

# PROCESSUS

# PROCESSUS

Introduction au surmodernisme

ARTHUR BITSCH  
[contact@arthurbitsch.com](mailto:contact@arthurbitsch.com)

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos .....	4
Introduction .....	7
I. L'artiste .....	11
1. L'être artiste .....	12
2. Le devenir artiste .....	17
3. L'archétype artiste .....	20
4. Corps et esprit .....	23
II. L'individu .....	26
1. Un air du temps .....	27
2. Conscient / Inconscient .....	29
3. Individualisme sacré .....	34
III. Cosmologie .....	38
1. Cycles .....	39
2. Inversion des valeurs et éternel retour .....	40
3. Cosmogonie de l'individu sacré .....	42
4. Cycle complexe .....	46
IV. Opérativité .....	52
1. Métaphysique du processus de création .....	53
2. Processus de création .....	55
3. Sacrifice, inversion des valeurs et accélération .....	59
V. Surmodernisme .....	63
1. L'artiste et le monde postmoderne .....	64
2. Accélérationnisme .....	67
3. Syncrétisme .....	70
4. Surmodernisme .....	72
5. L'artiste total .....	76

## *Avant-propos*

N'ai-je seulement jamais voulu être designer ?

Non, je veux être artiste. Il me faut, avant d'être designer, être un artiste accompli et le philosophe de ma propre pensée.

L'objectif n'était-il pas, à la base, d'être designer afin de devenir ensuite artiste ?

Cela était motivé par l'appât du gain et non par une véritable quête initiatique.

Ai-je le besoin d'aider les gens à améliorer leur sort en achetant des produits qu'ils jettent après utilisation ?

Non, le besoin des autres m'importe peu. Ce que je veux, c'est créer pour la création. Je veux créer pour moi et ainsi me développer comme individu.

Lors de la conceptualisation de cet essai, j'étais encore dans une phase de transition, celle du designer sentant les limitations de son médium. Je ressentais alors la nécessité impérieuse de me rattacher à l'art. Ce tiraillement entre l'art et le design a sans doute été ce qui a enclenché le besoin de définir et de structurer ma pensée afin, par l'écriture, de découvrir ma réelle vocation.

Il est vrai que la différence définie habituellement entre le design et l'art est celle de sa destination. L'art est totalement intrinsèque, alors que le design applique les découvertes faites par la créativité et sa nature expérimentale à des objets ou services destinés à autrui. L'art est regardé par les gens, mais il n'est pas fait pour eux, ils ne sont que les spectateurs d'un travail intellectuel et créatif. La théorie du «regardeur» met cependant en confrontation cette logique de séparation entre le design et l'art. Ainsi, les frontières deviennent assez floues, mais il est certain qu'il me fallait répondre à ces questions.

On peut prendre l'exemple actuel du collectible design, qui récupère désormais tous les codes de l'art et des galeries. Ces objets de design sont créés plus pour leur concept ou leur esthétique que pour leur utilité première. Il y a ici, je pense, la représentation des limites de la consommation de masse. Ainsi, nous devons maintenant créer des objets comme des œuvres d'art pour pouvoir les différencier de tout ce qui a déjà été créé. La plus-value de ces objets tient justement en leur caractère d'œuvre d'art. Ils ne sont plus de simples objets usuels. Et, au final, nous pouvons revenir à Duchamp, qui le premier exposa des objets en tant qu'œuvres avec ses fameux ready-mades.

Le design, à proprement parler, tient son origine dans le développement de la consommation de masse à partir de l'Exposition universelle du Crystal Palace et ce jusqu'à la fondation du Bauhaus. Il est aussi un mouvement plus «artisanal» soutenu par William Morris. Sa définition ne peut être figée : à l'image de son époque, le design est multiforme. Tendant

vers une industrie de masse, mais aussi vers une discipline artisanale, je pense aujourd’hui qu’il doit être considéré comme un art à part entière.

Ou plutôt comme un médium à part entière de l’artiste. Effectivement, la modernité ayant banalisé les objets du quotidien à une échelle encore jamais vue, il est important de considérer ces objets comme de potentiels moyens d’expression. Le design, dans son ensemble, est l’un des domaines de la création se rapprochant le plus de l’homme moderne. Ainsi, c’est à l’artiste de rendre à l’objet une âme artistique et donc de le transformer en véritable artefact. Les messages cachés dans ces objets seront les clefs de compréhension de notre civilisation pour celles à venir.

Au-delà de ces considérations archéologiques, il m’est apparu que le design, au final, était un médium plus qu’une discipline. Ce médium me semble être l’un des médiums les plus en phase avec nos contemporains, et donc un moyen de diffusion efficace d’une pensée artistique. Dans la logique de l’expression artistique, il est maintenant temps de considérer le designer comme un artiste. Un bon artiste ou un mauvais artiste, cela reste à prouver, et seul un artiste total, utilisant tel ou tel médium selon son efficacité conceptuelle et en le choisissant avec pertinence, serait un bon artiste.

J’avais donc entamé une fuite en avant vers un design trop classique, trop vénal. Cela, en laissant de côté mon objectif premier : celui d’être artiste. Être artiste, dans sa compréhension la plus globale.

L’art n’est pas un moyen de vivre, il est la vie.

Ce livre est donc la résultante d’une longue maturation sur le statut réel de l’artiste. En partant de questionnements sur ma propre pratique, j’ai compris que j’étais artiste et non pas simplement designer. Le choix d’écrire a d’ailleurs été possible par cette prise de conscience qu’en tant qu’artiste, je n’avais nul besoin de me réduire à un seul moyen d’expression. Cet essai est donc écrit par un artiste exerçant actuellement. Il est écrit comme un voyage profond au sein de la pensée d’un créateur cherchant à produire une œuvre devant ouvrir son esprit vis-à-vis de ce qu’est l’artiste, et plus encore, son devenir. Pour l’écriture de ce livre, je suis parti avant tout d’une étude introspective de mon processus interne lors de l’apparition et la création d’une œuvre. À partir de ces sensations personnelles, je tente ici de les rationaliser et d’en rendre compte. Ce travail est à la fois un travail de création à part entière et une tentative de compréhension du processus cognitif de création. C’est une expérimentation de la psyché en tant qu’entité modelable. Ici, les travaux de la psychologie, et notamment ceux de Jung sur l’inconscient, seront primordiaux.

Ce livre s’accompagne également de références essentielles et qui ont formé les concepts que nous explorerons plus loin. Nietzsche, d’abord, qui structure ma pensée depuis de nombreuses années par ses logiques du surhomme, de l’éternel retour, de l’inversion des valeurs. Mais aussi René Guénon pour sa vision des cycles complexes, Aldous Huxley

pour celle de la perception, Duchamp en tant que figure fondatrice de l'art contemporain, Le Corbusier comme pur moderniste, Hegel pour son introduction à l'esthétique, ou encore Marinetti le futuriste. De nombreuses citations accompagneront la lecture afin d'ancrer cet écrit dans la sphère des penseurs de l'art, de la philosophie, de la psychologie et jusqu'à la métaphysique. Ce livre, cependant, n'est pas l'écrit d'un académicien ou d'un universitaire, mais celui d'un créateur actif, essayant de rendre compte des mécanismes internes au processus de création. Cet essai est avant tout une introspection, une auto-psychanalyse.

L'écriture a été choisie comme le moyen le plus simple à mettre en place afin de définir ma pensée. Elle ne nécessite pas d'atelier, un ordinateur tout au plus. Contrairement à la production d'artefacts, objets de design ou bien peinture et sculpture, qui, eux, nécessitent de l'espace, des machines, de la logistique. Je fais ici, par cet essai, une transition nécessaire du médium design vers le médium écrit. En tant qu'artiste pluridisciplinaire, je me devais d'adapter les moyens d'expression utilisés aux impératifs dictés par mon inconscient afin de pouvoir transfigurer ma pratique. Ainsi, cela sera peut-être ressenti lors de la lecture, l'essai est composé de fragments de pensées récoltés initialement sous forme de notes. Ces fragments se sont majoritairement couchés sur le papier dans une sorte de processus d'écriture automatique. Mon travail a été de trouver le lien entre ces fulgurances et de les structurer dans une pensée cohérente.

Cet ouvrage est ainsi la représentation d'un changement immanent et définitif vers l'artiste total, la représentation d'un mouvement immuable vers l'expérimentation de l'être. Par l'écriture de ce livre, je fais acte de ma transfiguration vers l'être artiste et l'accélération afin d'épouser pleinement le courant du millénaire. Ce mouvement que je pressentais était déjà incarné dans certaines de mes œuvres. Il me fallait l'exprimer avec des mots. Maintenant, ma vision est plus claire et avisée. Et déjà, de nouvelles idées germent dans mon esprit.

# INTRODUCTION

Il me faut, afin d'ouvrir les portes de cet essai, détailler un minimum les idées et concepts que je vais présenter tout au long de cet ouvrage. Pour ce faire, nous devrons explorer, dans cette introduction, plusieurs questions générales sur l'art. Cela afin d'élargir notre champ de réflexion et pouvoir définir certaines compréhensions de base sur le sujet. Je souhaite donc commencer ici par faire un état de l'art du siècle dernier et de celui à venir.

La révolution complète et totale du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui fut en réalité une évolution de l'art accélérée à partir de l'impressionnisme et jusqu'au modernisme, puis au dada et au surréalisme, a radicalement bouleversé le monde de l'art en Occident. Nous pouvons aussi affirmer que «l'art occidental» est devenu art mondial, évidemment par la mondialisation qui est apparue et s'est amplifiée durant ce siècle. Il est cependant important de noter que l'art et ses différents mouvements suivent une évolution à travers les âges, non pas dans une direction linéaire et vers un progrès à chaque fois plus élevé, mais d'une façon cyclique. Ces cycles, de plus ou moins grandes étendues, se répondent à travers le temps, et l'artiste peut, s'il y arrive, saisir le momentum d'un de ces cycles pour sa création.

Nous pouvons affirmer, par exemple, que la révolution moderne et conceptuelle a pu agir, d'une part, sur les médiums classiques utilisés alors par nos prédecesseurs. Avec les cubistes, les surréalistes, le minimalisme, l'art conceptuel et tant d'autres mouvements, la frontière des médiums a volé en éclats et nous permet maintenant de dire que l'artiste «artisan» de la peinture et de la sculpture a laissé sa place à un artiste intellectuel et théoricien. Aujourd'hui, l'artiste peut s'exprimer à travers une variété de médiums qui étaient jusque-là interdits par les carcans de l'académisme classique. Désormais, ce n'est pas le médium qui importe, mais bien l'intention de l'artiste.

Or, face à cette ouverture des possibles et au vide qu'elle eut créé, nous pouvons dire que l'art contemporain se trouve dans une impasse. Bien que, théoriquement, tous les champs aient été ouverts, nous notons un mécanisme contre-intuitif, mais perceptible : l'art contemporain semble stagner. Au-delà d'une simple critique de cet état de fait, il faudrait plutôt se questionner sur les causes du phénomène. Énoncé plus tôt, nous pouvons avancer ici le terme de cycle. L'art contemporain est effectivement arrivé à un état de stagnation que l'on pourrait aussi définir comme une décadence. Ainsi, ce nouvel académisme, qui connut son acmé au milieu du siècle dernier, est amené à s'effondrer pour laisser place à un nouveau cycle. Nous sentons aujourd'hui déjà les réminiscences de ce cycle régénéré à travers les créations des nouvelles avant-gardes, certes moins structurées qu'au passé du fait de l'individualisation profonde de notre société, mais néanmoins largement visibles esthétiquement dans les nouvelles créations.

De même, et il semble que cela fut le cas déjà durant la révolution moderne, des causalités technologiques sont arrivées à bouleverser les formes, mais aussi le caractère même de l'artiste et ses œuvres. À l'image de la photographie, qui enterra la figuration à son époque, nous faisons face à l'apparition d'un monde machine avec l'essor des intelligences artifi-

cielles et des nouveaux outils numériques. Alors que la photographie supprima le besoin du peintre ou du sculpteur de représenter la «réalité», nous sommes maintenant en possession d'outils pouvant, d'une part, créer un retour à la figuration, mais aussi, et surtout, provoquer un bouleversement des méthodes de conceptualisation.

Ainsi, que pouvons-nous dire de l'état de l'art en ce début de deuxième millénaire ?

Nous pouvons sentir aujourd'hui les prémisses d'un basculement esthétique. On peut, par exemple, noter un essoufflement des formes et concepts de l'art conceptuel et abstrait. Nous notons une utilisation de cet art jusqu'à l'imitation pure et simple des œuvres déjà produites au début de ces mouvements artistiques. Au sein des écoles d'art françaises, par exemple, l'enseignement qui prévalait fut un temps, celui des arts classiques, a été remplacé depuis bien longtemps par un nouvel académisme : celui de l'art abstrait et conceptuel dont nous parlions. Certes, cet enseignement permet d'apprendre la révolution esthétique du siècle dernier, de l'expérimenter, ou plutôt de la reproduire. Cela est sans doute formateur pour comprendre le fondement même de l'art d'aujourd'hui, d'autant plus qu'il reste incompris par la majorité des non-artistes. Cette disparition du classicisme et de sa figuration au début du siècle dernier, loin d'être une chose négative en soi, a cependant vu émerger ce nouvel académisme qui, déjà, se voit malmener par des avant-gardes plus ou moins conscientes.

Concernant un hypothétique retour de cette même figuration, il est selon moi moins important et serait plutôt une forme de réponse réactionnaire à l'abstraction et au concept. Et donc, de ce fait, ne pourra pas avoir la force révolutionnaire inhérente au début d'un nouveau cycle. De même, en parlant d'un potentiel retour aux formes classiques de la création, le rôle de l'artiste n'est pas d'être un artisan et de maîtriser un savoir-faire technique. Le fait de revenir à la peinture ou au dessin classique n'aurait pas de sens, si ce n'est celui de reproduire les créations du passé. Les critiques réactionnaires de l'art actuel et ceux du siècle dernier ont simplement, par paresse intellectuelle, décreté que l'art classique était de facto supérieur à l'art de leur temps, défini par eux-mêmes comme décadent. Ceux-là ne seront pas visés comme lecteurs de ce livre, car leur hauteur de vue se restreint à celle du passé. Est entendu comme décadent dans cet ouvrage un état de fait détaché de toute conception esthétique. La décadence est simplement la phase naturelle et terminale d'un cycle : pure énergie, pur mouvement. Ainsi, notre époque, celle de la postmodernité, est la phase décadente de la modernité.

Cette société postmoderne, donc, se caractérise par plusieurs phénomènes structurants. Un phénomène assez perceptible de notre société est celui de son accélération, notamment technologique.

Comment concilier l'apparition de nouvelles intelligences capables de créer avec le devenir de l'artiste ? La machine peut exécuter des tâches usuellement réalisées par l'homme, mais est-ce que les robots peuvent rêver ?

Cette théorie de l'accélération ne se contraint pas seulement à la technologie et sera aussi développée plus tard. Nous pourrons voir dans quelle mesure utiliser cette énergie du mouvement pour favoriser la création artistique et l'apparition de nouveaux paradigmes. Nous aborderons également en quoi cet accélérationnisme est vecteur de modifications civilisationnelles.

Pour revenir à la postmodernité, nous observons de plus un phénomène d'atomisation de la société. Pour l'art, cela se traduit par une multiplicité impressionnante des pratiques. Bien sûr, dans les époques anciennes, l'art au niveau mondial était aussi d'une grande diversité, mais aujourd'hui, le fait est que le monde de l'art fonctionne dans un enchevêtrement réciproque des créations du monde entier. Cela crée un sentiment de lissage des particularités esthétiques de chaque peuple ou ethnie. D'un autre côté, nous avons une infinité d'individus créant à leur manière propre et se trouvant interconnectés grâce au réseau-monde. Bien que contre-intuitif, notre époque de l'art « occidental », défini maintenant comme art-monde, est incroyablement diversifiée. Cette diversification est le fait de l'individuation des êtres au sein d'un schéma plus global. Aujourd'hui, c'est l'individu qui prime et non un mouvement, un ordre religieux, une nation, une ethnie. Alors, faut-il parler d'une crise de la modernité, d'une crise du monde moderne ? Je fais effectivement le postulat que notre monde moderne arrive à une fin de cycle. Je pense que cette crise est surtout la crise métaphysique et mystique de notre époque. Nous avons réussi à nous émanciper de Dieu et des anciennes appartenances, mais ce manque métaphysique se fait ressentir au sein de la postmodernité.

Dans ce cadre, le postulat de ce livre est de partir de l'individu afin de recréer une nouvelle mystique devant compléter notre monde. Je dis « compléter », car je ne suis pas un critique total de la modernité, bien au contraire. La modernité nous a permis un saut qualitatif impressionnant, et ceci au prix de nos âmes. Il nous est cependant toujours possible de réinsuffler une âme à ce monde-machine. Les éléments du changement sont maintenant en place et présagent l'apparition prochaine d'un nouveau cycle artistique.

Avec ces éléments en tête concernant notre société postmoderne, nous verrons en quoi l'artiste est devenu essentiel. Nous nous intéresserons donc plus particulièrement à ce que représente l'archétype artiste, comment son processus de création permet une émancipation de la machine postmoderne et enfin jusqu'où cet être artiste peut nous mener dans un nouveau cycle de création. Nous développerons ainsi, dans ce livre, plusieurs concepts clefs, comme celui d'« individualisme sacré » ou encore celui de « surmodernisme ». Cette œuvre est ainsi écrite afin de représenter les fondements intrinsèques, inconscients et métaphysiques de l'artiste, afin de nous rapprocher de la transcendance — surpasser l'homme et devenir le Prométhée porteur de lumière.

## I. L'ARTISTE

## 1. L'être artiste

Cet ouvrage ne porte pas sur l'art en tant que domaine, ni même sur la simple création en tant que processus. Le sujet premier de ce livre est l'Artiste, l'artiste et son existence au monde, son impact sur la réalité.

Comme l'écrivait Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art* :

<sup>1</sup>« Disons nettement, tout d'abord, qu'à la vérité l'“Art” n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. »

Cela étant posé, afin d'être clair sur notre sujet, nous allons cependant citer certains questionnements globaux afin de placer la figure de l'artiste dans le champ contemporain, de même que certains développements chers à notre époque sur l'artiste et son statut. Nous faisons cela afin d'éviter certaines suppositions morales et certaines bases de compréhension sur l'artiste. Nous pourrons ensuite entrer pleinement au cœur de notre sujet.

Ici, quand nous parlons d'artistes, il faut comprendre : peintre, sculpteur, designer, architecte, etc., et donc créatifs dans son acceptation du XXI<sup>e</sup> siècle. Les frontières de l'art ayant été expander au cours des siècles derniers, il serait intéressant de pouvoir affirmer une définition mise à jour en réponse à notre époque. Un artiste, dans sa définition contemporaine, n'est donc pas seulement cantonné aux médiums classiques que sont la peinture ou la sculpture. Nous pouvons faire le postulat qu'à présent l'architecte, le poète, le cinéaste, le créateur numérique ou encore le designer, entre une multitude d'autres professions, sont artistes. Ils sont artistes, mais l'inverse n'est peut-être pas vrai.

En soi, ce n'est pas tant le métier ou la profession qui fait de nous des artistes ou non. Il nous faut donc partir du principe que l'architecture, le design et le cinéma soient considérés comme des médiums, des médiums au même titre que la peinture et la sculpture. Pour bien nous faire comprendre, ce que l'on appelle un médium est la toile que va utiliser l'artiste pour pouvoir s'exprimer. Or, on voit bien, par exemple en prenant le designer purement industriel, qu'il n'est pas automatiquement artiste. Si sa pratique reste contrainte à l'application de règles esthétiques ne mettant pas en œuvre une véritable créativité, alors il nous serait difficile de lui attribuer ce titre d'artiste. D'un autre côté, il en serait de même si ce dernier restait cantonné à une lecture purement ingénieuse ou utilitaire.

Il y a donc des artistes qui utilisent l'architecture, le design et les autres médiums pour s'exprimer, et de l'autre côté des individus considérant non pas la peinture, le design, l'architecture, etc., comme des médiums, mais comme de simples professions. Nous pouvons,

---

<sup>1</sup> E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, p. 21.

pour avancer notre argument, citer ici un passage de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* :

<sup>2</sup>« L'homme artistiquement impuissant s'engendre une manière d'art par ce qui en fait précisément le non-artiste en soi. »

Ici, le pratiquant d'une profession dite « créative », qui ne démontrerait pas une réelle capacité artistique, ne saurait être défini comme artiste. Il serait plutôt cantonné à sa profession, l'appliquant sans réflexion, à la lettre.

Nous pouvons donc affirmer que l'artiste n'est pas défini par son médium. À l'image de William Morris et de sa pratique englobant l'art, les arts décoratifs, l'écriture, ou encore Wagner et son *Gesamtkunstwerk* (Œuvre d'art totale en allemand) : l'artiste complet se doit de naviguer entre plusieurs médiums, et ceci en rapport avec ce qu'il ressent comme étant le plus pertinent pour exprimer son âme. Bien sûr, certains artistes se contraignent à un seul médium, et cela est justifié, car c'est, pour eux, le seul canal qu'ils ont trouvé, le plus efficace afin de traduire les profondeurs de leur âme. La question ici serait plutôt sur l'utilisation de ce médium à des fins purement artistiques et non pas à des fins de simple imitation.

Ainsi, en partant de la conception de l'artiste comme étant au-delà de son médium et de sa représentation, il nous est possible d'étirer la discussion sur ce que l'on appelle les arts appliqués. Nous affirmerons :

Encore faudrait-il être artiste avant de vouloir appliquer l'art.

Ici, nous faisons référence à la définition française des arts appliqués, successeurs de la fondation des écoles d'art décoratif et, bien sûr, des mouvements art nouveau puis art déco. Ce terme, aussi utilisé en anglais (*applied arts*), désigne ce que l'on peut décrire comme les métiers du domaine créatif. Ici, nous comprendrons ces métiers de la création comme étant des médiums à part entière. L'art appliqué, donc, est le fait d'appliquer l'art à une fonction, à un médium.

Nous affirmons alors qu'avant de pouvoir appliquer l'art à un médium, il faudrait, avant cela, être artiste. Être artiste, comme nous le disions précédemment, est un état d'être et non simplement une profession ou une spécialisation. Et donc, fondamentalement, le créatif spécialisé, ou bien celui étant simple exécutant dans ce que l'on appelle le marché créatif, n'est pas artiste. L'artiste, lui, applique ses idées, son inconscient à un médium. Il le modifie, le transfigure par rapport à son point de vue propre. Il est donc naturel que l'artiste dispose d'un axe de décision qui dépasse celui du simple créatif.

Ces considérations sur les médiums et le statut de l'artiste nous amènent naturellement à

---

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, p. 113.

une autre question. Cette dernière est l'une des plus en vogue et certainement aussi l'une des plus ennuyeuses d'aujourd'hui :

Faut-il séparer l'œuvre de l'artiste et inversement ?

L'œuvre représente donc la création de l'artiste, produite par l'utilisation d'un médium choisi. Cette dernière ne peut être séparée de l'artiste : l'une et l'autre sont intimement liés et ne sauraient être compris s'ils étaient séparés. Cela équivaudrait à séparer l'âme du corps, l'idée et sa matérialisation dans le réel. Nous répondons donc à cette question très clairement et sans compromis :

La séparation de l'œuvre et de l'artiste est une non-question. La vie de l'artiste est son œuvre et inversement.

L'artiste, en faisant le choix de représenter son intériorité par l'utilisation d'un médium, fait acte de création d'une œuvre. Cette œuvre étant le fruit, dans le cas de l'artiste, d'un mécanisme purement intrinsèque. C'est donc la représentation dans le réel de ce qu'est l'artiste, et il ne peut y avoir de séparation entre les deux.

