

# ESTHETIQUE PORTFOLIO: "UNEXPECTEDLY ADRIFT"<sup>1</sup>.

*Créé par Massimo Briani.*

Le portfolio "UNEXPECTEDLY ADRIFT", comme le travail de Guy Debord, nous a invité à souligner la condition de "drift" et le besoin même de "dériver". Le trait du situationnisme débordien est en fait l'intérêt pour la "dé-situation", condition dans laquelle il faut "se désinstaller". Le "dé-situer" dans l'art renvoie à une sensibilité clairement duchampienne, à "faire du travail" à partir d'un déplacement, d'un éloignement auquel l'objet est soumis. Un urinoir devient une œuvre d'art lorsqu'il est délocalisé par rapport à son horizon de sens, à ce qu'on attend de lui, à sa valeur d'usage. Le fait même de l'exposer, sa dislocation dans un contexte qui n'est pas le sien, produit l'étincelle de l'expérience artistique. Avec le "de", nous entendons une modalité de faire artistique qui rompt avec le mythe classique de la "dénotation pure", selon lequel la représentation esthétique doit pouvoir restituer la réalité sans gaspillage telle qu'elle se donne nécessairement, dans une tentative d'obtenir comme proche que possible de la perfection mimétique. Au contraire, la dépose revendique la contingence sur la nécessité, renvoyant à une dimension dans laquelle on n'attend pas ce qui se manifestera, que ce soit un événement ou un discours, mais nous sommes prêts à écouter tout ce qui pourrait arriver. C'est là qu'intervient le concept de signature, à travers lequel l'attention passe (si détourne) de l'objet - qu'il s'agisse d'un énoncé, d'un événement ou d'une œuvre - aux conditions contextuelles qui déterminent sa signification (l'urinoir devient une œuvre d'art lorsque il arrive là où il ne devrait pas, dans un endroit où sa présence n'est en aucun cas attendue). En son nom propre, Debord semble s'éloigner du "bord", de la "limite", du "rivage". La "dérive" est telle quand une distance est prise du "rivage" comme limite inhérente à l'objet du regard, moment où le réel "se produit" comme une relation entre l'observateur et l'observé. Le mouvement des situationnistes français s'affranchit d'une condition qui se définit dans la mesure où il se cristallise et impose diverses formes de "contrôle de sensibilité" comme approches de la définition de l'expérience<sup>2</sup>. Ce que veut échapper l'art contemporain, c'est "finir" l'œuvre d'art dans son contexte, dans la scénographie, dans la critique, au lieu de la laisser

---

<sup>1</sup> Le texte suivant est le résultat d'une "dérive" multidisciplinaire qui a vu la collaboration inattendue de: Massimo Briani (architecte-urbaniste et Ph.D. du Département d'Urbanisme et d'Aménagement du Territoire, Université de Florence), Andrea Sartini (Philosophe et Ph.D. en "Télématique et Société de l'information" à l'Université de Florence), Francesco Gori (Diplômé en Philosophie Esthétique à l'Université de Florence) et Tommaso Tarani (Ph.D. en Etudes italiennes en co-tutelle entre les Universités de Pise et Paris 3 "Sorbonne Nouvelle").

<sup>2</sup> Quant à la raison du "contrôle de la sensibilité", voir Sartini, A., (2008) *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Florence, dans laquelle l'auteur aborde le thème dans une perspective interdisciplinaire. En ce qui concerne la raison du "contrôle de sensibilité", veuillez vous référer à Sartini, A., (2008) *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Florence, dans laquelle l'auteur aborde le thème dans une perspective interdisciplinaire.

