

## L'œuvre d'art comme épreuve de l'écart entre la mesure et l'objet

*Notes sur l'immaturation de l'artiste*

par Carolina Zaccaro

La vie et l'œuvre d'une grande partie des artistes du XX siècle sont liées au rapport avec l'espace qu'ils ont habité et à sa re-élaboration. Les recherches que j'ai conduites nous donnent l'occasion d'étudier cet aspect de leur processus créatif.

*L'œuvre d'art comme épreuve de l'écart entre la mesure et l'objet* naît de la volonté d'étudier le rapport entre les artistes avec leur espace d'action et sa re-élaboration à travers la création d'une œuvre d'art. Nous sommes amenés à considérer installations, sculptures et performances comme des tentatives de mesure, mais un regard plus attentif nous révèle que la création contemporaine ne dispose pas d'un paramètre universellement applicable aux objets de sa recherche.

Andrea La Porta ébauche une réponse à cette problématique lors d'un article<sup>1</sup> rédigé à l'occasion de l'exposition *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi : gli ambienti nell'arte italiana*, ayant eu lieu à la Fondation Rocco Guglielmo à Catanzaro en 2013. L'espace est une surface, occupée par un nombre indéterminé de corps, sur laquelle l'artiste effectue des tentatives de mesure. Nous convenons que les artistes, à partir des avant-gardes expérimentent un sentiment de rupture avec la société qui les amène à remettre en question leur rôle ainsi que leur rapport à l'espace :

« À cause de cette ouverture au concept de spatialité, à l'art même de l'installation, l'idée de sculpture a muté. Dans ce sens, les installations deviennent des épiphanies des lieux. Elles ne sont pas vraiment en rapport avec l'espace, mais présentent une nouvelle perception de ce dernier. »<sup>2</sup>

Il s'agit donc de considérer l'œuvre d'art non pas comme une tentative de mesure, mais comme une altération de notre perception de l'espace. La Porta veut nous expliquer que les tentatives de mesure effectuées par les artistes ne nous amènent pas à une quantification matérielle, mais à une abstraction. L'acte de faire place découle du fait d'évoquer une autre idée de spatialité.

Pour illustrer ce concept le commissaire utilise le terme *atopie*, non lieu (τόπος [*topos*] nié par l'alpha privatif grec). *L'atopie* est le non-lieu que l'artiste nous propose d'expérimenter, un espace hybride et non-mesurable – uniquement perceptible. *L'atopie* est la preuve de l'écart entre la mesure et l'objet et en même temps la fin ultime des tentatives de mesure menées par l'artiste.

Si l'œuvre d'art est une *atopie*, comment pouvons-nous donc nous placer face à l'écart qui s'en suit? Simplement, en acceptant et en établissant les justes distances. Pour illustrer

---

1. ANDREA LA PORTA, *Lieux/Espaces/Atopies*, document annexe.

2. *Ibid.*

ce processus, nous nous servons du texte du *Baron Perché*<sup>3</sup>, roman clé de l'œuvre d'Italo Calvino<sup>4</sup> et nous appliquerons à sa structure narrative la valeur de paradigme de création. Éloge de la légèreté, de la désobéissance, de l'obstination, le roman de Calvino nous propose de découvrir une éthique de l'immaturité qui conduit à des résultats inattendus. Le Baron, incapable de se tenir aux règles préétablies instaure une distance entre soi et le monde et choisit d'interagir avec son entourage depuis le haut des arbres. De la même manière, un certain nombre d'artistes, devant l'impossibilité de mesurer l'objet de leurs recherches, trouveront des solutions alternatives pour s'y rapporter.

« C'est le 15 juin 1767 que Côme Laverse du Rondeau, mon frère, s'assit au milieu de nous pour la dernière fois. Je m'en souviens comme si c'était hier. Nous étions dans la salle à manger de notre villa d'Ombreuse; les fenêtres encadraient les branches touffues de la grande yeuse du parc. Il était midi, c'est à cette heure-là que notre famille, obéissant à une vieille tradition, se mettait à table; le déjeuner au milieu de l'après-midi, mode venue de la peu matinale Cour de France et adoptée par toute la noblesse, n'était pas en usage chez nous. Je me rappelle que le vent soufflait, qu'il venait de la mer et que les feuilles bougeaient.

— J'ai dit que je ne veux pas et je ne veux pas!, fit Côme en écartant le plat d'escargots. »<sup>5</sup>

Le 15 juin de l'année 1767 au domaine d'Ombreuse, Côme Laverse du Rondeau refuse de manger les escargots préparés par sa sœur Baptiste et se rebelle à l'autorité paternelle en montant sur un chêne vert. Ainsi commence *Le Baron Perché*<sup>6</sup>, œuvre clé d'Italo Calvino. Le récit, rapporté par son frère, Jacques, est centré sur les aventures du jeune Baron qui choisit de vivre toute son existence sur les arbres, occupé par ses voyages, ses lectures, ses intrigues politiques et sentimentales.