À la suite de l'énoncé des problématiques de base concernant l'artiste, la question de la morale dans l'art est elle aussi extrêmement importante. Souvent, on peut dire que les artistes se positionnent à rebours de la morale et ne sont compris qu'après leur mort. Déjà, cette vision de l'artiste romantique est aujourd'hui galvaudée. Nous dirons simplement que cela est dû à l'aspect fondamentalement sensitif de l'artiste sur le présent. En captant pleinement son époque, l'artiste anticipe le futur et peut ainsi avoir l'image d'un prophète. Il peut néanmoins paraître en décalage avec sa temporalité.

La question de la morale ici n'est plus en lien avec une morale stricte appliquée par les artistes à leurs œuvres, dans la logique de commandes de nature religieuse, par exemple. Nous pouvons citer ici Duchamp, qui déjà, à l'époque de la grande révolution moderne, présentait la nouvelle nature émancipatrice de l'artiste :

<sup>3</sup>« Mais ces considérations n'ont plus cours aujourd'hui, les relations entre l'artiste et la société ont changé depuis le jour où, à la fin du siècle dernier, l'artiste affirma sa liberté. Au lieu d'être un artisan employé par un monarque, ou par l'Église, l'artiste d'aujourd'hui peint librement, et n'est plus au service des mécènes auxquels, bien au contraire, il impose sa propre esthétique.

En d'autres termes, l'artiste est maintenant complètement intégré dans la société. Émancipé depuis plus d'un siècle, l'artiste d'aujourd'hui se présente comme un homme libre, doté des mêmes prérogatives que le citoyen ordinaire, et parle d'égal à égal avec l'acheteur de ses œuvres. »

---

<sup>3</sup> Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Paris, Champs, p. 260 (sur le statut de l'artiste et son émancipation).

Nous pouvons tout de même déceler aujourd’hui que l’artiste reste, quoi qu’il arrive, influencé par le *Zeitgeist*, l’air du temps. Ainsi, l’émancipation de l’artiste n’est pas encore totale, car, au final, il répond encore aujourd’hui à des commandes, des appels à projets, lorsqu’on prend en compte le caractère professionnel de l’art.

Déjà, Duchamp, à son époque, pour s’émanciper pleinement des commandes et de l’impact de l’argent sur ses œuvres, préférait travailler en tant que bibliothécaire pour subvenir à ses besoins, afin de créer des œuvres purement «vraies». L’air du temps, les considérations pécuniaires, la morale de l’époque influencent les artistes. Il est donc nécessaire aujourd’hui, pour que l’artiste puisse suivre son destin, qu’il se détache le plus possible du *Zeitgeist*, afin de créer une œuvre la plus authentique possible. En somme, ne pas être un artiste de métier, ne pas être l’artiste d’une religion ou d’une civilisation. En contradiction, il faut être artiste au plus profond de son être et ne dépendre d’aucune morale.

Nous y reviendrons plus tard, mais ici, l’artiste ne doit pas être subjectif : il doit être objectif, mais d’un objectivisme extrême. Il doit faire œuvre de son objectivité propre, une objectivité non pas basée sur des faits d’ordre scientifique ou social, mais une objectivité purement individuelle et poussée à l’extrême.

En extrapolant cet «objectivisme total», nous devons aussi prendre en considération la définition classique de l’artiste : celle d’un artiste menteur et prestidigitateur. On pourrait, si nous voulions pousser le vice, corroborer cela par ce que je venais de définir. L’artiste serait donc un manipulateur égoïste, déformant la réalité, reproduisant le réel par des artifices afin d’imposer sa vision propre. Il est important de noter cette nature mensongère de l’art, celle de l’apparence, ce côté illusoire ayant été défini par les philosophes grecs et repris par Hegel et Nietzsche. L’artiste serait en somme un bon comédien, ce qui, en soi, reste une question de perception.

Selon moi, l’art et l’artiste, par extension, sont au-delà de la simple imitation. Je parlerai plus ici d’une volonté de découverte de l’artiste et de l’homme en général. La définition d’un artiste travaillant par «imitation» est, elle aussi, galvaudée ou bien mal comprise. En effet, l’imitation, que nous pouvons prendre pour un fait négatif, n’a pas la même signification : il faut comprendre que l’on peut imiter des sentiments, des sens. Cela donne les clefs de compréhension du mimétisme, non pas dans sa dimension purement matérielle, mais bien comme une représentation.

Si l’on remplace le terme «imitation» par «représentation» dans certaines traductions de textes grecs, notamment dans la *Poétique* d’Aristote, nous obtenons un sens complètement différent. Nous pouvons le voir avec le passage ci-dessous portant sur la tragédie :

<sup>4</sup>«De l’art de représenter d’imiter en hexamètres et de la comédie, nous parlerons plus tard ; parlons de la tragédie en reprenant la définition de son essence même, qui découle de ce que nous avons dit. La tragédie est donc la représentation l’imitation d’une action noble, conduite jusqu’à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d’assai-sonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l’œuvre ; c’est

une représentation imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. Par "langage relevé d'assaisonnements", j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par "espèces utilisées séparément", le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant.»

Alors, le sens même ne suit plus la même logique. L'artiste, effectivement, n'a pas la volonté de duper son auditoire en reproduisant ou en imitant le réel ou l'immatériel. Non, l'artiste cherche à représenter sa perception, et ce sans la volonté première de la monstruation. Le travail artistique est avant tout individuel.

Nous irons plus loin dans ce développement de l'artiste travaillant pour lui-même. Nous ne nous positionnons pas dans la logique du « regardeur » de Marcel Duchamp. L'œuvre n'est faite que parce que l'artiste le décide, et ce pour transcender sa réalité, son intériorité. Le public, les « regardeurs », les acheteurs, sont au final secondaires.

Ou bien serait-ce là une mesquinerie de l'artiste, afin de faire croire en sa toute-puissance ?

Nous partons du principe que non. De plus, en tant que créateur ayant un rôle actif et non pas passif vis-à-vis de l'œuvre d'art, comme pourrait l'être le critique, l'historien ou le conservateur de musée, il nous est permis d'affirmer que l'artiste est la personne la mieux placée pour parler d'art. Il est cependant appréciable de pouvoir voir théoriser les spécialistes et divaguer sur le sujet d'une œuvre. Les théories avancées se retrouvent souvent tout à fait à l'opposé de la volonté de l'artiste. Par ce phénomène, les « spécialistes » permettent encore plus d'épaissir le voile de mystère couvrant l'artiste et son œuvre.

Or, nous pouvons nous poser une question légitime : si ces spécialistes se targuent de comprendre les artistes et les œuvres, pourquoi ne deviendraient-ils pas eux-mêmes artistes ?

Une fois mises de côté ces considérations extérieures à l'artiste, nous devons nous demander ce en quoi est due cette volonté de l'artiste à faire œuvre, peu importe les circonstances ? Nous pouvons dire que, de prime abord, cela paraîtrait étrange de s'infliger dénuement matériel et conflit intérieur pareil. Or, c'est bien parce qu'il y a quelque chose de supérieur dans le fait de faire allégeance à la vocation artistique.

Est-ce pour laisser une trace dans la postérité ? Certainement. Ce mécanisme est équivalent

---

<sup>4</sup> Aristote, Poétique, Paris, Le Livre de Poche, pp. 92 93 (sur la tragédie → ici je comprends que l'imitation, que je prenais pour un fait négatif, n'a pas la même signification. Il faut comprendre que l'on peut imiter des sentiments, des sens. Cela donne les clefs de compréhension du mimétisme non pas dans sa dimension purement matérialiste, mais bien comme une représentation) : « De l'art d'imiter en hexamètres et de la comédie, nous parlerons plus tard ; parlons de la tragédie en reprenant la définition de son essence même, qui découle de ce que nous avons dit. La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. Par "langage relevé d'assaisonnements", j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par "espèces utilisées séparément", le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant. »

à celui d'un croyant monothéiste aspirant à un paradis de reconnaissance post mortem. Il serait cependant plus juste de dire qu'un artiste est avant tout la volonté d'expérimenter la vie. Le processus est donc le sacerdoce de l'artiste et ce pour quoi il a créé, il crée et créera toujours. Il n'y a pas de finalité dans la démarche artistique. Les œuvres ne sont pas finies, elles s'inscrivent comme des étapes du grand œuvre artistique — celui d'une vie de création.

## 2. Le devenir artiste

La création, donc, agit comme un principe de vie. La création et l'acte de créer, l'art en soi, représente une réelle philosophie. L'artiste, dans ce contexte, transcende la simple matérialité d'une profession suggérée et se transpose dans une strate à la fois plus personnelle, mais aussi transcendante. Le fait de créer devient un «*way of living*», un chemin de vie. L'art devient alors une vraie nécessité ontologique pour l'artiste. Anselm Kiefer l'expliquait bien lors de sa leçon inaugurale au Collège de France en 2010 :

<sup>5</sup>«Bien qu'il soit impossible de définir l'art, bien qu'il échappe constamment à notre compréhension, une chose est certaine : l'homme que je suis est incapable de vivre sans art. C'est facile à dire, et cependant il s'agit de bien plus que d'une simple phrase. Il s'agit, en ce qui me concerne, d'une dépendance totale. L'art est pour moi une condition sine qua non. S'il incarne la plus grande des illusions, il représente néanmoins à mes yeux la liberté en même temps qu'un asservissement. Où que j'aille, quoi que je fasse, tout m'est toujours dicté par l'art.»

L'artiste vit pour et par l'art, c'est son moyen d'existence, une dépendance totale et inexpliquable — inextricable. À la fois une énergie de vie et une obligation pour la survie de l'être. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'à l'heure de la disparition des croyances, l'artiste trouve dans l'art une vocation métaphysique, une puissance qui est en lui et le dépasse par la même. Une volonté de transcendance, une volonté d'éternité. C'est en soi un remplacement de la renaissance offerte par les différentes religions. Il est dans la nature humaine de vouloir, au-delà des considérations métaphysiques, laisser une trace dans l'existence et se libérer de la finitude de la vie.

Ici, nous touchons du doigt la logique irrationnelle de l'artiste quant à sa pratique. Il ne peut considérer rien d'autre que la création. Pour l'artiste, l'art devient le palliatif mystique du monde contemporain, le monde sans religion. Ainsi, par la création, l'artiste tend à se transcender par les voies de l'inconscient et sa matérialisation dans le réel. C'est l'art pour

---

<sup>5</sup> Anselm Kiefer, L'art survivra à ses ruines, leçon inaugurale prononcée le 2 décembre 2010 au Collège de France.

l'art, comme Walter Benjamin le représente et le superpose au début de la modernité pour le monde de l'art :

<sup>6</sup>«Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire — la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) —, l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de “l'art pour l'art”, qui n'est autre qu'une théologie de l'art.»

À partir de ces notions sur le statut de l'art d'ordre théologique, l'explication logique pourrait venir de la nature «en dehors du réel» de l'artiste. Aujourd'hui, nos sociétés du désenchantement sont à la recherche de cette transcendance, encore une fois palliative à la mort de Dieu. L'artiste, en tant que figure mystérieuse de notre époque, tend encore à cet aspect inexplicable de l'esprit. Le génie, par exemple, comme défini par Hegel son *Introduction à l'esthétique*, est celui qui possède le pouvoir général de la création artistique, ainsi que l'énergie nécessaire pour exercer ce pouvoir<sup>7</sup>. Ici, la nature du génie est à la fois celle qui parvient à capter les éléments irrationnels de la réalité et de l'inconscient, mais aussi la capacité de les utiliser afin de transformer la réalité. On parle donc ici de «pouvoir» : cet aspect actif de l'artiste est fondamental quant à sa vocation de sublimation du réel, mais aussi de subjugation du «regardeur».

Nous pouvons alors nous demander à partir de quand l'artiste est passé du statut d'artisan à celui de «magicien philosophe». Peut-être cela est-il dû principalement à sa mise en apothéose par l'individualisation moderne ? Ou bien l'artiste et l'art ont-ils toujours eu ce double caractère les reliant soit à l'artisanat, soit à l'art en tant que chose supérieure ?

L'artiste est certainement l'artisan au service des prêtres lors du Moyen Âge, et son statut change lors de la Renaissance. Il devient bien plus qu'un simple artisan, et nous voyons alors à partir de cette époque l'apparition de figures quasi mythiques : de Michel-Ange à Raphaël, en passant par Léonard de Vinci. La vision de la société quant à l'artiste diffère donc radicalement à travers les âges. Cela ouvre notre débat sur la qualité de l'artiste. Est-il soit un bon artisan, soit un génie touché par la grâce ? Est-il doté d'une transcendance dépassant le commun des mortels, ou bien d'un simple don d'ordre technique ?

La conception d'un artiste dépassant le statut d'artisan se fait, selon moi, par sa représen-

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Folio Plus Philosophie, pp. 19 20 (Art pour l'art → théologie de l'art dans le monde contemporain → on peut se demander s'il ne serait pas bon de questionner à nouveau le but de l'art. Ce pour quoi on le fait, pour Moloch et l'argent, pour l'homme, pour les dieux ?).

<sup>7</sup> G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le beau*, Paris, Champs, pp. <sup>356 357</sup> (sur le génie et le talent). « Nous avons dit plus haut quelles sont les caractéristiques du génie. Le génie est celui qui possède le pouvoir général de la création artistique, ainsi que l'énergie nécessaire pour exercer ce pouvoir avec le maximum d'efficacité. Mais ce pouvoir et cette énergie sont essentiellement subjectifs, car la production spirituelle ne peut être que le fait d'un sujet conscient de ce qu'il veut, des buts qu'il se propose, de l'œuvre qu'il veut accomplir. En réalité, cependant, on fait généralement une distinction entre le talent et le génie, et non sans raison, car il n'existe pas entre eux une identité directe, bien que la création artistique, pour être parfaite, exige cette identité. »

tation en tant que prophète. Non pas prophète en rapport à la société, mais prophète en tant que voyant par les mécanismes de la perception. Grâce à sa grande sensibilité, à sa grande sensibilité, il est à même de percevoir les vibrations d'une époque et donc est en capacité, à travers son inconscient, d'anticiper l'avenir. Tel un chaman, il prédit le futur. En allant plus loin sur ces notions de perception du réel et de l'irréel, nous pouvons faire le parallèle avec l'utilisation des drogues, qui permettent de décupler les sens afin de mieux percevoir les vibrations de la réalité. L'artiste serait alors doté d'une perception de la réalité différée. D'autres diront, s'ils croient en la théorie de la «matrice», que l'artiste est un élément «bugué», ce qui lui permet de percevoir la réalité au-delà de la simulation.

Il est celui qui crée les concepts et les met en image, suscitant la stupéfaction des initiés. Pour aller plus loin dans ces divagations sur le statut de l'artiste en tant que mystique de notre époque et en tant que prêtre moderne :

Est-il en capacité de créer une nouvelle religion, une nouvelle croyance ? Le musée est-il l'église laïque de la modernité ?

Dans un présent désenchanté et où le rationalisme et le matérialisme ont pris possession de l'inconscient collectif, il semble normal de se tourner vers ces figures mystiques, de déifier ce qui peut encore rester inexplicable. En soi, ce phénomène est la résultante de nos sociétés modernes et désormais post-modernes. Cela peut nous faire penser au dernier homme de Nietzsche, incapable de percevoir la transcendance et qui se tourne désormais vers de nouvelles idoles. Marcel Duchamp, ici, présente ces événements métaphysiques et notamment la confrontation de l'artiste avec le monde fonctionnaliste moderne :

<sup>8</sup>«Aujourd'hui l'artiste est un curieux réservoir de valeurs para-spirituelles en opposition absolue avec le FONCTIONALISME quotidien pour lequel la science reçoit l'hommage d'une aveugle admiration. Je dis aveugle, car je ne crois pas en l'importance suprême de ces solutions scientifiques que ne touchent même pas aux problèmes personnels de l'être humain.»

Il y aurait donc bien quelque chose de plus chez l'artiste. Les phénomènes mystiques esquissés précédemment doivent être compris, en premier lieu, comme étant intrinsèques à ce dernier. Il nous faut plutôt nous concentrer sur ce que cela présage en tant que développement du soi artiste. Ainsi, ces considérations d'ordre de la «croyance» au niveau des capacités de l'artiste à subjuguer son époque ne doivent pas être vues comme une espèce de religion artistique, mais beaucoup plus comme des phénomènes permettant une transfiguration de l'être : un travail interne ayant pour but la transformation, la transfiguration de l'individu. Et donc une réelle magie opérative.

Nous allons prendre une image alchimique pour représenter une des phases de ce travail intérieur. Prenons l'œuvre au noir alchimique, le *nigredo*. Il représente la phase sacrifi-

---

<sup>8</sup> Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Paris, Champs, p. 261 (artiste contre fonctionnalisme et matérialisme).

cielle du devenir artiste. C'est en soi l'amalgame, le syncrétisme des mythes personnels et communs du passé qui sont assemblés puis brûlés, détruits, supprimés, ceci avant de parvenir à la sublimation de l'Être. Il nous faut donc comprendre ici que, pour être artiste, il faut passer par un cheminement interne profond. Ainsi, le créatif, afin de devenir réellement artiste, doit passer par le processus créatif et plusieurs phases de transformation afin de parvenir à l'être artiste.

L'artiste, dans notre conception, n'est donc pas le chaman, le prêtre ou le mage d'une nouvelle croyance issue de la modernité. Il doit être compris comme un archétype fondamental de l'homme, un archétype pouvant être invoqué afin de parvenir à une évolution du soi.

### 3. L'archétype artiste

Avant d'entamer notre développement de l'archétype artiste, il est important de prendre en considération les travaux de C. G. Jung sur les figures archétypiques et les symboles, ce afin de bien considérer la nature tangible de ces dernières sur le caractère de l'artiste et sa représentation. Pour une bonne compréhension de ce qui va suivre concernant la nature spécifique des archétypes et de leur influence sur la psyché, nous citerons ce passage de *Métamorphose de l'âme et ses symboles* :

<sup>9</sup>«La vérité psychologique n'exclut nullement une vérité métaphysique. Cependant la psychologie en tant que science doit s'abstenir de toute affirmation métaphysique. Son objet est la psyché avec ses contenus. Tous deux sont des réalités puisqu'ils agissent. Nous ne possédons aucune physique de l'âme ; nous ne sommes même pas capables d'observer ni de juger l'âme d'un point archimédique extérieur : nous ne connaissons donc d'elle rien d'objectif, et d'ailleurs tout ce que nous connaissons de l'âme, c'est précisément elle-même : et pourtant elle est notre immédiate expérience de vie et d'existence. Elle est à elle-même l'unique et immédiate expérience et la condition sine qua non de la réalité subjective du monde en général. Elle crée des symboles qui ont pour base l'archétype inconscient et dont la figure naissante surgit des représentations acquises par la conscience. Les archétypes sont des éléments structuraux de caractère divin de la psyché ; ils possèdent une certaine indépendance et une énergie spécifique grâce à laquelle ils peuvent attirer les contenus de la conscience qui leur conviennent. Les symboles fonctionnent comme des transformateurs en ce sens qu'ils font passer la libido d'une forme "inférieure" à une forme "supérieure". Cette fonction a une telle importance que le sentiment lui attribue les valeurs les plus hautes. Le symbole agit par suggestion ; autrement dit, il persuade et exprime

---

<sup>9</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 386 (passage récapitulatif de la pensée de Jung sur l'âme, les archétypes et les symboles).

en même temps le contenu de ce dont on est persuadé. Il persuade au moyen du numen, c'est-à-dire de l'énergie spécifique propre à l'archétype. L'expérience que l'on fait de ce dernier est, non seulement impressionnante, elle est à proprement parler "saisissante". Elle engendre tout naturellement la foi.»

Nous comprendrons donc, à la lumière de ce passage, que l'archétype, bien que défini par la science de la psychologie, tient en lui une dimension métaphysique. L'archétype, de par sa force de suggestion, transforme l'âme de l'individu. Ces archétypes et symboles ont donc réellement une influence dans le réel de par leur suggestion. De ce fait, ils habitent l'individu. Nous pouvons alors développer ce qui définirait l'archétype de l'artiste en tant que symbole de la liberté et de la créativité. Nous allons voir que cet archétype n'est cependant pas simple à décrire et peut renfermer en lui plusieurs significations.

Pour commencer, l'artiste est avant tout une figure bicéphale. Nous parlerons ici de la nature de l'artiste dans sa conception nietzschéenne, ce dernier étant représenté par ses contraires Dionysos et Apollon. Ces deux archétypes ne sont cependant pas antagonistes ; ils se complètent dans l'artiste. L'artiste est donc tourné, d'une part, vers l'excès et, de l'autre, vers la production cartésienne de la technique : la beauté chaotique et la beauté des proportions en un seul être. Bien sûr, il peut y avoir chez certains artistes — je parle ici des artistes en tant qu'individus — plutôt des tendances vers l'une ou l'autre force. Mais ces deux dieux vivent au sein de l'artiste et l'animent, le possèdent.

En développant cet aspect bicéphale de l'artiste à partir de la dualité nietzschéenne présentée dans *La naissance de la tragédie*, nous pouvons dire que certains artistes s'inclinent vers un médium suivant qu'ils soient plus dionysiaques ou plus apolliniens par nature. Bien entendu, cela peut différer selon l'individu. On pourrait noter, par exemple, que l'artiste architecte aura des traits plutôt relatifs à la nature apollinienne, ceux-ci étant liés à la grande rigueur technique que suppose le médium architectural. On peut néanmoins trouver des architectes à tendance dionysiaque, en pensant à Gaudí ou même au Facteur Cheval. En développant, ce n'est pas forcément l'artiste qui choisit son médium, mais il est plutôt attiré par tel ou tel médium suivant son inclination plus apollinienne ou dionysiaque. Pour d'autres médiums ou même d'autres époques de l'art, nous voyons aussi une influence de tel ou tel archétype. Prenons le néoclassicisme en peinture, qui serait plutôt orienté vers une nature apollinienne de la création. Ce même néoclassicisme sera ensuite remplacé par le symbolisme et le romantisme dionysiaque.

Comme avancé précédemment, l'archétype de l'artiste est donc bicéphale et tient des deux divinités grecques à la fois. Il me semble que l'artiste total serait celui qui aura su pleinement maîtriser ces deux aspects archétypiques. Il serait donc capable de contrôler et d'utiliser ses inclinations dionysiaques ou apolliniennes au service d'une œuvre et d'un médium spécifique, tout cela dans une conception nietzschéenne vers la création d'une œuvre réellement tragique. Ainsi, l'artiste total est celui qui maîtrise à la fois la beauté du chaos et la beauté de l'ordre. En créant une œuvre, il crée une tragédie, l'œuvre totale.

Nous pouvons discuter longuement de la potentielle conscientisation de ces phénomènes inconscients, de leur prise de conscience et de leur maîtrise. Pour l'artiste, notre certitude est celle d'une polarité de l'être artiste, une inclination naturelle.

Nous pouvons, par exemple, dire que le pôle dionysiaque serait plutôt relatif à la libido, cette énergie souterraine, naturelle et inconsciente. Le pôle apollinien, quant à lui, pourrait se traduire par la phase consciente et voulue de l'artiste. L'inconscient, ici, et surtout l'inconscient collectif, viendrait agir comme catalyseur de ces deux pôles et producteur de symboles et d'images, utiles à l'artiste comme idées et éclairs de génie. L'artiste serait donc nourri à la fois par les forces de la libido dionysiaque et par celles de la conscience apollinienne.