"définie", c'est-à-dire capable d'entrer constamment en relation avec ce qui l'entoure, repenser à chaque utilisation les itinéraires de sa propre signification. Si nous partons de l'hypothèse que l'art a toujours été contextualisé dans le lieu où il est exposé, en étant attendu et perçu comme une œuvre, analysé de manière critique et historiquement contextualisé, alors nous ressentons le besoin d'une œuvre artistique vécue comme une performance dans laquelle toute l'ouverture de son horizon temporel est condensée: le temps qui le précède (la mémoire artistique déposée au cours des siècles), l'œuvre d'art elle-même et le moment qui suit sa célébration (exposition). Ce qui était auparavant a priori et a posteriori de l'œuvre est neutralisé par l'expérience artistique qui se laisse pénétrer et imprègne les contextes formels et perceptifs, laissant les regards infinis dont elle est composée libres d'interagir, soustrayant l'œuvre de la stase de sa propre objectivité., pour lui rendre sa nature de devenir, de l'expérience incessante - le nom dit - "en cours". Mais il y a dans l'expérience artistique elle-même un besoin de se distancer de son propre contexte de définition, qui la porte au-delà des limites spatio-temporelles dans lesquelles elle se déroule, lui permettant de procéder, en quelque sorte, au-delà d'elle-même, pour se projeter. . constamment dans son "extérieur", restant, par sa nature même, une œuvre ouverte. Je me souviens avec un sourire d'une attaque d'Agamben sur le musée, quand il se moque du touriste qui hante les musées. La moquerie implique une distance de plus en plus nécessaire; nous sommes toujours des observateurs, et comme c'est arrivé à la lecture de Foucault, nous avons le sentiment que l'expérience nous dépasse, nous insistons pour essayer de la comprendre, nous insistons sur sa continuité. Comme Calvino l'a conseillé, vous ne pouvez pas vous empêcher d'essayer de lui faire de la place et d'essayer de le faire durer. L'expérience artistique ne se définit pas car elle n'a pas de début et de fin mais est un continuum, dans la mesure où le "de" qui l'habite intimement restitue l'ouverture de sa propre possibilité. Précisément comme une œuvre d'art inachevée peut être qualifiée de telle, elle peut continuer à avoir quelque chose à dire: son incomplétude est ce qui permet de l'apprécier. La clé de voûte de "l'univers des possibilités", comme nous l'enseignent les physiciens quantiques, a été placée avec la théorie de la relativité où "rien n'est créé ou détruit mais tout est transformé". La "contingence" est un "acte temporel" et permet de photographier momentanément une expérience en un instant et dans un lieu, captant un mouvement qui la fait constamment tendre vers un ailleurs, qui n'est indiqué que par lui. Au départ, l'expérience de la contingence est vécue avec angoisse, il est angoissant de ne pouvoir en aucun cas puiser ailleurs. Le "dérivée" nous donne la possibilité de trouver cela ailleurs dans l'immédiat, dans la mesure où l'on est conscient de l'ouverture de l'expérience que l'on vit. La

mémoire donne donc conscience au regard qui nous permet d'être contingent par rapport à la réalité, de nous dé-situer par rapport à elle et de nous projeter sans cesse déjà ailleurs. Nous nous trouvons constamment "errants", à la fois nous en la contemplant et le travail en s'offrant à notre regard, toujours en mesure d'être remis en jeu par l'inattendu. Le résultat est une quatrième dimension, apparemment imaginaire, où passé, présent et futur coïncident, et où l'on peut simultanément expérimenter à la fois les trois dimensions temporelles et une quatrième, celle de l'inattendu. Cette dimension ouvre des marges infinies de liberté: portée par le besoin de vérité, la vérité comme effet de se laisser "dériver", comme acte de disponibilité qui s'offre à l'inattendu, comme reflet de l'être d'abandon, comme un opportunité de gratuité, le "De" entre en jeu dans la mesure où chacun de nous fait sienne l'expérience du possible sous toutes ses formes, et ce n'est qu'à ce moment-là que nous pouvons dépasser la contingence et donc donner une continuité à l'expérience lui-même.

Parlant du concept d'"altérité", il faut se référer au concept d'"exposition"<sup>3</sup>, au "courage de l'exposition". On ne peut pas parler de "courage de l'exposition" sans parler de "dérive" et vice versa. En ce sens, il devient intéressant d'explorer le lien entre "exposition" et "dérive", qui se traduit par un acte involontaire: on ne peut considérer l'état de "dérive" ou d'être "à la dérive" que lorsque l'on est prêt à habiter l'exposition<sup>4</sup>, une condition d'abandon de soi dans laquelle on est capable de l'acte comme moment de totale gratuité. Pour être "à la dérive", nous devons donc faire abstraction des attentes. Conscients que nous n'avons pas le droit de comprendre ce que nous agissons, nous pouvons enfin nous préparer en anticipant l'avenir du sens.

