birmanie, en Thaïlande et en Inde. Les ustensiles côtoyaient les images bouddhiques et les sculptures indiennes, ainsi que des manuscrits. Pour diverses raisons, on suppose que Klee, qui habitait alors

Munich, visita cette exposition étant donné que le sujet concernait directement l'intérêt porté à l'Orient par les membres (dont il était) de l'*Almanach du Blaue Reiter* où on célébrait la force de l'instinct et revendiquait l'expression de la « nécessité intérieure ». La phrase bien connue de Klee éclaire cette recherche : « *L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible [...]* »; cette phrase est en écho à la notion d'*Éveil* propre aux pensées bouddhiste et hindoue. Cette exposition du *Royal Ethnographical Museum* aurait même été visitée par Marcel Duchamp qui avait justement fait un voyage à Munich en juin 1912. De ce voyage, il eut ce commentaire énigmatique que ce fut à Munich qu'il eut sa « *complète libération* ». *Libération*, *Moksha*, *Éveil* sont des termes qui se réfèrent à une notion centrale du bouddhisme autant que de l'hindouisme¹ : leur « but » est d'atteindre l'Éveil et d'échapper aux cycles des renaissances (*samsara*), d'accéder à la délivrance (*Moksha*). Quand l'Éveil est atteint, ne fût-ce que quelques instants, on réalise la non-dualité : il n'y a plus dès lors d'intérieur ni d'extérieur, d'observateur ni d'observé : il n'y a plus que ce qui est (observé).

Tout le xx^e siècle européen et nord-américain a été traversé à divers degrés et sous divers angles par un intérêt pour l'Orient. On pense à l'influence de la pensée *zen* en provenance du Japon sur des artistes et écrivains de la côte Ouest américaine — le peintre américain relié à l'expressionnisme abstrait Mark Tobey (1890-1976), par exemple — ou à l'influence des écrits de M^{me} H.P. Blavatsky sur un public non négligeable composé d'artistes, écrivains, danseurs, musiciens... Sans oublier évidemment, du côté européen, l'importance de la théosophie (véhiculée également par H.P. Blavatsky) pour Mondrian, entre autres. Des enseignements et courants de pensée issus de la philosophie indienne se croisèrent à Monte Verita (Suisse), lieu important de rendez-vous de penseurs et de créateurs de toutes sortes et d'artistes tels Klee, Kandinsky, Johannes Itten, parmi bien d'autres.