Il s'agit d'un texte difficile à cataloguer, un *hapax* de la littérature italienne du vingtième siècle : roman pour enfants ou parodie du roman historique ? *Le Baron Perché* pourrait nous faire penser aux *Aventures du Baron Munchausen*<sup>7</sup>, ou encore à *Candide*<sup>8</sup>, mais les intentions de l'auteur s'éloignent de celles de Raspe Rudolf et de celles de Voltaire. Calvino ne veut pas nous instruire, et en même temps la densité de l'intrigue nous suggère une interprétation qui va au-delà du simple divertissement. Ce qui transparait est la volonté de reconstituer un paysage associé aux souvenirs d'enfance (celui de la Riviera ligurienne) et la description du personnage de Côme, un homme qui vit sur les arbres. C'est à partir de cette image, étudiée en tant qu'allégorie de l'artiste, que j'ai articulé ma recherche.

Je souhaite souligner deux points.

En premier lieu, le fait que la rébellion de Côme naisse d'une insatisfaction enfantine, entre l'amertume d'avoir subi une injustice et la volonté de rétablir un ordre propre typique de l'adolescence. Cependant, le personnage de Calvino ne se limite pas à effectuer une simple tentative, il s'obstine à faire de sa rébellion un *modus vivendi*. Ce qui nous conduit au deuxième point : éprouvé par la vieillesse et les conditions de vie austères, le Baron mourant

---

3. ITALO CALVINO, *Le Baron Perché* (1960), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Éditions du Seuil, p.9.

4. ISABELLE LAVERGNE, *Italo Calvino, écrivain du paradoxe* (2012), Hermann Éditeurs.

5. ITALO CALVINO, *Le Baron Perché* (1960), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Éditions du Seuil, p.9.

6. *Ibid.*

7. RASPE RUDOLF, *Les Aventures du Baron Munchausen* (2010), Éditions du Lampion.

8. VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme* (2011), Éditions Larousse.

refuse une sépulture, puisque cela impliquerait une reddition – celle de redescendre au sol. Il décide alors de monter sur une montgolfière qui survole le Golfe et disparaît pendant la traversée, probablement en tombant dans la mer.

Analysons donc le commencement du récit - l'insatisfaction enfantine qui cause la rébellion de Côme. L'image du Baron, bien que fictive, est inspirée par une anecdote réelle, issue de la biographie de Salvatore Scarpitta.<sup>9</sup>

Scarpitta naît à New York en 1919, fils d'un sculpteur italien et d'une actrice russo-polonaise. À la fin des années vingt, la famille déménage en Californie où la mère travaille. Mis à part l'activité de ses parents, l'enfance de Scarpitta est semblable à celle de nombreux fils d'immigrés aux États-Unis. Un matin de mars 1932 son père lui demande de l'aider à l'entretien du jardin, le jeune garçon refuse et, pour éviter d'être battu, se réfugie sur un arbre à poivre. Une fois calmé il décide de redescendre et il raconte à ses camarades son aventure, l'anecdote circule, gagne l'attention des journaux locaux qui lui consacrent quelques articles. Scarpitta, étonné par le succès de son récit, décide alors de répéter son expérience et vit pendant trente-deux jours sur les arbres : son aventure devient médiatique, il reçoit des journalistes et des admirateurs dans sa nouvelle demeure. L'expérience lui permet de gagner une somme suffisante pour permettre à toute la famille de rentrer à Palerme.

Italo Calvino rencontre Salvatore Scarpitta à Rome en 1950 et il est tellement fasciné par son histoire qu'il l'utilise pour son nouveau roman.

Nous pouvons imaginer la fascination de l'auteur ligurien pour cette anecdote végétale - ses parents étaient tous les deux botanistes et dans sa jeunesse il refusa de répéter leur parcours académique<sup>10</sup>. Personnellement, j'entrevois une autre source d'intérêt : la légèreté.

« Cela fait quarante ans que j'écris des fictions, après avoir exploré des voies différentes et mené plusieurs expérimentations, il est temps que je cherche une définition globale pour mon travail, et je vous propose celle-ci : mon opération la plus récurrente a été une soustraction de poids, j'ai cherché à retirer du poids aux corps humains et célestes, aux villes, ainsi qu'au langage et à la structure du récit. »<sup>11</sup>

Ainsi Calvino débute la première de ses *Leçons Américaines*<sup>12</sup>. »

Nous commençons maintenant à comprendre ce qui a capturé son attention dans l'histoire d'un jeune garçon qui, en refusant le poids des règles familiales, renonce à son rôle de fils (bien que temporairement) pour voler sur les arbres. Nous retrouvons ici la légèreté de l'enfance, l'énergie de la rébellion, la spontanéité du rapport homme-nature. L'histoire de Salvatore Scarpitta est avant tout une tentative d'élévation et Calvino décide de la développer jusqu'à son paroxysme.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la légèreté de Salvatore, ainsi que celle de Côme, n'est pas un indice d'égarement. Le geste de Scarpitta n'est pas sans intentions : le

---

9. SEBASTIANO GRASSO, *Salvatore Scarpitta, il vero Barone Rampante*, Rocco Moliterni, "Il vero Barone Rampante ero io" *La vita avventurosa di Scarpitta*.