C'est "Moby-Dick" de Melville qui nous accompagne dans ces réflexions. La dérive d'Achab à travers le vaste océan et l'inévitable naufrage<sup>5</sup> qu'il rencontre sont, dès le début, des moments d'un seul chemin, nous apprenant que c'est le "naufrage" qui confirme la productivité de la "dérive". Le "naufrage" implique la capacité d'habiter l'abîme, l'absence d'un "fond", d'un horizon neutre qui nous permettrait d'évaluer objectivement toute occurrence de l'Autre, de "l'identifier", c'est-à-dire de l'assimiler, au même, au déjà connu, en le normalisant, en le contrôlant. Mais même cette supposée "vue de nulle part" ne peut être qu'une "vue d'ici maintenant"<sup>6</sup>, notre perspective changeante des naufragés à la dérive

---

<sup>3</sup> Sur le thème "exposition" et "courage de l'exposition", la référence est encore la discussion contenue dans Sartini, A., (2008) *L'esperienza del fuori*, Clinamen, Florence.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Dans Moby Dick le naufrage a un double aspect, l'un est la recherche du capitaine Achab que si ce n'était déjà un naufrage du premier mille maritime qu'il a fait il ne le serait pas, et l'autre est celui de l'auteur du livre lui-même qui ne l'est pas pourrait raconter autre chose qu'un naufrage.

<sup>6</sup> Nagel, Th., (1986), *View from no where*, Oxford University press, New York.

dans les immensités océaniques irrépessibles, toujours exposées à ses vents, à son altérité sans bornes.

Le syndrome de sécurité qui traverse aujourd'hui nos sociétés, en revanche, ne traduit que l'incapacité à se rapporter à ce qui est Autre, les condamnant - pour reprendre les mots avec lesquels Derrida a commenté les événements du 11 septembre - à se visser dans un mouvement de "l'auto-immunité suicidaire".

Vivre dans l'abîme, l'absence de tout fondement qui légitime nos actions, implique le courage de la responsabilité, devant soi et devant les autres. C'est avec cette hypothèse de base que l'architecture et l'urbanisme doivent être confrontés en dessinant les contours de l'espace urbain. Mais l'abîme est effrayant: sans saints du ciel à qui renvoyer nos choix, nous nous sentons perdus<sup>7</sup>, sans image de certitudes à laquelle l'assimiler, le visage de l'Autre semble toujours nous menacer<sup>8</sup>. Et c'est la condition même de la peur qui conduit à la codification à la fois des manières de vivre un espace et de l'espace lui-même. Mais avant même de ressentir le besoin de tracer géographiquement les frontières qui le composent comme lieu de vie, chaque espace nous oblige à affronter la peur de devoir traverser la myriade de relations qui composent sa texture. Elle a toujours été un cosmos relationnel, bien avant de devenir un complexe codifié: le but de l'urbanisme est de définir des lieux de vie qui favorisent et améliorent ces relations, et non pas - comme cela arrive souvent - de déchirer leur tissu.

Le capitaine Achab est sans cesse poussé à continuer son errance par le désir d'atteindre et de posséder le spray, il le cherche qui passe au crible chaque jour l'horizon. Mais entre sa "dérive" et sa "dispersion" il y a une différence substantielle, expliquée par les deux plans spatiaux différents, entrelacés et coexistants, dans lesquels se déroule le Moby-Dick: par rapport à l'infini tranquille de l'Océan, le chemin d'Achab se présente comme une errance perdue, peu concluante, insensée, inutile; mais la dérive authentique - la route maritime qu'il a empruntée sans se soucier des débarquements - est ce qui le pousse à rechercher avec acharnement les "opportunités" de ce spray auquel il a décidé de se consacrer entièrement. C'est en ce sens que le capitaine Achab peut être considéré comme à la dérive et en même temps à la poursuite de son objectif.

Dans son errance infinie, Achab "attend" paradoxalement "l'inattendu", l'événement, l'épiphanie imprévisible de la baleine blanche. Et c'est justement à propos de cet

---

<sup>7</sup> Avec ces mots, nous renvoyons à l'indication nietzschéenne d'une morale "al di là del bene e del male". Voir Nietzsche, F.W., (2001), *Genealogia della morale*, Rizzoli, Milan. Con queste parole facciamo riferimento all'indicazione nietzschiana di una morale "al di là del bene e del male". Cfr. Nietzsche, F.W., (2001), *Genealogia della morale*, Rizzoli, Milano.

<sup>8</sup> En ce qui concerne la question de la responsabilité vis-à-vis du visage des autres, ils doivent se confronter Levinas, E., (2006), *Totalità e infinito*, Jaka Book, Milan et Levinas, E., (2002), *Dall'altro all'io*, Meltemi, Rome.

"inattendu" sur les traces duquel nous nous sommes fixés qu'il faut se demander comment se rapporter aux résultats attendus de la "dérive", et plus généralement du "dérivé" comme attitude de recherche: le courage de la recherche doit conduire le concepteur à rechercher constamment le projet sans jamais l'atteindre. Dans cette perspective, "l'échec", c'est-à-dire l'écart par rapport à l'idéal de départ, se manifeste comme quelque chose de nécessaire et d'inéluctable. En effet, elle pose la condition même de la recherche: seul l'échec de nos objectifs, leur disparition, peut révéler les secrets du voyage et produire des connaissances authentiques.

