



HAL
open science

Eric Duyckaerts : discours et figure

Magali Nachtergaele

► **To cite this version:**

Magali Nachtergaele. Eric Duyckaerts : discours et figure : Denis Laoureux (dir.), Écriture et art contemporain, Textyles n°40, Bruxelles, le CRI, 2011. Textyles, 2011, n°40, p. 43-54. halshs-00801559

HAL Id: halshs-00801559

<https://shs.hal.science/halshs-00801559>

Submitted on 17 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eric Duyckaerts : discours et figure.

Magali Nachtergaele
Université de Turin

Au 21^e siècle, l'artiste, comme le spectateur, est un être éduqué, on pourrait même dire, érudit. Qu'il sache lire, est-il besoin de le mentionner, est la moindre de ses qualités : passé par l'école publique, souvent diplômé, consommateur culturel régulier, il fréquente les lieux d'exposition comme il se promène à la campagne, à son aise. La télévision l'a bien aidé à parfaire sa culture artistique et philosophique, les magazines aussi. Cela suffit amplement pour s'aventurer dans les galeries des musées et se nourrir de quelques tranches de culture supplémentaires. Avec un peu de chance, l'émotion sera au rendez-vous. Au pire, il sortira moins bête qu'il n'est entré. Pierre Bourdieu, en 1966, nommait cet amour de l'art, une « distinction », au sens noble du terme. Quarante ans plus tard, ce spectateur n'est plus un épiphénomène, il est une cible de marché dont les grandes institutions raffolent : la conquête du public se doit d'être toujours plus large. Mais pour accueillir ce public, il a fallu adapter la pédagogie autour des œuvres pour les rendre accessibles. En effet, comment faire admettre à des personnes éduquées mais néanmoins béotiennes dans le domaine de la théorie esthétique, que les tableaux taillés au cutter de Lucio Fontana sont une véritable révolution dans la représentation picturale ? Que les tableaux blancs de Robert Ryman témoignent d'une profonde recherche sur les effets de lumière ? Que les performances de Carolee Schneeman lisant un texte sorti de son vagin marquent un tournant dans la production artistique du 20^e siècle ? Même avec un livre de Clement Greenberg dans une main et les œuvres complètes de Daniel Buren dans l'autre, on croirait que les artistes rivalisent d'érudition pour perdre le spectateur dans la plus grande perplexité et éprouver les limites de sa propre tolérance. Ainsi, pour accompagner cette nouvelle espèce d'amateurs d'art confrontée à cette nouvelle espèce d'artistes, l'institution est aidée par les artistes qui doivent présenter et faire la médiation de leurs travaux parfois hermétiques. De telle sorte que le monde de l'art, n'ayant pas assez des œuvres, s'est doté d'une batterie de prothèses pédagogiques censées faire le lien entre public et artistes. Mais ce cortège de discours se retrouve lui-même compliqué de références théoriques. Il n'en fallait pas plus pour que les artistes s'emparent de cette matière pour en faire à leur tour des œuvres. Et c'est un savant artiste belge, originaire de Liège, qui excelle dans l'esthétique de l'amphigouri : Eric Duyckaerts, vidéaste et comédien, qui s'illustra en représentant la Belgique lors de la Biennale de Venise en 2007. Faux spécialiste d'un peu tout, mais surtout du langage, fougueusement emporté par l'enthousiasme théorique, Duyckaerts réalise des conférences-performances que l'on peut revoir la plupart du temps en vidéo. Duyckaerts, on l'aura compris, fait partie de la race des artistes performeurs, acteurs errants hors des salles de théâtre, et qui ne jouent leur partition qu'une fois. Producteur de texte, de discours, de pensée, qui est donc cet artiste trublion ? ou plutôt, quel est donc cet artiste ? du rap anti-kantien au numéro de ventriloquie psychanalytique en passant par une dissertation sur l'analogie, l'œuvre de Duyckaerts invente une nouvelle façon de faire de la rhétorique, un art.