10. LUCA BARANELLI, ERNESTO FERRERO, *Album Calvino* (1995), Edizioni Mondadori.

11. ITALO CALVINO, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1989), traduit de l'italien par Yves Hersant, Éditions Gallimard, p.7.

12. *Ibid.*

jeune étudiant, conscient de l'attention des journaux, décide de répéter son expérience pour avoir de la reconnaissance. De la même manière, le Baron décide d'organiser son existence sur les arbres, de chercher un ordre, une mesure, de donner un sens à son expérience. Calvino n'associe pas la légèreté à un désordre des intentions, mais à une recherche de précision. Soustraire le superflu, abandonner tout ce qui peut ternir notre perception pour nous élever à un autre niveau de compréhension, pur et géométrique.

« Les images de légèreté que je recherche ne doivent pas se dissoudre telles des rêveries face à la réalité du présent et du futur. Dans l'univers infini de la littérature s'ouvrent toujours d'autres voies à explorer, dont certaines sont très anciennes et d'autres complètement nouvelles, des styles et des formes qui peuvent changer notre image du monde. Ce que je veux dire, c'est que je dois changer mon approche, je dois adopter un autre point de vue, une autre logique, d'autres méthodes de connaissance et de vérification. »<sup>13</sup>

La légèreté représente un choix, celui de s'opposer au poids inévitable de l'existence. Pour illustrer ce processus, l'auteur nous donne en exemple le mythe de Persée et Méduse. La Gorgone, capable de pétrifier les objets et les personnes par son regard, représente un obstacle insurmontable pour tous sauf pour le jeune aux sandales ailées. Persée évite son regard en se limitant à observer les réflexions sur son bouclier, l'attaque et réussit à la décapiter. Les capacités du demi-dieu ne sont pas innées, elles sont le fruit d'une stratégie : le bouclier lui renvoie une image déformée du monde, mais c'est dans cette déformation que le héros trouve la clé du salut.

D'une manière analogue, Calvino essaie de fournir à son protagoniste les instruments pour observer le monde qui l'entoure sans en être atteint. Dans le cas spécifique du *Baron Perché*, il le fait en passant non pas par une déformation, mais par un renversement. Côme, depuis les arbres, altère son champ de vision, établit une nouvelle unité de mesure, vit une condition carnavalesque.

Historiquement, nous sommes portés à définir le Carnaval comme la fête du renversement et de l'inversion - les règles qui déterminent la vie en société ne sont plus respectées, le monde se renverse et tout devient possible. Nous notons un caractère transgressif (que ce soit vers la nature, la société ou la raison) et un aspect fragmentaire (il s'agit d'une période de temps limité qui se répète chaque année). Le roi du Carnaval est le roi du paradoxe, mais il s'agit également d'une figure solitaire et mélancolique<sup>14</sup>. Un ermite. Ce n'est pas un hasard que l'on associe au Carnaval la légende du démon de midi, heure où le soleil atteint le point le plus haut et le monde, privé d'ombres, devient une *tabula rasa* où chaque oscillation peut virer à une turbulence<sup>15</sup>. C'est justement à midi que Calvino situe le début du récit, heure de la première insurrection du protagoniste.

La rébellion pour Côme n'est pas une parenthèse, mais le *leitmotiv* de toute l'existence et la mélancolie en fera aussi partie : le Baron alterne des moments de solitude et quelques rencontres fugaces, entre les uns et les autres il y a de longs moments de contemplation. Il ne s'agit pas cependant d'un sentiment dense :

---

13. *Ibid.* p.8.

14. MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *Carnaval et blasphème*, 28/04/2008, Centre Pompidou, Paris.

15. GIORGIO AGAMBEN, Stanze, *Paroles et fantasmes dans la culture occidentale* (1981), traduit de l'italien par Yves Hersant, Éditions Rivages, sect. Le Démon Méridien.

« La mélancolie est une forme de tristesse devenue légère, de la même manière que l'humour est le comique qui a perdu le poids de son corps (cette dimension de la chair humaine qui accroît pourtant l'importance de Boccace et de Rabelais) et remet en question le moi, le monde et tout le réseau de relations qui le constituent. »<sup>16</sup>

Ainsi Calvino nous parle du rapport entre mélancolie et légèreté, et il continue :

« J'aimerais que vous gardiez cette image dans votre mémoire, puisque maintenant je vous parlerai de Cavalcanti, poète de la légèreté. Dans ses poésies les *dramatis personae* ne sont pas des personnages humains, mais plutôt des soupirs, des rayons lumineux, des images optiques et, surtout, des pulsions ou messages immatériels qu'il appelle "esprits". Enfin, il s'agit toujours d'un élément étant caractérisé par ces trois traits :

- 1) il est très léger;
- 2) il est en mouvement;
- 3) il est vecteur d'informations. »<sup>17</sup>

Nous retrouvons ici les caractéristiques du poète, messager mercurial, et de ses personnages. L'analogie entre Italo Calvino et Côme Laverse du Rondeau est évidente : léger, dynamique, communicatif, ainsi l'auteur imagine l'idéal de l'écrivain et de ses propres personnages.