L'héroïsme d'Achab consiste à continuer la "recherche" de Moby-Dick même au prix de sa propre vie. Bien qu'affligé par l'ombre de l'"échec" inévitable auquel il est confronté, il ressent toujours le besoin urgent de prendre la mer, la condition même de l'anéantissement, de la dispersion. Et c'est précisément le "spectre de dispersion" qui, dans tous les contextes, inhibe aujourd'hui de plus en plus la recherche authentique: mais, on se demande, dans la mesure où elle se fixe et atteint des objectifs précis sans s'en écarter, la recherche peut encore être dite telle ? Une recherche authentique devrait peut-être s'exposer au large, à l'océan de possibilités inexplorées, plutôt que de stagner sur les routes sûres qui relient un lieu de débarquement à un autre. Ses résultats devraient être quelque chose d'inattendu, d'inconnu, plutôt que de répliquer supinely l'existant<sup>1</sup>. Le résultat de la recherche doit conduire à une augmentation des connaissances, cependant une connaissance qui n'est pas la connaissance de l'autre ne peut même pas être conçue, c'est pourquoi nous pouvons affirmer que l'étendue des connaissances que nous pourrions atteindre dépendra de la gradient d'exposition<sup>2</sup> (ouverture à l'Autre) dont nous aurons eu le courage. Comme nous l'enseigne Camus, la chute (entendue comme "échec"), mouvement qui porte en lui le germe de la révolution. Ce n'est qu'ainsi que l'échec peut être vécu comme "καταστροφή", du grec "katastrophé" qui signifie renversement, ou comme un renouvellement positif. Et c'est dans l'exposition à la "chute" et à l'"échec" que s'opère ce départ nécessaire du but, sans lequel le paradoxal "être éprouvé" en quoi consiste l'expérience de la vérité ne pourrait se produire.

Mais à notre époque, toute pratique de "dérive" s'estompe progressivement, ou pire, elle est de plus en plus ressentie comme une faute de la part de ceux qui s'y abandonnent. Depuis des années, la dimension apparemment "dispersive" de la Recherche est fortement déconseillée: considérée comme une erreur, elle a été remplacée par des protocoles de travail de plus en plus rigides, des itinéraires de plus en plus détaillés qui relient un "atterrissage" à un autre. Mais comme nous l'avons vu, entre "dispenser" et "chercher" il y a une différence si subtile qu'elle n'est pas visible à l'œil nu, mais si décisive

qu'elle touche directement le cœur de nos connaissances et de nos relations: une seule science et une société qui aura le "courage de l'exposition"<sup>9</sup> pourra se développer en pleine santé, sinon elle sera condamnée à la stérilité.

Anche l'urbanistica, nel dar forma ai luoghi dell'abitare, deve comprendere in quale senso la sua ricerca può (e deve) andare virtuosamente alla deriva. Il lavoro del progettista, il gesto con cui plasma gli spazi urbani e vi fa sorgere nuovi edifici, non è un atto puro, autoreferenziale, completamente irrelato rispetto alla vita che in quei luoghi effettivamente si svolge. Il suo "progetto" entra a far parte di un "processo" ben più complesso, fatto di relazioni tra spazi, cose e persone; esso è un'*invenzione*, in senso etimologico, una scoperta, un ritrovamento che presuppone una *ricerca* dell'altro da sé, una vera e propria deriva verso una scelta che finisce per essere essa stessa invenzione inattesa, tra possibilità molteplici di "scoprire" il progetto. Per questo progettare lo spazio urbano vuol dire innanzitutto "scoprire" ciò che già c'è, proprio come per Michelangelo l'invenzione della scultura consiste nello scoprire la figura che già da sempre abitava il blocco di marmo.

Même l'urbanisme, en façonnant les lieux de vie, doit comprendre en quel sens sa recherche peut (et doit) aller vertueusement à la dérive. Le travail du designer, le geste avec lequel il façonne les espaces urbains et donne naissance à de nouveaux bâtiments, n'est pas un acte pur et autoréférentiel, totalement indépendant de la vie qui s'y déroule réellement. Son "projet" s'inscrit dans un "processus" beaucoup plus complexe, fait de relations entre les espaces, les choses et les personnes; c'est une invention, au sens étymologique, une découverte, un constat qui suppose une recherche de l'autre à partir de soi, une véritable dérive vers un choix qui finit par être lui-même une invention inattendue, parmi de multiples possibilités de "découvrir" le projet. Pour cette raison, concevoir l'espace urbain signifie avant tout "découvrir" ce qui est déjà là, tout comme pour Michelangelo l'invention de la sculpture consiste à découvrir la figure qui a toujours habité le bloc de marbre.

