

De la poïesis comme expression et construction des mondes

André-Frédéric Hoyaux

▶ **To cite this version:**

André-Frédéric Hoyaux. De la poïesis comme expression et construction des mondes. Activité Artistique et Spatialité, L'harmattan, pp.31-51, 2010, Esthétiques, 978-2-296-11259-9. halshs-00380158

HAL Id: halshs-00380158
https://shs.hal.science/halshs-00380158

Submitted on 30 Apr 2009

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

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

Symposium Pluridisciplinaire (21 et 22 Mars 2007)

Activité artistique et spatialité

Sous la direction de Anne Boissière, Véronique Fabbri et Anne Volvey

Maison de la Recherche. Université Lille 3

A paraître

De la *poïesis* comme expression et construction des mondes

André-Frédéric Hoyaux

Maître de Conférences

Université de Bordeaux

UFR de Géographie & Aménagement

CNRS UMR 5185 ADES équipe TEMPOS

Résumé :

L'idée centrale du propos s'articule autour de la *poïesis* comprise comme œuvre fondamentale de la création de mondes (au sens phénoménologique du terme) par les êtres humains. Elle tente d'éclairer les formes et le destin de cette création, « allant de soi » chez l'habitant, pleinement « poétique » voire « intuitionniste » chez l'artiste. La création n'est pourtant qu'un artefact qui singe la nature des faits et des effets, dans une quête de l'essence, de l'authentique, de l'inaccessible fondement des structures qui régissent notre humanité, notre Nature ultime. La *poïesis* est en cela une technique de symbolisation qui permet à chaque être de réorganiser sa relation au monde, notamment à l'espace, au temps et aux personnes et de lui donner du sens. Cette technique est à la fois corporelle et discursive. Elle convoque mouvements et déplacements, présences et répétitions, rencontres et détournements, que cela soit pour l'habitant dans la rue ou le danseur sur une scène de spectacle, que cela soit pour les discussions entre voisins ou des dialogues d'acteurs de théâtre. Toute forme d'expression est donc, en soi, construction des mondes donc poétisation de celui-ci.

Bio-bibliographie :

Géographe imprégné par l'anthropologie de Gilbert Durand, la littérature philosophique de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, puis plus tard par la phénoménologie de Heidegger, Merleau-Ponty et Patocka, André-Frédéric Hoyaux s'est très vite intéressé à la dimension symbolique de l'espace et à sa puissance comme moyen et justification de la réalisation de l'être au monde. On trouve ses articles sur les apports de la phénoménologie à la géographie dans la revue en ligne *Cybergéo*. Pour appréhender ces constructions individuelles et sociales de la réalité spatiale, il travaille avec des méthodologies qualitatives d'entretiens multiples soit de réactivation soit d'explicitation sur support discursif ou iconique. Il a publié des articles sur ces techniques d'appréhension en géographie notamment dans *L'Espace géographique*. Ces méthodes permettent de mettre en lumière la capacité justificatrice des actions humaines dans l'espace et des conceptions idéologiques de l'espace comme il a tenté de le montrer dans des articles dans les revues *Géographie et Cultures* et les *Annales de géographie*.

De la *poïesis* comme expression et construction des mondes

Ce texte travaille l'idée de *poïesis* comme creuset symbolique et métaphorique de l'existence de l'être humain auprès, avec et dans le Monde. Il soutient l'idée que l'être habite en poète pour reprendre l'expression d'Hölderlin, c'est-à-dire qu'il est tout à la fois le metteur au monde, en scène et en récit de sa propre réalité. En construisant poétiquement cette réalité en ce monde, l'être est alors le creuset d'un jeu dialectique qu'évoque l'étymologie de la *poïesis*, tout à la fois celle de la création et de la production, c'est-à-dire tout à la fois celle du « faire avec » libératoire et celle du « faire dans » conditionnel. Une dialectique naît ainsi entre ce qui relève de l'intuition qui se vient ou se pense venir d'elle-même, insondable et une construction qui se pense génératrice des faits, gestes et pensées ; ou encore, entre une appréhension de la réalité qui relèverait d'une part de processus inéluctables, « naturels », hors intentions humaines et, d'autre part, de procédures humaines qui semblent être passées maître du cours des choses, de la nature, des allant de soi (*taken for granted*).

Aussi parler de poésie, c'est revenir à l'ouverture d'un monde, et de façon concomitante, c'est penser le sens induit, voulu, donné par et pour celui qui acte l'ouverture de ce monde. Car derrière cette expression et cette construction d'un monde se niche l'intentionnalité de cette ouverture pour lui et pour son environnement naturel et social, à travers des agir communicationnel (récits) et instrumental (artefacts) qui en modifient la réalité mais aussi sa vision de celle-ci.

Penser cette intentionnalité, c'est donc revenir sur un débat sans fin voire sans fond au sein d'une sorte d'entonnoir de la relation, de l'interaction. Qui ou quoi enclenche cette relation, cette interaction donc cette naissance du monde ? Y a-t-il une temporalité à la construction de la relation. Ou la relation est un ex-nihilo permanent qui n'a de cadre que ce qu'elle relie ? Y aurai-t-il des structures fondamentales acquises, engrammées, que l'art poétique, la création artistique délivrerait à notre perception et ensuite à notre construction intellectuelle ? Ou, sommes-nous tout simplement le jouet de nos intentions, de nos perceptions, de nos constructions, de notre condition ?

L'artiste œuvre à la compréhension de cette mise au monde même s'il n'est pas toujours pleinement conscient de celle-ci, c'est-à-dire des tenants et des aboutissants des relations ouvertes par cette mise au monde. Par l'écrit, le mouvement dansé, l'image, le son, les artistes génèrent en fait un visible et un invisible (Merleau-Ponty M., 1964), c'est-à-dire tout à la fois des intentions conduites pour être vues et des intentionnalités induites, qui sont perçues à l'insu de leur volonté.

Mais au-delà, l'artiste lui-même peut activer ces deux réalités de l'activité artistique. Il peut donc à la fois construire les cadres de sa représentation (le nombre de pieds, de strophes d'un poète ; le nombre de pas, la trajectoire d'un danseur, le nombre et le type de notes d'un musicien) mais aussi artefactualiser l'insondable, l'inconscient, l'intuitif en contraignant à la libération de l'action, celle de celui qui fait et celle de celui qui regarde, qui interprète. En survalorisant les improvisations, le metteur au monde, en scène et en récit, simule ainsi, ou pense provoquer, l'apparition d'un ailleurs originel qui serait le témoin des structures fondamentales de la vie, de l'être humain. Il ne fait bien entendu que repousser l'insondable de l'intentionnalité de l'être. Mais c'est par cette activité de simulation que l'artiste se différencie de l'habitant qui lui aussi construit son monde mais ne pense jamais à son artefactualisation. Ainsi l'activité artistique qui se rend en théorie à la poétique même, ancre cette poétique dans sa technique de poétisation du monde et non dans la poétisation du monde lui-même. Même les courants les moins postmodernes, les moins contextuels, ne peuvent s'absoudre de cette réalité.

In fine, si l'activité artistique est une quête de l'insondable, l'artiste, quel que soit sa valeur, aboutit à une réalité d'expression, de construction et d'interprétation des mondes qui, si elles ne concourent pas aux mêmes enjeux, relèvent des mêmes structures de mises au monde que celle de l'habitant. Certes, l'artiste permet d'en atteindre parfois l'évidence par des chemins plus courts. Il en éveille ainsi une conscience approfondie par la simulation mais c'est en tant qu'habitant qu'il devient un poète – au sens strict – qui s'ignore. En effet, par ces mobilités, par ces construits, par ces discours, l'habitant met tout autant au monde une réalité à travers laquelle il est en quête de lui-même, de son identité territoriale, c'est-à-dire à la fois sociale, temporelle et spatiale.

En tant que géographe phénoménologue, l'intérêt est ici de rendre compte de ce travail quotidien de poétisation du monde par les habitants par leurs discours qu'ils soient verbaux, imagés voire cartographiés (Hoyaux A.-F., 2003 ; 2006). C'est aussi montrer les incidences de ces discours des habitants sur l'espace évoqué pour s'exprimer, convoqué pour se justifier ou provoqué pour se déplacer. Ces discours construisent ainsi ce que Matthias Youchenko nomme « une carte d'identité topologique » (2007, 55). Celle-ci prend corps par les mouvements et les déplacements qui sont autant de signes du questionnement de l'habitant sur son « d'où je suis », « d'où je viens » et « où je vais » ! Cette carte d'identité relève ainsi d'une écriture du monde au sens déjà évoqué par Dardel de la géo-graphie, de l'écriture (graphein) de la terre (gê) ([1952] 1990)

Une première écriture des mondes est effectuée par l'expression des êtres en général notamment par leur corporalité (comme mise en mouvement du corps dans sa relation avec l'environnement spatial, social et temporel présent) et par leur corporéité (comme mise en mouvement de la chair comme relation avec l'environnement spatial, social et temporel absent).

L'écriture des mondes s'articule donc autour de la corporalité et de la corporéité. La première plus clairement liée aux fonctionnements, aux déplacements du corps ; la seconde plus clairement liée à cette possibilité permise à notre corps de ressentir des choses sans que le milieu immédiatement présent pose les conditions de ce ressenti. Frissonner par exemple à l'idée d'un souvenir qui s'est déroulé dans un ailleurs social, spatial, et temporel.

L'imagination et la pensée concourent alors à la mise en chair du monde et cela même s'ils ne sont pas spécifiquement des actes du corps, de la corporalité. Tout d'abord, parce que toute visée intentionnelle de l'être-au-monde auprès des choses et avec des êtres relève d'un corps charnellement incarné, ensuite parce que cette visée annonce parfois la parole, toujours le sens, tous deux innervés dans le potentiel organique de l'être, enfin parce que du fait même de son ek-sistence, l'être-au-monde a pour demeure de se tenir toujours debout auprès de son monde, en corps et/ou en pensée.

Ainsi, la corporéité révèle l'intentionnalité de l'être-là qui est au-monde. Même si celui-ci est avant tout un corps qui séjourne auprès du monde, pour Patocka : « La conscience de l'*ego* actuel est donc toujours conscience de l'*ego dans le corps*. Mais ce n'est pas dire forcément : conscience des actes du corps. L'expérience de soi n'est pas toujours expérience du corps : l'imagination et la pensée, par exemple, ne sont pas, au point de vue phénoménal, des actes du corps, ni même du corps-sujet, bien qu'elles puissent s'accompagner de certains vécus somatiques [qui concernent le corps]. L'intuition surtout, la *vue* intellectuelle, n'est pas, malgré cette métaphore corporelle, un acte du corps » (Patocka J., [*1960-1976*] 1988, 115). On peut donc dissocier conceptuellement actes du corps, corporalité et actes de l'esprit, corporéité. L'un étant intégré à l'autre ; l'un portant la possibilité de l'autre.

Une deuxième écriture de mondes est effectuée par l'artiste ou pour être plus précis, par cet être se typifiant comme tel, c'est-à-dire se construisant symboliquement et matériellement comme tel à un moment de son existence par « l'expression » à travers un support de traduction

(le papier, le tableau, le corps lui-même) de « l'impression » de cet espace, de ces êtres et de ces choses mises en relation (corporéité et corporalité) à l'intérieur (introjeté) de la pensée et du corps de l'artiste. Expression qui est elle-même à la fois corporelle et corporéique, à la fois biographique et symbolique, mais qui toujours transfigure l'allant de soi en artefact. L'art est en cela une manipulation, une technique pour rendre à la nature ce qui est essentiellement de l'ordre des procédures intellectuelles et cela même au plus fort de l'intuition poétique.

Le monde de l'artiste pourrait donc être analysé de façon trajective, par son double temps projectif et introjectif. L'artiste est continuellement en train de se projeter vers l'extérieur et de projeter cet extérieur vers lui-même pour le transcrire en une nouvelle projection (l'artefact). L'artiste est un médiateur de lui-même qui tend à projeter devant lui ce qu'il est lui-même tout en permettant à d'autres d'incorporer cette traduction au sens où parfois l'être humain « normal » pense que l'artiste est mieux à même de traduire le scénario de sa vie qu'il ne pourrait le faire lui-même. Pour cet être, l'artiste serait en quelque sorte le dépositaire des archétypes de notre structuration des mondes, alors qu'il n'en est qu'un passager parmi tant d'autres à la recherche au contraire d'une émergence capable de l'éveiller à lui-même par les conditions de sens qu'il se représente alors par sa création. L'art est donc la possibilité rendue à l'artiste d'éclairer les structures fondamentales de nos métagéographies communes, c'est-à-dire d'éclairer par l'artefactualisation du monde son actualisation même, c'est-à-dire sa présence telle qu'elle s'accomplit à notre perception. Et de là, il permet d'analyser les causes premières du rapport de l'homme à son espace.

En cela, et si l'on travaille plus globalement sur tous les êtres humains, « il faut distinguer le sens de l'être propre où je ne peux être que moi-même, mon *ego*, d'un autre sens où je peux ne pas coïncider parfaitement avec moi-même, où je suis aussi ce que j'*ai*, ce sans quoi je ne pourrais accéder à ce que je ne suis d'aucune manière et que je ne peux, le cas échéant, qu'*avoir* ». Dès lors, il est clair que « je suis également ce par quoi j'opère le passage à ce que je ne suis pas, et comme ce passage m'appartient nécessairement, je peux dire aussi que je suis nécessairement ce passage. Ce qui rend possible cette structure singulière de mon être, c'est, bien sûr, le fait que j'existe temporellement, que je suis un être libre non seulement déployé dans le temps, mais temporel par toute mon essence. C'est dans cette temporalité que s'enracine aussi la possibilité d'un *renversement* du rapport originaire et normal entre le noyau de l'être libre et ce à quoi il est renvoyé. Seul un être libre peut s'aliéner à son propre égard » (Patocka J., [*1960-1976*] 1988, 114-115).

C'est aussi la possibilité pour cet être, d'être ce passage entre corporalité et corporéité, entre le présent, — ce perçu qu'il soit plus ou moins attendu de par la connaissance intime que possède l'être de sa sphère manipulatoire et sensible —, et le présentifié, le représenté, « l'éloigné-rapproché ». Car c'est aussi grâce à cela que « s'enracine la possibilité d'un *renversement* du rapport originaire et normal entre le noyau de l'être libre et ce à quoi il est renvoyé », être aliéné à la présence, celle de « l'éloigné-rapproché » comme celle du proche, celle de cette mise en chair de la réalité qui entoure l'être et le sécurise mentalement autant que physiquement, l'un – le mental – jouant dans et de par son projet même le rôle de fonction motrice du second – le physique.

Ce travail repose alors sur l'idée de rendre artiste l'habitant en le faisant travailler sa représentation du monde. Ces techniques qui utilisent la mise en image qu'elle soit photographique, picturale ou cartographique ne sont pas neuves et tendent plutôt à être utilisée de plus en plus dans les nouvelles expériences d'appréhension de la ville à travers la compréhension de ceux qui la vivent (Le Floc'h M., 2006 ; Gruet S., 2007).

Pour travailler cette représentation habitante, l'utilisation de la carte mentale permet d'obtenir une œuvre à la fois naïve et réflexive de par son caractère médiatique. La carte est à faire, à montrer, à discuter, à révéler dans toutes les dimensions de sa justification opératoire.

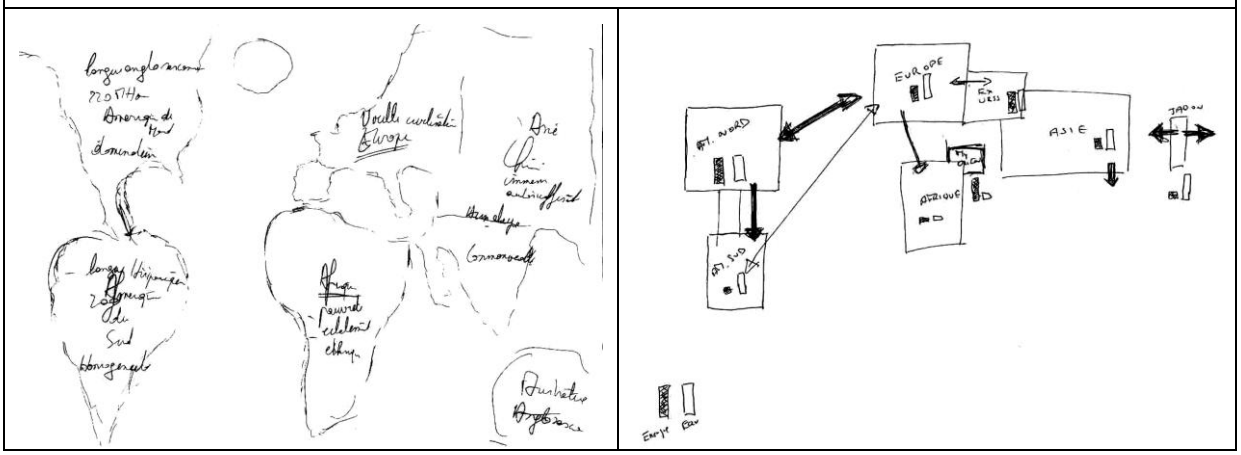
Mais elle est surtout en elle-même le support d'informations sur le monde tel qu'il est senti, appréhendé par l'habitant en un lieu et un moment donné de son existence.

La carte mentale réfère cependant à une catégorie évoquée par le chercheur, sorte de donneur d'ordre mental qui influence de par la terminologie de son questionnement les intentions du dessinateur. Ainsi, selon les intitulés usités, le révélateur n'est pas le même. La représentation « du » monde n'est pas la même que la représentation que l'être effectue de « son » monde. Si la première tend à objectiver la réalité, la seconde tend à la personnaliser, à la subjectiver.

L'opération artistique se révèle ainsi plus pauvre au niveau du sens dans la première, d'où découle une caricature de la réalité. La seconde permet en revanche une libération du sens, notamment dans la diversité de son expressivité. Pour autant, d'autres structures récurrentes en découlent, certes à une autre échelle.

La représentation « du » monde (Figures 1) permet d'observer un ensemble de conformation à des apprentissages entretenues depuis la naissance, notamment par les planisphères vus moult fois à l'école et qui objective une réalité comme centrée sur le monde européen. Mais s'il y a des conformités, il y a aussi des sur-représentations et des sous-représentations par rapport à l'espace dit objectif, c'est-à-dire celui présenté comme tel dans notre système de mesure. Certains espaces sont éludés, surchargés ou modélisés comme autant de touches impressionnistes ou cubistes.

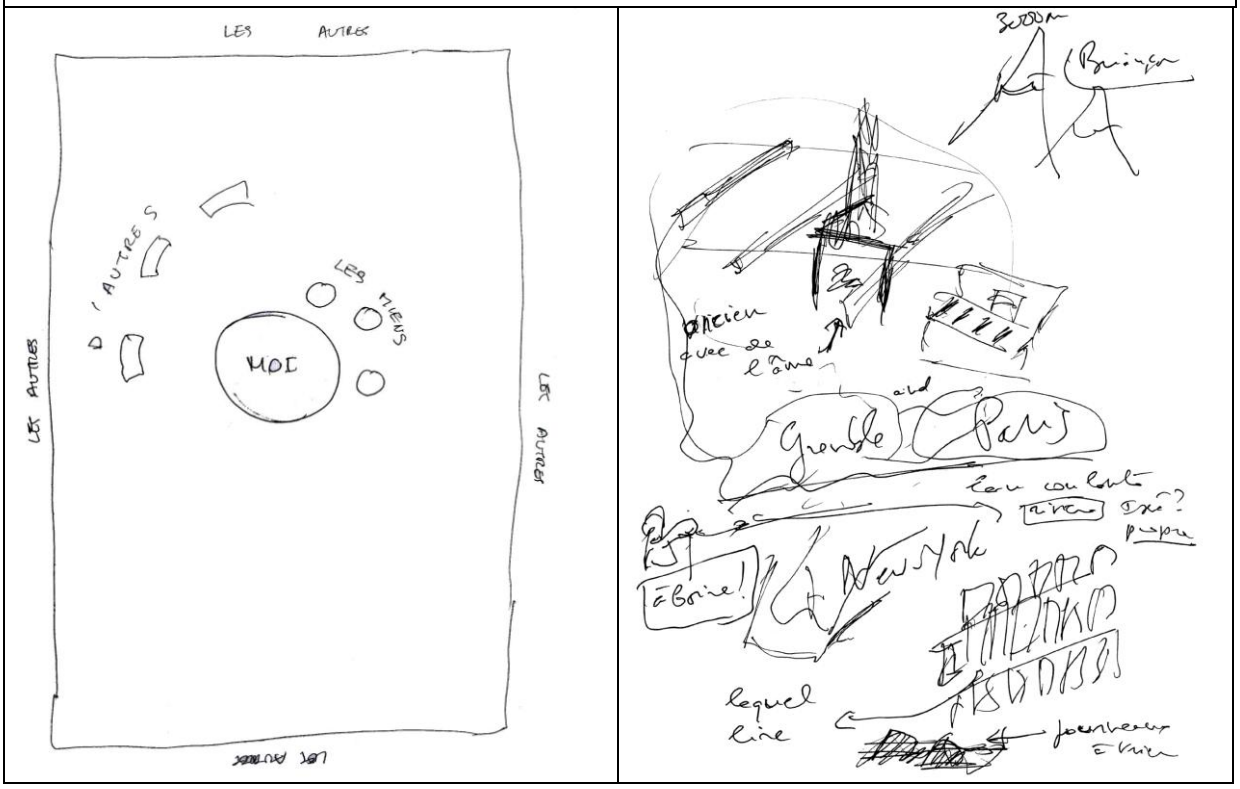
Figures 1 : Représentations « conformes » du planisphère



Au-delà, si on donne la possibilité à l'habitant de se concentrer sur « son » monde (Figures 2). Alors, il artefactualise lui aussi la réalité, il technicise cette réalité poétique en réactivant sensations et pensées ! Il convoque ainsi toute la puissance de la re-présentation. Celle-ci naît de sa capacité à mettre à distance le monde tout en le gardant auprès de soi sous contrôle, ce que Heidegger appelait l'é-loignement (parfois traduit par dé-loignement) (Heidegger M., [*1927*] 1964, [*105*] 133). En fait, dé-loigner, c'est construire une mise à proximité mentale (dans une configuration topologique) tout en permettant son éloignement dans la réalité spatiale (dans une configuration topographique). La réalisation de la carte lui permet ainsi de nourrir sa subjectivité mais surtout d'organiser réflexivement l'unité indivisible qui le constitue en tant qu'être humain situé, daté et socialisé, c'est-à-dire vivant dans un contexte d'énonciation voire de dénonciation. Car de même que l'artiste qui transforme les habitudes picturales (l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme) ou littéraires (le nouveau roman, les situationnistes) en nouvelles habitudes, l'habitant transforme ses habitudes en nouvelles habitudes car qu'il soit chantre de la dérive ou du relativisme, de la décomposition ou de la déconstruction, il demeure pleinement ancré dans un

cadre qu'il se construit lui-même. Ce cadre est aussi nourri des autres mondes construits par ses proches. De concert, il active des inter-mondes labiles et volatiles mais qui sont des instantanés de nos mouvements sociaux-spatiaux et mentaux. Autant d'intersubjectivités qui nourrissent en retour l'inter-objectivité collective, c'est-à-dire cette nouvelle compilation des visions standards... donc objectives de la réalité !

Figures 2 : Un monde forcément à proximité



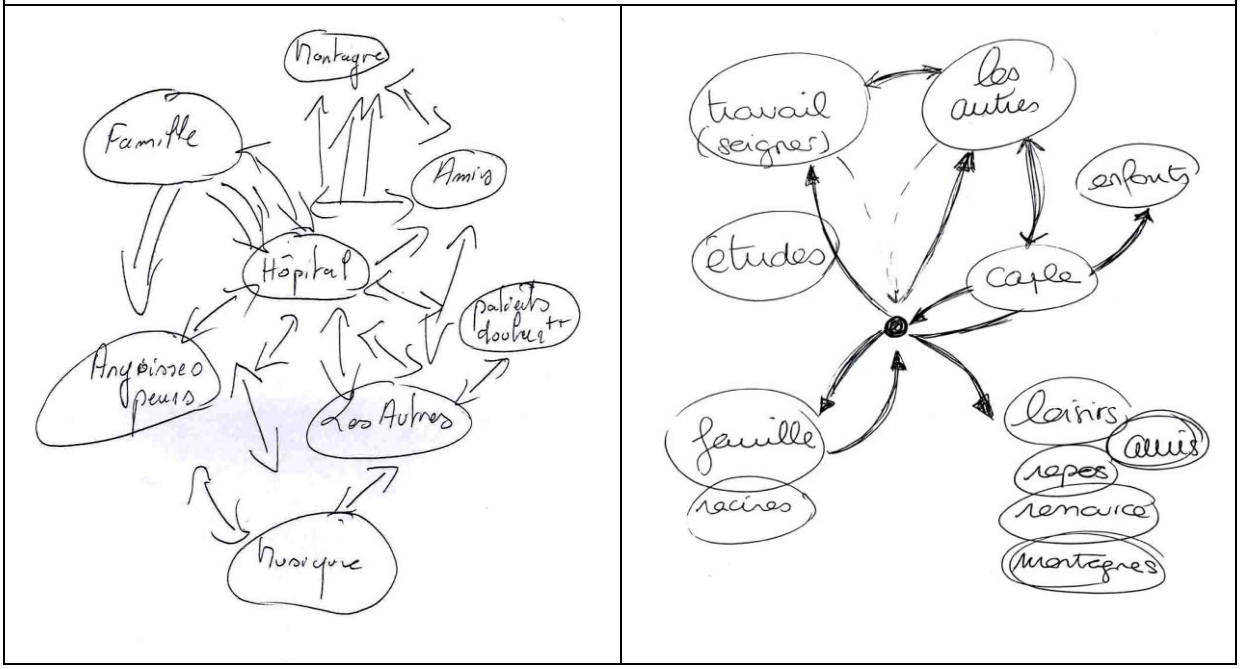
Ces objectivations « du » monde et subjectivations de « son » monde sont donc construites comme auto-centrées sur l'être car celui-ci ne peut faire fi de son indéfectible relation avec ce (choses) et ceux (êtres) qu'ils représentent et se représentent. Il est être-au-monde. Il est lien indéfectible avec l'altérité, autrui et ailleurs. Dans ces relations horizontales avec ces altérités physiques et humaines, l'habitant pose pleinement la question de sa place dans le monde comme le fait le peintre quand il pense à la fois à sa place comme réalisateur de la peinture et emplacement pour peindre cette peinture, notamment à travers le choix des perspectives et des modes de création qu'il assume, c'est-à-dire aussi de quel point de vue il nourrit sa réflexion sur celle-ci. Quelle relation ai-je avec ce qui me dépasse non plus spatialement dans le monde topographique mais dans le monde idéologique. Comment l'habitant peut-il appréhender l'espace sans appréhender sa capacité idéologique d'appréhension de la réalité. Les questionnements demeurent chez l'habitant comme chez tout créateur. Pour autant, chez l'habitant, l'espace topologique étouffe sa volonté de repousser au loin ce et celles et ceux qui ne lui ressemble pas ou ce avec quoi ou avec qui il ne veut pas prendre contact. La carte mentale permet cependant d'accéder pleinement à l'espace topologique de l'être, c'est-à-dire à cet espace artistique qui déforme la réalité en la recomposant, en la symbolisant, c'est-à-dire en collant ensemble les morceaux de son monde que l'être pensait brisé.

Les cartes mentales permettent également de concevoir que l'identité construite à travers la pratique corporelle n'est pas juste une reproduction d'un habitus mais bien un ensemble plastique de réaffectation symbolique qui naît de nouvelles rencontres permanentes entre ce que le corps est en tant qu'entité et ce que le corps est en tant qu'horizon d'appréhension de l'espace perçu. Chaque nouveau passage qui emprunte pourtant la même trajectoire n'implique pas ce même perçu car cette perception n'est qu'une compilation de ce qui est présent en tant qu'entité objectale et de ce qui est absent mais présent dans ce perçu.

Cela implique de même que chez l'habitant des parcours « typiques », des scénographies rythmées, des « pas à pas » qui se ritualisent et dessinent consciemment ou le plus souvent inconsciemment des trajectoires dans l'espace. L'ensemble de ces trajectoires dessine un réseau plus ou moins dense qui selon l'échelle d'appréhension pourra apparaître comme fondement d'un territoire de par son contenu investi mais aussi le contenant délimité. Ces trajets seront constitutifs de répétitions, de va et vient, de cycle de mouvement qui évoquent le temps et la temporalité tout autant dans la durée que le surgissement.

Comme le danseur qui se doit de fixer les lignes droites et les courbes à emprunter, même si celles-ci peuvent parfois gagner en liberté d'action, selon le metteur en scène, l'habitant traverse l'espace en fonction du contexte interactionnel qui devient la scène où il opère ses mouvements, sa corporalité.

Figures 3 : un monde de graphes qui fait lieu (choros)



La géographie devient une chorégraphie de l'espace ou la mesure de l'écriture du lieu « choros » dans l'extension corporéique qui embrasse pour l'habitant le lointain dans la proximité. Le metteur en scène à travers danseurs et chorégraphie artefactualise l'écriture des mondes en mimant les mobilités effectives et les mobilités virtuelles, celles de nos appréhensions imaginatives par l'emprise des nouvelles technologies mais surtout de la plus belle des technologies, notre pensée et l'appareillage neurologique qui en agence l'espace.

Chaque nœud du système choré-graphié est en lui-même une sphère corporelle où l'individu prend place par sa propre présence physique mais aussi l'intention de ses mouvements qui potentiellement entrent ou vont entrer ou peuvent entrer en interaction avec d'autres choses ou êtres de l'espace qui l'entourent « au près » ou « au loin ». En cela, il crée autant de situations qui sont elles-mêmes des mondes avec leur propre métrique, c'est-à-dire leur propre mesure, leur

propre estimation imaginative de ce à qui et à quoi je pense comme m'étant à proximité et à distance.

Chaque mouvement, chaque déplacement convoque un emplissement de l'espace et dessine les contours, la frontière de ce qui est en et hors du champ du monde tel qu'il est construit par l'habitant. Il construit en cela le sol sur lequel il peut, veut ou aimerait s'exprimer voire la scène, l'horizon paysager dans lequel il peut, veut ou aimerait se mouvoir. Le paysage est ainsi formaté lui aussi dans sa plus simple expression c'est-à-dire celle qui met le moins en danger l'habitant dans ses habitudes. En cela, il construit un ensemble de redondances sémantiques qui ont pour rôle de dupliquer la réalité existante dans cette même réalité. Soit cette duplication se fait de manière imaginative soit en présentification soit en matérialisation.

L'exemple des stèles dans les cimetières de « montagnes » des Alpes du Nord est évocateur de ce propos (Petit E., 2004). La miniaturisation d'objet de mémoire, représentant un paysage qui se trouve lui-même face à l'objet, traduit, outre des formes rhétoriques qui animent le jeu des échelles, cette volonté de doubler le sens comme s'il était nécessaire pour l'habitant d'assouvir ou de renforcer son besoin d'identité et d'ancrage territorial.

Figures 4 : La représentation des montagnes (Cervin et Wetterhorn) par les vivants pour les morts …et les vivants



Dans ces figurations, l'acte artistique ne peut être nié. La répétition formelle de la matière renvoie aux mêmes argumentaires que la répétition des trajectoires dansées ou des pieds dans un vers. Cet acte artistique paraît singer la réalité vécue comme la réalité vécue peut découler de l'imaginaire. Car nul ne sait l'antécédence qui invite l'être à se ressourcer dans la similitude, à

composer ses significations à la fois à partir d'un référent présent et du signifiant qui est censé l'évoquer. Comme ces toiles de maîtres composant un paysage au sein duquel un tableau représente lui-même ce paysage. Ce mimétisme à travers la miniature tend peut-être à évoquer la petitesse de l'homme par rapport à l'essence de la nature.

Comme le rappelle René Ménard, « Le dédoublement du concept par l'image donne à l'esprit le moyen de confronter à la poésie ce qui le stimule, grâce à une dimension, même à une sorte de spatialité que la pensée pour autant acquiert. Si je dis "rosée à tête de chatte", ma pensée se meut de la goutte d'eau irisée à une tête de chatte, parcourt le monde, en saisit les correspondances, peut-être l'unité » (Ménard R., 1959, 96). Ainsi, Cette unité est conditionnée par la mise à proximité. Celle-ci peut se faire par les déplacements spatiaux mais elle peut aussi et surtout être assurée par toutes les formes de projections imaginatives qu'elles se structurent sous les traits des pas d'un danseur, des discours d'un acteur, des esquisses d'un peintre, des ébauches d'un sculpteur ou de toute pensée humaine qui permet à l'être de se rendre auprès du monde, de s'en approcher toujours au plus près, de le toucher au sens Merleau Pontien.

Cette falsification de la distance « concrète » offerte par la chair relève du fait que « les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure. Si je ne puis toucher mon mouvement, ce mouvement est entièrement tissé de contacts avec moi. Il faut comprendre que le se toucher et le toucher comme envers l'un de l'autre. La négativité qui habite le toucher, l'intouchable du toucher, l'invisible de la vision, l'inconscient de la conscience, c'est *l'autre côté* ou l'*envers* de l'Etre sensible ; on ne peut dire qu'il *y* soit, quoiqu'il y ait assurément des points où il *n'est pas*. Il y est d'une présence par investissement dans une autre dimensionnalité, d'une présence de "double fond", la chair, le *Leib*, ce n'est pas une somme de se toucher (de "sensations tactiles"), mais pas non plus une somme de sensations tactiles + des "kinesthèses", c'est un "je peux". Le schéma corporel ne serait pas schéma s'il n'était ce contact de soi à soi. La chair du monde est indivision de cet Etre sensible que je suis » (Merleau-Ponty M., 1964, 309).

Cette capacité phénoménologique d'artefactualisation et de fantasmagorie de la réalité conditionne alors en retour une « falsification » des rapports de mesure de la distance entre les êtres et, entre les êtres et les choses ou espaces. Elle introduit le paramètre sécurisant de la coprésence constitutive de notre bulle phénoménologique cultivée de proximité.

La question demeure alors : Est-ce dans l'habituel que se niche l'extraordinaire poétique et au-delà donc est-ce dans la technique, mécanique artificielle de nos façons de « faire avec » et de « faire dans » l'espace que se trouve niché la poétique, l'innovation du déjà-là !

La *poïesis* permet de réfléchir les tensions du donné et de l'acquis, de la création et de la re-production, entre essence et existence. Le choix d'un construit formel disant plus que son formalisme portant mesure sur le choix d'une part, sur la forme d'autre part, mais aussi sur tous les au-delà de ce choix et de cette forme, l'intentionnalité de l'un et la signifiance essentielle de l'autre. Comme le chercheur qui ne peut tout expliquer ce ou celles et ceux qu'il observe, l'artiste ne peut (voire ne veut) tout expliquer de ce qu'il met en scène. Que cela soit volontaire, au sens d'un choix pictural, voire idéologique, une nature morte par exemple dit plus que ce qu'elle veut bien montrer. De même qu'un vers des plus simples dans sa construction et sa composition lexicale voire orthographique peut recouvrir des développements infinis, chaque geste, chaque parole ouvre à une infinie compréhension de notre monde et de notre relation à celui-ci. Tout enfermement de cette potentialité ne peut qu'annihiler l'existence qui est à l'œuvre, ultime création.

Pour autant, si l'espace du monde peut devenir le reflet d'un idiome expressif (à travers les écoles de pensée artistique, les styles littéraires ou picturaux, les artefacts patrimoniaux), il n'empêche qu'il explose toujours *in fine* en multiples perceptions et représentations pour ceux qui le vivent et qui ajoute alors à sa beauté. « La beauté est une propriété qui relève seulement de l'ordre humain. C'est pourquoi l'image plastique peut être belle ou laide, selon le goût de qui la

regarde. L'image poétique n'est justifiée que par sa référence au sens essentiel de la création. L'homme ajouté la beauté au monde, qui est marbre et non statue, couleurs et non tableau. Par la poésie, c'est le monde qui s'ajoute à l'homme, lui révèle l'Être, et l'Être n'est qualifié que par lui-même ». (Ménard R., 1959, 100).

Bibliographie

ARDENNE Paul, [2002] 2004, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » n° 567.

BERSET ALAIN, 2006, *Cartes du monde. Exercice de mémoire*, Genève, Editions Héros-Limite.

DARDEL ERIC, [1952] 1990, *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Editions du CTHS, coll. « Format 6 ».

GRUET Stéphane (dir.), 2007, *Rêves de villes. Les habitants transforment leurs quartiers*, Bouloc, Editions Poiesis-Aera.

HEIDEGGER Martin, [*1927*] 1964, *L'être et le temps*, paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », trad. Boehm et De Waelhens.

HOYAUX André-Frédéric, 2006, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours habitants », *L'espace géographique*, n°3, Tome 35, 271-285.

HOYAUX André-Frédéric, 2003, « Les constructions des mondes de l'habitant : Eclairage pragmatique et herméneutique », *Cybergéo*, n° 232, 23 p.

LE FLOCH Maud (dir.), 2006, *Un élu, un artiste. Mission Repérage(s)*, Vic la Gardiole, L'Entretemps Editions.

MANGUEL Alberto et GUADALUPI Gianni, 2002, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Paris, LGF, coll. « Livre de Poches ».

MENARD René, 1959, *La condition poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir ».

MERLEAU-PONTY Maurice, 1964, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *notes de travail*, Paris, Gallimard.

MILLET Catherine, 2006, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » n°709.

PATOCKA Jan, [*1960-1976*] 1988, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, coll. « Krisis ».

PETIT Emmanuelle, 2004, « Figures de la haute montagne au service de la mémoire collective à Chamonix », *in* Debarbieux B. et Fourny M.-C. (dir.), *L'effet géographique. Construction sociale, appréhension cognitive et configuration matérielle des objets géographiques*, Grenoble, MSH Alpes, pp. 89-114.

POUILLAUDE Frédéric, 2007, « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique [2] », *Quant à la danse*, n° 5, pp. 20-27.

VAN SWAAIJ Louise et KLARE jean, [1999] 2000, *Notre continent intérieur. L'atlas imaginaire*, Paris, Editions Autrement.

VOLVEY Anne (dir.), 2005, *Echelles et Temporalités en géographie*, Paris, Editions Atlande (Diffusion Belin), coll. « Clé Concours Géographie ».

YOUCHENKO Matthias, 2007, « La carte de l'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? », *Quant à la danse*, n° 5, pp. 54-59.