Une fois ces considérations psychologiques définies, nous allons revenir à l'archétype de l'artiste en tant que tel. Il est clair désormais que ce dernier est fondamentalement bipolaire, ce qui explique, d'une part, la difficulté de compréhension que cet archétype peut engendrer, mais aussi, d'autre part, une certaine fascination due à son mystère. Cet archétype bipolaire pourrait être syncrétisé dans une même figure, celle du Créateur, l'architecte de l'univers, maîtrisant la polarité de l'être afin de faire vivre, de créer un monde, un cosmos. Ici, prenons comme illustration l'image de *L'Ancien des jours*<sup>10</sup>, gravée par William Blake:



---

<sup>10</sup> William Blake, *The Ancient of Days*, 1794, frontispice gravé et aquarellé pour *Europe a Prophecy*.

Dans sa représentation, Blake figure Urizen, symbole de la raison. Son contraire complémentaire est l'imagination, elle, représentée par Los. Nous pouvons voir ici la même dualité entre Apollon et Dionysos. Dans notre développement symbolique et archétypal, nous prenons cependant la figure du Créateur représentée par L'Ancien des jours comme étant le syncrétisme de ces deux pôles.

La fusion des deux pôles nous donne alors un archétype total de l'artiste, maîtrisant les forces contraires de l'inconscient et du conscient et les matérialisant dans le réel par la création. Ainsi, nous avons le fondement réel de l'artiste, à savoir la création : la création d'un démiurge. L'artiste libre et créateur, dictant à la matière ce que son inconscient lui signifie. Il fait vivre la matière. Nous avons donc encore une fois un aspect de fascination quasi mystique quant à la capacité qu'a l'artiste de créer, créer un monde. Il est à la fois individu total, mais aussi sculpteur de la réalité. Cela confère à l'archétype de l'artiste une force toute particulière. L'artiste est la représentation de l'individu libéré de ses chaînes et tendant à la déification.

Il est aisé de voir ici d'autres figures archétypiques. L'artiste restant humain, mais tendant à l'archétype du Créateur par *hubris*, on pourrait aussi trouver dans ce symbole les figures d'Icare, Lucifer et Prométhée : les porteurs de lumière. Ces visions sont ancrées dans une logique humaine, trop humaine. L'artiste devant tendre à une transcendance, mais restant être de matière. L'artiste dictant ses règles à la matière, mais ce faisant absorbé par cette même matérialité :

<sup>11</sup>«L'artiste titanesque avait assez d'arrogance en lui pour se croire capable de créer des hommes ou, à tout le moins, d'anéantir des dieux — et cela en vertu de la supériorité d'une sagesse qu'il était, il est vrai, contraint d'expier dans une souffrance éternelle.»

## 4. Corps et esprit

Ainsi, l'artiste reste homme avant tout. Il n'est pas qu'esprit ou corps, il est les deux à la fois. Il n'est pas que pur archétype, il reste dans la réalité et ne saurait être purement immatériel, pure fantaisie. Il n'y a pas de séparation de l'âme et du corps. Il y a une sensation de séparation, mais dans le réel le corps est autant âme que l'âme est corps. Ainsi, certes, il y a détachement lors de la plongée dans l'inconscient, dans les rêves, mais cela est

---

<sup>11</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, p. 66.

possible grâce au système nerveux, au corps. Dans une optique de l'individu comme centre mystique, il n'est donc pas concevable de séparer les deux. Il n'y a pas de paradis, l'âme se réincarne dans le même corps indéfiniment, il n'y a pas d'échappatoire. En ce sens, la métaphysique de l'artiste est une mystique ancrée dans le réel et, bien que cela puisse paraître contradictoire, elle est matérialiste.

Il est facile de voir à quel niveau de décrépitude sont amenés les adeptes des croyances du détachement de l'âme et du corps. Ils se noient dans les profondeurs abyssales de l'illusion de l'âme et de l'inconscient. Ainsi, en tant qu'artiste, que créateur, il faut remonter à la surface au risque de ce désincarné et voir son corps et son être entier se putréfier. Le mécanisme inverse est aussi observable chez certains de nos contemporains. Chez eux, cette fois-ci, nous dénotons une absence d'âme, ou voir son effacement. Ces derniers, soit conscientisent cela et, par choix, décident de vivre en pur matérialiste en simple corps, et d'autres n'ont simplement pas d'âme ou de conscience. Cette absence d'âme est assez prégnante dans notre époque, et le devenir artiste propose ainsi le retour à la totalité de l'être par le corps, acteur du changement, et l'esprit, source du changement.

Pour conclure notre développement, revenons à notre question première. Qu'est-ce que veut dire être artiste ? Nous condensons cela dans la formule de l'être artiste représentant à la fois un être, mais aussi une manière d'être. L'artiste, au-delà de sa simple fonction, est un archétype philosophique. Celui de l'homme libre et créateur. C'est une voie de l'être, un idéal et un accomplissement. En devenant artiste, et je le dis au niveau philosophique et métaphysique et non seulement dans son caractère matériel, le monde s'ouvre. Nous pouvons tout inventer, tout créer, tout détruire.

Le principe de réalité qui régit notre monde postmoderne peut ainsi être mis à mal et permettre l'autoréalisation de l'individu. Par la pensée créative et sa mise en exécution sur la matière du médium, l'artiste devient le créateur de son propre monde. De ce fait, il est éminemment libre et doté d'une puissance quasi mystique. Ce qui confère cette puissance à l'artiste, c'est de pouvoir former de ses mains la réalité. Former la réalité, mais à partir du travail de l'âme. Être artiste, c'est animer la matière — donner naissance au Golem.

L'être artiste est le nouveau héros de nos civilisations. Le héros d'un monde de l'individu par l'individu, le Prométhée moderne. Cette voie de l'artiste est la voie vers la transcendance. L'homme a tué les dieux, il peut désormais être son propre mythe. Les chaînes de l'homme ont été brisées au prix de son âme, l'artiste tente de la lui restituer.

Le devenir de l'artiste est une route de transfiguration alchimique, un travail du soi. La liberté n'est pas gratuite, elle exige des sacrifices. C'est en détruisant les carcans mentaux que nous parvenons à libérer notre esprit, afin de pouvoir le faire évoluer vers un autre stade de conscience. La conscience de l'individu total, celui qui est l'Alpha et l'Omega de sa propre existence. Une fois cette mutation de la plasticité de l'âme effectuée, il est alors possible de créer.

En créant, l'homme devient artiste et donc acteur de sa vie. Être artiste, c'est être au-delà

d'un statut social, au-delà d'une simple profession. Être artiste, c'est devenir mage, philosophe, penseur, virtuose. Être artiste, c'est avant tout être le trou noir de l'existence, le point focal de l'univers.

Ainsi, la majorité des artistes autoproclamés de notre aire ne jouent qu'un rôle, se servant de leur image pour leur permettre d'être acceptés par leurs pères et leur époque. Or, l'artiste n'a que faire du regard d'autrui ou bien même de sa place dans la société. Son travail ne se situe pas là, mais infiniment au-dessus de tout cela. L'artiste est un mystique, un mystique de sa propre vision, de sa propre création. Ce qu'il crée, il le fait pour lui et pour les siècles à venir. L'artiste est dépassement de soi et de son époque, refus du *Zeitgeist*, pure liberté.

L'évolution à l'état de l'être artiste doit se faire par le sacrifice de son être, par le suicide rituel de son âme ancienne. Ceci afin de renaître indéfiniment et de pouvoir atteindre le statut de créateur. Le coût du sacrifice est la modification de son âme, de son inconscient, irrémédiablement altéré — trépané. En ce faisant, nous nous substituons au monde ancien pour parvenir à un autre monde au travers d'une perception unique. Cette dernière permet la captation des éléments métaphysiques du cosmos. L'artiste est alors à la fois or du monde et centre du monde. Il parvient à se transfigurer au travers d'une réalité alternative. Cette réalité est la sienne, elle lui est propre, et cette prise de conscience du soi est la pierre angulaire du grand œuvre.

## II. L'INDIVIDU

## 1. Un air du temps

Nous avons pu, jusqu'ici, développer quelques éléments d'ordre mystique, mais cela afin de comprendre le rôle de l'artiste pour l'individu, ou du moins le rôle de l'archétype artiste. Au final, toutes ces figures sont des symboles et des représentations. Elles nous aident à comprendre les fondements de notre espèce, de nos civilisations. Peut-être que la représentation des divinités, et notamment celles du polythéisme, a plus à voir avec l'homme en tant que tel et ses différentes facettes. Une représentation mythologique des individus, eux bien réels. Pour la conception postmoderne, ce ne sont que de purs archétypes et de purs symboles, utilisés pour leur force évocatrice et leur pouvoir de modification de l'individu.

Recentrons-nous maintenant sur des problématiques d'ordre actuel. Nous verrons ensuite en quoi la figure de l'artiste semble être le nouveau vecteur de force et de volonté pour notre époque.

Il existe un phénomène d'atomisation accéléré de nos sociétés. C'est-à-dire une division de chaque individu au sein même de cette dernière. Chacun devient de plus en plus individuel, et les valeurs autrefois communes ont elles aussi tendance à disparaître. En soi, le monde postmoderne est le monde de l'individu par l'individu. Prenons l'exemple de la trans-identité. Au-delà des simples questions de genre et de sexualité, ce serait plutôt un penchant extrême de l'individualisation et du rejet des choses communément imposées par la morale ou encore par la nature. Ceci jusqu'à une spécification de genre ou de l'espèce de plus en plus «atomisée», de plus en plus différenciée. La transidentité est l'une des conséquences de l'extrapolation de l'homme prométhéen, décidant de son être et surpassant les dieux ainsi que la nature.

Comme nous l'avons dit, l'atomisation de la société est aussi observable au niveau des valeurs et des mouvements ou groupes sociaux contemporains. Nous observons ce phénomène dans les nouveaux mouvements, qu'ils soient politiques ou non. Prenons l'exemple de l'accélérationnisme en tant que concept et mouvement politique. Ce dernier s'éclate en de multiples embranchements : a/acc, e/acc, u/acc, etc. Reprenons les questions de genre et notamment les mouvements LGBTQIA+. Ces derniers, à l'image de leur acronyme, s'atomisent eux aussi de plus en plus, à l'instar de notre société.

Nous pouvons dire que cette société postmoderne réussit à détruire ses propres créations par leur multiplication à l'infini, ou du moins jusqu'à leur individualisation. Aujourd'hui, nous sommes 8,2 milliards. Ce phénomène, qui pourrait paraître néfaste d'un point de vue réactionnaire, est néanmoins la représentation de notre époque, et, au-delà de cela, l'effet d'un mouvement plus puissant, plus souterrain : une force presque inarrêtable, celle de l'individualisation du monde.

Alors, comment aujourd’hui réussir à produire un mouvement, une communauté assez solide pour perdurer ? Ou bien, justement, le fait de la multiplication et de l’individualisation n’est-elle pas la force des prochains grands concepts ?

Notons tout de même, et cela est primordial, qu’à l’heure de l’individualisation totale, l’artiste a pleinement sa place. Il peut sans risque s’exprimer et n’a jamais été, du moins dans le monde occidental, aussi libre de faire ce qu’il lui plaît. Cela, cependant, dans la limite de la morale et de la bien-pensance. L’une des étrangetés de notre temps est cette croyance totale en la liberté des individus. L’homme est libre de faire ce qu’il lui plaît dans certaines limites ; donc, au final, il n’a le droit de rien faire. Cela est peut-être aussi l’un des paradoxes fondamentaux de nos sociétés. D’une part, la liberté est affichée en étandard, et malgré les forces souterraines expliquées précédemment ; de l’autre côté, une morale de l’époque, une bien-pensance. Le curseur peut se déplacer de valeur en valeur, il reste néanmoins à sa place au niveau de la morale de son époque.

Un autre phénomène d’une importance capitale est la submersion du monde par la machine. Que ce soit au niveau des moyens de production, mais aussi au niveau du système de communication mondial, cela pose d’autres questions qui rentrent en conflit, mais attisent aussi les forces évoquées précédemment.

Ici, nous pouvons, en partant de cette évocation de la machine, parler de l’éternelle copie dans l’art. Cela est tout à fait problématique au vu du développement de plus en plus rapide des intelligences artificielles, qui viennent remettre en question la nature de l’art en tant que mimétisme. Cependant, comme nous l’avons vu précédemment, en contradiction avec les canons grecs, je fais le postulat que l’artiste est au-delà du simple mime. Par son travail de recherche et sa constante révolution, il surpasse la machine au sens strict de la créativité. Il reste à savoir quelle part l’inconscient joue dans la production des artistes, afin de pouvoir les différencier de la machine.

Nous parlerons ici de l’âme, qui en soi doit être ce qui nous différencie de la machine. Cependant, cette dernière, dans notre monde scientifique et moderne, a tendance à être occultée. Nous pouvons même voir cela au niveau des travaux de la psychologie, comme a pu le remarquer Jung :

<sup>12</sup>«Même la psychologie moderne à grand-peine à revendiquer pour l’âme humaine un droit à l’existence et à faire admettre qu’elle soit une forme d’être douée de qualités que l’on peut étudier et par conséquent objet d’une science empirique ; qu’elle ne dépend pas uniquement d’un extérieur, mais possède aussi un intérieur autonome et qu’elle ne représente pas uniquement un moi conscient, mais également une existence qu’on ne peut atteindre qu’indirectement. [...] Le rationalisme moderne veut éclairer et se fait même un mérite moral de sa tendance iconoclastique.»

---

<sup>12</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l’âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, pp. 154 155 (existence de l’âme pour les psychanalystes).

Reprendons un langage psychologique. Aujourd’hui, nous nous comparons à des machines collectant des données, mais nous oublions que nous sommes parvenus à leur apprendre la façon consciente de collecter des données et de les stocker. Or, nous sommes incapables de leur apprendre l’inconscient collectif et les stades les plus profonds de la psyché. Comparer notre processus de pensée à celui de la machine est, selon moi, très réducteur.

Les machines peuvent-elles rêver ?

Elles sont capables de la pensée dirigée, mais concernant le rêve, malgré des tentatives récentes, on ne peut en être sûr.

Ainsi, comme nous l’avons vu, notre époque est traversée par plusieurs mécanismes intrinsèques : atomisation, monde machine, occultation de l’âme. Tous ces mécanismes font de la postmodernité une époque extrêmement dissemblable à celles des siècles derniers. Nous pouvons donc toujours parler aujourd’hui de la prégnance du *Zeitgeist*.

Il est logique que cet air du temps influence la création. Néanmoins, en se faisant happer par ce dernier, se crée un empêchement quant à la découverte et la redécouverte de nouvelles esthétiques. Le travail de l’artiste est alors de vouloir se détacher de ce *Zeitgeist* pour revenir à un état d’inconscience afin de faire surgir de nouvelles formes. Ainsi, les artistes se définissant comme contemporains ne sont en réalité que la renaissance des artistes classiques qu’ils tendent à décrier et confronter. Effectivement, le nouvel académisme se matérialise avec l’art contemporain, aussi sûr d’avoir dépassé tout ce qui est faisable que leurs coreligionnaires du passé. Nous ne sommes pas à la fin de l’Histoire : tout reste encore à créer et à découvrir. Le rôle de l’artiste est de dépasser l’air du temps et de se confronter à des frontières dépassant l’académisme contemporain, et ce, par son individuation.

## 2. Conscient / Inconscient

Avant d’entamer notre développement concernant l’individuation et les principes psychologiques qui en découlent, il nous faut nous pencher sur les questions que pose la perception. Effectivement, la perception, que ce soit au niveau des éléments consciemment perçus ou inconsciemment, est à la base de tout travail d’individuation. La perception englobe aussi bien ce qui est perçu dans le réel que ce qui est perçu dans le monde hallucinatoire du rêve et des paradis artificiels.

Depuis maintenant plusieurs années, j’ai compris que la perception de chaque chose est unique et inhérente à chacun. Certes, il peut y avoir des ressemblances, mais il n’existe pas de parfaite égalité de perception entre un individu et un autre. Je citerai ici ce passage des

*Portes de la perception*, écrit par Aldous Huxley :

<sup>13</sup>« Par sa nature même, chaque esprit incarné est condamné à souffrir et à jouir en solitude. Les sensations, les sentiments, les intuitions, les imaginations — tout cela est privé, et, sauf au moyen de symboles, et de seconde main, incommunicable. Nous pouvons mettre en commun des renseignements sur des expériences éprouvées, mais jamais les expériences elles-mêmes. Depuis la famille jusqu'à la nation, chaque groupe humain est une société d'univers-îles. »

Ce qui est donc essentiel au sujet de la perception, c'est qu'elle est absolument et totalement unique à chaque individu. Un exemple extrêmement simple est celui de la perception du temps. Deux individus dans une même pièce, avec les mêmes dispositions, pourront avoir une perception absolument différente du temps. L'un trouvera qu'il passe lentement s'il est gêné par la situation, et l'autre rapidement s'il est à l'aise ou bien occupé par quelque chose.

Pour ma part, je fais de la perception et des symboles qui en découlent une définition plus vaste, qui englobe tout le spectre sensoriel : des sensations jusqu'à l'usage, et non uniquement une préhension « picturale ». Il est vrai cependant que, dans la définition de la perception de Huxley, si l'art n'est que la représentation de quelque chose, alors le « regardeur » ne saurait expérimenter totalement la perception de l'artiste. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est que l'artiste est l'un des êtres les plus individués au sein de l'espèce et que, de ce fait, il est tout à fait adapté à la société postmoderne.

En écho à ce développement, je citerai encore une fois Huxley :

<sup>14</sup>« Ce que le reste d'entre nous ne voit que sous l'influence de la mescaline, l'artiste est équipé congénitalement pour le voir tout le temps. Sa perception n'est pas limitée à ce qui est utile biologiquement ou socialement. »

Bien que cette définition de l'artiste disposant d'une perception congénitalement supérieure à la moyenne soit flatteuse, il ne nous a pas échappé que les artistes font tout de même abondamment usage de drogues. Nous savons que l'usage de drogues permet l'amélioration des capacités de perception des individus, et que, pour les artistes, cette dernière se trouve alors encore plus décuplée sous l'effet de psychotropes, allant même jusqu'à la révélation d'ordre mystique pour certains hallucinogènes, comme le LSD.

Je pourrais vous narrer ici une expérience de cet acabit, qui fut une des sources de ma

---

<sup>13</sup> Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Paris, 10-18, p. 16 (individus perception unique, impossibilité de communiquer les expériences et sensations dans leur totalité ; société = multitude, « univers îles »).

<sup>14</sup> Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Paris, 10-18, pp. 34 35.

prise de conscience de ce que je définirais plus tard comme un «individualisme sacré». Une soirée d'été qui prit une tournure bien différente lorsque je mis sous ma langue un carton coloré. Je trouvai alors une plage où je m'assis en tailleur afin de méditer. Ici, sur cette plage plongée dans la nuit, en me mettant en état de méditation, je pus expérimenter physiquement : l'intériorité totale, où je devins le centre du cosmos et de l'univers, où je pouvais aspirer, tel un trou noir, toutes les sensations, couleurs, lumières, étoiles. J'étais devenu la totalité de l'univers ainsi que son point focal. Ainsi, la conscience de mon être en tant que seule et unique réalité tangible me fit devenir le centre même du cosmos. Bien qu'accompagné de nombreuses visions hallucinatoires, le plus important fut certainement l'aspect sensitif de l'expérience et même l'ouverture de champs inexplorés de ma psyché.

Cette expérience participa à mon cheminement intérieur. Je me rendis compte que l'artiste, en tant qu'être fondamentalement introspectif, est de ce fait individualiste au degré le plus extrême. Il donne à percevoir aux autres son propre monde intérieur, tout en ne donnant que peu de crédit au regard d'autrui vis-à-vis de son œuvre. L'artiste perçoit donc, d'une part, le réel d'un autre œil, mais aussi son inconscient avec une acuité surdéveloppée. La perception est alors la question principale en ce qui concerne l'absorption d'information par la psyché. L'inconscient se constitue grâce à la vision de notre réel via les mécanismes perceptifs. Mais il reste cependant encore les éléments enfouis de la libido et de l'inconscient collectif, qui eux sont perçus différemment via des mécanismes plus internalisés. On dirait plutôt qu'ils ressurgissent de nous-mêmes ; en soi, ces éléments ont toujours été là.

Après avoir abordé le sujet de la perception, nous nous devons de survoler d'autres éléments d'ordre psychique. En ce qui concerne la libido, je ferai ici une définition rapide et succincte, car cette dernière est assez comprise et intégrée dans notre société. Je dirais simplement que la libido n'est pas seulement d'ordre sexuel, mais qu'elle se rapporterait plutôt à nos inclinations naturelles, comme le définit Jung :

<sup>15</sup>«Freud ne déclare pas que “tout” est “sexuel”; il reconnaît au contraire qu'il existe des forces instinctives dont on ne connaît pas trop la nature, mais auxquelles il a dû reconnaître la capacité de recevoir de ces “apports de libido”. L'image hypothétique qui lui sert de base est celle d'un “faisceau de tendances” où la tendance sexuelle figure comme tendance partielle. [...] Dans l'histoire de l'évolution, ce sont les besoins corporels, comme la faim, la soif, le sommeil, la sexualité, ou les états émotionnels, les affects, qui constituent l'essence de la libido.»

Au-delà de cette libido et des forces animales qui nous habitent, nous nous pencherons plutôt sur les strates les plus mystérieuses de l'inconscient. La déification des capacités artistiques est le fruit de la psyché de l'artiste, de l'inconscient profond, ce monde où il parle

---

<sup>15</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 239 (libido).

avec les dieux. Ce monde dans lequel il doit plonger afin de trouver le trésor et combattre le dragon. Ici, il sera question de l'inconscient collectif et de ses représentations en tant qu'archétypes, encore une fois sous la lumière de Jung :

<sup>16</sup>« Cette observation n'est pas restée isolée : il ne s'agit évidemment pas de représentations héritées, mais d'une disposition innée à former des représentations analogues, c'est-à-dire de structures universelles identiques de la psyché ce que j'ai plus tard appelées : inconscient collectif. J'ai appelé archétypes ces structures. Elles correspondent au concept biologique de "*pattern of behaviour*".

La propriété de l'archétype, ainsi que le montre un regard jeté sur l'histoire des phénomènes religieux, est d'avoir un effet "divin", ce qui veut dire que le sujet est saisi de la même façon que par l'instinct, que même ce dernier peut être refoulé, parfois dominé par cette force. Il serait superflu d'en fournir des preuves.»

Ce monde enfoui où il peut se perdre et sombrer dans la folie. Et, comme défini précédemment, se retrouver possédé par Dionysos, Apollon et les forces intrinsèques à lui-même. À l'image du chaman des temps immémoriaux, il cherche les réponses de notre temps afin de nous les représenter.

Ainsi, la création et l'inspiration proviennent de notre inconscient. Tout est là, enfoui en nous ; il s'agit de découvrir ces choses en creusant, tel un archéologue de la psyché. Je peux dire, par exemple, concernant mon attrait pour les symboles, que cela était déjà le cas dès mon enfance. La signification enfouie, cet aspect du mystère. Je n'ai retrouvé cet intérêt primordial que plus tard, lorsque je compris enfin la maxime « deviens qui tu es ». Le jeu est alors de pouvoir naviguer dans l'inconscient tout en gardant le contrôle. Plonger corps et âme dans l'inconscient au risque de se perdre dans ses méandres, de se faire happer par le grand Serpent marin. Plongée en apnée, mais remonter à la surface afin de pouvoir en capter le sens et l'intégrer dans son parcours conscient.

