

**L'exposition qui se tient au Centre Pompidou de Metz a le mérite de nous obliger à nous réinterroger, d'une part, sur un vocable forcément usé de l'art contemporain, celui de "dématérialisation" de l'œuvre d'art— dénomination que l'on doit à Lucy Lippard traitant de l'art conceptuel<sup>1</sup> — et également, plus lointainement, sur les procédures de commande et de contrôle de l'art par la pensée, et de la pensée par l'art. Ce qui équivaut à reprendre non seulement le chemin tracé par la cybernétique<sup>2</sup> à l'orée des années 60, mais à explorer la percolation entre l'Art moderne et la télépathie. Une pratique primitive aux accents ésotériques qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, va à l'encontre du progrès selon un mouvement descendant.**

# FIGURES DE LA PENSÉE

Fabrice Hyber, *screen + télépathy*, 2013  
Aquarelle, fusain sur papier, 76x57cm  
Collection de l'artiste  
© Photographie Marc Domage  
© Adagp, Paris, 2015



**COSA MENTALE  
LES IMAGINAIRES DE LA  
TÉLÉPATHIE DANS L'ART  
DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE.**

CENTRE POMPIDOU- METZ  
1 PARVIS DES DROITS DE L'HOMME  
F-57020 METZ  
WWW.CENTREPOMPIDOU-METZ.FR  
JUSQU'AU 28.03.16

En effet, alors qu'il est plutôt question de tout montrer et de tout comprendre dans un renouveau des technologies, qu'il soit celui de la transmission permise par l'émergence des télécommunications, du développement de la photographie, ou des possibilités nouvelles offertes par l'observation du corps humain grâce à la radiographie, la fin du XIX<sup>e</sup> modère son rationalisme et la progression fulgurante des modes de communication, par un goût pour l'occulte et les recherches sur l'invisible. Les innovations techniques, en modifiant les échanges et les liens dans la perspective de se débarrasser du corps — au sens large, puisqu'il s'agit autant des objets que de l'enveloppe corporelle, — vont donc participer paradoxalement à un retour à l'inconnaissable de la matière à partir de l'expérience télépathique. Dès lors, les expressions artistiques qui manifestaient une esthétique entendue comme "causa mentale", idée chère à Léonard de Vinci, vont puiser ici la possibilité d'une proximité nouvelle entre œuvres et spectateurs, pensée et émotions.

De sorte qu'on aurait tort de ranger la passion pour les expériences parapsychologiques et télépathiques d'un grand nombre d'artistes au rayon des curiosités fantaisistes. Telle est la conviction de l'historien d'art Pascal Rousseau, qui a trouvé dans cet engouement métapsychologique, de Kandinsky à Breton, de Robert Barry à Robert Filliou, des actions performées d'Ulay et Abramovic à Susan Hiller, le prodrome de l'avant-garde

artistique. Arguant alors que le devenir de l'art s'est déployé aussi bien en rupture avec le passé et investi par le champ technique que selon une voie spirituelle et archaïque. Des voies qui, toutefois, convergent puisqu'elles supposent toutes deux la suppression des médiations et la mise en commun des sensations et des idées.

La télépathie qui propose une expérience de transmission au-delà de la convention du langage, et par conséquent libérée de la nécessité de la figuration, apparaît là, comme un moyen de réapprendre à percevoir et à représenter. L'impressionnante traversée encyclopédique, voulue par Pascal Rousseau — unique commissaire et chercheur de ce projet pharaonique— de ce qu'il appelle les imaginaires culturels de la télépathie, répond ainsi d'une visée à la fois anthropologique, historique et esthétique. On notera d'ailleurs que cette large perspective, où la recherche renvoie aux œuvres plastiques proprement dites, se déploie parfois à perte de vue. En ce sens, le choix d'un parcours chronologique dans l'exposition qui n'aborde, qu'après bien des détours, la question télépathique à l'aune de l'art contemporain, génère un effet-retard dans la dramaturgie de l'accrochage de l'exposition. Or l'art comme la télépathie ont avec le savoir, un commerce conflictuel puisque tous deux sont des expériences perceptives plutôt que des concepts, en cheville avec l'utopie plutôt qu'avec une véritable épistémè. Ce qui a pour effet, finalement salvateur pour l'exposition, de brouiller les liens entre les œuvres, et leurs concordances supposées. L'installation de Tony Oursler qui reconstitue sur le mode farcesque, voire kitsch, une séance spirite chez l'éminent occultiste Louis Darget, surgit ainsi après un corpus plastique plus anecdotique dans le parcours des salles. A l'origine, et pour le situer précisément, on doit le terme de télépathie à la Society for Psychical Research de Londres née en 1882, qui qualifie de télépathique " *Tous les cas où une sensation est reçue à distance sans l'intermédiaire normal des organes reconnus des sens*". Les expériences télépathiques, c'est l'hypothèse de Pascal Rousseau, génèrent, à ce titre, publications inspirantes, et courants de pensée hors normes qui séduisent le milieu artistique et nourrissent la genèse de l'abstraction.