Nous revenons ainsi au besoin de "gaspillage" comme distance à la limite, dans laquelle s'éloigner et "dérivée" deviennent des concepts fondamentaux. Le "de" indique comment prendre cette distance qui mène à l'autre de soi, ce qui permet à l'œuvre de prendre conscience dans le temps et l'espace, se permettant d'être mémoire et continuité. Ce n'est qu'ainsi que cela peut être raconté. En fait, le processus de dérive n'a lieu que dans le courage du naufrage, qui est une condition nécessaire pour libérer, dans le naufrage, les "souvenirs de différence" dont toute œuvre ouverte est composée, ainsi que pour donner

---

<sup>9</sup> Ibidem.

une organicité au naufrage. ces cadres que la mémoire elle-même a assemblés et "insistent" dans l'œuvre. Seule la catastrophe comme instance de renouveau peut garantir la libération mémorielle de l'expérience, de manière à induire chez le sujet qui éprouve la dérive la nécessité du naufrage, ce dernier compris comme une sorte de révolution dont le but est toujours de mûrir la mémoire et conscience de soi et de ce que l'on a vécu.

C'est encore le courage de l'exposition qui nous pousse à "dériver" et à éviter l'acte orphique de se retourner pour voir si le destin s'accomplit. Au lieu de cela, c'est le retour en arrière qui empêche que cela se produise. L'acte de naufrage, dans son sens fondateur, est aussi la libération et la révélation de l'inévitable contradiction inhérente à la dialectique tragique entre le désir et son objet, l'autre et le même, qui par définition exclut toute possibilité heureuse de synthèse. En utilisant la métaphore de "Moby Dick", nous voyons le roman se terminer avec le naufrage du capitaine Achab, mais en réalité le capitaine, dans les projections qui le rapprochent de l'objet qu'il poursuit et qu'il veut désespérément posséder, achève un naufrage annoncé. dès la première page. Le héros du "Pequod" ne cesse de faire naufrage par le désir de Moby Dick. L'allégorie de ce naufrage est finalement la réunion avec l'objet de l'Amour, qui, bien au-delà de la métaphore de la baleine, représente la plus haute aspiration vers laquelle la nature humaine a toujours tendu. Nous nourrissons constamment l'envie de rejoindre cet objet, quel que soit le domaine de recherche qu'il soit, humain, scientifique, technique, architectural. Dans tous les cas, il faut savoir tendre vers l'altérité vers laquelle on s'approche. Mais la comprendre, c'est aussi s'exposer à un éternel mépris de l'autre, à l'inévitable naufrage et à la joie particulière qui y est liée, dans laquelle nous, nous sommes violemment ramenés à la décharge différentielle avec laquelle l'objet de la chasse nous dément et nous surprend, enfin nous sommes obligés de recalibrer constamment l'horizon de notre recherche, ainsi que de toujours chasser un peu plus loin les embruns de la baleine. En effet, déjà dans la métaphore de Moby Dick, et dans le naufrage lui-même, on retrouve l'aspect du repli constant et de l'imposition violente du principe de liberté dans la différence qui, en s'affirmant, nie au capitaine la tragédie monomaniaque et solipsiste du son autodétermination.

Le mouvement vraiment difficile pour atteindre la conscience de la liberté et de la joie inhérentes à l'expérience du naufrage est de s'attarder sur ce que signifie cette liberté et de comprendre, encore une fois, qu'il ne s'agit pas de sa propre liberté vis-à-vis de soi-même, mais de la liberté. de l'autre que lui-même, de son évasion inévitable, comme différent, du regard du chercheur. Pour bien mettre en place une recherche, il est donc nécessaire de laisser l'autre personne être libre d'être autre que soi et de ne pas être

assimilée à autre chose qu'à soi-même. Le premier pas vers la liberté, liberté dont le naufrage représente l'expérience tragique et libératrice, est précisément l'hypothèse de la liberté de l'autre, la seule à partir de laquelle il est possible de définir notre liberté. Par conséquent, l'échec (naufrage) en lui-même s'avère être une phase fondamentale du processus qui conduit à la prise de conscience de la liberté, et en tant que telle, c'est une phase que le chercheur doit nécessairement traverser.