Dans la considération de la création inconsciente, il est important de rappeler le rôle de la création quant à sa monstration, et donc du fait que l'artiste ait tout de même conscience qu'il montre son œuvre aux « regardeurs ». Bien que nous ayons dit précédemment que l'artiste ne prenait pas en compte le regardeur pour la création de son œuvre, force est de constater que ce dernier en a tout de même pleinement conscience.

Ainsi, au-delà de la mystique d'un artiste omniscient, il faut bien se rendre compte du caractère conscient de ce dernier. L'artiste a pleinement conscience de se plonger dans son inconscient et, de ce fait, il fait œuvre de rêve conscient. C'est pourquoi il est légitime de rationaliser le processus créatif de l'artiste et de pouvoir le théoriser via le processus et les cosmogonies qui en découlent. L'artiste, en tant que magicien ou encore alchimiste, déploie alors son savoir ésotérique en le montrant. Il y a donc deux faces : le concept et la

---

<sup>16</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 274

formalité exotérique, qui sont expliqués et montrés au « regardeur », et le fondement éso-térique connu par l'artiste et quelques initiés, qui revêt alors le sens profond d'une œuvre. On peut dire que l'artiste de valeur a conscience de son inconscient et n'est pas simplement guidé par le flux de ses projets. L'artiste totalement inconscient se classerait plutôt du côté de l'artiste brut et serait donc un cas d'étude psychologique, plutôt qu'un artiste conscient de son travail et donc un réel penseur. Nous nous référerons ici à la figure de William Blake, définie par Huxley en ces termes :

<sup>17</sup>« L'espèce mentale à laquelle appartenait Blake est assez largement répandue, même chez les sociétés urbaines et industrielles de l'époque présente. Le caractère unique de l'artiste-poète ne réside pas dans le fait que (pour citer un mot de son Catalogue descriptif) il vit effectivement “ces originaux merveilleux dénommés Chérubins dans les Saintes Écritures”. Il ne réside pas en ce que “ces originaux merveilleux vus dans mes visions avaient, certains d'entre eux, cent pieds de haut... et renfermaient tous quelque signification mythologique et absconse”. Il réside exclusivement en son aptitude à traduire, en paroles ou (d'une façon un peu moins heureuse) en lignes et en couleurs, quelque indication tout au moins d'une expérience non excessivement rare. Le visionnaire sans talent peut percevoir une réalité intérieure non moins formidable, belle et significative que le monde contemplé par Blake, mais il manque totalement de l'aptitude à exprimer, en symboles littéraires ou plastiques ce qu'il a vu. »

Je ne pense cependant pas prétendre à une totale conscience de l'acte, mais au moins à la conscience de l'inconscient et à la mise en place d'un état d'esprit permettant le surgissement des éléments enfouis de l'inconscient. En soi, il y a la conscience de se plonger dans l'inconscient, mais ce qui en ressort n'est pas forcément du ressort de l'artiste.

Il faut aussi voir que le processus artistique peut se séparer en deux phases : la conception et la production. Certains artistes puisent dans l'inconscient à partir de la conception, puis tentent de reproduire ce qu'ils y ont découvert. D'autres vont directement à la production sans avoir conçu quoi que ce soit ; cela relève de l'écriture automatique. Ainsi, l'inconscient peut surgir d'une part en tant qu'image ou symbole dans la pensée lors de la conception, ou bien il peut aussi surgir par le geste lors de la production d'une œuvre. Dans les deux cas — et il arrive que les deux se chevauchent — l'inconscient tient effectivement une part prépondérante dans le travail artistique.

Il a cependant conscience de ce qu'il fait ; le phénomène conscient/inconscient fait partie de son processus de création. Il s'abandonne à l'inconscient pour en tirer un enseignement et pour pouvoir le diffuser dans le monde de la conscience. Son inconscient est dans les couches les plus profondes, là où l'inconscient collectif sommeille, là où les secrets de nos ancêtres sont enfouis. Par ce principe, l'artiste fait œuvre de métamorphose :

---

<sup>17</sup> Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Paris, 10-18, p. 46 (très intéressant sur la perception artistique et faculté de la rendre préhensible par le médium. Un bon artiste est celui qui parvient à exprimer le plus précisément son monde intérieur ou sa perception de la réalité, mais aussi de l'inconscient. + Blake).

<sup>18</sup>« L'homme ne peut se tourner par simple raison vers n'importe quoi, mais uniquement vers ce qui est déjà en lui une possibilité. Quand la nécessité d'une telle modification se fait sentir, la voie d'adaptation employée jusqu'alors et qui s'effrite peu à peu est inconsciemment compensée par l'archétype d'une autre forme d'adaptation. Si alors la conscience réussit à interpréter l'archétype constellé d'une manière conforme à la fois au sens et au moment, alors apparaît une métamorphose capable de subsister. »

Est donc artiste uniquement celui qui parvient à représenter son inconscient dans la réalité. L'artiste fait, il est acteur, il est mouvement. Ce n'est pas le simple Brahman ; lui, il parvient à transfigurer sa psyché dans le présent, dans la machine. L'artiste est le saint du mouvement moderne, les musées ses cathédrales, lieux de culte dédiés à l'individuation et à l'homme en tant que personnage divin. Le principe conscient/inconscient est désormais la nouvelle voie de compréhension de l'inexplicable. Cette dernière est pseudo-scientifique, mais a le mérite de représenter notre société moderne. Depuis la mort de Dieu, c'est le psychologue qui est devenu prêtre et le psychiatre, évêque.

Comment donc concilier l'artiste dans sa dimension mystique avec les préceptes de l'inconscient et du conscient ?

Par l'individuation, qui est le phénomène principal de la capacité qu'a l'artiste à faire des allers-retours entre conscience et inconscience. On peut se poser la question de savoir si cette capacité est un don, ce qui conférerait encore plus à l'aura de l'artiste, ou bien si cela tient plus de l'ordre d'un travail intérieur. Il est fort probable que ce soit les deux. Un artiste peut devenir un bon artiste avec du travail, mais le maître, le génie, lui, se voit conférer des aptitudes innées et inexplicables : une grâce des dieux. Est-ce pour cela qu'il a la capacité de rentrer en contact direct avec eux à travers sa psyché ? Cela est possible.

### 3. Individualisme sacré

Après avoir développé le sujet du conscient/inconscient, nous voyons bien maintenant que le phénomène d'individuation est essentiel à l'artiste. Je parlerai ici d'un individualisme sacré, un égoïsme éclairé qu'il nous faut pousser à l'extrême, c'est-à-dire ne point transiger. Nous créons des œuvres non pour les autres, mais pour nous-mêmes. Cela est aussi vrai dans toutes les autres sphères de la vie : chaque chose est faite inévitablement pour nous-mêmes. Il faut ainsi prendre conscience de cet aspect de l'homme. Les conseils

---

<sup>18</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 394 (métamorphose de l'homme).

bien avisés des personnes en dehors de votre réalité, agités sous couvert d'une charité sincère, ne sont en réalité que pitié et volonté de vous attirer dans la normalité la plus crasse. Le seul conseil qui saurait être entendu est le suivant :

Réalise tes propres expériences, crée ton propre monde, deviens qui tu es.

Pour corroborer cette vision et la pratique d'un certain égoïsme éclairé, il est inévitable de ne pas citer les écrits de Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* et sa *Généalogie de la morale* :

<sup>19</sup>« C'est le meilleur qui fait défaut quand l'égoïsme vient à manquer. Choisir d'instinct ce qui vous fait du mal, être alléché par des motifs "désintéressés", voilà presque énoncée la définition de la décadence. "Ne pas chercher son avantage"; ce n'est qu'une feuille de vigne morale destinée à dissimuler une tout autre réalité, en fait physiologique : "Je ne sais plus trouver mon avantage"… Désagrégation des instincts ! »

<sup>20</sup>« Ce retournement de regard qui pose les valeurs — cette nécessaire orientation vers l'extérieur au lieu du retour vers soi-même — relève justement du ressentiment, la morale d'esclave a toujours besoin en premier lieu, pour émerger, d'un monde opposé et extérieur, elle a besoin, en termes physiologiques, d'excitations extérieures pour simplement agir — son action est fondamentalement réaction. »

Ainsi l'ego et son abandon, prôné par certains mystiques autoproclamés de notre époque, fourvoient de trop nombreux ignorants. Ces derniers, qui se sont vus cooptés par des sectes, ont pris leur doxa comme étant la voie du salut. Or, abandonner son ego, c'est revenir à l'état animal et donc à celui d'une brebis docile. La seule chose qui fait de nous ce que nous sommes, c'est justement cet ego. Je prône donc, en contradiction totale, le retour de l'ego comme première pierre d'une reconstruction civilisationnelle.

En venant au sujet du jugement de valeur dans l'art, et donc de ce qui serait esthétique ou non, nous pourrions dire dans un premier temps que cela est tout à fait relatif. Or, en partant de l'égoïsme éclairé et du total individualisme qui en découle pour l'artiste, la subjectivité est alors surexprimée. Or, cette subjectivité exacerbée ne tend pas au relativisme. Bien au contraire, dans le cadre de cet égoïsme éclairé, la subjectivité extrême de l'artiste tend à un objectivisme total et unique. Une objectivité propre à l'individu et donc totalement pure, dénuée de forces extérieures. Ici, point de relativité, mais un combat constant des individus par les idées et la création. Cet individualisme total est le mouvement de fond de notre société postmoderne.

Cette théorie d'un subjectivisme extrême allant vers un objectivisme extrême, venant totalement à l'encontre du « *new age* » de la subjectivité vers le relativisme, dessine selon moi

---

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Folio Essais, p. 78.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Le Livre de Poche, p. 82.

un cycle de valeurs d'un extrême à l'autre. Il y a inversement des valeurs.

Nous dirons donc :

Un égoïsme ? Un ego surdimensionné ? Oui, et avec excès. Il faut passer par le plus profond de l'ego pour pouvoir trouver le trésor enfoui de l'inconscient. C'est par cet ego que l'artiste se développe pour atteindre l'individualisme sacré — son individuation.

Ces considérations ne sont cependant pas totalement nouvelles et restent en lien avec une histoire de l'humanisme, certainement poussée lui aussi à son extrême. Déjà, Hegel, dans *Introduction à l'esthétique - Le beau*, nous donnait une définition de l'individu comme figure sacrée :

<sup>21</sup>« C'est ainsi par exemple, que la réalité de l'espèce a sa source dans l'individu concret et libre ; la vie n'existe que sous la forme d'êtres vivants individuels, le bien n'est réalisé que par des hommes individuels et toute vérité n'est telle que pour une conscience qui sait, pour un esprit qui existe pour lui-même. »

Il ajoute ensuite plus loin dans le livre :

<sup>22</sup>« Le contenu des dieux doit notamment se révéler comme étant le contenu des individus eux-mêmes, de sorte que, d'une part, les puissances dominantes apparaissent comme individualisées en soi et pour soi et que, d'autre part, tout en étant extérieures à l'homme, elles se présentent comme immanentes à son esprit et à son caractère. »

L'expérience de la pleine conscience à l'échelle individuelle pose évidemment la question de savoir si, après tout, je ne serais pas le seul à expérimenter cette conscience ? Et donc, si les individus qui m'entourent ne seraient-ils pas qu'une création de ma psyché ? En tant qu'individu, je suis la mesure de ce monde et donc, si je tire le fil, il n'y aurait rien qui me serait strictement interdit, tout ceci étant simplement pure projection. Quoique cette pensée puisse contraindre à la folie, elle est bien utile pour détruire les barrières morales et psychologiques de notre société. Toutefois, ici, il n'est pas question de se noyer dans des considérations solipsistes, mais bien d'utiliser ce phénomène comme une force de modification de notre réalité.

Ainsi, l'expérience de la conscience en tant que déterminant de la réalité permet à l'homme de s'affranchir des anciennes limites et de pouvoir atteindre son plein potentiel. Dans la logique de l'individualisme sacré, il est justement question de cette « pleine conscience » du soi. Au-delà d'une croyance d'ordre mystique, c'est bien plus un système de pensée permettant à l'homme de se transfigurer.

---

<sup>21</sup> G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le beau*, Paris, Champs, pp. 198 199 (en parlant des idées).

<sup>22</sup> G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le beau*, Paris, Champs, p. 292.

Nous pouvons peut-être aussi parler ici du phénomène de volonté, qui serait le dépassement de la simple conscience passive, afin d'aller vers un mécanisme d'action et de mise en mouvement de notre être, du soi. La modernité a fait apparaître, surtout en Occident, l'individu. La surmodernité transcendera cet individu pour le mener à dépasser le simple *Homo sapiens* et le transfigurer. Il peut donc, par son individuation et sa perception accentuée, guider le commun des mortels vers un nouveau cycle civilisationnel. Je dirais même qu'il est nécessaire que chaque homme devienne artiste afin de pouvoir transcender son être.

### III. COSMOLOGIE

## 1. Cycles

J'ai toujours cru, aussi loin que je me souvienne, à la nature cyclique du monde, à son éternelle révolution. Un développement linéaire étant bien trop parcellaire et peu représentatif de la vie que je pense mener. Il y a même des cycles inscrits dans les cycles, et ce jusqu'à des dimensions microscopiques et macroscopiques. La création, quant à elle, est aussi cyclique : elle s'accompagne de cycles de croissance, d'âge d'or, de déclin et de chute. L'artiste se renouvelle sans cesse au cours de ses phases de création. Je milite pour une nature cyclique de la création, de destruction des repères esthétiques et de renaissance perpétuelle. Ainsi, dans une logique cosmologique, nous pouvons voir cela comme la représentation de cycles à petites échelles lors de la vie de l'artiste, mais aussi, plus largement, à l'échelle d'une civilisation. L'art est un perpétuel mouvement.

Dans une dimension historique, nous devons nous situer, d'un point de vue religieux et métaphysique, à la fin du cycle chrétien concernant l'Occident. Bien que quelques résurgences paraissent ci et là, elles ne sont que des adaptations du protestantisme modernisé. Il peut donc, en considérant cela, être fertile de nous demander quelle religion nouvelle viendra écraser les ruines du christianisme pour reconstruire un nouveau socle civilisationnel. Dans ce sens, la conversion à l'islam est une potentialité pour l'Europe. La nature a horreur du vide, et cela s'applique aux civilisations. Néanmoins, nous ne dirons pas qu'il y a un vide total en Occident. Nous pouvons prendre fait et cause pour la réelle révolution d'ordre métaphysique de la modernité, à savoir la science. Il est clair que le mouvement spirituel de fond de notre monde moderne se trouve objectivement du côté des sciences. Il est tout à fait logique aujourd'hui, en parlant de foi, que cette dernière fasse œuvre de vérité révélée. Cela est dû, évidemment, à une opérativité et un ancrage dans la réalité permettant l'apparition des miracles modernes. Il suffirait d'y ajouter une âme, et ce mouvement serait sans doute incontesté. Cependant, pour surpasser ces croyances, je pense qu'il est plutôt intéressant de chercher les réponses au fond de nous-mêmes, dans l'individu. Et, comme défini précédemment, dans la conception d'un humanisme extrême — un individualisme sacré.

L'Histoire a une tendance à la répétition, à l'autorépétition. Les croyances, les religions naissent et meurent. Certains diront qu'elles évoluent dans une perspective linéaire, mais selon la vision cyclique, il subsiste plutôt des ersatz d'anciennes croyances qui se matérialisent dans les nouvelles. En soi, une religion en tant que telle s'effondre sur elle-même à un moment donné. Nous ne voyons plus de rites celtes ou égyptiens authentiques, par exemple, bien que certains néo-païens ou loges voudraient les faire revivre. Il s'agit bien ici de subterfuges.

Nous pouvons donc dire que, lors de l'effondrement d'une civilisation ou d'une religion, on observe un détachement des liens que les individus avaient avec ces dernières. Cela se

traduit quasiment systématiquement par l'apparition d'un ou plusieurs syncrétismes de différents mythes et symboles, anciens et nouveaux. Ces syncrétismes, ces agglomérats de valeurs, de morales et de signes se forment jusqu'à l'apparition de nouveaux dogmes, puis de nouvelles religions. Repensons, par exemple, aux trois grands monothéismes. Ils n'étaient à leur apparition que de simples sectes, puis se transformèrent à travers le temps par apport successif d'éléments divers.

Cela explique, par exemple, la prolifération de nouvelles croyances, elle-même accélérée par les forces de la postmodernité actuelle. Nous pouvons, par exemple, nous référer, déjà au tout début de la modernité, à l'œuvre visionnaire de Nietzsche — son *Zarathoustra*, qui est en soi une tentative de création d'un nouveau syncrétisme mythique, spirituel et symbolique.

Ces cycles peuvent aussi se retrouver à un niveau plus microscopique. Prenons la vie des artistes ou même celle des individus. Les schémas mentaux, bien que différents, se répètent. Pour illustrer cela avec quelques exemples triviaux, nous pouvons observer les magnats de l'automobile, Musk, et son homologue du passé, Ford. Ou bien encore Lénine et Robespierre, dans leurs visions radicales des dictatures du prolétariat et du salut public. Les similitudes historiques et politiques sont frappantes. Est-ce dû au caractère de l'homme à se répéter et à mimer ses prédecesseurs ? Une espèce de prophétie autoréalisatrice ? Ou bien y a-t-il plutôt ici une force de répétition inhérente à d'autres éléments que la sociologie pourrait très bien nous proposer ?

Mais recentrons-nous maintenant sur les thèses avancées en amont. La question existentielle de l'esthétique chez l'artiste a tout à voir avec des jugements de valeur liés à sa temporalité. Ce *Zeitgeist* est néfaste pour la créativité dans la mesure où l'artiste ne ferait que recopier ce qui est déjà présent. Or le rôle de l'artiste est justement de sortir de cette reproduction perpétuelle. Il doit s'aventurer aux confins de l'âme, du processus de création et de l'expérimentation afin de créer une nouvelle et individuelle cosmogonie esthétique.

## 2. Inversion des valeurs et éternel retour

La tendance à la répétition des cycles devrait plutôt se retrouver dans leurs mécanismes intrinsèques : naissance, accélération, acmé, décadence, effondrement.

Il y a encore un concept nietzschéen qui me semble extrêmement important, celui de l'inversion des valeurs. Ce dernier, dans notre logique cyclique, est tout à fait essentiel. Effectivement, il est important de noter, comme pour les civilisations, qu'à la fin d'un cycle le nouveau démarre sur des bases diamétralement opposées à celles du précédent. Il serait intéressant, en sachant ce que « valeurs » signifie au niveau civilisationnel, de transposer ce terme de valeur au processus artistique. Ces valeurs, si nous en prenons un sens esthé-

tique, représentent plus qu'un simple jugement moral, mais plutôt une vision qualitative de la représentation d'un état de fait esthétique.

Nous pouvons par exemple admettre des valeurs esthétiques communes au classicisme : respect des proportions, thématiques antiques, recherche d'un réalisme figuratif, etc. En prenant l'opposé en termes de valeur, nous pouvons prendre l'impressionnisme : représentation de la sensation, fuite du réalisme, représentation abstraite. Je pourrais de même citer ici Le Corbusier au sujet de l'architecture moderne :

<sup>23</sup>« Si l'on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l'architecture, surchargée d'articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser ; elle ne nous concerne plus ; il y a eu révision des valeurs ; il y a eu révolution dans le concept de l'architecture. »

C'est ici que l'on pourrait invoquer le phénomène de révolution : révolution dans son sens de retournement, d'inversion des valeurs. Ainsi, dans notre logique, l'écoulement cyclique du temps ne se produit pas forcément de manière paisible, mais bien par la lutte éternelle des contraires, de forces qui s'opposent. Ces forces peuvent être visibles dans le travail artistique, ou du moins préhensibles. C'est pourquoi nous développerons plus tard le principe d'accélérationnisme dans le sens de l'accélération volontaire de la décadence d'un cycle afin d'en faire démarrer un nouveau, diamétralement opposé.

Une fois introduite cette notion d'inversion des valeurs, prenons maintenant un autre principe nietzschéen de nature cyclique. Nous le transposerons par la suite à l'inversion des valeurs. Ce principe est introduit par Nietzsche dans *Le Gai Savoir* :

<sup>24</sup>« – Et si un jour, ou une nuit, un démon te suivait dans ta suprême solitude et te disait : “Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il te faudra la revivre encore une fois, et d'innombrables fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! la moindre douleur et la moindre joie, la moindre pensée et le moindre soupir, ce qu'il y a d'infiniment grand et d'infiniment petit dans ta vie reviendra et tout reviendra dans le même ordre – cette araignée aussi et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence se retournera sans cesse – et toi avec lui, poussière des poussières !” — Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant assez prodigieux pour lui répondre : “Tu es un dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine !” Si cette pensée s'emparait de toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle ; la question “veux-tu cela encore une fois et un nombre incalculable de fois ?”, cette question pèserait sur toutes tes actions du poids le plus lourd ! Et alors, combien il te faudrait aimer la vie et t'aimer toi-même pour ne plus désirer autre chose que cette suprême et éternelle confirmation, cet éternel et suprême sceau ! - »

---

<sup>23</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Champs Flammarion, pp. <sup>240</sup> <sup>241</sup> (inversion des valeurs).

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Livre IV, Paris, Le Livre de Poche, p. 341.

Il s'agit du concept d'éternel retour, l'un des principes fondateurs de la pensée de Nietzsche. La source de l'acceptation de la vie. Un pur hack psychologique pouvant mener à l'accomplissement de son destin. Nous prendrons ce puissant principe et le développerons dans sa nature cyclique. Mais avant cela, il nous est important de considérer sa force de transfiguration.

Ici, l'éternel retour, comme nous l'avons compris, permet à l'individu, par l'intermédiaire du démon, de se projeter dans des cycles de réincarnation infinis et inchangés. Par cette compréhension, l'individu peut mettre en perspective sa propre vie et savoir s'il l'a vécue comme il se devait, comme il le voulait. Cette illumination est permise par la remise en question de notre propre vie en tant que potentiel recommencement éternel. L'éternel retour porte une force toute particulière quant à la volonté et à l'amor fati. Je fais donc de ce principe philosophique une des bases de ma pensée.

Or, nous pourrions dire, à raison, que l'éternel retour serait opposé au principe d'inversion des valeurs. L'éternel retour, devant être la reproduction à l'identique de ce qui s'est passé, impliquerait que le phénomène d'inversion des valeurs se reproduise lui aussi éternellement à l'identique. Nous avons cependant bien vu précédemment que l'inversion des valeurs est un cycle, mais agissant sur les valeurs et donc ne pouvant pas se reproduire identiquement. Nous avons donc ici une contradiction essentielle de la logique cyclique de Nietzsche. Nous allons voir que cette tension contradictoire est fertile pour comprendre la nature cosmologique des cycles.

L'éternel retour est un phénomène d'ordre beaucoup plus omnipotent que l'inversion des valeurs. Ce dernier n'est pas régulé par les valeurs positives ou négatives, ni par le jugement qui en découle. L'éternel retour est le moteur, l'énergie primordiale du changement. En développant ces idées de l'éternel retour et de l'inversement des valeurs en tant que révolution, cela nous ouvre à une vision cyclique plus complexe, liée aux théories de René Guénon sur le Kali Yuga, et à une vision bien plus étendue et cosmique. Ainsi, pour visualiser cette philosophie cyclique de la création, il sera important de ne pas avoir une vision simplement bidimensionnelle, mais bien quadridimensionnelle.

### 3. Cosmogonie de l'individu sacré

Une fois introduits les principes de base de notre vision cyclique du monde, nous allons la rattacher à la question de la cosmogonie de l'artiste et à la création d'un monde mouvant. Comme nous l'avons développé plus en amont, pour bien comprendre ce qui va suivre, il nous faut nous rattacher au concept d'individualisme sacré. L'artiste, l'individu, est de ce fait au centre de nos questionnements et constitue la seule métrique de la réalité. L'individu et le soi sont la seule mesure de référence dans ce qui va suivre. Développé au niveau

archétypal, l'artiste est un créateur de monde. Il engendre une cosmogonie<sup>25</sup>.