Léger, dynamique, communicatif, ainsi nous pourrions également décrire Salvatore Scarpitta. Nous connaissons une anecdote de son enfance et nous savons que dans les années cinquante, il habitait à Rome - lieu de la rencontre avec Calvino. Qu'a-t-il fait une fois descendu des arbres ? En nous basant sur les informations récoltées jusqu'à maintenant, nous pourrions penser qu'il est devenu un poète.

C'est faux.

Le jeune Scarpitta est devenu un artiste.

Le cas de Salvatore Scarpitta m'intéresse du point de vue de son lien avec le livre de Calvino et me permet d'expliquer en quoi dans l'image du *Baron Perché* je vois une allégorie de la figure de l'artiste.

Comme un artiste, pendant toute son existence, Côme adopte un statut (celui d'un homme qui vit sur les arbres) et refuse catégoriquement de l'abandonner. Il conduit de multiples expériences, il se pose des questions et essaie de formuler des réponses, même si la plupart du temps ses tentatives échouent, il persiste dans sa recherche. Côme est caractérisé par un enthousiasme presque enfantin qui lui permet de poser un regard éternellement étonné sur le monde. Côme est un intellectuel qui essaie de trouver une correspondance entre le monde sensible et les formulations linguistiques que l'on essaie d'y appliquer. Côme est un immature, puisqu'il est incapable de faire des compromis.

Calvino lui-même écrit : « La première des leçons que nous pourrions tirer du livre est

---

16. ITALO CALVINO, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1989), traduit de l'italien par Yves Hersant, Éditions Gallimard, p.14.

17. *Ibid.* p.16.

que la désobéissance prend tout son sens lorsqu'elle devient une discipline morale plus rigoureuse et ardue que celle à laquelle elle se rebelle. »<sup>18</sup>

Conscient de l'écart qui le sépare du réel, Côme s'obstine à mettre en pratique le style de vie qu'il a choisi. Légère, dynamique, communicative, son éthique de l'immatunité, bien qu'utopique, se traduit par un ensemble d'attitudes qui assument une valeur esthétique spécifique. L'abri sur les arbres, les vêtements réalisés avec la peau des animaux chassés, les courriers échangés avec Diderot cachés dans les troncs, le libertinage et le nomadisme deviennent des symboles de sa résistance.

Il s'agit bien évidemment d'une intrigue littéraire développée à l'extrême, mais à son origine nous retrouvons l'anecdote de Salvatore Scarpitta, qui se révèle éloquente. Le jeune Scarpitta descend de l'arbre de poivre, mais seulement physiquement. Métaphoriquement, en choisissant de devenir artiste, il réitère le protocole initial et dans son cas ce choix n'aura pas de conséquences dramatiques - il meurt à New York en 2007, après une carrière menée avec succès.

L'œuvre de Scarpitta, précurseur de Lucio Fontana et Joseph Beuys<sup>19</sup>, est influencée par les thèmes du voyage, de la vitesse, de la conquête spatiale. Après des études classiques aux Beaux Arts de Rome, l'artiste participe à la Résistance durant la Deuxième Guerre mondiale et à la fin du conflit il est invité par le Consul américain en Roumanie. Suit un bref voyage aux États-Unis pour des raisons familiales.

Quand Scarpitta est de retour dans son atelier, rue Margutta à Rome – atelier que, d'ailleurs, il partage avec le peintre américain Cy Twombly, son travail a profondément changé. Il prend des distances avec la peinture expressionniste et commence à réaliser des travaux sur tissus et bandages en technique mixte, ainsi que des toiles déformées. Ses recherches s'écartent de celles des autres artistes romains de l'époque et se formulent à partir de la matérialité de la toile :

« J'ai maintenu l'attention sur la toile, pour permettre qu'elle demeure toujours protagoniste. Le geste ne m'intéressait pas, j'étais uniquement intéressé par la qualité de la toile, la qualité du matériel. J'ai essayé de m'identifier de plus en plus avec le matériel, avec sa manière d'être et de se présenter. »<sup>20</sup>

L'artiste commence à considérer la toile comme une *tabula rasa*, dans une volonté de purification de l'héritage expressionniste. La toile *brute et rêche* est un matériel hostile, qui lui résiste : la seule solution est donc celle de définir un point de tension, de la déchirer et de la recomposer, d'en altérer la forme. Dans ce contexte la couleur perd son importance, il reste quelques traces partiellement absorbées par le tissu, comme si elles en étaient partie intégrante. Notons également les autres expérimentations de Scarpitta, qui teste les qualités naturelles de la toile en l'immergeant dans des couleurs organiques (du café, du vin, de la chaux, de l'iode).

---

18. ITALO CALVINO, *Il Barone Rampante* (1957), Edizioni Einaudi, introduction - traduction du texte originel, rédigé en italien.