L'art abstrait dont l'esthétique se construit autour d'une forme sans objet au nom d'une expression uniquement sensible de la matière trouve, là, matière à création. Visualiser la pensée, déréaliser l'œuvre d'art, vont aller de pair avec la forme que **Kandinsky** souhaite voir advenir: " *la forme est l'expression matérielle d'un contenu abstrait*".<sup>3</sup> Pascal Rousseau nous apprend ainsi que *Les formes pensées* (1905), ouvrage gravé de Charles W. Leadbeater et Annie Besant, théosophes<sup>4</sup>, dont les illustrations présentent une classification des pensées et des émotions à partir de gravures de couleur, trouve de possibles résurgences dans les toiles de Kandinsky. Les tenants de la peinture et de l'art pur défaits de leur contenu matériel, et donc défaits de la figuration, vont s'engouffrer dans cet activisme cérébral, fait de symbolisme chromatique et de possibles projections mentales. **Frantisek Kupka**, le premier, y voit le dépassement du langage et du champ de la perception. Cette extension des pouvoirs psychiques pose un devenir surhumain et l'avènement de l'esprit dans l'art. Si les théosophes adeptes de la télépathie sont séduits par la sortie du corps vers une béatitude complète de l'individu, les peintres abstraits œuvrent sur le versant d'un futur adamique de l'art, fait de couleur et de lumière, où fusionnent pensée de l'artiste et vibration de la toile, qui vont rayonnant jusqu'au spectateur. Ces images, compositions graphiques de Kandinsky ou plans de couleur de Kupka, s'orientent vers une augmentation du champ de vision et s'arrachent au réel de la représentation, débarrassé de ses ingrédients picturaux. La peinture symboliste avait déjà servi de base arrière à la possibilité de projection de la pensée dans l'espace du monde, selon une physicalité que les avant-gardes qui lui font suite, du cubisme au futurisme via l'abstraction, vont poursuivre. Il s'agit pour ces mouvements esthétiques d'explorer



alors la voie ouverte par la télépathie et les courants spiritua-  
listes : la légitimation “d’un fantasme de transparence physique  
de la psychée (de la photographie de la pensée, à la transmis-  
sion des images mentales) qui conduit assez naturellement  
vers le projet d’une dématérialisation vibratoire de l’œuvre d’art  
et son devenir télépathique.”<sup>5</sup> Pouvoir réifier la pensée, c’est  
donner une forme à la subjectivité ; par conséquent la donner à  
voir. Cette visibilité offerte par l’expérience télépathique, oblige  
à reconsidérer les liens entre l’objet et sa représentation, mais  
aussi les lignes de démarcation entre réalité et fiction, dans un  
partage devenu volontairement flou. Cette idée à la source du  
renouveau surréaliste souligne moins une incursion dans l’irréel,  
qu’une autre façon d’aborder la réalité sur le mode du merveil-  
leux. Ce que Breton nommera le “magique circonstanciel” dont  
l’élément de preuve est la pratique des dessins communiqués  
ou dessins télépathiques, développés par les surréalistes à la fin  
des années 30. L’idée étant que ce que l’on croit percevoir est  
plus important que ce qui est perçu, puisqu’il s’agit de retrou-  
ver une image par déduction, après l’avoir vu brièvement. Ce  
procédé de trouvaille instinctive est, avec l’écriture automatique,  
à la fois révélatrice de la capture, comme avec un appareil pho-  
tographique, des faits de conscience, et de la possibilité d’un  
partage collectif des consciences individuelles.  
C’est en **Duchamp** que Breton voit, en outre, la concrétisation  
de ce prolongement du mythe de la transparence absolue au

Susan Hiller,  
*Homage to Marcel Duchamp:  
Aura (Blue Boy)*, 2011  
© Adago Paris 2015. Courtesy l’artiste et Lison  
Gallery, Londres.

1 Lucy Lippard, *Six years : The Dematerialization  
of the Art Object from 1966 to 1972*, New York,  
Praeger Publishers, 1973.

2 La Cybernétique : science fondée sur l’étude  
et l’analyse des mécanismes de contrôle et  
de communication chez les êtres vivants,  
les machines et les systèmes économiques,  
sociologiques, informatiques, etc.

3 W. Kandinsky, *La peinture en tant qu’art pur*,  
*in Regards sur le passé*, éd. Herman, Paris,  
1974, p.194.

4 La Théosophie : courant de pensée prônant  
des idées telles que la fraternité universelle de  
l’Humanité, la connaissance des religions, des  
philosophies et des sciences, l’étude des lois  
inexpliquées de la nature et des pouvoirs enfouis  
de l’homme.

5 Pascal Rousseau, *Cosa Mentale, Art et télé-  
pathie au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Gallimard/ Centre  
Pompidou-Metz, 2015, p.207.