Une cosmogonie, c'est-à-dire la création de l'univers, d'un monde, la création d'un récit personnel et mythologique, ou encore l'apparition du Big Bang. Nous comprenons ici la cosmogonie comme le processus de création d'un univers créatif. L'univers, le cosmos représentant par allégorie les œuvres, les mouvements artistiques et les idées. Ainsi, le processus de création est une cosmogonie, et la cosmogonie est un processus.

Cela soulève une question à laquelle nous allons répondre directement pour clarifier notre propos : celle de la différence entre percevoir le monde tel qu'il est ou bien le créer par soi-même. Il y a ici une opposition entre, soit un monde existant auquel notre perception s'applique, soit un monde créé de toute pièce par notre perception.

De notre point de vue, le monde est créé par nous-mêmes et donc il y a une infinité de mondes pour chaque individu. Mais en même temps, un seul monde, car c'est le nôtre et qu'il est créé par nous-mêmes ainsi que tout ce qui s'y trouve. Ici, nous pouvons citer à nouveau le concept d'objectivisme total, qui n'est plus une subjectivité, mais une extrême individualisation se situant à un point de jonction entre ces deux concepts.

Il nous faut alors partir du principe, pour ce qui va suivre, que l'artiste est un créateur de monde. Ou du moins l'artiste comme personnification du héros moderne — mi-homme, mi-dieu. Nous pourrons encore une fois citer ici Jung afin de caractériser l'inclination divine de l'individu en tant que héros, et donc la nature de l'artiste dans notre développement:

<sup>26</sup>«Ainsi le mythe du héros est un drame inconscient qui n'apparaît qu'en projection, comparable aux événements de la parabole de la caverne de Platon. Le héros lui-même y apparaît un être qui a quelque chose de plus que le caractère humain. Il est dès l'abord caractérisé allusivement comme dieu. Il est psychologiquement un archétype du soi ; sa nature divine exprime donc que le soi est aussi "numineux", c'est-à-dire presque dieu, ou qu'il participe de la nature divine.»

Nous définissons alors ici l'artiste en tant que héros quasi divin et créateur de monde par individuation. Afin de se représenter le schéma de cette cosmologie<sup>27</sup>, il nous faudra revenir plus en profondeur sur le principe d'éternel retour et sa tension avec l'inversion des valeurs.

L'éternel retour comme expliqué précédemment est le mécanisme omnipotent du monde, l'inversion des valeurs par l'excès et la réaction qu'il engendre est un autre phénomène,

---

<sup>25</sup> Cosmogonie : processus de création d'un univers, d'un monde ou d'un récit personnel et mythologique ; par extension, le processus créatif de l'artiste qui engendre un univers.

<sup>26</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 645 (archétype du héros = nature divine inscrite dans l'homme).

<sup>27</sup> Cosmologie : l'univers en tant que tel, sa structure et son organisation, représenté symboliquement par les œuvres, les mouvements artistiques et les idées.

mais inscrit dans celui plus global de l'éternel retour.

À l'échelle de l'homme si l'on réfléchit métaphysiquement, l'éternel retour serait la réincarnation perpétuelle de l'être, la temporalité et l'âme unique que nous devrons vivre éternellement. Nous pouvons aussi dire que l'individu cherche à renaître. C'est en soi dans sa nature que d'aspirer à l'immortalité par la renaissance. Symboliquement exprimé par Jung avec le retour à la mère. Qui peut se comprendre psychologiquement par le combat de ses démons intérieurs, dans la logique incestueuse de Jung. Ce pour renaître en tant que héros «régénéré». En soi l'aspiration à la renaissance de l'homme par le sacrifice est de nature divine et solaire :

<sup>28</sup>«Le sens du cycle mythique ici éveillé est clair : c'est l'aspiration à retrouver la renaissance par retour dans le sein maternel, c'est-à-dire à devenir immortel comme le soleil.»

Là est le phénomène global et cosmique de renaissance. Concernant l'éternel retour comme proposé par le démon invoqué par Nietzsche, ici la renaissance est inchangée. Nous voyons néanmoins qu'au cours de nos vies d'individu nos valeurs changent, s'inversent cycliquement. S'inscrivent alors à l'intérieur de ce cycle immanent des cercles plus petits de naissance, d'accélération, d'acmé, de décadence et d'effondrement. Je pourrais être incliné vers l'art classique dans les premières années, mais complètement changer ma vision et m'incliner plus vers l'abstraction totale du minimalisme à une autre période de ma vie. Il existe d'innombrables exemples au niveau individuel de nos contradictions et nos inversions de valeurs, elles font partie de notre vie.

Ainsi la problématique de ce questionnement d'un point de vue de la «croyance» est que si le cycle de l'éternel retour devait se répéter, mais d'une manière différente, alors le pouvoir de volonté qu'il crée serait complètement annihilé. Nous avons l'exemple de l'Hindouisme, qui préfère croire en une réincarnation de l'âme après la mort, mais dans un autre corps, une autre incarnation. Ici il y aurait une perte d'élan vital et déjà une vision d'un paradis rédempteur. Effectivement, le fait de penser que l'on revivra sa vie indéfiniment en un cycle infini, et ce exactement de la même manière, est le fondement même de la logique de l'amor fati. En soi, tu n'as qu'un seul destin, tu ne te réincarneras pas en quelque chose d'autre, le paradis est un mensonge.

Cependant, d'un point de vue plus macroscopique et dans une logique civilisationnelle ou cosmologique, c'est-à-dire d'un monde, on voit bien qu'il y a des cycles similaires, mais diamétralement opposés. Prenons par exemple la chute de l'Empire romain ou, du moins, son âge d'or en comparaison à l'âge d'or du Moyen Âge durant le XIII<sup>e</sup> siècle. La société, les croyances, l'art et l'architecture ne sauraient être plus opposés. Il persiste bien sûr des fragments du passé, mais les fondements mêmes de la pensée romaine disparaissent. Il

---

<sup>28</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 357 (aspiration à l'immortalité par la renaissance).

faudra attendre la Renaissance et l'essor des empires occidentaux pour voir une tentative de réactivation des valeurs de la Rome antique. Cependant, ces dernières ne sauraient être les mêmes que les valeurs romaines. Elles se sont éteintes avec la chute de l'Empire. En prenant cet exemple de la confrontation entre civilisation romaine et civilisation du Moyen Âge, nous avons bien ici une inversion des valeurs. La logique cyclique paraît alors décor-réée de celle de l'éternel retour. Au niveau civilisationnel, rien ne se reproduit exactement de la même manière.

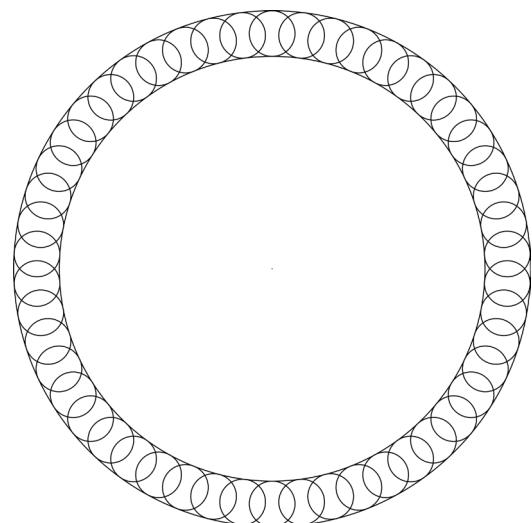
C'est ici que notre principe de l'individu sacré en tant que créateur de monde est central. Ce dernier est le cycle supérieur du cosmos. L'univers individuel est donc éternel et inchangé durant tous les cycles de l'existence, un éternel recommencement. Cette dichotomie évidente entre le cycle individuel et le cycle civilisationnel peut cependant être éludée. Il nous faut, pour ce faire, considérer que le cycle de l'éternel retour de l'individu sacré est corollaire au cycle cosmique ; au contraire, le cycle civilisationnel, quant à lui, est corollaire au cycle des variations de valeurs lors de la vie d'un individu. Il y a donc totalité concernant l'éternel retour et fragmentation concernant l'inversion des valeurs.

Et donc, pour décrire cela succinctement :

L'éternel retour et l'individualisme sacré représentent le grand cycle infini, omnipotent, omniprésent, immanent.

L'inversion des valeurs représente, quant à elle, les cycles inférieurs.

Pour imager le propos, partons d'un schéma en deux dimensions afin d'être plus explicite :



Un grand cycle  
Un grand cercle  
Dans lequel s'inscrivent  
D'autres cycles  
D'autres cercles  
Le grand est infini  
Le grand est inchangé  
Les autres sont multiples  
Les autres se répètent

## 4. Cycle complexe

Nous l'avons vue : la définition cyclique du monde est complexe. Cette logique du grand cycle et des cycles inférieurs inscrits en lui est encore en formation dans mon esprit lorsque j'écris ces lignes, mais cette tension conceptuelle est porteuse d'une révélation d'ordre métaphysique.

Partons donc de l'individu : nous disions qu'il est le centre de son propre univers de par sa perception. De ce fait, l'éternel retour de l'individu représente le cycle du centre de l'univers. Ce dernier est éternel et inchangé.

Concernant les cycles inférieurs, au niveau de la vie de l'individu, ils sont les phases de vie avec ses hauts et ses bas, mais se répètent dans un même schéma. Ces cycles sont différents, mais ont tendance à se reproduire. C'est par la force justement du grand cycle et de l'éternel retour. Les cycles inférieurs eux sont régis par le principe d'inversement des valeurs.

C'est pourquoi je disais précédemment, d'un point de vue de la croyance, que le grand cycle et l'éternel retour ont une dimension métaphysique et représentent un mouvement permanent, éternel et, surtout, omniprésent et omnipotent.

Les cycles inférieurs, nous les avons expliqués au niveau de l'individu. Ils sont aussi observables au niveau macroscopique dans l'histoire des civilisations et dans la destruction et l'apparition de mondes dans l'univers. À l'échelle cosmique, le grand cycle se répète indéfiniment, et ce, en étant inchangé et immuable. À la fin de notre univers, lorsque ce dernier aura fini sa phase d'expansion éternelle, alors, cet univers renaîtra et le grand cycle reprendra avec les mêmes logiques à une échelle infinie.

\*

Pour éclairer ces propos, nous allons étudier et commenter la logique complexe de René Guénon sur les cycles. Cela nous aidera ensuite à réellement schématiser la cosmologie de l'artiste. Guénon, métaphysicien et ésotériste du XX<sup>e</sup> siècle, a développé une pensée profonde sur la tradition universelle. Ici, nous nous intéresserons particulièrement à sa vision cyclique du temps et de l'Histoire au niveau cosmique. Cette dernière est fortement influencée par les traditions orientales.

Nous allons, pour ce faire, étudier ici un passage dense, mais essentiel pour la compréhension du développement à suivre. Ce dernier est issu du premier chapitre de *La Crise du monde moderne* :

<sup>29</sup>«La doctrine hindoue enseigne que la durée d'un cycle humain, auquel elle donne le nom de Manvantara, se divise en quatre âges, qui marquent autant de phases d'un obscurcissement graduel de la spiritualité primordiale ; ce sont ces mêmes périodes que les traditions de l'antiquité occidentale, de leur côté, désignaient comme les âges d'or, d'argent, d'airain et de fer. Nous sommes présentement dans le quatrième âge, le Kali-Yuga ou "âge sombre", et nous y sommes, dit-on, depuis déjà plus de six mille ans, c'est-à-dire depuis une époque bien antérieure à toutes celles qui sont connues de l'histoire "classique". Depuis lors, les vérités qui étaient autrefois accessibles à tous les hommes sont devenues de plus en plus cachées et difficiles à atteindre ; ceux qui les possèdent sont de moins en moins nombreux, et, si le trésor de la sagesse "non humaine", antérieure à tous les âges, ne peut jamais se perdre, il s'enveloppe de voiles de plus en plus impénétrables, qui le dissimulent aux regards et sous lesquels il est extrêmement difficile de le découvrir. C'est pourquoi il est partout question, sous des symboles divers, de quelque chose qui a été perdu, en apparence tout au moins et par rapport au monde extérieur, et que doivent retrouver ceux qui aspirent à la véritable connaissance ; mais il est dit aussi que ce qui est ainsi caché redeviendra visible à la fin de ce cycle, qui sera en même temps, en vertu de la continuité qui relie toutes choses entre elles, le commencement d'un cycle nouveau.

Mais, demandera-t-on sans doute, pourquoi le développement cyclique doit-il s'accomplir ainsi dans un sens descendant, en allant, du supérieur à l'inférieur, ce qui, comme on le remarquera sans peine, est la négation même de "progrès" telle que les modernes l'entendent ? C'est que le développement de toute manifestation implique nécessairement un éloignement de plus en plus grand du principe dont elle procède ; partant du point le plus haut, elle tend forcément vers le bas, et, comme les corps pesants, elle y tend avec une vitesse sans cesse croissante, jusqu'à ce qu'elle rencontre enfin un point d'arrêt. Cette chute pourrait être caractérisée comme une matérialisation progressive, car l'expression du principe est pure spiritualité ; nous disons l'expression, et non le principe même, car celui-ci ne peut être désigné par aucun des termes qui semblent indiquer une opposition quelconque, étant au-delà de toutes les oppositions.

[...]

Ce que nous venons de dire du développement de la manifestation présente une vue qui, pour être exacte dans l'ensemble, est cependant trop simplifiée et schématique, en ce qu'elle peut faire penser que ce développement s'effectue en ligne droite, selon un sens unique et sans oscillation d'aucune sorte ; la réalité est bien autrement complexe. En effet, il y a lieu d'envisager en toutes choses, comme nous l'indiquions déjà précédemment, deux tendances opposées, l'une descendante et l'autre ascendante, ou si l'on veut se servir d'un autre mode de présentation, l'une centrifuge et l'autre centripète ; et de la prédominance de l'une ou de l'autre procèdent deux phases complémentaires de la manifestation,

---

<sup>29</sup> René Guénon, *La crise du monde moderne*, Paris, Kult, pp. 21-24.

l'une d'éloignement du principe, l'autre de retour vers le principe, qui sont souvent comparées symboliquement aux mouvements du cœur ou aux deux phases de la respiration. Bien que ces deux phases soient d'ordinaire décrites comme successives, il faut concevoir que, en réalité, les deux tendances auxquelles elles correspondent agissent toujours simultanément, quoique dans des proportions diverses ; et il arrive parfois, à certains moments critiques où la tendance descendante semble sur le point de l'emporter définitivement dans la marche générale du monde, qu'une action spéciale intervient pour renforcer la tendance contraire, de façon à rétablir un certain équilibre au moins relatif, tel que peuvent le comporter les conditions du moment, et à opérer ainsi un redressement partiel, par lequel le mouvement de chute peut sembler arrêté ou neutralisé temporairement.<sup>30</sup>

Il est facile de comprendre que ces données traditionnelles, dont nous devons nous borner à esquisser un aperçu très sommaire, rendent possibles des conceptions bien différentes de tous les essais de “philosophie de l'histoire” auxquels se livrent les modernes, et bien autrement vastes et profondes. Mais nous ne songeons point, pour le moment, à remonter aux origines du cycle présent, ni même plus simplement aux débuts du Kali-Yuga ; nos intentions ne se rapportent, d'une façon directe tout au moins, qu'à un domaine beaucoup plus limité, aux dernières phases de ce même Kali-Yuga. On peut en effet, à l'intérieur de chacune des grandes périodes dont nous avons parlé, distinguer encore différentes phases secondaires, qui en constituent autant de subdivisions ; et, chaque partie étant en quelque façon analogue au tout, ces subdivisions reproduisent pour ainsi dire, sur une échelle plus réduite, la marche générale du grand cycle dans lequel elles s'intègrent ; mais, là encore, une recherche complète des modalités d'application de cette loi aux divers cas particuliers nous entraînerait bien au-delà du cadre que nous nous sommes tracé pour cette étude. Nous mentionnerons seulement, pour terminer ces considérations préliminaires, quelques-unes des dernières époques particulièrement critiques qu'a traversées l'humanité, celles qui rentrent dans la période que l'on a coutume d'appeler “historique”, parce qu'elle est effectivement la seule qui soit vraiment accessible à l'histoire ordinaire ou “profane” ; et cela nous conduira tout naturellement à ce qui doit faire l'objet propre de notre étude, puisque la dernière de ces époques critiques n'est autre que celle qui constitue ce qu'on nomme les temps modernes. »

Avant de plonger dans le cœur de la pensée de Guénon et de la transposer à notre développement, je vais définir quelques notions fondamentales. Nous devons prendre en considération que la logique cyclique de Guénon est fortement inspirée par la cosmogonie hindoue. Pour lui, nous sommes actuellement au 4<sup>e</sup> et dernier âge du grand cycle, ce que l'on appelle le « Kali Yuga » ou l'Âge Sombre. Ici, les vérités sont de plus en plus cachées par des symboles, car nous sommes de plus en plus éloignés de l'âge d'or, l'âge primordial. Cependant, pour Guénon, la fin du Kali Yuga est proche et la révélation des vérités

---

<sup>30</sup> Ceci se rapporte à la fonction de « conservation divine », qui, dans la tradition hindoue, est représentée par Vishnu, et plus particulièrement à la doctrine des Avatâras ou « descentes » du principe divin dans le monde manifesté, que nous ne pouvons naturellement songer à développer ici.

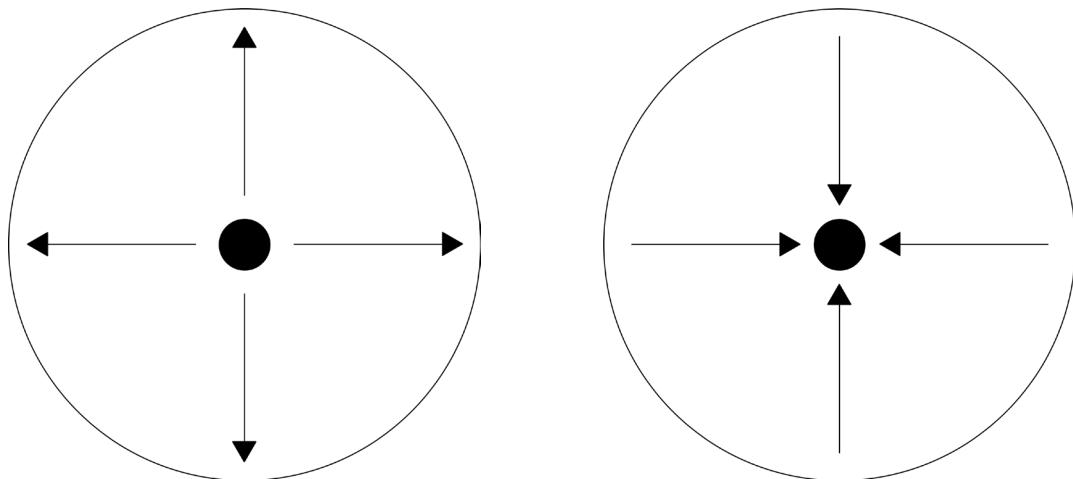
antérieures sera possible par le recommencement du grand cycle. Ainsi, dans la pensée de Guénon, contrairement à l'idée de progrès, la vérité se trouve au commencement du cycle — lors de sa naissance. Il nous est facile de réaliser des parallèles avec les concepts que nous avons développés en amont sur les archétypes et l'individu sacré.

Mis de côté ces considérations, nous allons plutôt nous pencher sur la nature réellement cyclique de sa définition et sur son fonctionnement, son mouvement.

Guénon, parvient, à travers sa théorie métaphysique ainsi qu'aux savoirs ancestraux accumulés au cours de sa vie, à procéder à une schématisation assez intéressante du cycle. Il y a ici une vision réellement pluridimensionnelle des cycles.

Le système singulier auquel je fais référence est celui d'une vision centrifuge et centripète du cycle, comparable à un cœur ou à la respiration. Il y a donc un point focal du cycle. Chez Guénon, le point focal est la vérité originelle ou l'âge d'or. De notre point de vue, nous allons représenter ce point focal comme étant l'individu, le soi. Ici, un schéma pour représenter cela :

Ce système représente une vision centrifuge et centripète du cycle, comparable au cœur et la respiration.



Soit nous nous rapprochons de la vérité originelle, soit nous nous en éloignons. On pourra se dire ici que cela ressemble au système d'inversion des valeurs. On s'éloigne ou on se rapproche d'une vérité originelle par la variation entre des pôles de valeurs. Nous comprendrons aisément, encore une fois, qu'adapté à notre système, ce point focal représente

l'individu, l'âge d'or originel pouvant, quant à lui, être la représentation de l'inconscient collectif. Tout est en nous et nous sommes, ou du moins je suis, le point focal de l'existence.

Guénon insiste aussi sur le fait qu'il y a des ruptures, mais qu'il n'y a jamais de discontinuité, car les cycles s'enchaînent causalement. Ce caractère immanent du cycle et son caractère causal nous rattachent par analogie à l'éternel retour. L'éternel retour, en tant que cycle omnipotent, est celui du destin. L'éternel retour est donc entièrement causal et, une fois encore, inchangé. Cela corrobore notre théorie sur l'éternel retour comme force supérieure, l'individu sacré comme point focal de l'univers et créateur. Les forces des inversions de valeurs, elles, sont des cycles inférieurs animés par la puissance fondamentale de l'éternel retour et de l'individu. Ainsi, cette vision peut être appliquée à une véritable cosmologie, un univers en soi.

Afin de résumer tout cela :

Le grand cycle représente l'éternel retour, l'individu sacré et le cosmos.

Les cycles inférieurs représentent l'inversion des valeurs, les cycles de la vie et les cycles civilisationnels.

\*

Avec ce développement et grâce à l'aide précieuse de Guénon pour la compréhension des cycles complexes, le schéma d'un tore en mouvement pourrait être la meilleure représentation de cette force universelle et pourtant totalement individuelle. Effectivement, avec l'ajout de la logique centrifuge et centripète de Guénon, cela correspondrait à l'image que nous dessinions du grand cercle et des cycles inférieurs, mais cette fois-ci dans une vision quadridimensionnelle.

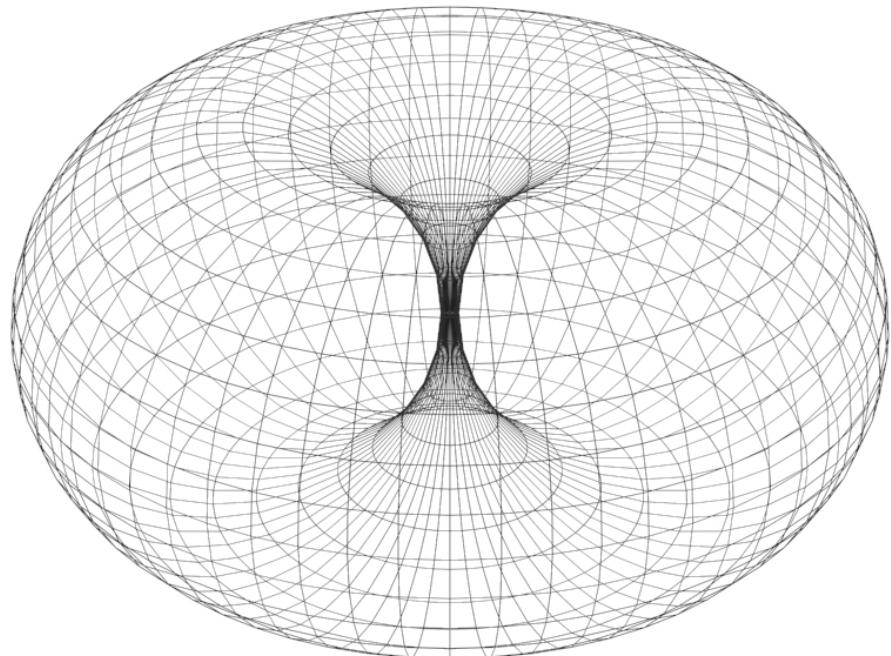
Nous avons donc ici la représentation d'un tore, un trou noir universel, la représentation d'un cycle complexe. Il serait intéressant de pouvoir l'animer sur ces pages afin d'en avoir la complète représentation en tant que mouvement éternel.