Retour du philosophe promeneur

1. Le labyrinthe de la pensée

Débarquons à Venise pour nous perdre dans son installation *Labyrinthe*, écho formel à la ville et écho métaphorique d'une pensée qui ne chemine jamais de façon linéaire. Dans le pavillon belge, Duyckaerts avait disposé quelques vidéos au milieu d'un palais des glaces, réminiscence de l'attraction foraine dans laquelle le visiteur, tel le rat de laboratoire, se heurte contre les parois transparentes du dédale trompeur (et néanmoins amusant). Le jeu est bien à l'image de la pensée, qui avance péniblement, s'arrête, revient sur ses pas et tente de trouver une issue aux problèmes que se posent théoriciens, philosophes et scientifiques. Duyckaerts leur rend hommage tout en singeant leurs travers, les voies de garages dans lesquelles ils s'engouffrent parfois, au risque de la supercherie : on trouvera souvent des nœuds gordiens dans ses installations, au sens propre et figuré. A lui seul, il prolonge les impostures intellectuelles que les chercheurs Sokal et Bricmont avaient lancé sur la scène internationale¹. Comme souvent, Joseph Mouton le constate dans un très beau texte consacré à la figure de celui qu'il nomme « E.D. », le lecteur (ou spectateur)

¹ Voir SOKAL (Alan) et BRICMONT (Jean). *Impostures intellectuelles*. Paris, Odile Jacob, 1997 et le débat virulent qui s'ensuivit dans le monde scientifique et universitaire.

aurait tendance à s'exclamer : « Mon Dieu ! mais que nous dit cet homme au bout du compte ?² ». Fort heureusement, pour fixer cette image vacillante de l'artiste-philosophe, Duyckaerts a publié un petit livre qui fait la somme de ses réflexions esthético-philosophiques, en y développant ses *Théories tentatives* (« tentatif » est à lire comme un adjectif). Le sous-titre, *Considérations relatives à certains aspects de quelques problèmes*, signale que la promenade sera sans objet. Ce n'est pas tant la destination qui intéresse, mais le chemin pour y parvenir. Là encore la figure du labyrinthe revient, parfois discrètement, comme dans le dispositif *Dummy's lesson*, où l'artiste se trouve confronté au dessin d'un labyrinthe crétois. Alors, entre cette figure de l'artiste qui se profile à l'arrière plan des œuvres comme un « patron » et des figures récurrentes (des *patterns*, nous y reviendrons), n'y a-t-il pas un point de jonction ?