6 Pascal Rousseau, *Cosa Mentale, Art et télé-  
pathie au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Gallimard/ Centre  
Pompidou-Metz, 2015, p.233.

service d’une forme de “radioscopie de la subjectivité”. Ainsi *Les  
peintures idées* de ce dernier, clôturées par la réalisation inache-  
vée du *Grand verre*, sont, à la différence d’un **Miró** pour qui la  
peinture reste une cartographie mentale des états d’âme — dont  
on peut voir des expérimentations tachistes dans l’exposition —,  
la mise en lumière du non-sens de la vie psychique et émotive.  
Cette mise à distance du langage, permise par les expériences  
télépathiques, favorise une communication tacite et ne séduit  
qu’un temps la psychanalyse. Freud après avoir recherché  
une explication rationnelle à la télépathie s’en démarque, car  
il y voit un déni du travail linguistique. Avec les années 60 puis  
70, ce qui demeure alors, pour les artistes, c’est peu à peu  
la prise en considération, via la portée du phénomène télépa-  
thique, de l’importance dans le champ de l’art de la dimension  
relationnelle à l’aune du village planétaire. Alors que le monde  
d’après-guerre est à reconstruire, le discours sur l’intériorité est  
ainsi progressivement délaissé et cède la place au rêve de la  
conscience élargie. La physique quantique, associée au regain  
d’intérêt pour les spiritualités, donne au mieux des expériences  
électroniques synesthésiques souvent innovantes (la musique  
de **Pierre Henry**, les vidéos de **Nam June Paik**), au pire des  
dispositifs psychédéliques tels les projets de *Cabines Psycholor*  
(1964-1965) de **Claude Bellegarde** ou le *Mind expand* des  
**Haus-Rucker-Co** (1969) dont on a du mal à saisir sans sourire,  
la radicalité architecturale. La pièce de **Sigmard Polke** datée  
de 1999 offre plus qu’une illustration de ce temps de baignade  
cosmique et immersive. Sa nébuleuse blanche et bleue dans  
l’exposition, répond plastiquement à la dialectique du sujet  
transparent, en figurant une simple forme embryonnaire plon-  
gée dans un environnement océanique.

Reste encore à faire la jonction avec l’âge contemporain pour  
lequel la télépathie est un formidable moteur de transgression  
des genres et de subversion des normes sociales. L’art concep-  
tuel d’abord qui “(...) pousse à son terme le recentrage de l’art  
vers le processus d’idéation, privilégiant l’intention (le projet,  
l’information, la définition) sur la réalisation (l’objet, la mise en  
forme, la fabrication), jusqu’à mettre en doute la nécessité de  
produire des œuvres matérielles.”<sup>6</sup>

Sauf qu’il s’agit moins de la tendance conceptuelle nourrie  
d’analyse et de sémantique emmenée par **Joseph Kosuth** et  
**Carl Andre** que de la veine plus spontanée du groupe Fluxus.  
À l’instar de **Robert Filliou** qui, avec *l’Eternal network*, réseau  
ouvert et non hiérarchisé de l’art à partir d’une communauté  
co-créative, participe de ce terrain commun d’expériences,  
réinventant le contact entre art et spectateur. Voir à ce propos  
*la musique télépathique n°5* (1972) dont Filliou est l’harmonisa-  
teur qui formalise autant une chaîne d’idées qu’une solidarité  
des membres. Malgré tout, c’est au couplage d’artistes, celui  
de **Gilbert et Georges** ou de **Marina Abramović** et **Ulay**,  
que renvoie fréquemment l’expérience télépathique. Les duos  
d’artistes explorent, de fait, leur possible, et peut-être impossible  
collaboration, soit qu’ils jouent du trouble du dédoublement et  
de la dépersonnalisation dans une relation duelle ou fusion-  
nelle, soit qu’ils mettent en place des protocoles d’échange  
communicationnel non verbal. À ce titre, les performances de  
Marina Abramović et Ulay permettent de produire un concentré  
d’attention et de pensée, qu’active la présence engagée dans  
la durée des artistes, et cela relativement à un espace donné.  
L’action *The Artist is Present* d’Abramovic (2010) est en ce sens  
emblématique. S’il faut tenter de conclure, la contribution de  
**Fabrice Hybert** arrive tel un contrepoint au bouclage de ce  
parcours, en invitant les visiteurs à passer à l’acte par le test  
de leurs propres capacités télépathiques. Somme toute, une  
proposition pertinente au terme de l’exposition puisque la télé-  
pathie, en déplaçant notre rapport à l’œuvre, nous oblige aussi,  
en tant que spectateur, à devenir notre propre champ d’expé-  
rimentation. Pour faire, comme il est écrit à la fin du catalogue,  
que chacun de nous devienne “une immense matière à penser”.

**Raya Baudinet-Lindberg**