Dans cette schématisation de trou noir de l'existence, l'univers s'étend jusqu'au point de causalité où il se contracte sur lui-même afin de ressusciter éternellement. Il tourne de la même manière indéfiniment sur lui-même, par la force de gravitation causée par son centre. L'individu est le centre de ce trou noir, le centre de la force mettant l'univers en mouvement. Ce cosmos se contractant et revenant sur lui-même indéfiniment, ce cosmos tournant par la même occasion indéfiniment, et ce dans les mêmes conditions.

L'individu sacré, l'éternel retour, l'inversion des valeurs représentent les forces primordiales de la création. Ceci est la métaphysique de l'artiste et de l'art en tant que mouvement

perpétuel. Elle tend à une compréhension de l'individu en tant que force primordiale. Cette révélation métaphysique et cette image du cycle universel et éternel centré sur l'individu nous ouvrent les portes de la création. Elle nous ouvre les potentialités de la destinée par son dévoilement.

Nous allons apprendre comment utiliser cette métaphysique, cette mystique cosmologique. Nous verrons que cette dernière peut intégrer une force opérative, une opérativité par le processus de création.



## IV. OPÉRATIVITÉ

# 1. Métaphysique du processus de création

Il y a tout de même du divin dans le principe de création. Est-ce le fait du simple individu ou bien quelque chose se situe-t-il au-dessus de lui ?

Encore une fois, je trouve la définition de Jung de l'inconscient collectif très attractive, notamment cette projection de l'homme comme prolongement de l'histoire plus longue de son espèce. L'inconscient collectif et ses symboles seraient, dans cette optique, la résultante des consciences des individus du passé. Nous pouvons aussi faire une lecture plus métaphysique de cet inconscient collectif, qui serait l'aspect de notre psyché le plus en lien avec une réalité divine, comme définie par l'utilisation des archétypes. Ces composantes sont donc la résultante de l'inconscient, surtout collectif, et n'ont rien à voir avec la vie de l'individu.

D'un point de vue scientifique, purement matériel et biologique, cela reste difficile à prouver. Mais au vu de la grande concordance des cas étudiés, il est tout à fait probable que cela puisse réellement exister. J'ajouterais pour conclure que le monde ne peut s'expliquer uniquement par le biais de la science : il subsiste des univers métaphysiques qui nous dépassent.

Bien sûr, la question de l'existence de Dieu ou celle d'une puissance supérieure n'est pas éludée, et c'est un problème auquel il est impossible de répondre. Dans sa formalisation, du moins occidentale, ce dernier étant omniscient, omniprésent et omnipotent, le fait même de sa conceptualisation interdit de démentir son existence.

Dieu reste cependant bien une création humaine : la conceptualisation du hasard, de l'inexplicable, du miraculeux. L'homme ici est donc bien au centre de nos réflexions, ainsi que l'individu, hissé à la hauteur de Dieu ou encore niant son existence.

En revenant à la figure de l'artiste, la création d'une œuvre est le fruit de la nécessité : la nécessité de sortir de sa condition d'homme et d'espérer ainsi, par la projection de soi, atteindre une sorte de transcendance future, qu'elle soit physique ou métaphysique.

Dans cette logique, ce que l'on appelle « magie » dans les traditions anciennes, et même plus contemporaines, est en réalité la modification de son inconscient, la transcendance de l'inconscient vers la conscience. La magie réside dans l'individu et modifie l'individu ; suite à ces transformations, il est capable de sculpter la réalité. En somme, ce que nous dénommons comme étant magique ou transcendant est en réalité la faculté qu'aurait le « magicien » à modifier son état de conscience afin de pouvoir appliquer sa volonté à cette réalité. Il ne s'agit donc que de changement intérieur volontaire, mais toujours en restant totalement relié aux principes matériels du corps.

Nous le verrons plus tard : je souhaite parler ici d'une opérativité des concepts artistiques,

de la philosophie de l'éternel retour et de l'individu sacré, afin de pouvoir améliorer son être et modifier son environnement.

L'aspect mystique de l'artiste dans toutes les cultures est dû fondamentalement à sa façon de penser. Quand je dis façon de penser c'est bien le processus de penser, celui qui permet l'éclair de génie. Chose totalement miraculeuse aux non-initiés de la création, mais explorable d'un point de vue métapsychologique.

C'est la façon dont la psyché de l'artiste se comporte qui tient de l'ordre du miracle, l'idée provenant d'un ailleurs appelé inconscient par la psychologie, une résurgence des informations contenues dans l'inconscient personnel, mais aussi collectif. Ainsi, la méditation, les phases de présommeil, les expérimentations à l'aide de drogues permettent de faciliter l'apparition de ces éclairs. Le fait de pouvoir naviguer à la frontière du conscient et de l'inconscient permet de faciliter l'inspiration. Il est donc faisable de diriger sa créativité et ainsi faire en sorte d'avoir la main sur son processus de création. On pourrait aussi bien dire que certains artistes préfèrent être consciemment inconscients afin de laisser parler leur inspiration sans pour autant la brider avec des considérations morales, sociales ou culturelles. Quant au cas d'artistes totalement inconscients, nous avons déjà évoqué les artistes bruts. Je dirais donc que l'artiste se doit d'avoir conscience de son travail au risque d'être soit un fou, soit un non-artiste.

Nous l'aurons compris, nous parlerons ici de la notion de processus de création. Processus vient du latin *procedere* : *pro* (« vers l'avant ») et *cedere* (« marcher, aller »), c'est-à-dire l'idée d'un mouvement dirigé vers quelque chose. Comme nous l'avons vu précédemment, nous nous sommes attachés à une métaphysique cyclique qui est en soi un mouvement perpétuel vers l'infini. Nous prendrons donc ici le processus comme étant la définition de l'être en mouvement — la création et l'art sont en mouvement perpétuel.

Prenons les différentes périodes au niveau individuel chez les artistes : Klimt, d'abord académique puis influencé par le symbolisme avant l'avènement de sa période dorée ; De Chirico, passé de la peinture métaphysique au néoclassicisme ; Picasso, avec ses périodes bleue et rose, suivies de la période africaine puis du cubisme ; Braque, du cubisme analytique au cubisme synthétique ; ou encore Soulages, de l'abstraction gestuelle à l'Outrenoir, et ainsi de suite.

Elles sont la résultante de changements souvent soudains sur la compréhension de son œuvre ou encore du contexte temporel. Ainsi, l'artiste est en constant mouvement, en constante recherche. Son œuvre est multiple et couvre différentes strates de sa vie. Nous verrons que dans la même logique macroscopique et microscopique que celle des cycles complexes, nous avons la possibilité d'une réelle opérativité des logiques métaphysiques et psychologiques évoquées en amont. Ainsi, l'artiste en mouvement peut réellement devenir magicien, alchimiste de son œuvre, de son monde.

## 2. Processus de création

Nous nous intéresserons maintenant à l'artiste en tant qu'individu et donc à son processus de création. Le processus interne, ce que l'on peut appeler conception en utilisant un langage barbare et contemporain. Cela nous intéresse particulièrement, et surtout le moment de l'apparition de l'inspiration. Par exemple, pourquoi, lors de la méditation ou peu avant le sommeil, les idées ont-elles plus tendance à survenir tels des éclairs, et est-il possible de provoquer ces derniers ?

Le processus, nous l'avons vu, est de fait l'idée du mouvement et du changement vers quelque chose. Le processus de création part d'une digestion inconsciente d'éléments extérieurs vers leur prise de conscience, que ce soit via la création, la fabrication ou la conception de quelque chose qui apparaît ensuite au créateur. Le processus est donc tout ce mouvement intrinsèque à l'artiste, une métamorphose de la psyché. Le processus, je le prends comme étant constant. Quand l'on parle d'un «résultat», il est couramment entendu que cela doit être une production de l'esprit ou bien une production formelle. Or, je fais état du processus comme étant un mouvement perpétuel du changement, une révolution constante de l'être et de l'inconscient.

Le processus peut alors se comprendre comme une cosmogonie de la création d'un monde intérieur. On peut ressentir l'avènement d'un nouveau cycle de création au début du processus, amenant à l'aboutissement de quelque chose. Cette même chose viendra à être détruite psychologiquement afin de reprendre un nouveau cycle de création. Ce processus, je l'appellerais cyclique, fait d'accélération, d'acmé, de décadence et de destruction. Ces cycles, cependant, se répondent entre eux à travers le temps, et lors de la destruction des créations passées, il subsiste des ruines, des artefacts utiles à la compréhension des nouveaux paradigmes des cycles à venir.

Ce phénomène, de prime abord inconscient, peut être conscientisé afin de pouvoir modeler et accélérer ces révolutions. Cette révolution perpétuelle en art est la base de la créativité et donc du travail de l'artiste. Le but est de se plonger ainsi pleinement dans cette cosmogonie afin de créer des mondes, de les détruire, de les remodeler, et ce dans une démarche infinie.

L'artiste et le processus de sa création découlent en premier lieu de l'idée, de la volonté de dévoilement de l'esprit. De cet éclair soudain, le créateur tente de l'exprimer à travers la matière. En ce sens, le processus de création est la transmutation de l'âme vers le corps. Ce phénomène peut être lu en deux sens.

Tout d'abord, captation d'un contexte, de « l'air du temps », par le corps de l'artiste, ou, deuxièmement, captation de l'inconscient plus profond et interne à l'artiste. Ici, nous revenons à la notion de perception. Puis, suite à cette digestion des informations par l'esprit,

apparition de l'idée et enfin transmutation de l'idée vers le médium.

Ainsi, le processus de création part de cette captation d'informations, de leur digestion, de leur raffinement par l'esprit. Survient ensuite l'idée, qui peut paraître subite, mais qui, en réalité, résulte de ce temps de gestation. L'idée est déjà présente au fond de l'artiste, du créateur. L'expression utilisée par les écrivains, la « page blanche », est en somme l'expression d'une idée qui n'est pas encore mûre pour apparaître. Il faut donc laisser soit le temps à celle-ci d'apparaître, soit l'activer et l'accélérer en allant chercher de « l'inspiration ».

Concernant la possibilité d'accélérer ce processus, cela se fait souvent par l'expérience de sensations fortes : enivrement, révélation métaphysique, surexposition corporelle, sports extrêmes. Nous pouvons citer de nombreux autres exemples, mais il est vrai que la plupart se rapporteront à une expérience sensorielle et physique. En prenant le sexe par exemple comme moyen d'accélération, nous dirons qu'il est intéressant, car ce dernier tend à nous faire rentrer en communication directe avec la libido et donc nos instincts les plus naturels. Avec le sexe, il y a un retour salvateur au corps.

Je pourrais dire que la volonté d'accélération du processus se fait donc par la recherche d'une révélation esthétique. Esthétique ici est entendu dans son sens global et non uniquement visuel. Est esthétique tout ce qui a tendance à la transcendance : à la recherche d'un extrême tant en sentiment qu'en manifestation physique et sensorielle. La question de l'esthétique se fait ici plus par son sens de révélation incroyable, d'éclair de génie, d'orgasme artistique. Lors de la mise en place d'une idée, il n'est pas rare de sentir, en tant qu'artiste, une folie nous emparer, un bouillonnement antécédent la création. Une réaction intimement charnelle, il y a quelque chose de l'ordre de l'expérience dionysiaque, et tout cela précède l'accouchement, la création d'une œuvre.

Dans les phases intenses d'activité de réflexion, de digestion des éléments cités précédemment, le mécanisme cérébral absorbe la perception de l'artiste et la relâche en symboles. C'est pourquoi les mécanismes de méditation sont importants afin de faire surgir ces symboles de notre intérieur. Ici, je peux faire référence, par exemple, à la phase méditative du sommeil, le rêve. Il est possible d'atteindre un stade de semi-conscience du rêve grâce aux phases de présommeil. Les images stockées dans l'inconscient alors se manifestent :

<sup>31</sup>« L'homme d'attitude moderne ne saurait guère penser que le rêve soit provoqué par un dieu existant en dehors de nous, ni que le rêve puisse prophétiser l'avenir. Traduite en langage psychologique cependant, la conception antique prend une allure bien plus compréhensible, à savoir : le rêve provient d'une partie de l'âme que nous ignorons et s'occupe de préparer le jour qui vient avec ses événements.

Selon la vieille croyance, la divinité, ou le démon, parle à l'homme endormi en un langage symbolique et l'oniromancien doit traduire ce langage énigmatique. En langage moderne, cela veut dire que le rêve est une série d'images en apparence contradictoires et absurdes ;

---

<sup>31</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 53 (sur la symbolique des rêves et leur traduction de manière psychologique).

mais il renferme un matériel de pensées qui, une fois traduit, se présente avec un sens clair.»

Ce mécanisme cérébral montre que la création, du moins au stade prénatal, est purement intrinsèque. Nous voyons donc, avec l'exemple de la méditation par le rêve conscient, qu'il est possible de se mettre dans les conditions de l'apparition de cette étincelle, du génie enfoui en nous. Et donc, de ce fait, l'artiste n'est pas totalement inconscient ; il peut diriger son inspiration. Il a aussi conscience lorsqu'il produit une œuvre ou lorsqu'il la présente au monde. Il fait acte de monstration de son soi. L'art intrinsèque est le soi, le soi au niveau le plus extrême.

Pour cette révélation esthétique et l'apparition de l'idée, il est capital de s'en saisir au plus vite, la retranscrire dans la précipitation, au risque de voir cet éclair se dissiper tel le tonnerre dans une vallée. L'oubli produit cette dissipation et vient faire disparaître ou travestir l'idée à l'état pur. Ainsi, ces éclairs ont le même fonctionnement que celui d'un rêve. Le rêve paraît être réel lors du sommeil, au réveil il nous paraît clair et tangible, laissé passer une demi-heure et il s'évapore déjà. Passé le midi, il n'en subsiste plus rien. Il est donc essentiel de prendre note de ces rêves éveillés que sont les révélations esthétiques.

Nous pouvons donc dire que la phase active du processus de création démarre lors de la captation du « rêve ». La captation de l'idée, du rêve, précède sa mise en œuvre via un médium. C'est pourquoi le croquis ou l'esquisse pour l'artiste est primordial, agissant comme pense bête et permettant de se remémorer l'apparition d'une idée dans toute sa clarté. Le croquis basique est une évocation d'une idée nette et précise apparue à l'âme de l'artiste. Ainsi, et cela est couramment accepté par les artistes, que l'œuvre soit créée rapidement ou lentement, en considérant la phase active de création n'a pas de sens. Une œuvre créée « rapidement » est, au final, souvent le résultat d'un long processus inconscient, d'une digestion longue, qui apparaît ensuite soudainement sous les traits donnés par l'artiste. Le tout est de faire confiance à son intuition, sa voie intérieure. Elle résulte de l'inconscient, qui représente une vérité, celle du soi.

En ce qui concerne la surréflexion, cette dernière constraint à l'inaction. Le fait de ne pas matérialiser son idée par un médium, quel qu'il soit, ne fait pas de nous des artistes. Elle fait de nous des penseurs coincés dans le monde des idées et incapables de réaliser la fusion du corps et de l'esprit. Il faut donc absolument être en mouvement, être en action afin de créer. L'isolement mental confine inévitablement à une logique circulaire de « ressassement ». Il faut alors, le plus possible, réfléchir en agissant, en faisant. Comme pour l'écriture d'un texte qui se dévoilerait au fur et à mesure alors que son auteur est en train de l'écrire. Bien sûr, un plan est un bon allié pour réaliser son œuvre plus efficacement. Mais ce dernier ne doit pas définir l'œuvre en elle-même.

Ainsi, la révélation esthétique, cet éclair d'une clarté inégalée, peut être utilisée comme le plan en lui-même par l'artiste. L'inconscient ayant déjà, au préalable, digéré les informations résultant de l'éclair. L'artiste peut avoir confiance en cette image mentale. Sa

création se précisera lors de sa fabrication ainsi que dans la définition et la compréhension du concept derrière cette idée primordiale. C'est pourquoi, lors de la phase de fabrication d'une œuvre, de production physique, l'idée fondamentale peut être amenée à évoluer. Marcel Duchamp, lui aussi, voyait le processus de création comme un mouvement devant changer d'état au cours de l'acte de création :

<sup>32</sup>« Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. Sa lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.

Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient.

En fait, un chaînon manque à la chaîne des réactions qui accompagnent l'acte de création ; cette coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention, cette différence entre ce qu'il avait projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé est le “coefficent d'art” personnel contenu dans l'œuvre.

En d'autres termes, le “coefficent d'art” personnel est comme une relation arithmétique entre “ce qui est inexprimé, mais était projeté” et “ce qui est exprimé intentionnellement”. »

Nous allons nous répéter, mais le processus de création est mouvement, et donc durant l'idéation et la production d'une œuvre, cette dernière est aussi mouvement, processus. Il n'y a donc nul échec dans la modification de l'image primordiale lors de sa transmutation dans le réel : le mouvement constant fait partie de la création.

Enfin, bien qu'il y ait des exceptions, le nom définitif d'une œuvre est souvent donné à la fin de sa production, lorsque l'artiste décide de « s'arrêter ». Le fait de savoir s'arrêter est une problématique en soi, mais ici, nous partons du principe que pour que l'œuvre puisse être dévoilée au monde, l'artiste a décidé de sa finalité. Bien sûr, l'artiste peut aussi décider de ne jamais arrêter une œuvre, et cette dernière deviendrait donc processus éternel et représentation totale du processus artistique.

Mais sans nous égarer, revenons à la finalité de l'œuvre avant sa monstration au monde, lorsque cette dernière est « finalisée ». L'artiste donne un nom à son œuvre. Nommer quelque chose, c'est lui donner vie, l'animer. Ainsi, en nommant une œuvre, l'artiste donne son intention ou donne plutôt vie à un mythe enfoui dans l'œuvre. Nommer a une connotation magique et rituelle. En donnant un nom à son œuvre, comme pour le Golem, nous animons la matière. Il y a naissance dans le monde matériel. En donnant forme à la matière, le processus n'est pas simplement une pure production de l'esprit. Le processus est attaché à la matérialité, car l'artiste est attaché charnellement à cette matérialité. Il donne la vie.

---

<sup>32</sup> Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Paris, Champs, pp. 206 207 (intuition vs réalisation. Il est vrai que lors de la réalisation d'une idée tout peut être amené à changer).

### 3. Sacrifice, inversion des valeurs et accélération

L'artiste, en se plongeant à corps perdu dans le processus de création et donc dans ce cycle infini, fait le choix du danger et de l'insécurité en se consacrant pleinement à son œuvre. Peu sont les élus qui arrivent à la gloire de leur vivant. Mais, comme spécifié au début de l'ouvrage, l'artiste ne recherche pas la reconnaissance. Il faut embrasser son insécurité, car elle permet une liberté d'entreprendre inégalée. L'artiste, en tant qu'archétype et en tant qu'individu, est la voie de la liberté. Ici, nous appelons à une ode de la créativité, au devenir artiste en tant que voie de libération des logiques morales.

Pour nourrir sa créativité, l'artiste a besoin de sacrifice et d'enfermement pour accoucher d'une œuvre. Et paradoxalement, il a aussi besoin de vivre des expériences et de sortir de sa tour d'ivoire pour inséminer son esprit. Il peut également y avoir une corrélation entre l'humeur (psychologie personnelle à un moment T) et le cycle de création, bien que cela donnerait une image romantique de l'artiste torturé.

Nous pouvons toutefois dire que ce phénomène est trop parcellaire. Effectivement, il serait plus juste de dire que l'humeur est négative ou positive, mais que c'est son intensité qui prévaut. Dans un sens nietzschéen, plus les moments sont forts, plus la créativité est amenée à être agitée. Nous pouvons revenir ici à la figure dionysiaque et à ses excès. Ainsi, il serait plus juste de rechercher la volonté de puissance ou bien un certain élan vital afin de pouvoir ressentir pleinement les émotions d'un moment et, de ce fait, inséminer son esprit et donc sa créativité.

Ici, nous aurions l'image de l'artiste dionysiaque, tourné vers les expériences sensorielles extrêmes et pouvant même, lors de la création d'une œuvre, être dans une forme de transe. De l'autre côté, nous avons l'image de l'artiste apollinien, qui serait dans une sorte de tempérance et de calcul devant l'œuvre. Je pense qu'en tant qu'artiste, il est tout à fait faisable de contrôler ses penchants dionysiaques et apolliniens dans le sens de la création d'une œuvre totale.

Il y a cependant quelques dangers dans ce modelage de nos propres esprits. La folie chez l'artiste est compréhensible en ce sens où ce dernier s'autonomise intellectuellement à un tel point, afin d'expérimenter et de découvrir de nouvelles choses et concepts, qu'il peut s'enfoncer dans des abîmes si profonds que plus rien ne le rattache à la réalité normative de ses contemporains. Il faudrait cependant différencier deux types de « folies ». Celle qui conduit à la destruction de la morale, qui n'est pas problématique dans le sens d'une découverte de nouveaux champs de compréhension et mène, dans ce cas, à un nouveau paradigme civilisationnel. Et deuxièmement, celle plus problématique d'une folie qui conduit à la destruction des barrières physiques de la réalité. Cette dernière, en ce sens qu'elle nous détourne de la réalité physique, est la plus dangereuse pour l'âme. Celle-ci se rapproche plus directement de la schizophrénie dans son caractère de détachement de la réalité.

Néanmoins, en revenant sur ces définitions, c'est bien parce que le processus artistique fait tendre à la folie qu'il est intéressant. Ainsi, l'artiste est en combat constant pour ne pas sombrer tout en expérimentant tous les recoins de l'âme humaine. Il doit embrasser cette folie tout en se battant pour garder sa conscience intacte. Nous revenons ici aux considérations psychologiques de plonger dans l'inconscient. D'un certain côté, il faut embrasser pleinement le danger afin d'influer sur le cours de sa création.

Je prendrais un exemple personnel. Lors d'une phase de trop grande introspection, je notais alors :

*« Comme j'ai pu l'apercevoir durant les dernières semaines, nous pouvons dire qu'il y a eu un certain craquage mental, surtout dû à une trop grande introspection et à une grande insuffisance d'action et de mise en marche consciente. Cette expérience fut assez enrichissante quant à la compréhension du fonctionnement de mon psychisme. Il m'est agréable, voire nécessaire à un certain moment, de m'enfoncer dans les abîmes inconscients, de retourner dans les bras de la mère. Mais il est nécessaire, pour éviter la pure folie ou bien le renoncement, de détruire ces chaînes par l'action et par un coup d'éclat. Ma situation actuelle, le train-train que je me suis imposé, m'a enfermé dans une boucle inactive de ressassement. Il me faut maintenant trouver une grande quête à mettre en action, vivre pleinement. »*

Ici, il est clair qu'à un moment donné l'introspection a mené à un danger d'ordre psychologique. Ainsi, une des solutions pour se sauver de la folie dans le cadre de la création artistique est la mise en mouvement de son être, c'est-à-dire renouer avec son corps, avec la matière. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que le processus de création a bien un impact dans le réel, ou du moins sur l'artiste.