2. La figure du philosophe-artiste

Qu'importe donc que le discours défaille, puisque pour l'artiste compte avant tout ce que Platon appelait le « trouble de l'âme ». Cette vibration, qui émane de l'expérience esthétique, a lieu aussi au contact de la pensée pure. Visant cette pensée d'un pas de côté, Duyckaerts s'intéresse davantage au philosophe pour sa « personnalité [qui] fait vibrer les fibres émotionnelles » : nous verrons qu'il s'agit bien là de la figure du philosophe qui est convoquée, avant sa pensée, et plus encore, une anecdote qui va faire de lui une figure tutélaire presque comique, en tout cas, théâtrale. Dans ses textes, Duyckaerts fait appel à de grands penseurs, lui qui étudia le droit et la philosophie dans les années soixante-dix. Les philosophes allemands font partie des personnages qu'il fait régulièrement intervenir, à côté d'autres figures secondaires mais néanmoins marquantes. En 1993, dans un texte difficilement classable et intitulé, *Louis, Nicolas, Ludwig et quelques autres*, l'artiste fait intervenir le viennois Ludwig Wittgenstein (particulièrement apprécié chez les artistes). Il rapporte l'anecdote suivante, dont l'usage présente la teneur de son activité artistique. À Oxford, lors d'une promenade avec Norman Malcolm et sa femme, Wittgenstein propose de jouer au système solaire : tandis que Mme Malcolm fait le soleil, il imite quant à lui la lune, tournant à toute vitesse jusqu'à l'essoufflement autour de la terre, incarnée par Malcolm. Que reste-t-il du grand philosophe, si ce n'est une image qui se trouve reliée nécessairement à son œuvre, et la réinterprète à l'aune de cette vision fugace ? Dans *Iconographie de l'auteur*, Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari expliquent de façon limpide cette association qui se fait naturellement entre identité de l'auteur et œuvre, même au moment de ses plus anodines pitreries : « L'image devient semblable à une porte d'entrée ou à une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, et dans leurs détails mêmes, le caractère d'une œuvre³ ». C'est dans cette image que se reflète comme le fantôme de l'œuvre et répond partiellement à la question : « qui est le sujet de ce geste ? ». Wittgenstein s'évertuant à courir autour de son ami fait image au regard de son œuvre dans les yeux de Duyckaerts. Dans ses écrits, qui explicitent et brouillent à la fois la position de l'artiste Duyckaerts, le discours procède par saillances : des réflexions jetées au fil d'une longue promenade intellectuelle, une errance plutôt, à la mode des péripatéticiens. Avec Louis XIV, le roi Soleil, Copernic et Wittgenstein, Duyckaerts pose au vol quelques questions métaphysiques, dont celle de « la *bonne distance* » à partir de la triade lune-terre-soleil. Dans un texte suivant, il sera question d'un autre problème corrélé, celui de la mesure, celle du temps, des choses, de l'argent, de la valeur de l'art (« Mesure pour mesure⁴ ») : la réflexion progresse par bonds, par associations d'idées. La figure docte de Duyckaerts en tient le fil d'Ariane.

3. Marques de reconnaissance

Il y a, chez tout artiste et tout écrivain, des motifs qui reviennent et qui laissent une trace comme une signature : « le style est l'homme même », déclara Buffon devant l'Académie française. D'autres après lui ont proposé des variantes à la définition de ce qu'un style, une marque de fabrique ou encore une image de marque, pouvait signifier quand il est question d'œuvre et de l'identification de son auteur. Comment identifier ces traces singulières ? Évidemment, les artistes du 20^e siècle, après les ready-made duchampiens, ont pris plaisir à user et abuser de la signature pour faire œuvre de tout et rien. Thierry de Duve l'explique clairement dans *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, « à plus d'un profane, l'art

² MOUTON (Joseph), « Proche extérieur », dans DUYCKAERTS (Eric), *Eric Duyckaerts*. Dijon, Sète et Paris, L'Office - Enba Dijon, FRAC Bourgogne, CRAC Sète, Galerie Emmanuel Perrotin, p. 7.

³ FERRARI (Federico) et NANCY (Jean-Luc), *Iconographie de l'auteur*. Paris : Galilée, 2005. L'ensemble de textes recueillis par Alain Brunn permet de faire une synthèse des débats sur la question de l'auteur, *L'Auteur*. Paris : Corpus, GF Flammarion, 2001.

⁴ « Mesure pour mesure », DUYCKAERTS (Eric), *Théories tentatives. Considérations relatives à certains aspects de quelques problèmes*. Paris, Variations, Léo Scheer, 2007.