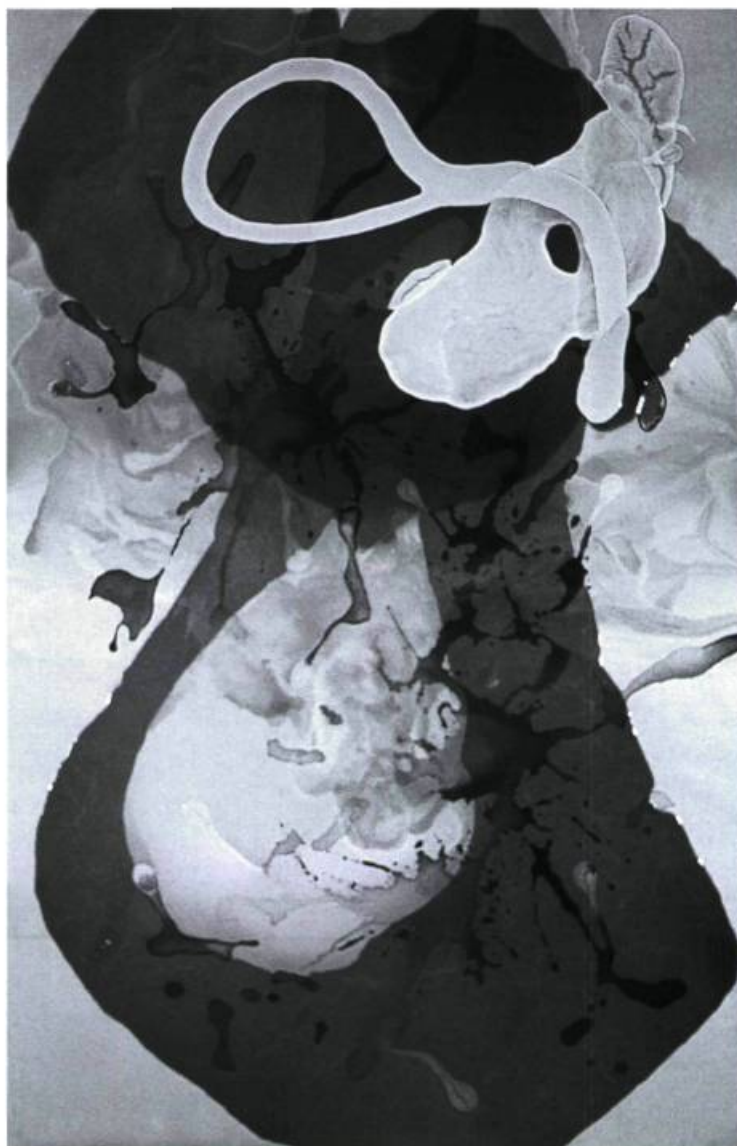
La pensée orientale en art actuel

Il est généralement admis que la perception de la réalité par l'individu se fait par ses sens, que ce dernier n'en saisit que des phénomènes, que la réalité sensible est changeante, car ce que chacun perçoit dépend de sa relation avec les objets. Dans l'hindouisme, la croyance est que, au-delà des apparences, des phénomènes perçus, un Absolu (*Atman*) existerait qui inclut toutes les entités individuelles, lesquelles n'en sont que des parcelles. Après ses réincarnations successives, l'*atman* individuel (Soi) arrive à la délivrance pour se dissoudre finalement dans cet Absolu. En opposition à l'hindouisme, le bouddhisme nie toute forme d'Absolu et rejette conséquemment l'existence d'un *atman* individuel; par conséquent, le *Soi* n'est pas substantiel chez les bouddhistes, il n'existe que d'instant en instant (*vestigium temporis*) et chaque instant qui se succède le constitue. Chez le philosophe indien Krishnamurti (1895-1986) qui endosse le non absolu (*Anatman*) bouddhiste, il existerait cependant une réalité en dehors de ce que nous percevons, réalité qui est inconnaissable; ce sont nos habitudes de perception de la réalité phénoménale qui nous empêcheraient de percevoir l'inconnaissable (ce qui ne signifie pas que ce dernier n'existe pas du fait que nous ne le percevons pas...). L'inconnaissable est une réalité indépendante de nous mais, en même temps, elle est *source de* : un phénomène ne pouvant logiquement être le phénomène de rien, Krishnamurti suppose une relation entre un sujet (connaissant) et un objet (inconnaissable). Mais l'inconnaissable ne s'atteint pas par la pensée, cette dernière n'étant qu'une production de l'*ego*, source d'illusions sans fin. L'individu peut entrer en relation avec l'inconnaissable en lui laissant toute la place, en rejetant toute forme de pensée qui lui soit individuelle : c'est l'*Éveil* qui consiste, pour l'hindou et le bouddhiste, à être dans l'instant, hors la pensée et hors l'*ego*, tout à l'intelligence de ce qui est.

En termes occidentaux, nous pouvons réfléchir à ce positionnement de soi en regard de la création artistique. Faisons l'hypothèse que l'œuvre d'art vient du *vide* laissé par le soi, ce vide que l'artiste prend en charge — alors que la plupart des gens s'empressent de l'occulter, cette occultation ayant pour effet de filtrer la vision et la représentation qu'ils se font du monde et ce, dans un sens opposé où la spiritualité aurait pu les amener. La création artistique se resitue ainsi dans la fabrique du soi occidental, selon Olivier Boulnois (« La création, l'art et l'original », *Communications*, n° 64, Seuil, 1997, p. 55). De même que dans la pensée bouddhiste, dans l'art actuel il n'y a plus d'absolu qui explique le monde, il n'y a pas non plus de dedans, pas d'Idée, mais une prolifération de vues singulières qui ne renvoient à rien de central ni de stable. Il y a « des vues qui ne font rien voir [...] des vues sans vision », comme l'écrit Jean-Luc Nancy dans *Les Muses* (Galilée, 1984). L'image (qui a été jusqu'à récemment dans l'art occidental fantôme de l'Idée) se retire, car il n'y a plus d'invisible, il n'y a pas d'image visible de l'invisible que l'artiste aurait encore pour mission de concrétiser. La seule avenue possible pour l'artiste serait de s'exprimer en tant qu'individu (déconnecté de l'Absolu) et de ne présenter du monde qu'une vision singulière, sans plus. Avec la disparition du dedans disparaît l'artiste visionnaire comme figure romantique.

L'absence de centre dans l'art actuel peut-il être éclairé par la conception bouddhiste du vide, de la nécessité du rejet de l'ego au profit du soi dans l'hindouisme? Ces philosophies pourraient-elles nous aider à penser le *vide* au cœur de l'art actuel?

Au début du xx^e siècle, pour Bergson, la plus haute mission de l'art avait été de nous faire découvrir la Nature, de rencontrer la Nature par la voie de la sensibilité. On pourrait maintenant dire que l'art nous fait découvrir le *vide* de la réalité, le vide de la non-Nature et ce, par la voie de la sensibilité. Bergson distinguait deux sortes de sensibilités : la « sensibilité esthétique » est désintéressée, elle ne dépend pas du désir, elle est en contact avec le réel, elle perçoit pour percevoir, elle réunit sentiment et intelligence hors la dépendance du désir; puis il y a la sensibilité ordinaire qui est liée au désir, à des préoccupations pratiques, elle est intéressée, elle ne se laisse toucher que par ce qui lui est utile en fonction de ses attachements, de l'habitude qui la dirige, et elle est d'abord mentale car fondée sur la mémoire. Ces deux sensibilités nous rapprochent étrangement de la distinction faite il y a des millénaires entre le soi (esprit, *atman* individuel dans l'hindouisme) apte à voir la réalité, et l'ego qui a pour propriété, au contraire, de couper l'individu de la réalité, de le plonger dans l'illusion de la personnalité. Contempler, selon Bergson, c'est revenir à un regard innocent sur la Nature, c'est s'immerger dans une « manière virginale en quelque sorte de voir, d'en-



François Lacasse, *Version*, 2004, acrylique et encre sur toile, 182,5 × 117 cm. Gracieuseté de la Galerie René Blouin

tendre et de penser ». La contemplation sans attachement est différente des autres activités de l'esprit car elle n'est pas sous la tyrannie de la volonté subjective de l'individu.

L'absence de centre, l'absence de Nature n'abolit pas pour autant la contemplation de la « réalité » quelle qu'elle soit, contemplation qui exige tout autant la distance, le non-attachement et par conséquent le non-préjugé par rapport à l'objet de la contemplation. La valeur de l'art était, pour Bergson, de rendre notre regard plus libre, de provoquer une relation sensible et poétique avec le monde. L'artiste aurait davantage de capacité à aller au-delà du voile opaque qui sépare ordinairement la majorité des gens de la réalité. Même si les œuvres d'art sont aujourd'hui bien différentes de ce qu'elles étaient du temps où vivait Bergson, même si elles ne se concrétisent plus nécessairement en un objet (d'art) et peuvent exister dans un geste, une action éphémère, une mise en situation quasi imperceptible de l'environnement ordinaire et

quotidien, peut-on aujourd'hui considérer l'artiste différemment? La disparition de l'œuvre en tant qu'objet ne signifie pas pour autant celle de l'artiste. Pour Jorge Luis Borges (1899-1986), l'artiste est noyé dans son propre rêve qui fait de l'art une fiction (et non un lieu où serait produit de la fiction); le rêve qui le produit est celui de l'artiste qui se rêve lui-même comme artiste. C'était l'impasse appréhendée par Borges. En Orient ancien, une telle impasse n'existe pas : l'art est un relais et non un but, et l'artiste est avant tout un individu face à lui-même avant d'être quelqu'un qui présente le monde à ses concitoyens. Le but de son geste artistique est de faire se dissoudre en lui les illusions de l'ego, non de transmettre des illusions.

Rose-Marie Arbour

1. Tosi Lee, « Fire Down Below and Watering, That's Life. A Buddhist Reader's Response to Marcel Duchamp », *Buddha Mind in Contemporary Art*, Ed. Jacquelynn Baas & Mary Jane Jacob, University of California Press, 2004.