Afin d'exprimer plus clairement ce phénomène, il nous faut revenir à des éléments archétypiques. La logique de renaissance est primordiale pour la compréhension globale de l'opérativité de notre système. Je citerai encore une fois ici Jung :

<sup>33</sup>« Cependant le “danger est grand”, comme dit Méphistophélès, car la profondeur est attirante. Quand la libido quitte le lumineux monde d'en haut, soit en vertu d'une décision, ou parce que la force vitale a diminué, ou parce que la destinée humaine est ainsi, elle retombe dans sa propre profondeur, à la source d'où elle jaillit jadis et retourne au point de rupture, le nombril, par où jadis elle pénétra dans ce corps. Ce point de rupture s'appelle mère, parce que c'est par là que nous vint le courant vital. Si donc il s'agit d'exécuter une œuvre énorme devant laquelle l'homme recule parce qu'il doute de sa force, alors sa libido reflué vers ce point de jaillissement — et c'est alors l'instant dangereux où il faut choisir entre anéantissement et vie nouvelle. Si la libido reste fixée au royaume merveilleux du monde

---

<sup>33</sup> Carl Gustav Jung, Métamorphose de l'âme et ses symboles, Paris, Le Livre de Poche, pp. 486 487 (danger plongé dans l'inconscient, mais si réalisé correctement, une nouvelle vie).

intérieur, alors l'homme est devenu une ombre pour le monde d'en haut, il est comme mort ou gravement malade. Mais si la libido réussit à se libérer et à remonter vers le monde d'en haut, alors se produit un miracle : le voyage aux enfers a été pour elle une fontaine de Jouvence et de la mort apparente surgit une nouvelle fécondité.»

Nous avons donc la possibilité, en prenant cela en compte, d'une réelle opérativité. Une opérativité pouvant s'exprimer dans les phases d'intensité menant à la créativité. L'excès est ce qui rythme la vie. Des pentes extrêmes à gravir, des tréfonds où se laisser happer. Ici, je reviendrai à la notion de sacrifice qui est importante dans le processus artistique.

Nous pouvons avoir, d'une part, la nature d'un sacrifice en pure perte, que pouvait citer Bataille, celui de consommation relié aux notions du luxe. Mais nous dirons plutôt ici que le sacrifice est un mal nécessaire afin d'arriver à une transcendance future. Cela est certainement assez chrétien dans le sens occidental. Mais dans notre logique, il y a excès et sacrifice afin de terminer le cycle, le Kali Yuga. En somme, il y a sacrifice par l'excès et par la recherche de l'intensité.

En faisant acte intentionnel de sacrifice se cache néanmoins l'espoir de la renaissance, une renaissance plus rapide, accélérée. La réincarnation par le sacrifice. Nous avons donc une réincarnation par l'excès. Peut-être y a-t-il ici une volonté « icarienne » de brûler dans l'excès ce qui a été bâti, de détruire par l'excès, puis de ressusciter et transcender l'être dans une forme nouvelle.

Nous nous rattacherons ici à la logique d'inversion des valeurs et d'inversion des cycles, mais cette fois-ci dans une logique consciente. Ici, il y a volonté dirigée du sacrifice, un sacrifice voulu, un suicide rituel par l'excès dans le but de renaître. Dans cette volonté de sacrifice, qui n'est alors pas subie mais appelée par nos vœux, il y a métamorphose. Définie pour la psychologie de Jung en ces termes :

<sup>34</sup>«Mais le *δχίμων* nous précipite et fait de nous des traîtres à l'idéal qui était nôtre jusqu'alors et à nos meilleures convictions ; traîtres à nous-même tels que nous croyons nous connaître. C'est la catastrophe pure et simple parce qu'elle est un sacrifice non voulu. Mais les choses se déroulent autrement quand le sacrifice est fait volontairement. Car alors il n'est plus effondrement, "transmutation de toutes les valeurs", destruction de tout ce qui fut une fois sacré, mais métamorphose et conservation.»

Ce que nous avons défini comme un processus accéléré de la destruction de l'âme et donc comme un sacrifice volontaire, nous le définirons par le terme d'« accélérationnisme ». Au-delà de sa considération purement formelle dans l'hyperification de l'usage des nouvelles technologies et des valeurs postmodernes, l'accélérationnisme peut directement être appliqué au processus de création.

Comme expliqué précédemment, en prenant le processus comme étant la création de cy-

---

<sup>34</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 593 (sacrifice = métamorphose et conservation).

(Le mot grec *δχίμων* est retranscrit tel qu'il apparaît dans l'édition consultée ; sa signification exacte n'est pas précisée dans le texte. Il est conservé ici pour rester fidèle à la formulation originale de Jung).

cles cosmogoniques, il est possible d'appliquer l'accélération à ces cycles. Par exemple, lors de la lente décadence d'une idée après son acmé, il est possible de précipiter sa chute en l'hyperbolisant à l'extrême. Ceci afin de précipiter la fin d'une création, d'une esthétique, d'une idée et d'atteindre au plus vite la phase d'accélération première menant à une nouvelle cosmogonie créative.

En accélérant, par exemple par la surproduction d'un concept déjà décadent dans l'esprit de l'artiste, cela peut activer l'apparition de nouvelles idées. Ici, nous aurons plutôt une notion de sacrifice bataillien par le luxe, l'excès. Au contraire, il est aussi possible de venir purement et simplement détruire les œuvres. Nous pouvons imager cela par de nombreuses anecdotes d'artistes détruisant leurs peintures, à l'image de Soulages qui le fit lorsque son travail trouvait une voie sans issue. Ceci est en soi très commun et quasiment inconscient pour la plupart des artistes.

Nous avons, par cet exemple de destruction des œuvres, la matérialisation dans le réel de la destruction d'un cycle passé et la recherche de la naissance d'un cycle nouveau. Ainsi, il nous faut utiliser les logiques cycliques du processus créatif en tant qu'éternel mouvement, mais aussi les possibilités offertes par l'excès, le sacrifice et l'intensité pour pouvoir renverser les valeurs de ces cycles personnels de création. Nous avons là une réelle opérativité possible afin de rendre le processus de l'artiste conscientisé. L'artiste aurait conscience de l'impact qu'a la création d'une cosmogonie sur son être et sa psyché, et de ce fait serait capable de modifier ce monde par sa volonté.

## V. SURMODERNISME

# 1. L'artiste et le monde postmoderne

Après avoir évoqué la quintessence même de l'artiste en tant qu'archétype, mais aussi et surtout en tant qu'individu agissant sur la matière, sur son univers, nous allons ici nous intéresser à sa place réelle dans le monde. Mais aussi la manière dont il peut agir afin de modifier l'air civilisationnel dans lequel il se trouve. Pour ce faire, nous allons d'abord commencer par comprendre ce que représente la postmodernité et l'impact de la modernité dans les arts, afin d'énoncer notre situation actuelle.

Il est clair maintenant, en partant du rapport à la technique de l'artiste, que le processus de retour au classicisme par l'apprentissage du dessin, de la peinture ou de la sculpture classique est désormais inutile. Le rôle de l'artiste n'est pas d'être un artisan et de maîtriser un savoir-faire technique. Le fait de revenir à la peinture ou au dessin classique n'aurait pas de sens, si ce n'est celui de reproduire les créations passées.

En prenant en compte les facultés permises par les nouvelles technologies, le réalisme est tout à fait atteignable via la modélisation 3D ou bien l'IA et la conception générative. Ainsi, en reprenant Picasso, qui à son époque s'était détourné de la figuration avec l'apparition de la photographie, nous devons prendre exemple afin de créer un art fondamentalement révolutionnaire.

Ainsi, les critiques usuelles des personnes se trouvant en dehors de l'art sur le peu de qualité des artistes actuels n'ont en réalité aucune compréhension des bouleversements techniques ayant fondamentalement changé l'art. Ce sont ceux-là mêmes qui saluent aujourd'hui la photographie comme un art, et ce jusqu'au vomissement via l'apparition des réseaux sociaux et l'appareil photo disponible pour tous.

Or, le symbole, le signe en art et sa vocation d'insinuer le sens à l'objet, à l'œuvre, n'a nul besoin de prendre la forme de la figuration. Des lignes simples, des volumes monolithiques ont suffisamment de force de représentation pour symboliser un concept. Prenons l'exemple du cercle, symbolisant dans sa simplicité le soleil et toutes les significations s'en dégageant. Le nombre de volumes, leur forme, leur agencement symbolisent quelque chose. Prenons trois piliers cylindriques sans ornements : ils symbolisent la trinité, nul besoin de les décorer, leur sens sera complet s'ils sont érigés d'eux-mêmes ou bien surmontés d'un plateau. La relation des volumes et de la lumière suffit à donner une symbolique. Ces questions ont déjà été traitées par les modernes il y a de cela plus d'un siècle et doivent être considérées comme étant désormais acquises.

En extrapolant ce symbolisme, nous pouvons dire que les gestes, les interactions sont aussi symboles. Cela se voit dans la logique rituelle où chaque mouvement a une signification. Prenons aussi la danse comme bonne représentation de ce phénomène. Il subsiste cependant, outre ces questions d'ordre de la représentation, des questions sur le rôle de l'artiste,

son statut, sa profession.

Le designer, par exemple, comme nous avons pu le dire au tout début de l'ouvrage, est selon nous un artiste, un artiste appliquant sa créativité à d'autres médiums que les médiums classiques. J'ajouterais ici que le mauvais designer serait un designer qui ne serait pas artiste. Ainsi, un bon designer est artiste, le mauvais ne l'est pas. Le designer, loin d'être ingénieur, utilise la création comme moyen de transcendance. Par la création, il transcende un projet ; la création est de nature transcendante.

Comme nous l'avons vu, en créant quelque chose, nous nous rapprochons des dieux créateurs et donc nous nous muons dans l'archétype de l'artiste. Le Corbusier, en reprenant les modernistes, lui, ne voyait pas dans le « design » de meuble, par exemple, une quelconque vocation créatrice :

<sup>35</sup>« Le standard du mobilier est en pleine voie d'expérimentation chez les fabricants de meubles de bureau, de malles, chez les horlogers, etc. Il n'y a qu'à poursuivre dans cette voie : besogne d'ingénieur. Et toutes les balivernes prononcées autour de l'objet unique, du meuble d'art, sonnent faux et prouvent une incompréhension fâcheuse des nécessités de l'heure présente : une chaise n'est point une œuvre d'art ; une chaise n'a pas d'âme ; c'est un outil pour s'asseoir.

L'art, dans un pays de haute culture, trouve son moyen d'expression dans l'œuvre d'art véritable, concentrée et débarrassée de toute fin utilitaire, le tableau, le livre, la musique. »

Ici, nous avons une vision en totale contradiction avec le discours que nous tenons sur les arts appliqués. Et en soi, présenté comme le fait Le Corbusier, nous aurions du mal à lui donner tort. Or, il y a ici une grande question sur la différence entre l'ingénieur et l'architecte. L'architecte et le designer sont-ils artistes ou ingénieurs ? C'est justement la capacité créative qui différencie le designer, l'architecte compris, et l'ingénieur. À l'heure de l'intelligence artificielle, c'est le seul argument valable pour la survie des arts. Ainsi, nous nous répéterons, mais dans notre monde postmoderne, le designer, l'architecte, le cinéaste et consorts sont des artistes appliquant leur art à un médium.

Ce « statut » de l'artiste n'est cependant pas le cœur des problématiques actuelles. D'un point de vue technique, l'évolution la plus prégnante de l'art est l'utilisation de la machine en tant qu'outil de production pour la création. Via ces nouveaux moyens de production, l'artiste peut dépasser ce qui alors n'était pas possible. Ainsi, la machine intelligente doit être utilisée comme assistant au travail de l'artiste. Quelle différence entre l'homme assistant et la machine assistante ? Ils sont tous deux esclaves de la volonté de l'artiste. Seule leur capacité à retranscrire l'idée et la volonté de l'artiste compte. Nous devons donc faire faire les petits d'esprits et les pleutres afin d'utiliser la machine pleinement, et ce à notre avantage. Nous pourrions dire que l'utilisation de ces outils nous affaiblirait en tant que

---

<sup>35</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Champs Flammarion, p. 112.

créateurs, amoindrirait nos capacités faute de les exercer. Mais c'est la preuve d'un grand manque de foi envers nos propres capacités en tant qu'espèce créatrice, et les frileux pourront bien continuer de créer ce qui a toujours été créé, en restant de simples mimes et donc en étant au niveau de la machine — domptons la machine !

Dans cette vision d'un modernisme occidental mondial du progrès par la technologie, la modernité a pu créer un nouveau classicisme. Cependant, aujourd'hui, nous aurions du mal à percevoir un mouvement aussi fédérateur. Bien sûr, l'apparition du numérique et de la création par robot et intelligence artificielle est désormais bien ancrée, mais ne devrait pas avoir les prétentions d'un mouvement artistique. Ces éléments, étant de simples outils de production, ne sauraient définir à eux seuls un mouvement.

Désormais, dans ce monde postmoderne nucléarisé, atomisé, la seule certitude est la prégnance de l'individu et donc la nécessité d'en prendre conscience via l'individualisme sacré. Sur la compréhension de l'art et son but, nous pouvons, comme l'a déjà fait Cambridge, relativiser les valeurs esthétiques de chaque époque et civilisation. Par exemple, les œuvres du Moyen Âge que certaines personnes peuvent qualifier d'inférieures à celles de la Renaissance n'ont en fait pas le même but. L'objectif des œuvres — vitraux, sculptures et bas-reliefs du Moyen Âge — était d'être le plus compréhensible pour le public des fidèles, d'où la simplicité des dessins. De même, la Renaissance faisait le postulat d'une perfection dans les formes issues de l'Antiquité.

Aujourd'hui, néanmoins, comme nous l'avons déjà défini, le caractère purement individuel de notre société se reflète dans la multiplicité des œuvres proposées par les artistes. Au-delà des effets de mode, je pense que nous pourrons voir à l'avenir, lorsque nous aurons le recul suffisant, l'incroyable diversité des pratiques artistiques. Certains diront que la mondialisation a gommé les différences culturelles mais je pense, surtout pour l'occident, que nous sommes définitivement rentrés dans l'air de l'individu.

L'avant-garde a eu un effet déterminant sur l'art. Cela par sa mesure totale, englobant les questions purement esthétiques jusqu'aux questions métaphysiques. Aujourd'hui, il est de notre devoir, en tant qu'artistes, de recréer des avant-gardes multiples. Nous devons faire acte de révolution et détruire le classicisme moderne.

L'art est avant tout le fruit de son contexte, l'expression d'un espace/temps : religieux lors du Moyen Âge et durant la Renaissance, symboliste lors du romantisme, et absolument scientifique et moderne aujourd'hui. Il est le fruit du contexte, mais peut aussi être acteur de changement. On pourrait alors se poser la question de qui change en premier un paradigme entre l'art ou les autres forces actives d'une époque. Cela reviendrait à se poser la question de l'œuf et de la poule. Cependant, je fais le postulat que la création est effectivement un vecteur et un canal du changement.

## 2. Accélérationnisme

Le concept accélérationniste, que nous avons pu voir dans sa notion de transformation pour l'artiste et son œuvre, est central pour ouvrir les perspectives du changement pour notre temps. Ce concept peut ainsi se formaliser dans une vision plus globale des mouvements artistiques. Nous allons donc ici développer ce concept dans ce cadre afin d'ouvrir notre vision de l'artiste dans un monde en changement.

Nous pouvons parler aussi ici d'hyperisme, ou la nature de notre époque tournée vers une accélération continue et exponentielle des valeurs et de la technique. Ici, il est encore une fois question d'intensité. Ainsi, ce concept a pour vocation de mettre à bas les références afin de réimaginer la notion de création et de l'appliquer, de l'imposer, à notre époque. Il a aussi pour vocation de maximiser, jusqu'à l'excès, les composantes du monde postmoderne.

La question de la machine, en tant qu'outil et forme esthétique à part entière, est ici prédominante. Effectivement, notre époque de l'âge numérique a connu les mêmes bouleversements qu'ont pu connaître nos aïeux de l'âge moderne. Ce violent changement technologique et de paradigme a vu évoluer les sciences et la technique exponentiellement.

Nous pouvons nous pencher, pour faire un parallèle, sur le futurisme italien et son acceptation totale de la technique, par la vitesse, en tant que fondement esthétique. L'accélérationnisme, déjà défini aujourd'hui, n'a pas manqué d'être comparé à ce mouvement artistique du début du XXe siècle.

Nous lirons donc ici les principes du manifeste de Marinetti qui nous aideront à comprendre la force vitale du mouvement :

- <sup>36</sup>« 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.  
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.  
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.  
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.  
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

---

<sup>36</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Manifeste du futurisme, publié dans *Le Figaro*, 20 février 1909.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.
7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! ... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
9. Nous voulons glorifier la guerre — seule hygiène du monde —, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme.
10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes, électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés, sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste. »

Comme nous le voyons, le futurisme italien pourrait se relier à notre définition de l'accélérationnisme tant les notions de temporalité et d'intensité sont similaires. Au vu de la répétition des cycles, il semble donc logique que réapparaisse ce genre de mouvement esthétique. Aujourd'hui, il serait pertinent de mieux considérer le mouvement accélérationiste de l'ère postmoderne afin de créer de nouvelles formes jusqu'alors impossibles et inimaginables. Ce mouvement, à l'image du futurisme, porte en lui l'adoration de la technologie, la machine intelligente comme vecteur de chaos et donc de beauté.

Ce mouvement étant totalement radical et iconoclaste, l'adoration du passé et sa renaissance ne peuvent pas être en adéquation avec ce dernier. Les futuristes eux-mêmes ayant rejeté violemment les institutions de leur présent et les formes du passé, ce qui leur permit de créer des formes jusqu'alors inconnues. Cependant, l'accélérationnisme, dans une vision cyclique et plus métaphysique, a comme objectif d'accélérer et de provoquer la chute du monde postmoderne en utilisant ses outils contre lui afin de produire l'avènement d'un nouveau cycle et d'un nouvel âge d'or. Ainsi, en mettant en exergue le Kali Yuga et en l'accélérant par sa divinisation via l'art, l'objectif final est l'avènement d'un nouveau cycle civilisationnel. Ce mouvement est donc fondamentalement révolutionnaire.

Le terme révolution renvoie directement à la logique cyclique de Marx ou encore à celle de Guénon et donc à la vision d'une marche du monde en tant que cycles de croissance, d'âge d'or, de décadence et de chute. Ainsi, en voulant directement influencer la marche

du monde en l'accélérant, l'artiste accélérationniste se pose en tant que vrai créateur ayant ainsi un impact sur l'évolution de sa civilisation.

Nous pouvons dire que de nombreux artistes sont déjà accélérationnistes sans le savoir. Ce seront plutôt les accélérationnistes décadentistes qui, par l'influence décadente de notre civilisation et par un mécanisme inconscient, participent eux-mêmes au Kali Yuga. La différence avec l'artiste accélérationniste conscient serait qu'il produit en connaissance de cause et donc à dessein afin de précipiter la chute. Celui-ci prend pleinement conscience de son impact esthétique et métaphysique sur le réel.

L'accélérationnisme, dans sa volonté intrinsèque de réduire la société actuelle à néant, tient aussi en lui la volonté d'un futur régénéré. Ainsi, nous pouvons nous demander si l'œuvre accélérationniste, qui dans sa forme tend à l'hyperification de toutes normes de valeurs, peut faire office de syncrétisme entre une postmodernité exacerbée et une tradition primordiale.

Cependant, cet argument peut facilement être démolé, car l'objectif ne serait pas forcément de recréer le passé, mais bien de détruire toutes frontières existantes afin de parvenir à un nouveau paradigme pour l'humanité. Il est effectivement présomptueux de vouloir recréer le passé. Recréer le passé n'est que faire acte de copie et donc rendre un fac-similé. Il faut plutôt considérer ce qui a été dit précédemment comme une préservation des instincts grégaires de l'espèce Homo sapiens et donc, en anticipant le renouveau du cycle qui sera achevé par l'accélérationnisme, comme une nouvelle offre civilisationnelle. Ainsi, nous ne recréerons pas l'art grec, l'art classique, l'art médiéval ou encore l'art moderne : nous créons l'art accélérationniste qui sera la nouvelle donne esthétique pour les siècles à venir. Nous clôturerons le cycle et le reprendrons exponentiellement grâce aux découvertes esthétiques que nous aurons réalisées durant la période du chaos.

Le concept d'accélérationnisme est déjà actuellement bien développé, et nous pouvons reprendre ses appellations triviales. Bien que ces dernières ne soient pas figées, il y aurait, parmi d'autres, deux sortes d'accélérationnisme pouvant nous intéresser ici :

Soit un accélérationnisme exponentiel, qui serait la marche exponentielle vers le progrès et donc, dans une vision non cyclique, c'est-à-dire sans effondrement.

Défini : e-acc



Ou bien un accélérationnisme cyclique, qui serait une vision apocalyptique de retournement d'un cycle par l'accélération et l'effondrement.

Défini : c-acc



Dans les deux cas, il est nécessaire, en tant qu'accélérationniste, d'oublier la finalité du processus d'accélération. Ainsi, tels des aveugles, nous irons droit vers cette accélération en étant complètement absorbés par elle-même et donc pleinement impliqués. C'est seulement en élevant l'accélération au rang de principe fondateur et de fin en soi que nous parviendrons à ce changement de paradigme.

L'accélérationniste dit :

*« Il nous faut détruire les pensées et philosophies de décadence moderne, celles qui nous empêchent d'atteindre un nouveau stade de conscience en tant qu'espèce et un nouveau paradigme planétaire. Nous nous répandrons dans les étoiles grâce à la technologie, nous atteindrons l'immortalité — rendons-lui grâce. Nous sommes à un point de jonction entre deux humanités : celle décadente de la simple modernité, héritière de la morale d'esclave, du ressentiment et de la faiblesse chrétienne, et celle de la transhumanité — de la surhumanité. »*

Cependant, et cela est important pour comprendre ce qui va suivre : le fait de prendre l'accélération comme fin en soi ne serait pas, selon moi, ce qui pourra modifier en profondeur le rapport de l'artiste à la postmodernité. La question de la transcendance et des cycles, tels que nous les avons définis en tant que cosmogonie, revêt une dimension beaucoup plus totalisante. Nous dirons que, bien qu'utile en tant que vecteur de changement, l'accélérationnisme n'est pas, au final, vecteur d'un nouveau paradigme artistique ; il est un outil d'accélération des processus. À l'image de l'inconscient collectif de Jung, il nous est impossible de détruire les archétypes enfouis en nous ; ainsi, la logique d'un accélérationnisme en tant que mouvement ou nouvelle donne artistique est vouée à l'échec.

### 3. Syncrétisme

Nous pouvons donc nous poser la question de la forme que pourrait prendre ce nouveau paradigme. Ici, nous pressentons, plutôt qu'une renaissance réactionnaire des formes esthétiques ou bien leur accélération sans borne, un syncrétisme totalisant les mouvements de fond de notre époque, du passé et du futur. Un syncrétisme de la postmodernité exacerbé et de la tradition dans son sens guénonien. Il nous faut donc structurer ces considérations esthétiques. Tantôt elles tendent vers la beauté du passé et sont des renaissances de fragments formels ; tantôt elles se veulent violemment modernes, post-modernes même. Je pense qu'une synthèse est possible, un syncrétisme de la tradition et de la postmodernité.

Nous aurions donc ici une enveloppe de l'œuvre par la technique, le corps, postmoderne, et un concept, une âme, traditionnel. Il y aurait une logique exotérique et ésotérique.