contemporain apparaît comme le règne du n'importe quoi⁵ ». Dans ce cas, que reste-t-il du style ? Duyckaerts, lui, fait coup double en jetant à la face du spectateur, et au premier plan, la vieille figure de l'auteur et son discours. D'une part, il remet le texte au cœur de ses performances en prose et par conséquent, le style. D'autre part, le style, plus que jamais, c'est lui-même, l'artiste jouant à produire du discours *avec style*⁶. Il n'y a d'ailleurs plus que cela : des styles de discours, et un homme qui en incarne tour à tour les diverses variantes, avec une préférence pour celles qu'il abhorre. C'est ce qu'il explique pour présenter les travaux liminaires à sa série *Magister*, où il puise dans les « divers styles d'orateurs pour émission culturelle de fin de soirée » : « quand j'ai expliqué à Jakar le type de rhétorique que je voulais mettre en œuvre, il m'a dit "Tout ce que je déteste !" Ce qui prouve que nous nous comprenions⁷ ». La figure de l'artiste, ou plutôt, ses figures de style, font donc œuvre, en se mettant en scène de façon répétitive dans les vidéos-performances. Dans son clip *Kant*, le rappeur déverse un flot d'insultes sans queue ni tête contre le philosophe rationaliste : rien n'est dit, si ce n'est l'attaque répétée à la figure tutélaire de la raison pure, et l'on ne voit rien d'autre que le visage de Duyckaerts dans une succession de décors, à la manière des documentaires où interviennent des intellectuels entourés d'objets et décors fétiches symboliquement garants de leur intégrité. Classique du genre, l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze se distingue par exemple comme contre-prototype du savoir philosophique vulgarisé dont la scénographie est un genre à soi et institue la figure de l'intellectuel. Ces traits qui distinguent l'individu de l'autorité, d'*auctoritas* (dont l'étymologie évoque celle d'« auteur »), forment une constellation imaginaire qui permet, c'est ce qu'avance Jean-Luc Nancy, sa reconnaissance. Sur un plan visuel, chez Duyckaerts, le paper board, la table de dessin ou le bureau dans la bibliothèque nous font reconnaître le type de discours attendu, cette rhétorique de la vulgate intellectuelle. Sur un plan stylistique, l'intonation, neutre et régulière, l'attitude du pédagogue contribuent à mettre le spectateur en attente d'un discours théorique. Henri Bergson dans *Le Rire* avait tiré cette règle générale, bien intégrée par Duyckaerts : « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré⁸ ». Le moule de phrase peut s'étendre à des exercices imposés, ou de style à la Raymond Queneau, lui qui avait aussi réalisé des séries d'émissions de science amusante : on pense à *A comme Arithmétique*, réalisé par Pierre Kast en 1951. Pour une petite intervention radiophonique intitulée « Je parle » (1994), Duyckaerts commence par un énoncé parfaitement exact et souligne le paradoxe du menteur dans la phrase : « Je mens », une anomalie de la logique énoncée par Epiménide le Crétois. À la fois d'origine duchampienne et wittgensteinienne, les tours de passe-passe entre mots et idées se font à coup de jeux de mots subtils. Par glissements sémantiques successifs et syllogismes bien placés, cette petite chronique rappelle les émissions du type « Le mot du jour » d'Alain Rey et débouche sur une réflexion au sujet de l'énoncé « plein » et actualisé : « je parle ». Il n'est pas anodin que l'artiste s'arrête à l'aspect performatif du langage et à son inscription totale dans le présent : dans ce cas, comme en poésie, l'acte esthétique adhère à la mise en forme de la parole. Sans cette éloquence retournée contre elle-même, le souci de la communication ludique d'un savoir et la mise en scène *presque* stéréotypée de la connaissance, l'œuvre de Duyckaerts ne serait qu'un schéma conceptuel aride tel que les années soixante ont pu en produire.

L'auteur-artiste postmoderne

1. De la digression...

Ce qui transfigure littéralement la matière théorique, c'est la subversion d'un discours dont on découvre qu'il est extrêmement codé mais que, d'un pas de côté, on peut le rendre à sa nature dis-cursive, déviante, à la manière d'une libre promenade. Lyotard, dans *Discours, Figure* (auquel nous avons emprunté le titre de cet article), fait état des analyses de Frege sur les axes du discours, celui de la signification et de la référence. Gottlob Frege, inspirateur contrarié de Duyckaerts, suggère que « nous n'avons qu'un moyen de parler qui est de "marcher" pour voir, et faire voir, qu'un moyen de savoir qui est de bouger encore, d'essayer de nouvelles substitutions⁹ ». Réactualiser l'art de la promenade philosophique signifier renouer avec les essayistes humanistes, comme Montaigne ou Marivaux dans ses *Journaux*, qui aimaient à suivre leur fantaisie pour arriver là où elle les mènerait. Duyckaerts met ainsi un coup de projecteur sur la

⁵ DE DUVE (Thierry), *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*. Paris : Critique, Minit, 1989, p. 109.

⁶ C'est précisément sur cette question du « style » que Nelson Goodman fait porter son analyse esthétique dans GOODMAN (Nelson), *Manière de faire des mondes* [1978] trad. de Popelard (Marie Dominique). Paris, Folio Essais, Jacqueline Chambon / Gallimard, 1992, ce qui montre l'actualité de cette question, encore aujourd'hui. Les réflexions de Goodman prolongent celles de Roland Barthes, voir par exemple son article sur « L'image et le style », 1971.

⁷ DUYCKAERTS (Eric), dans *Eric Duyckaerts, op. cit.*, p. 20.

⁸ BERGSON (Henri), *Le Rire, essai sur la signification du comique* [1940]. Paris, PUF, 2004, p. 86

⁹ LYOTARD (Jean-François), *Discours, figure* [1971]. Paris, Klincksieck, 2002, p. 114.

nécessaire créativité de la pensée, qui n'avance qu'en prenant des chemins de traverses, ce qui explique aussi sa prédilection pour des figures de la logique pure, philosophes ou mathématiciens (Rudolf Carnap, Ludwig Wittgenstein, Georg Cantor), des hommes qui précisément ne sont en rien associés à la divagation. La figure de l'auteur-artiste est au cœur de cette performance discursive et forme la vraie charnière esthétique de ces discours théoriques, proférés avec autant de jouissance ludique que de brio intellectuel.

2. ...à l'échec du discours

Chez Duyckaerts, l'installation *The Dummy's Lesson* incarne le mieux cette formation d'une possible figure d'auteur-artiste, radicalement nouvelle, à mi-chemin entre création littéraire, philosophique et esthétique¹⁰. Roland Barthes, dans sa dernière période, en avait pris le chemin : son dernier cours au collège de France en 1978 *La Préparation du roman*, Thomas Clerc l'a démontré, fonctionne comme travail d'abolissement de l'œuvre qui fait œuvre en lui-même (*I would prefer not to* est le motif que Barthes emprunte dans ce cas au personnage de Bartleby)¹¹. Duyckaerts s'engage lui aussi dans cette non-réalisation de l'œuvre, tant esthétique que théorique, car à la fin, ni l'un, ni l'autre ne pourrait tenir debout. Que nous explique en ce sens *The Dummy's Lesson* (*dummy* signifiant aussi bien pantin qu'idiot) ? Placé au milieu d'une piste de cirque, on constate que l'artiste porte un masque qui représente son propre visage, comme s'il arborait une caricature de lui-même. Il tient une poupée, elle aussi à son image, et la manipule comme un ventriloque. Le dialogue entre la marionnette et son manipulateur est commandé par un logiciel d'analyse psychanalytique nommé ELIZA (élaboré en 1966 par Joseph Weizenbaum). Le programme produit des chaînes de questions s'articulant en fonction des réponses données. La discussion tourne de façon tragico-comique autour de la capacité d'« Eric » à faire un dessin artistique, le pantin lui faisant remarquer incidemment que le dessin aujourd'hui n'a plus grand chose à voir avec l'art. Cette petite allusion signale en fait que le logiciel a été légèrement modifié, car les conversations avec Eliza suivent habituellement un schéma certes logique mais peu fécond, car rapidement, la nature bornée de la machine se fait sentir. Le programme informatique, qui fonctionne selon le principe de boucles numériques, renvoie au nœuds borroméens que Duyckaerts met régulièrement en scène dans d'autres œuvres. Dans ce cas, la boucle est virtuelle, elle utilise la fonction langagière pour faire dialoguer le masque de l'artiste avec ce « fantôme dans la machine » (ou « *ghost in the shell* », si l'on pense au film d'animation éponyme). Si le dialogue n'avance pas de façon strictement cohérente, à l'instar des habituelles interventions langagières de Duyckaerts, le spectateur perçoit une dramaturgie émotionnelle propre à l'acte de création, mais aussi propre à la pensée. Aux questions prédéterminées de la machine, Eric déclare devant son œuvre « *it's a failure* ».

En effet, l'œuvre de Duyckaerts joue de son incapacité à se réaliser totalement dans le discours et met en scène les failles du dialogue, qui dérape par petits mouvements latéraux à peine perceptibles. Dans *Logique du sens*, Deleuze analyse des chaînes similaires quand il rapporte la conversation absurde entre Alice et le cavalier, « de l'autre côté du miroir ». Basé sur le modèle du paradoxe de Frege, ce « paradoxe de Lewis Carroll¹² » est une série d'énoncés glissants, des lapsus qui projettent le référent toujours ailleurs – et aboutit à une conversation infinie. Ce n'est pas tellement éloigné de la conception derridienne de la *différance* qui témoigne du report infini du *sens*. Celle-ci implique que le sens n'a pas une origine précise mais procède par déplacement et accumulation, et que le signifié, absent, n'existe plus que sous la forme d'une trace. Duyckaerts pousse ce sens au-delà du miroir, tout en respectant les règles de la logique. C'est ainsi qu'il parvient à nous faire presque oublier son point de départ, dont il ne reste qu'une trace flottante. La sculpture *Les Anneaux de Soury*, à l'instar des dessins en boucles de Duyckaerts, illustre cette chaîne parfaite et correcte, si l'on s'en tient juste à la grammaire, mais absurde puisqu'elle ne dit rien d'autre que la capacité du langage à se contredire s'il va trop loin¹³.

Artiste érudit et philosophe, même s'il habille son propos de loufoquerie, comme le laisse suggérer ses bretelles rouges ou son nœud papillon, Duyckaerts manipule comme un jongleur les concepts pour passer de l'un à l'autre au gré des analogies, un des ressorts discursifs qu'il a également illustré dans des installations et des vidéos. Reprenant encore une fois les principes logiques de boucle ou de parallélisme, ses

¹⁰ *The Dummy's lesson*, 2000, avec Jean-Pierre Khazem. Voir le grand article de SCHÖNWALD, (Cédric), « Eric Duyckaerts, Para-docte », dans *Art :21*, n°12. Paris, printemps 2007, pp. 6-13.

¹¹ Intervention de Th. Clerc, *Barthes conceptuel*, *La Préparation du roman*, colloque Roland Barthes et la philosophie des années 60, organisé par Marielle Macé (CNRS), Michel Murat (Paris IV) et Frédéric Worms (univ. Lille III, CIEPFC, ENS) le 28 mars 2008, Ecole Normale supérieure, Paris, inédit (en ligne).

¹² DELEUZE (Gilles), *Logique du sens*. Paris, Critique, Minuit, 1969, p. 42.

¹³ *Les anneaux de Soury* (2001) forment un entrelacs de « ronds de ficelles » conçu par le mathématicien Pierre Soury avec lequel collaborait Jacques Lacan. Cette installation en trois parties trouve son origine dans un travail de Duyckaerts sur une frise faite en nœuds de pendaison (*Frise*, 2000, installation au Crac de Sète).

analogies montrent deux objets qui se répondent soit formellement, soit fonctionnellement. Duyckaerts accompagne ses installations de petits textes, qu'on prendrait pour des poèmes en prose à la Francis Ponge, ou des descriptions pour oulipiennes que Georges Perec n'aurait pas reniées :

Les analogies, qu'elles soient en 8, en cercle, en ligne sont toujours des énigmes. Je formulerais cette énigme de la manière suivante : comment se fait-il que l'on comprenne les analogies ? C'est un paradoxe très joyeux de voir l'hétérogène devenir homogène quand nos facultés esthétiques et intellectuelles sont mobilisées. Un rouleau à pâtisserie est à un gonfleur comme un prisme réducteur est à une loupe¹⁴.

@La présence d'un *statement* n'a bien sûr rien d'étonnant, la pratique est commune depuis les années cinquante dans le monde de l'art, notamment pour expliciter des œuvres qui rivalisaient de complexité conceptuelle tout en étant formellement très simples, voire anodines¹⁵. Mais le statut de ce texte n'est jamais clairement défini : document d'accompagnement de l'œuvre, il n'en fait pas partie, tout en lui donnant son âme. Chez Duyckaerts, les textes font plus qu'accompagner l'œuvre, ils la font, l'aident à se déployer, lui donnent son style et constituent leur créateur en *auteur*.

3. Un style d'auteur

Auteur, d'autant plus qu'en 1992, Duyckaerts publie un petit roman philosophique, *Hegel ou la vie en rose*. La fable suit un fil brisé, celui de la pensée qui avance, comme disait Breton « sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage¹⁶ ». L'intervention d'André Breton ici n'est pas étrangère au fait que Duyckaerts, nonobstant l'opinion commune selon laquelle tout ce qui est belge a quelque chose de surréaliste, laisse planer dans son goût de l'analogie, du fait-glissade (trivialement appelé coq-à-l'âne), des performances en forme de labyrinthe et des absurdités de la logique, une atmosphère bien dadaïste à la sauce postmoderne. Le sens du texte répond à l'arbitraire de la pensée individuelle comme un *stream of consciousness* joycien. Le récit, si on peut qualifier ainsi cette forme d'écriture, est ponctué d'anecdotes liées à des événements personnels, comme la rédaction d'un mémoire de fin d'études, dont le style est associé à la couleur du vin qui avait aidé à le rédiger (*chiarretto* ou *rosso*¹⁷). Mais le corps du texte est une suite de réflexions libres et désinvoltes sur certains aspects (réducteurs) de la philosophie ou la biographie de Hegel. Une fois encore, Duyckaerts, professeur de l'inachèvement facilement distrait, glisse toujours :

D'après mes souvenirs, ce serait Hegel qui aurait dit : « La lecture du journal est la prière quotidienne du philosophe ». Les journaux d'alors n'étaient pas tout à fait comme ceux d'aujourd'hui et on ne peut pas s'imaginer Hegel allant fébrilement aux pages « Culture » (*Kultur* ?) de son quotidien pour voir si on parle de lui. Y avait-il des mots croisés ?¹⁸

@Le paratexte du livre nous éclaire-t-il plus sur le statut de ce nouveau type d'auteur ? Qualifié de « philosophe, homme de théâtre et plasticien », la triple désignation ne permet pas de mieux cerner cette figure protéiforme. Si Duyckaerts a le physique de l'emploi, savant fou un peu lunaire, sa manière de faire de l'art, pour paraphraser le titre de Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes* dans lequel il est aussi largement question de style, nous force à réévaluer la production textuelle contemporaine à l'aune de ses écrits. Pourquoi ? Tout d'abord, parce que les manifestations esthétiques sont bien souvent des symptômes visibles des transformations radicales d'une société, de sa culture et de ses modes d'expression. Aussi bien les performances parlées d'un Arthur Cravan à l'époque dada que les collaborations de Jean-Luc Nancy avec des artistes, chorégraphes contemporains témoignent d'un espace de l'entre-deux du texte, entre poésie,

¹⁴ DUYCKAERTS (Eric), *Eric Duyckaerts, op. cit.*, p. 60.

¹⁵ Voir par exemple JUDD (Donald), « *Specific objects* » [1964] dans *Arts Yearbook*, n° 8. New York, 1965, p. 94. L'artiste américain Lawrence Weiner a par exemple produit des œuvres qui n'existent que sous la forme d'énoncés, voir WEINER (Lawrence), *Statements*. New York, Seth Siegel, 1968.

¹⁶ BRETON (André), *Nadja*. Paris, Livre de poche, 1963, p. 22.

¹⁷ « Les pages écrites au *chiarretto* sont évidemment plus enjouées, ironiques, voire carrément humoristiques. Quand je carburais au *rosso*, en revanche, je n'éprouvais aucune difficulté à adopter le ton grave qui convient à un étudiant en philosophie conscient de l'importance des sujets qu'il aborde et de l'humilité absolue adaptée à son nanisme intellectuel et principal », DUYCKAERTS (Eric), *Hegel ou la vie en rose*. Paris, L'Arpenteur, Gallimard, 1992, p. 62. La question de l'alcool chez l'écrivain est aussi un stéréotype : Deleuze ou Duras en parlent ouvertement.

¹⁸ *Idem*, p. 36.

esthétique visuelle et discours conceptuel. Comment regarder ces productions, qu'en faire ? La même question se posait à l'heure où *Les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault paraissaient en 1920. Ce texte réalisé en écriture automatique participe de ces expériences-limites qui redessinent les contours de la littérature. Même si l'écriture n'est pas son principal moyen d'expression, comme elle n'est pas celui de Sophie Calle, les œuvres de Duyckaerts sont saturées de texte et demandent à être regardées comme des productions littéraires d'un autre genre. Si l'on comparait l'écriture de Calle à celle de Duyckaerts, on constaterait une différence de style très net, aussi nette qu'entre Alain Robbe-Grillet et Raymond Roussel. Ces artistes mettent en jeu une nouvelle manière de faire de l'art qui nous renvoie en fait à la source de l'art : la question du style et du sujet, deux mamelles de l'esthétique, dont l'auteur, loin d'être mort, effacé ou disparu, redevient le démiurge indispensable.

Conclusion

Eric Duyckaerts, homme aux mille et un visages ? mille fois répété sur les écrans vidéos, redoublé à travers des masques, caché dans des rôles d'intellectuel loufoque plus vrais que nature. Loin des certitudes, son jeu bat les cartes et invite à entrer dans une nouvelle conception de la pensée. Une pensée créatrice, qui reprend des motifs classiques, mais s'évade toujours un peu plus du cadre qu'elle s'impose, « pour de faux », comme disent les enfants quand ils jouent à refaire le monde. Dans *Métalepse, de la figure à la fiction*, Gérard Genette évoque ce type de glissement fictionnel, quand il remarque que la désignation de l'autre dans le jeu – « Toi, tu seras la marchande » – pose un consensus ludique, emmenant de manière performative le joueur dans un cadre fictionnel immédiat¹⁹. On dira donc que Duyckaerts fera le savant et jouera à expliquer « le transfini à [ses] amis » ou l'« euristique (*sic*) du virtuel ». Auteur, personnage, philosophe baroudeur, artiste, sa position labile empiète sur les plates-bandes des autres genres. Certes, l'art contemporain se complaît à brouiller les pistes, mais il déborde largement le seul champ de l'art, quand les textes de ces performeurs de la pensée sont publiés et ouvrent le texte à la création. Héritier d'Alphonse Allais, Raymond Roussel et des Oulipiens, Duyckaerts trace la route erratique d'un trans-genre littéraire, où la figure de l'auteur se dissout en figures de styles, pour remettre le texte dans le lieu de sa profération sans fin.

¹⁹ GENETTE (Gérard), *Métalepse, de la figure à la fiction*. Paris, Poétique, Seuil, 2004.