19. RUGGERO MONTRASIO, Francesco Montrasio, *Salvatore Scarpitta & Joseph Beuys: icon for a transit* (2015), Edizioni Silvana - traduction du texte originel, rédigé en italien.

20. LUIGI SANSONE, *Salvatore Scarpitta*, introduzione al catalogo della mostra Salvatore Scarpitta (2012), Galleria d'Arte Modena di Torino - traduction du texte originel, rédigé en italien

Ces travaux sont exposés par Plinio de Martis à la galerie *La Tartaruga* en avril 1958.

Les recherches entamées en Europe continuent aux États-Unis, où l'artiste revient grâce au soutien de Leo Castelli - il expose dans sa galerie à New York la même année.

La confrontation avec le territoire américain est problématique pour Scarpitta, qui en garde un souvenir enfantin et une image stéréotypée. Léger, dynamique, communicatif, le peintre commence à mesurer son nouvel espace d'action en s'intéressant à la culture indigène et aux courses de voiture. Ces deux éléments, bien que différents, convergent dans une volonté de reconstruction : d'un côté, la fascination pour une culture vierge et méconnue, de l'autre, celle pour la vitesse et la compétition.

Scarpitta continue d'effectuer ses expérimentations sur toile, mais il détourne son attention de la matière pour se concentrer sur la recherche d'une forme de tension. Le tissu, auparavant déchiré et recomposé, est maintenant tendu sur le châssis. Au cours de ces superpositions apparaissent des ouvertures.

La structure de la toile (périmètre, espace topographique) est soumise à une tension qui en provoque l'ouverture et instaure un mouvement (et donc la création d'un espace chorégraphique).

Scarpitta lui-même affirme : « À un certain point, il me paraissait logique qu'en tirant la toile l'attention se portait d'avantage sur l'élasticité que sur la matière. L'idée de rigidifier la toile naissait du besoin de rendre visible tout geste accompli, de manière que l'emphase de la toile puisse ressortir d'autant plus. »<sup>21</sup>

Et encore : « L'ouverture des toiles n'est pas un facteur d'élégance, il s'agit de l'ouverture d'un certain nombre de fenêtres, comme une ouverture pour un chemin de salut. »<sup>22</sup>

Scarpitta se confronte avec la surface et donc l'espace de la toile, il essaie de la sectionner, de l'étudier et devant le caractère frustrant de cette expérience, il cherche une échappatoire. Vers la fin des années soixante, il abandonne la structure rectangulaire de la toile pour se dédier à la création des *X Frames* :

« Les tableaux avec les X ont été présentés à une exposition à la Dwan Gallery à Los Angeles en 1961. Les *X Frames* consistent en un châssis de peintre préfabriqué doublé en carton, avec un X de soutien au centre. J'en faisais, je ne sais pas pour quelle raison, deux ou trois chaque jour et je les amassais l'un à côté de l'autre ; l'idée étant que chacun puisse les placer comme il souhaitait. Je voulais donner une vision relative du travail. Le besoin de les réaliser, même si absurde, avait une signification pour moi. Dans un bâtiment américain, avant qu'il ne soit démoli, on pose des X sur les vitres des fenêtres. Les X sont là pour rappeler aux autres que le bâtiment est condamné. Quelque chose dans ces structures que je venais de remarquer m'a impressionné du coup pendant cette année j'ai réussi à prendre un châssis et à poser un X dessus. »<sup>23</sup>

---

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

Nous remarquons un éloignement progressif de la structure de la toile, la recherche d'une forme minimaliste et d'une mise en espace - au cours des mêmes années, Scarpitta commence à exposer des objets, *in primis* ses voitures de course, mais aussi des autres moyens de transport comme des traîneaux et des remorques.

La prise de possession de l'espace devient une problématique centrale de la pratique de Scarpitta, qui se concentre maintenant sur sa tridimensionnalité : « L'espace non plus dans un sens pictural, mais dans un sens, je dirais, presque architectural. »<sup>24</sup>

Comme Côme Laverse du Rondeau, Scarpitta expérimente une frustration. Comme Côme Laverse du Rondeau, Scarpitta cherche à s'en libérer. L'artiste, en se confrontant à l'espace circonscrit de la toile, se sent limité et cherche une sortie, une ouverture, un mouvement vers un autre lieu. Un lieu qui puisse avoir la valeur d'un contenant pour ses œuvres et en même temps être œuvre - comme un espace architectonique.

Revenons au *Baron Perché*, ou mieux, à sa conclusion. Si le commencement du récit est inspiré de la biographie de Salvatore Scarpitta, en lisant la conclusion il est impossible de ne pas l'associer au cas d'un autre artiste, Bas Jan Ader. Comme Côme Laverse du Rondeau, Bas Jan Ader a dédié sa vie à réaliser des expérimentations sur la légèreté, mais ceci n'est pas le seul élément commun au Baron et à l'artiste hollandais : comme Côme Laverse du Rondeau, Bas Jan Ader meurt dans la mer.

L'artiste naît en Hollande en 1942, fils de héros de guerre - son père a été fusillé par les nazis en 1944 pour avoir aidé des familles juives. Étudiant rebelle, il fréquente la Rietvelt Academy. Après de nombreux voyages en mer, il arrive en Californie, où il s'installe et termine ses études au Otis Art Institute.

Nous le connaissons pour son œuvre la plus célèbre, la vidéo *I'm too sad to tell you*, où il pleure devant la caméra sans fournir d'explications, mais aussi pour *Primary Time*, où il réalise des arrangements de fleurs aux valeurs chromatiques des peintures de Piet Mondrian. L'œuvre de Bas Jan Ader est caractérisée par la tension entre un imaginaire romantique (les larmes, les fleurs, l'évocation d'un univers sentimental) et la froideur des codes de l'art conceptuel.

Verwoert, critique hollandais, écrit :

« Ader se sert des instruments typiques de l'art conceptuel (la réduction intentionnelle de l'art à la représentation d'une idée spécifique) pour pointer un motif clé de la culture romantique, celui du héros tragique qui erre à la recherche du sublime. »<sup>25</sup>

Il s'agit en effet d'une recherche métaphysique. Parmi les gestes réalisés par Bas Jan Ader, le plus récurrent est celui de la chute : une vidéo documente sa chute dans un canal, à Amsterdam, en 1970; un autre enregistrement, de la même année, le montre en train de tomber du toit de sa propre maison en Californie. En 1971, l'artiste réalise un troisième film où on le voit tomber d'un arbre. Bas Jan Ader teste à plusieurs reprises sa légèreté, et il tombe. Il est intéressant de noter que pour l'artiste ces expérimentations n'ont rien à voir avec le *body art*, elles sont de simples démonstrations de la gravité. Quelles sont ses réelles intentions et jusqu'où est-il prêt à aller pour les mettre en pratique ?

---

24. *Ibid.*

25. Jan Verwoert, Bas Jan Ader, *In search of the Miraculous* (2006), Afterall Publishing, p.13



Après avoir passé les dernières années en Californie, Ader décide de rentrer en Europe et de faire de son voyage de retour une pièce centrée sur les thèmes de la solitude et du nomadisme : le 9 juillet 1975, il part de Cap Cod, dans le Massachussets, sur un petit bateau nommé *Ocean Wave*, avec l'objectif de traverser l'Atlantique et d'atteindre les Cornouailles. Le matériel récolté pendant la traversée aurait été l'objet d'une exposition, en Hollande, sous le titre *In Search of the Miraculous*. L'artiste veut évoquer le voyage qui l'a conduit aux États-Unis en en réalisant un autre, spéculaire, en sens inverse. Cependant quelque chose ne fonctionne pas, seulement trois semaines après le départ on perd le contact radio, six mois après le bateau est retrouvé, sombrant au large des côtes irlandaises. Il n'y a aucune trace de Bas Jan Ader.

Ader, habitué à affronter la force de gravité et mesurer l'espace avec son propre corps, pour son dernier projet décide de se confronter avec l'élément naturel le plus proche de l'*atopie*, celui qui plus que tout autre rend impossible toute tentative de mesure : la mer.

La fascination de l'artiste hollandais pour la mer peut être facilement expliquée. Dans sa jeunesse il avait été lui-même marin, le voyage en mer représente en outre un idéal romantique de recherche et de transcendance. Freud<sup>26</sup>, Michelet<sup>27</sup> et en premier Romain Rolland<sup>28</sup> ont étudié cette fascination, connue sous le nom de sentiment océanique.

Allan Sekula introduit la nature et la ré-élaboration de ce concept :

« Le sentiment océanique, celui d'un moi indifférencié, ayant retrouvé la sensation de fusion primitive avec le monde, est une notion qui rentre dans le discours psychanalytique à la fin des années 1920. Les prédilections terre-à-terre de Freud, le font douter de l'importance de l'immersion océanique. Il conclut le premier chapitre de *Malaise dans la civilisation* par un vers tiré d'un poème de jeunesse de Schiller, *Der Taucher (Le plongeur)*. Le poème se rapporte à cette fable de ce roi de Sicile qui ordonne à un jeune homme de plonger une seconde fois dans les abysses, avec sa fille comme récompense. Ayant triomphé des périls des profondeurs une première fois, le plongeur se lamente avec son second et fatal plongeur, qu'il se réjouisse, celui qui respire dans la lumière. Freud, comme Jules Michelet, comprenait que la mer, avant toute chose, était l'élément d'asphyxie, l'archétype de l'hostilité du monde - mais Michelet était plus sensible que lui à la dimension nourricière de la mer. Sa réflexion sur le sentiment océanique ramènera Freud, une fois de plus, à la pulsion de mort, déjà explorée dans *Au-delà du principe de plaisir*. »<sup>29</sup>

Je voudrais cependant attirer l'attention sur le caractère mortifère de la mer - après tout, l'œuvre de Bas Jan Ader nous paraît chargée de présages, son dernier voyage pourrait être interprété comme une tentative de suicide. Dans une note concernant les projets à venir, Ader écrit : « Toute une série de photographies sur les morts dans la mer, sur le fait d'être emmené ailleurs par les vagues. Mon corps qui s'exerce à être noyé. »<sup>30</sup>

---

26. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (2010), Éditions Payot.

27. Jules Michelet, *La mer* (1935), Éditions Gallimard.

28. Romain Rolland écrit du sentiment océanique dans ses lettres à Freud.

29. John R. Hall, Blacke Stimson, Lisa Tamiris Becker, *Visual Words International Library of Sociology* (2014), Routledge Publishing, sect. Allan Sekula, *Between the Net and the Blue Sea (Rethinking the trafic in Photographs)*.

30. Daniela Cascella, *Bas Jan Ader, Rock e altre contaminazioni, Edizioni Tuttle, Camucia (AR), IT, n. 111, 07/2007.*

*In Search of the Miraculous* (le titre, d'ailleurs, est inspiré par le livre mystique de Petyr Damianovic<sup>31</sup> qui traite des théories occultes de Gurdjigeff<sup>32</sup> et de la correspondance entre le haut et le bas), nous parle de l'impossibilité de quantifier l'espace et oppose à la notion de calcul scientifique la notion de croyance. L'artiste, conscient de l'écart qui sépare la mesure de l'objet, et donc de la possibilité d'échouer, décide de conduire son expérience de toute manière et c'est exactement dans ce contexte que naît l'œuvre, preuve de cet interstice.

Comme le Baron, Bas Jan Ader consacre sa vie à repousser les limites de sa légèreté et la plupart des fois avec succès. Ses chutes (des canaux d'Amsterdam, du toit de son habitation en Californie, des arbres) sont la preuve d'une tension due à des forces incontrôlables. Léger, dynamique, communicatif, Bas Jan Ader défie la gravité avec ironie et précision. Néanmoins, quand il met les voiles à Cap Cod, il atteint un point de non-retour.

Tacita Dean nous parle de sa disparition dans un texte qui se prête à des lectures différentes<sup>33</sup>. En citant le mythe d'Icare, Dean se demande dans quelle mesure Bas Jan Ader était conscient du danger de la traversée, dans quelle mesure il se sentait protégé par son statut d'auteur. Quand nous lisons cet article, qui se révèle être un hommage d'un artiste à un autre artiste, nous nous demandons jusqu'à quel point il est juste de risquer en tant que créateurs et nous arrivons à la conclusion qu'il n'y a aucun paramètre de jugement. En paraphrasant le contenu de son texte, nous pourrions dire que pour Bas Jan Ader tomber était l'équivalent de réaliser une œuvre d'art, et que s'il n'était pas tombé dans l'océan, il aurait échoué.

Calvino donne la même interprétation au choix final de son personnage.

Côme, sur le point de mourir, reçoit la visite d'un docteur et d'un prêtre, sa famille l'attend en bas de l'arbre, mais il ne considère aucunement la possibilité de descendre. En observant le panorama, il remarque une montgolfière et décide que, jusqu'à la mort, il restera fidèle à son propre jurement :

« Au moment où l'ancre glissait tout près de Côme à l'agonie, il fit un de ces bonds qui lui étaient habituels au temps de sa jeunesse et s'agrippa à la corde, les pieds sur l'ancre et le corps ramassé. C'est ainsi que nous le vîmes s'envoler, entraîné par le vent, freinant à peine la course du ballon - et disparaître au-dessus de la mer. La montgolfière, après avoir traversé le golfe, put atterrir sur l'autre rive. L'ancre traînante, nue au bout de la corde. Anxieux de la route à suivre, les aéronautes ne s'étaient aperçus de rien. On suppose que le moribond avait disparu en plein vol, au milieu du golfe. »<sup>34</sup>

L'œuvre d'art est-elle donc l'épreuve de l'écart entre la mesure et l'objet ?

Salvatore Scarpitta et Bas Jan Ader proposent par leurs productions l'idée selon laquelle, même s'il est impossible d'appliquer un paramètre de mesure valable, il est essentiel d'essayer de le faire parce qu'au cours des différentes tentatives l'artiste peut se confronter à l'espace et l'altérer. En créer une *atopie*. La notion d'*atopie* est cruciale dans cette recherche - par

---

31. Petyr Damianovic, *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, (1949), Harcourt Brace

32. COLLECTIF, Magazine Littéraire n.131, Dossier Gurdjigeff, décembre 1977.

33. Tacita Dean, *And then he fell into the sea*.

34. Italo Calvino, *Le Baron Perché* (1960), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Éditions du Seuil, p.392.

*atopie* nous entendons un espace non mesurable, non habitable, uniquement perceptible. Un espace privé de sa valeur d'usage. Il s'agit finalement d'une déclinaison du ready-made duchampien<sup>35</sup> : l'artiste prend un objet, le prive de sa caractéristique essentielle et le présente, ainsi détourné, au public. De cette manière le public ne peut pas l'observer comme il le ferait habituellement, mais doit adopter une attitude esthétique pour élaborer sa perception. Jérôme Stolnitz nous explique que l'attitude esthétique est désintéressée (prive de volonté d'utilisation), empathique (le sujet est disponible à se laisser guider par l'objet), attentive (il s'agit d'un échange bilatéral)<sup>36</sup>.

Mesurer un objet nous permet de comprendre comment l'utiliser. Nous pouvons donc affirmer que l'œuvre d'art est l'épreuve de l'écart entre la mesure et l'objet parce que l'artiste, en se confrontant à l'objet de sa recherche, renonce à y appliquer un paramètre de mesure valable et suspend sa valeur d'usage. Exactement comme le Baron, qui choisit de monter sur les arbres et ainsi établir une distance entre sa personne et le monde pour mieux l'observer. L'écart qui s'en suit est ce qui permet à l'œuvre d'exister en tant que telle.

Il nous reste à définir la posture de ces artistes. S'agit-il d'immatunité réelle ou présumée ?

Nous avons tendance à ne pas parler ouvertement d'immatunité pour ce qui concerne le protagoniste du *Baron Perché*, ainsi que pour les artistes présentés dans ce texte. L'immatunité est une attitude spontanée alors que Côme Laverse du Rondeau, Salvatore Scarpitta et Bas Jan Ader font des choix spécifiques et semblent être conscients de leurs conséquences. Nous devrions alors prendre en considération une autre forme d'immatunité, qui trouve son origine dans un choix d'ordre pulsionnel, mais qui se développe à travers une série d'actes prédéterminés. L'histoire de l'art du XX siècle, plus spécifiquement celle de l'*underground art*, appuie cette thèse : le germe de la rébellion propagé par les avant-gardes, la frustration et l'obstination éprouvées par Salvatore Scarpitta et Bas Jan Ader ne seraient que le prélude d'une éthique de l'immatunité que les artistes de l'*underground art* vont déclarer ouvertement.

Je souhaite citer à ce propos le texte d'une chanson des Sex Pistols, *Bodies*<sup>37</sup>, extraite de l'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*<sup>38</sup> qui peut nous fournir des points de réflexion ultérieurs. *Bodies* traite de l'histoire d'une fille nommée Pauline, qui, en n'arrivant pas à surmonter le traumatisme d'un avortement, vit durant quelques mois sur les arbres du jardin de l'hôpital de Birmingham. Quand elle choisit d'en descendre, elle prend le premier train pour Londres, où elle rencontrera Sid Vicious et deviendra membre de la communauté *punk*. Encore une fois, nous nous sommes confrontés à un épisode de rupture, à une posture d'immatunité et à une rémission uniquement apparente - Pauline descend des arbres, mais elle le fait pour devenir *punk*. Cependant, cette fois nous sommes témoins d'une véritable revendication, non loin du paradoxe : celle d'une immatunité consciente d'elle-même. C'est justement en pleine conscience de leur immatunité que les artistes de l'*underground art* établiront une esthétique nouvelle, des modalités de réception alternatives, une valeur sociale et politique applicable tant à la figure d'artiste qu'à l'œuvre d'art.

---

35. Andrea La Porta, *Lieux/Espaces/Atopies*, document annexe

36. Jérôme Stolnitz, *Aesthetics and philosophy of art criticism: A critical introduction* (1960), Houghton Mifflin Publishing, sect. The Aesthetic Attitude.

37. *The Sex Pistols Christmas Party*, Huddersfield, 25/12/1977. <https://www.youtube.com/watch?v=vxkQXK0kRd0>

38. *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin Records (1977).



Salvatore Scarpitta et les frères Hunter sur l'arbre de Poivre (1931),  
Californie



Italo Calvino à Paris (1960 environ)



ADER Bas Jan, Broken fall (organic) (1971), Mary Sue Ader-Andersen

*Bodies*, extrait de l'album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977)

She was a girl from Birmingham  
She just had an abortion  
She was a case of insanity  
Her name was Pauline she lived in a tree

She was a no-one who killed her baby  
She sent her letters from the country  
She was an animal  
She was a bloody disgrace

Body I'm not an animal  
Body I'm not an animal

Dragged on a table in a factory  
Illegitimate place to be  
In a packet in a lavatory  
Die little baby screaming

Body screaming fucking bloody mess  
Not an animal it's an abortion  
Body I'm not an animal  
Mummy I'm an abortion

[*Spoken*]

Throbbing squirm, gurgling bloody mess  
I'm not a discharge  
I'm not a loss in protein  
I'm not a throbbing squirm

Ah! Fuck this and fuck that  
Fuck it all tha fuck out of the fucking brat  
She don't wanna a baby that looks like that  
I don't wanna a baby that looks like that.

Body I'm not an animal  
Body, an abortion  
Body I'm not an animal  
Body I'm not an animal  
An animal

I'm not an animal  
I'm not an animal, an animal, an-an-an animal  
I'm not a body  
I'm not an animal, an animal, an-an-an animal I'm not an animal  
Mummy! UGH!