Le terme « postmoderne » est sans doute inadéquat, car déjà galvaudé et représentant un style d'architecture, avec Ricardo Bofill, par exemple, qui a lui-même fait renaître le classicisme dans l'architecture. Toutefois, la postmodernité, en tant que phénomène social, tient un tout autre sens : un phénomène d'évolution de la société moderne vers celle de la postmodernité, qui est la nôtre actuellement. Or, comme nous le savons, la postmodernité est simplement ce qui précède la modernité, rien de plus. Ainsi, nous devons chercher un nouveau terme pour notre civilisation, notre civilisation de l'accélération technologique et de l'atomisation des sociétés vers l'individu en tant qu'entité propre.

Au final, le concept et le mouvement artistique que je pressens sont déjà induits dans mes productions et celles des artistes de notre époque. Il nous faut les déchiffrer formellement et dans leur processus afin de découvrir ce que l'inconscient collectif souhaite nous dire. Nous pourrions nous demander si, dans ce monde de nucléarisation des pratiques et principes, il ne faudrait pas revenir à un âge des mouvements artistiques, recréer ces parties politico-artistiques et faire consensus vers un renouveau de la civilisation occidentale basé sur le modernisme et la tradition antique et métaphysique. Certainement pas : le mouvement de notre monde n'est pas celui des anciennes communautés artistiques ou politiques. L'art ne doit pas être politique ; il est au-delà de cela.

Prenons, pour développer notre pensée, certains des éléments structurants et persistants de notre monde. Nous avons dit que l'artiste, en tant qu'individu, est à la base du changement présent et à venir. Ainsi, l'artiste actuel se doit d'être individué au plus extrême : il doit créer sa propre avant-garde personnelle, l'artiste doit être de la dynamite. Ce principe d'individuation est, d'une part, au cœur de notre société actuelle, mais aussi au cœur de l'être artiste. Il nous faut embrasser cette réalité.

D'autre part, nous avons bien entendu la réalité technologique. Prenons, par exemple, l'art génératif. C'est aujourd'hui une des pistes de recherche fondamentale de notre temps. Nous pourrions, dans une logique syncrétique, partir des formes archétypales de l'architecture et les modifier via la génération automatique. Ce faisant, la tradition n'est plus visible, mais enfouie dans l'œuvre. Il est possible d'utiliser les machines, les intelligences artificielles, afin de modifier, de faire muter la tradition et de la faire passer à un autre stade, une transcendance par la machine.

Penchons-nous d'ailleurs sur l'architecture. L'érection d'une cathédrale est le plus bel exemple de la poésie et du romantisme de l'homme. Ce geste, a priori hors de tout utilitarisme, est néanmoins l'image de la création et de la fondation des édifices les plus opulents de la vieille Europe. Il nous faut sortir de l'utilitarisme froid et pouvoir recréer ce genre d'œuvres en pure perte, or du fonctionnalisme : un art pour l'art, un art de la transcendance. Dans un même sens, on peut noter la cohérence spirituelle du modernisme vis-à-vis des volumes simples des temples du monde antique. L'architecture brute est spirituelle dans son essence, le monolithe architectural tient en lui une métaphysique.

En revenant au Corbusier :

<sup>37</sup>«L'architecture a des destinées plus graves ; susceptible de sublimité, elle touche les instincts les plus brutaux par son objectivité ; elle sollicite les facultés les plus élevées par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle les spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est possible d'idées que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inéluctables, irréfutables, oubliées aujourd'hui.

Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination !»

Ainsi, il nous est autorisé d'affirmer que l'art, au-delà de toute considération rationnelle, tient en lui une nature purement métaphysique et spirituelle. Même les modernistes, qui parlaient des proportions des volumes, trouvaient en eux une sacralité des règles géométriques et de l'harmonie mathématique. Il est vrai que, pour le monde postmoderne, il y a eu une réelle perte de considération spirituelle. Maintenant, la machine est un monstre froid dirigeant nos moindres pensées, nos moindres façons de faire. Notre monde est régi par cette machine, et le coût de ce fonctionnalisme est la perte de l'âme au profit de cette dernière. Je pense qu'il faut insuffler une âme à cette machine, non pas la détruire, mais l'animer.

C'est ainsi que je parle d'un syncrétisme, un amalgame contre-intuitif devant faire naître un nouveau système de compréhension du monde de la création. Prenons l'homme individué, faisons-le dialoguer avec la froide machine, laissons cet individu artiste animer la machine, lui donner un nom. Rendons à la modernité une métaphysique de l'individu sacré.

## 4. Surmodernisme

Avant de développer la nécessité d'un dépassement de la postmodernité, il est important de se questionner à nouveau sur le caractère de la modernité. Est-ce une époque, un courant de pensée, une évolution technologique ? C'est tout cela à la fois. Certains diront que la modernité a commencé avec l'apparition de la machine à vapeur, d'autres avec la Révolution française, ou encore plus loin, durant la Renaissance. En vérité, la modernité est plutôt la modification de l'homme au cours des derniers siècles.

---

<sup>37</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Champs Flammarion, pp. 15 16 (architecture brute = spiritualisée).

Le mouvement moderniste a tenté d'en rendre compte avec le cubisme ou encore ses machines à habiter. La modernité a de tout temps été source de critiques, tantôt meurrière des traditions, ou encore machine à broyer le prolétariat. Or, j'affirme que, sans la modernité, les hommes seraient restés à l'état de sauvages illettrés. L'apparition de l'imprimerie, par exemple, ne serait-elle pas le commencement de la modernité dans la diffusion du savoir? La modernité, malheureusement, ne se suffit pas à elle-même, elle qui est plus qu'autre chose une machine, un outil au service des êtres humains. Je pense donc qu'il est désormais nécessaire, avec la mort de Dieu provoquée par cette dernière, de dépasser et surpasser la modernité.

Le concept de surmodernisme m'est apparu un soir, peu avant le sommeil, lors d'une phase de méditation. Cette découverte est devenue l'un des centres de ma pensée et oriente désormais mes recherches artistiques. Le concept de surmodernité n'est pas nouveau et a déjà été utilisé pour la définition de nos sociétés par l'anthropologue Marc Augé. Ce dernier définit, par ce terme, une modernité en excès. Le surmodernisme et la surmodernité qu'il induit sont différents dans notre définition. Il est effectivement en excès, mais tient en lui une dimension métaphysique fondamentale. Ci-dessous, les notes brutes écrites lors de l'apparition de cette idée :

« Notes de la nuit du 15/01/2025 :

*Surmodernisme : = transcendance de la modernité et ne la précède pas simplement (post-modernité)*

*Cf surréalisme transcendance de la réalité*

*Le surmodernisme peut transcender la modernité par l'utilisation des symboles traditionnels situés dans l'inconscient collectif (Jung)*

*Le Surmodernisme n'est pas simplement l'accélération ou l'amplification de la modernité par la technique et la technologie, il est aussi la transcendance de la modernité par une métaphysique (Cf. Altar).*

*Ce que je définis comme surmodernisme est le mouvement de l'avant-garde du XXIe siècle. Il est surmoderne par la forme et le concept. Nous utilisons les nouvelles technologies comme vecteur de sens : l'homme est au milieu de ce mouvement.*

*De par sa pensée créative il dirige à la machine. Sa vocation est la transcendance de l'homme moderne par la création. Je parle de transcendance, car nous voulons dépasser le modernisme utilitaire et le transposer à la sphère métaphysique, métapolitique.*

*La machine est utilisée comme outil de représentation de l'inspiration de l'homme. L'homme surmoderne et l'artiste surmoderniste sont les nouveaux surhommes devant dépasser l'homme moderne par l'action et le mouvement.*

*Surmodernisme = insuffler l'âme à la modernité*

*Il y a syncrétisme entre la modernité au niveau formel et la tradition au niveau métapsychologique.*

*Surmodernité -> dépasser la modernité ! -> sopravivere.*

*C'est l'acte de survie de notre civilisation occidentale. Ici la modernité et le progrès technologique sont compris comme facteurs essentiels de notre civilisation. D'un point de vue métaphysique nous nous situons au niveau du surhomme nietzschéen. Donc traditionnel et aristocratique.*

*-> Un mouvement de révolution voulant imposer la domination d'une élite surmoderne et aristocratique pour remplacer l'élite bourgeoise moderne et décadente. Ici nous ne sommes pas réactionnaires, car nous voulons dépasser la modernité. Notre regard se porte vers le futur.*

*Nous ne sommes pas post moderne, notre volonté n'est pas simplement de précéder la modernité, mais bien de la surpasser. Nous sommes surmodernes !*

*Nous surpasserons la modernité en lui insufflant une âme, une métaphysique, une cosmogonie, une mythologie pour les millénaires à venir. Le réveil de l'occident démarre ici.*

*Le surmodernisme est un mouvement pour le deuxième Millénaire. »*

Ainsi, suite à cet éclair, je pus apercevoir l'idée d'un nouveau mouvement pour l'art, pour notre civilisation. Au vu de la définition du modernisme et de son fonctionnalisme, il me paraît clair que l'idée d'un surmodernisme venant dépasser la simple fonction est cohérente à notre époque. Ainsi, cette idée m'est apparue en tant que paradigme civilisationnel et création d'un nouveau dogme, se basant sur la modernité, mais en y insufflant une âme qui porte les traditions enfouies en chacun de nous. La surmodernité est donc le surpassement de la modernité et l'avènement d'un nouvel âge. Quand je parle de surmodernité, ce n'est pas simplement son accélération technologique, mais bien sa transmutation en un mouvement métaphysique, un syncrétisme salutaire devant pousser, par extension, l'individu à se surpasser.

Ici, le préfixe sur-modernité est entendu comme celui de sur-vivre. En prenant les traductions italiennes *sopravvivere* et *supervivere* en latin, nous avons ici le fait d'être au-dessus. Comme pour sur-vivre, étymologiquement, nous avons l'idée de « vivre au-dessus » de la modernité.

Ainsi, pour la surmodernité telle que nous la comprenons, il n'y a pas seulement le fait d'une modernité en excès, mais bien une volonté de transcender la modernité — être

au-dessus de la modernité. Il n'est pas question ici d'un ordre quantitatif, mais bien qualitatif. Le surmodernisme est alors entendu comme une transcendance de la modernité, à l'instar de la postmodernité qui, elle, n'est que la continuation sans âme du modernisme.

Le surmodernisme part donc de la modernité. L'homme, désormais, a enterré la tradition, il a tué Dieu. L'homme est donc devenu moderne, mais, ce faisant, cet homme moderne a perdu son sens. Cette modernité a permis la destruction de la morale passée sans toutefois la remplacer métaphysiquement. La modernité a eu un effet mécanique écrasant l'homme, mais lui permettant, par la même occasion, d'entrevoir une certaine évolution par la technique. Le surmodernisme, loin de n'être qu'un simple progressisme accéléré de la modernité, est plutôt la volonté de créer une nouvelle métaphysique qui viendrait augmenter et transcender la modernité. Ici, point de retour, mais un élan en avant, un mouvement positif et créateur d'un nouveau paradigme civilisationnel, tout en embrassant les découvertes de la modernité. Cette nouvelle métaphysique puisera à la source même de la tradition, dans le cœur nucléaire de notre inconscient collectif, ce afin de doter l'homme postmoderne d'une philosophie de la volonté de puissance et de l'acte de création comme acte de foi.

Le surmodernisme tend donc à un syncrétisme de croyances dans sa nature moderne et donc multiculturelle. Comme pouvait l'affirmer Jung, l'inconscient collectif, et donc les archétypes et mythes qui en découlent, ont souvent les mêmes attributs entre une civilisation et une autre. Ainsi, nous parlerons d'un Occident qui s'est étendu à travers le monde, un mouvement global de la création. J'ajouterais même ici qu'en soi, la postmodernité et son individuation extrême sont désormais le seul vecteur de spiritualité. À mon sens, il nous faut militer pour un Occident-monde, par l'individuation de chacun. Nous pouvons ici citer encore une fois Jung :

<sup>38</sup>«Le monde avait non seulement perdu son caractère divin ; il avait aussi perdu son caractère spirituel. En transposant le centre d'intérêt du monde intérieur au monde extérieur, la connaissance de la nature a infiniment grandi en comparaison de ce qu'elle était autrefois ; mais la connaissance et l'expérience du monde intérieur ont diminué en proportion.»

Les traditions ancestrales se trouvant au sein de notre inconscient collectif sont accessibles par l'individuation. Nous pouvons les voir, les ressentir. Le surmodernisme se veut être un mouvement pour sortir cette civilisation de la torpeur et de l'immobilisme, voire pire, du nihilisme dans lequel elle se trouve. À l'heure actuelle, toute volonté de dépassement est vue comme quelque chose de dangereux et donc à éviter. Prenons, par exemple, l'écologie politique ou encore ses déviations comme l'animalisme, le véganisme et tous ces mouvements antihumains. Toute évocation d'une volonté de puissance est vue par ces iconoclastes post-chrétiens comme un crime fait à l'encontre du faible, des autres espèces, de la planète, en clair, de l'univers entier. Il faudrait, au contraire, s'effacer totalement, renoncer

---

<sup>38</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, p. 154 (avec l'apparition de la science).

à son ego. Ces personnes, une grande partie de nos contemporains, sont dans une démarche suicidaire.

Ce que propose le surmodernisme est, au contraire, un mouvement de vie. Un élan vital. Faire enfin renouer la civilisation occidentale avec la confiance en l'avenir. Rien n'est perdu, et c'est notamment grâce à cette modernité tant décriée. Elle reste le mouvement qui a le plus durablement impacté le monde. Par la modernité, le monde s'est occidentalisé. Il s'agit donc de partir de la modernité comme nouvelle base de notre civilisation. Le surmodernisme doit donc avoir un caractère philosophique de transcendance du soi, mais aussi un caractère opératif de dépassement par l'utilisation de l'outil machine. Ce mouvement est viscéralement tourné vers le futur. Le surmodernisme, au-delà d'une simple glorification de la modernité, est bien le dépassement de cette dernière, ceci via l'insufflation d'une âme métaphysique par l'individu et la tradition enfouie dans l'inconscient collectif.

D'un point de vue esthétique, le surmodernisme embrasse totalement l'usage de tous les médiums en tant que pratique créative, tel que défini précédemment. Il embrasse de même tous les outils technologiques présents et à venir, qu'ils soient numériques, génératifs, automatisés, robotisés, etc. Concernant l'art numérique ou digital, par exemple, ce monde virtuel et éthéré n'est pas sans rappeler les tableaux des peintres surréalistes. Le surmodernisme se rattache intimement au surréalisme d'un point de vue esthétique, mais aussi conceptuel ; dans son aspect transcendental de découverte d'un nouveau royaume métaphysique et parapsychologique. À l'image de Breton, Dali, Ernst, Magritte ou Miró, qui réussirent à mystifier leur mouvement par le biais de leur psyché et de l'étude de l'inconscient.

Il peut aussi être intéressant de parler, dans une optique surmoderne, de symbolisme technologique ou symbolisme technique. Le symbolisme figuratif, ou encore le symbolisme romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, étant déjà explorés, nous partons de la modernité pour en ressortir les symboles des formes modernes, abstraites, techniques. Le symbolisme, étant de nature spirituelle et touchant à l'inconscient collectif, cela me paraît pertinent.

La modernité a fait son œuvre dans la destruction, aussi malheureuse que salvatrice, des anciennes croyances. Nous pouvons désormais nous diriger vers un syncrétisme spirituel et symbolique destiné à représenter la culture et ses croyances du passé, mais intégré dans les nouvelles formes techniques, technologiques, modernes, surmodernes de nos sociétés. Ce qui est enfoui au cœur de notre inconscient rejaillit en signes exprimés via les formes contemporaines. Ainsi, l'usage des nouvelles technologies comme vecteur de symbole est au cœur de cette démarche, une démarche se portant aussi sur les sciences de la psychanalyse, mais à l'échelle d'une civilisation. Ce qui est enfoui ne disparaît pas : il rejaillit sous d'autres formes. Le surmodernisme est avant tout un acquiescement total à la création sans borne et à l'émancipation de l'artiste en tant qu'individu créateur. Aucun médium n'est interdit, aucune technique n'est proscrite, seule la création compte.

Nous comprenons donc ici que l'objet de ce livre tient plus à la découverte d'un nouveau paradigme artistique qu'à un simple manuel du devenir artiste. Au contraire, ici, nous utiliserons le savoir «technique» de la psychologie de l'artiste comme outil pour tendre à une nouvelle aire de création, celle de la surmodernité. Ainsi, nous positionnons l'artiste en tant que centre de cette nouvelle cosmologie.

## 5. L'artiste total

Où se situe donc l'avant-garde aujourd'hui ? Certainement pas en France, du moins pas au niveau académique et subventionné. Ici règne la médiocrité, l'entre-soi, l'idéologie. Le pire étant la politisation de ces artistes «engagés». Ils ne se rendent pas compte que leur art, leurs œuvres, sans les subventions du même État qu'ils exècrent, ne pourrait voir le jour. Ces artistes sont d'une assurance d'eux-mêmes frisant le ridicule. Ils ne se rendent pas compte qu'ils recréent ce qui a déjà été fait cinquante, voire un siècle auparavant. En soi, la politisation de l'art est un problème ; effectivement, comme développé précédemment, le fait de politiser l'art ne fait que le mettre au niveau de son époque. Une œuvre politisée n'a d'horizon que le présent ou le futur immédiat. Ces dernières n'auront pas la force de représentation d'un Caravage, par exemple. Les faits politiques sont effectivement des épiphénomènes dans l'histoire de l'art, mais aussi dans l'Histoire. L'art ne peut et ne doit pas être politique. L'art ne peut se réduire à un phénomène aussi corrélé avec les humeurs de l'époque. L'art politique est voué à disparaître avec son temps. L'art, au contraire, détient une force bien plus profonde et plus éternelle que le commentaire politique. Ainsi, je pris pour voir disparaître les subventions, pour que les artistes puissent découvrir la véritable force de l'art.

Victor Papanek est mort, aux designers «engagés» : arrêtez de le ressusciter et laissez-le reposer en paix. Les dômes géodésiques et Buckminster Fuller l'ont démontré, ils ne sont pas l'horizon indépassable de l'architecture, ces derniers brûlent. L'ancien monde que vous tentez de faire renaître, tels les nécromanciens du mauvais goût, a fini son travail de libération des esprits : laissez reposer ces pensées. L'avant-garde est bouillonnante d'une rage générationnelle. Une flamme couve, et cette dernière ne saurait tarder à se propager en un immense incendie.

L'avant-garde actuelle est celle que je définirais comme surmoderne. D'une part, très portée sur les nouveaux moyens de production à l'image du modernisme, mais aussi en quête d'un sens métaphysique plus profond. Ceux-là forment l'avant-garde véritable, les vrais découvreurs, les artistes qui écriront l'histoire de l'art. Ils sont souvent, sans le savoir — du moins pour l'instant — les vrais porteurs de leur époque, ceux qui, plus tard, permettront de déchiffrer la matrice de l'inconscient collectif de notre temps. Ces artistes sont au-delà de l'académisme : ils ne copient pas, ils créent.

En revenant sur la localisation exacte de cette avant-garde, il n'y en a pas. Le régionalisme dans l'art tend à l'inefficacité des œuvres. L'œuvre d'art total se doit d'être universelle ou, au moins, civilisationnelle. Le Corbusier avait raison de parler de la bigoterie des artistes régionalistes. Effectivement, dans notre monde individualisé, plus de groupes, de mouvements structurés autour d'un chef, à l'image des surréalistes de Paris, par exemple. Les places fortes de l'art sont désormais éparses dans les grandes villes-mondes. Ces places fortes ne sont pas les centres de création, mais ceux de monstration. Les artistes communiquent désormais entre eux via les terminaux digitaux ; nul besoin, désormais, d'être «quelque part» — le monde de l'art est partout.

Mais alors, comment définir l'artiste surmoderne, l'artiste du futur ? Est-ce qu'un retour des formes traditionnelles ne pourrait pas être la nouvelle avant-garde ? À l'image de la Renaissance ? Non.

Il se doit d'être radical, et ce afin d'imposer sa vision du monde via ses œuvres. Il impose son univers de création, sa cosmologie. Il est le centre de gravité du monde. L'artiste surmoderne doit être artiste total. Il ne doit pas se contraindre à un seul médium. L'œuvre, le grand œuvre d'un artiste, doit être vue et entendue dans sa totalité, sa globalité, et toutes les imbrications que cela induit. Comme nous le rappelle Hegel dans son *Introduction à l'esthétique* :

<sup>39</sup>«Celui qui n'a que du talent ne peut obtenir des résultats appréciables qu'en se confinant dans une branche spéciale de l'art ; mais, pour réaliser la perfection en soi-même, il faut être doué pour l'art en général et sentir en soi l'inspiration que seul possède le génie. Aussi bien le talent sans génie ne dépasse les limites d'une habileté purement extérieure.»

Choisir d'embrasser tous les secteurs de la création, c'est faire preuve de résistance contre l'injonction moderne de la spécialisation. L'homme n'est et ne sera jamais une machine. La machine, cependant, dans sa forte capacité de spécialisation, doit être utilisée par l'artiste, le créateur total. Il est maintenant clair que l'art doit évoluer avec ses moyens techniques contemporains. Que ce soit Marinetti ou Benjamin, outre des divergences d'ordre politique, le constat est le même. Aujourd'hui, il faut donc prendre à bras le corps les nouvelles technologies, que ce soit l'IA ou les moyens de production automatisés.

Il est possible de faire cela sans tomber dans le piège de la masse et de préserver la non-reproductibilité des choses afin de créer une rareté non plus naturelle, mais artificielle. Avant, il fallait choisir de reproduire une œuvre. Maintenant, il faut choisir de ne pas la reproduire, les œuvres étant désormais intrinsèquement reproductibles. Il est donc nécessaire de rendre l'œuvre d'art au domaine de l'élitisme et non plus au domaine de la masse. Revenir au qualitatif en refusant le quantitatif.

Nous l'avons aussi vu : au-delà de ces considérations sur le rôle de l'artiste dans notre

---

<sup>39</sup> Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le beau*, Paris, Champs, p. 357 (art total = génie).

temps et sa place dans la société, il y a des choses plus profondes et vectrices de changement. Ainsi, la conscience des cycles complexes de création, de l'inversion des valeurs, de l'individu sacré comme bases métaphysiques est essentielle au niveau de la psyché de l'artiste afin de pouvoir faire œuvre en toute liberté, et ce en cherchant la transcendance par la création. L'âme de l'artiste, de l'individu, doit tendre à ce que Nietzsche appelait le surhomme. Nous avons aussi pu voir que l'artiste, par sa métaphysique propre, peut rendre opératives sa création et son œuvre par l'accélération des cycles de création. Il est le mage et le chaman. Cette accélération pouvant aussi être comprise en tant qu'outil de changement de paradigme. Ainsi, en partant de l'individu, des fondements mêmes de notre société postmoderne, il nous est possible, par la figure de l'artiste, par la création de cosmogonies artistiques, de rentrer dans une nouvelle aire esthétique et civilisationnelle. L'artiste est aujourd'hui le centre, le point focal de l'univers.

## BIBLIOGRAPHIE

Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Folio Essais

Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Folio Philosophie

Charles Bobant, *L'art et le monde*, Paris, Mimesis

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion Champs

Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Le Livre de Poche

E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon

René Guénon, *La crise du monde moderne*, Paris, Kult

G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le beau*, Paris, Flammarion Champs

Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Paris, 10-18

Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion Champs

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme*, publié dans *Le Figaro*

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche

Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Folio Essais

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Le Livre de Poche

Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, *Ecce Homo*, Paris, Folio Essais

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Le Livre de Poche

Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais

Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Le Livre de Poche

Platon, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion