

Introduction

« ... Un poème long comme la Californie »

« Je veux écrire un poème aussi long que la Californie¹ », déclarait à la fin des années quarante, le jeune Jack Spicer. Ce sentiment d'appartenance très tôt affiché par le poète semble partagé par tout un groupe d'artistes évoluant à la même époque dans les mêmes cercles. Bien avant que Los Angeles acquiert la notoriété artistique qui est à présent la sienne, Wallace Berman, Bruce Conner, Jess, Edward Kienholz, George Herms et Wally Hedrick² choisissent de vivre et de travailler aux confins des États-Unis. C'est là que leurs travaux vont naître et parvenir à maturité : à l'exception d'un séjour en Angleterre, Wallace Berman a, tout comme George Herms, restreint ses allées et venues aux frontières de cette Californie où ses parents s'installèrent alors qu'il était encore tout jeune. Tel un personnage des romans de Jack Kerouac, Ed Kienholz passe le plus clair de sa prime jeunesse à vagabonder tout au long de la côte ouest au gré de multiples petits boulots. En 1953, il s'installe à Los Angeles où il peint ses premières toiles. Lui seul la quittera au début des années soixante-dix. Quand, en 1957, Bruce Conner arrive à San Francisco depuis son université du Colorado, il n'a qu'un mince corpus à son actif. A part quelques échappées à New York et dans la région de Boston, au Mexique ou dans son État d'origine, le Kansas, en 1961 et 1962, toute son œuvre et sa vie se déroulent à San Francisco. Si la Guerre de Corée a entraîné quelque temps Jess et

1 J. Spicer cité in Lewis Ellingham et Kevin Killian, *Poet be like God, Jack Spicer and the San Francisco Renaissance*, Hanovre / Londres, Wesleyan University Press, 1998, p. XIII. Sauf mentionnées autrement, toutes les traductions sont de l'auteure.

2 Seul George Herms (né en 1935) est encore en vie. Wallace Berman (1926-1976), Bruce Conner (1933-2008), Wally Hedrick (1928-2003), Jess (1923-2004), Edward Kienholz (1927-1994).

Wally Hedrick loin de leur Californie natale, ils y reviennent bien vite et leur « expatriation » se résume à passer du sud californien de leur jeunesse à la région de San Francisco où ils s'établissent définitivement dès le début des années cinquante.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la Californie fait encore figure d'ultime frontière, bien éloignée des grands centres artistiques. Mais son image a évolué : le mythe de l'Eldorado persiste depuis l'arrivée des Espagnols au XVIII^e siècle puis des Américains au XIX^e, mais celui d'un Éden domestiqué a succédé à celui de la « métaphore méditerranéenne³ » avec ses vergers d'agrumes et les canaux de Venice. La Californie peut à présent nourrir la nation par son agriculture intensive et soutenir l'effort de guerre par son industrie militaire et navale. Elle entretient l'image d'une contrée d'abondance, destinée, comme le reste des États-Unis, à une classe moyenne, blanche, anglo-saxonne et industrielle, mais plus soucieuse qu'ailleurs de ses loisirs et d'une douceur de vivre. En réalité, l'économie de guerre a fait massivement venir une main d'œuvre afro-américaine (dans l'industrie militaire) et mexicaine (pour la production agricole), et la xénophobie latente du rêve californien s'est déjà manifestée pendant la guerre par la déportation de tous les Japonais (même de nationalité américaine) dans des camps d'internement. Il faudra pourtant attendre les années soixante pour que les tensions raciales générées par les inégalités sociales et présentes dans tout le pays perturbent l'image d'une Californie prospère et ensoleillée pour tous.

La vie culturelle reflète un antagonisme déjà bien établi entre le nord et le sud de l'État : dans le sud conservateur, Los Angeles est en train de devenir la mégalopole que l'on connaît, mais, toute occupée par son industrie cinématographique, elle cède encore à San Francisco son statut de centre artistique et culturel. La Deuxième Guerre mondiale a bien entraîné, comme à New York, l'immigration de quelques artistes européens, mais ils y trouvent un soutien trop mince pour former une réelle communauté. De sa fondation par une population moins disciplinée (chercheurs d'or, hommes d'affaires peu scrupuleux et prostituées), San Francisco garde un esprit plus rebelle, une tradition bohème plus européenne et plus ouverte aux innovations artistiques. Quelques musées

3 Ou le « mythe de la mission ». À propos de l'histoire et de l'évolution de l'image de la Californie, voir Kevin Starr, *Inventing the Dream, California Through the Progressive Era*, Oxford, Oxford University Press, 1985 et *Made in California, Art, Image and Identity, 1900-2000*, Oakland (CA), University of California Press/L. A. County Museum of Art, 2001, pp. 27-233.

sont nés dans l'entre-deux-guerres mais évoluent peu jusqu'aux années soixante, et seul celui de San Francisco introduit l'art moderne. Dans ce relatif désert institutionnel et marchand, la Californie se présente pour les artistes comme une *tabula rasa* dont ils vont jouer des ambivalentes conséquences : dans cet « isoloir » au formidable potentiel peuvent se tester toutes sortes d'expériences sociales et artistiques, pourtant vouées à demeurer dans l'ombre pour longtemps.

Ces artistes de la côte ouest vont ainsi précéder d'une décennie l'injonction situationniste de l'écrivain écossais Alexander Trocchi, ami de Wallace Berman : « s'emparer du monde » en s'emparant avant tout « d'eux-mêmes ». Les œuvres de ces « astronautes de l'espace intérieur⁴ » vont, en effet, naître de voyages effectués en cercles concentriques selon un mouvement centripète, depuis une exploration critique de la société américaine, de sa culture vernaculaire et du territoire californien, jusqu'à une plongée dans un espace intérieur dilaté et visionnaire. Les frontières à transgresser seront de plus en plus intérieures, intimes ou spirituelles. L'assemblage en sera le vecteur formel et sémantique, un ferment qui n'en finira plus de générer de nouveaux prolongements plastiques.

Entre 1949 et 1958, tous les artistes qui font l'objet de cette étude expérimentent cette forme, considérée ici comme une combinaison⁵ d'objets, d'images et de matériaux récupérés, hétéroclites et fragmentaires. En 1953 à San Francisco, Jess pratique parallèlement peinture et collage depuis un an, et montre ses premiers assemblages dans la très informelle King Ubu Gallery sous le titre générique de *Necrofacts* (à présents tous disparus). La première sculpture connue de Wallace Berman est un assemblage de 1949 : *Homage to Herman Hesse* se composait déjà de matériaux de récupération – morceaux de bois recueillis dans la fabrique de meubles où il travaillait à l'époque – mais conservait encore une finition lisse et une abstraction proches, par exemple, de la période surréaliste de Giacometti. Dans *Panel (Factum Fidei)* et *Temple*, le primitivisme en germe dans le travail précédent s'affirme dans un traitement plus brut des matériaux, par ailleurs diversifiés par l'introduction d'images, d'objets et d'écrits. Si *Panel* et *Temple* sont généralement datés de 1956 ou 1957, année de leur exposition à la Ferus Gallery, les témoignages rapportent que Berman

4 Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 48.

5 « Combinatoire » est un des adjectifs dont Anne Ayres qualifie effectivement l'assemblage tout en s'en tenant à la technique : « Objects of Magical Power », *Southern California Assemblage: Past and Present*, Santa Barbara Contemporary Arts Forum, 1986, p. 14.

12 y travaillait depuis 1952-1953⁶. À la fin des années quarante, les premières sculptures en métal soudé d'un Wally Hedrick encore étudiant au Pasadena College, restent proches des mobiles de Calder. C'est surtout à partir de 1953, alors qu'il s'installe à San Francisco, que, parallèlement à la peinture, lui aussi se met à construire des assemblages plus personnels, généralement cinétiques, à partir d'objets en métal soudé (*Sunflower* ou *Yogi* en 1953), ou à partir d'appareils électriques (postes de radio, moteurs, haut-parleurs appareils ménagers, etc.), comme dans *Light Machine* de 1953 ou *Xmas Tree* débuté en 1954). Comme les *Necrofacts* de Jess, la plupart des premières sculptures de Hedrick ont disparu, progressivement démantelées ou perdues. Ce n'est qu'une fois installé à San Francisco, en 1957, que Bruce Conner se consacre plus pleinement à l'assemblage. Mais il est encore étudiant quand il réalise le recto de son premier collage en 1954, encore marqué par une esthétique abstraite et post-cubiste. C'est sur le verso qu'il commence à développer une manière plus personnelle à partir de 1956. À cette même date, le plus jeune, George Herms, fait aussi son entrée dans le petit cercle des assemblagistes californiens par une exposition d'un jour sur la plage de Hermosa Beach, qu'il ne partage qu'avec deux amis, Wallace Berman et John Reed. De 1953 à 1958, Edward Kienholz s'adonne essentiellement à une *action painting* de plus en plus vigoureuse, dans laquelle il va progressivement introduire des matériaux et des objets en trois dimensions (c'est le cas, par exemple, du relief *The Little Eagle Rock Incident* de 1958). Ses premières sculptures sont des figures hybrides et tronquées comme *Mother Sterling* et *John Doe* en 1959.

Dès la fin des années quarante, mais surtout au cours des années cinquante, ces artistes vont tisser un réseau artistique des plus informel le long de la côte ouest américaine, parallèlement aux courants dominants de l'époque. Ils ne constituent en aucun cas un groupe autoproclamé, et moins encore un mouvement au sens où l'Europe ou la côte est américaine l'entendent, ou comme le formèrent leurs prédécesseurs immédiats, les expressionnistes abstraits. Nul manifeste, exposition commune, galerie ou porte-parole critique ne viendront avant longtemps souder cette nébuleuse sous une même bannière. Jusqu'au milieu des années cinquante, la répartition géographique de ce réseau en deux groupes reflète encore le clivage

6 Shirley Berman et Charles Brittin cités in « Assemblage in California. A Collective Memoir 1940-1969 », *Lost and Found in California, Four Decades of Assemblage*, Santa Monica, James Corcoran Gallery, 1988, p. 73.

13 qui sépare traditionnellement un sud conservateur et fermé aux enjeux de l'art moderne malgré une forte présence surréaliste, d'un nord plus tourné vers l'Europe, où le Musée d'art moderne et la California School of Fine Arts (C.S.F.A.) ont favorisé l'introduction du modernisme et l'éclosion d'une version ouest de l'expressionnisme abstrait. À Los Angeles, les préoccupations du cercle auquel appartient Wallace Berman restent encore tâtonnantes, oscillent entre peinture, poésie, dessin, assemblage et cinéma. Si, au nord, les regroupements sont tout aussi informels, peintres et sculpteurs affirment plus franchement leur statut d'artiste et circonscrivent plus précisément leurs champs d'investigation. Contrairement à leurs contemporains du sud, les artistes sont d'ailleurs issus des écoles d'art, que ce soit la C.S.F.A. ou l'Université de Berkeley, écoles qui ont le plus souvent motivé leur installation dans cette région.

À la suite d'un mouvement amorcé depuis les années quatre-vingt, une opération comme le récent *Pacific Standard Time* en 2011 et 2012⁷ a entrepris, comme à New York au lendemain de Deuxième Guerre mondiale, une vaste campagne de valorisation historique pour promouvoir Los Angeles (et la Californie du Sud en général) en capitale artistique. Les choix curatoriaux ayant présidé à cette série d'expositions et d'événements artistiques, largement relayés par l'Europe, ont contribué à circonscrire la côte ouest à son sud et à minimiser tout l'apport d'un art éclos ou actif au nord⁸, voire même celui de la contreculture collective des années soixante et soixante-dix, plus présente au nord qu'au sud. Entre 1950 et 1960, période que retrace cet ouvrage, le centre artistique de la Californie se déplace effectivement de San Francisco à Los Angeles, ville vers laquelle il est à présent de bon goût de se tourner. Si Los Angeles est restée située à la marge de New York, San Francisco se trouve plus encore reléguée loin des centres artistiques. Cette opération a pourtant occulté les relations plus complexes que ces deux régions ont su tisser au cours des années cinquante, et ainsi démentir, pour la première et peut-être dernière fois, les traditionnels antagonismes esthétiques stigmatisés par la suite par les critiques : *hard edge* ou *fetish finish* apparaissant très tôt dans le sud, opposé

7 Série d'une soixantaine d'expositions et d'événements artistiques en tous genres, historiques et contemporains, à l'initiative du Getty Research Institute. Voir *Pacific Standard Time: Los Angeles 1945-1980*, Los Angeles, Getty Research Institute/J. Paul Getty Museum, 2011, ainsi que « Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980. Interview de Peter Frank et Andrew Berardini par Yann Perreau », *artpress*, n° 385, janvier 2012, pp. 34-38.

8 En plus de certains artistes étudiés dans cet ouvrage, comme Bruce Conner, on peut également penser à William T. Wiley ou à Tom Marioni, par exemple.

à une esthétique volontiers plus pauvre, expressive et brutale dans le nord. L'assemblage va au contraire cristalliser une communauté d'esprit et une fluidité des échanges qui se consolident à la fin des années cinquante quand Wallace Berman et George Herms, mais aussi d'autres artistes et poètes de Los Angeles, s'installent dans la région de San Francisco.

À l'occasion de l'exposition qu'il consacre à l'assemblage en 1961 au Musée d'art moderne de New York, William Seitz est le premier à associer certains artistes – Conner, Kienholz et Herms – à cette pratique de la récupération qui s'est répandue dans l'art occidental à partir du milieu des années cinquante. Bien que Seitz ne les particularise pas et que l'exposition entérine un assemblage déjà bien enraciné, c'est à la suite de *The Art of Assemblage* que le terme « assemblagistes » les désignera le plus souvent. L'histoire de l'art a récemment réévalué l'impact de cette exposition⁹ et les filiations historiques qu'elle établit à l'époque invitent à les confronter aux sources revendiquées par les artistes californiens : dada, surréalisme, poésie et culture populaire. Judith Delfiner a très précisément étudié le rayonnement de dada sur la côte ouest américaine à travers bien des œuvres également examinées ici, tout en en rappelant le contexte d'émergence¹⁰ : nul besoin, donc, de s'y attarder et les relations de ces artistes à dada ne seront mentionnées ou enrichies que pour nourrir les problématiques soulevées. La diffusion du surréalisme en Californie, non seulement très présent mais étroitement associé à dada, mérite en revanche de s'y attarder tant les artistes s'y réfèrent fréquemment.

L'attrait pour le surréalisme inscrit aussi l'assemblage dans une filiation littéraire que Seitz relevait déjà à propos du collage. L'assemblage californien s'épanouit parallèlement et en lien étroit avec la renaissance poétique de San Francisco et le mouvement *beat* dans sa version californienne. Les relations sociales intimes et durables, les affinités formelles et les nombreuses collaborations des artistes avec les poètes rendent incontournable un large détour par l'écriture. La transposition de nombreux procédés littéraires dans la démarche plastique suggère au critique et à l'historien de nouveaux points de vue sur les œuvres et de nouvelles interprétations, tandis que la parole plus fréquente des poètes, entre autres celle de Robert Duncan, Jack Spicer, David Meltzer, Jack Hirschman ou Allen Ginsberg,

9 *L'Art de l'assemblage, relectures*, S. Jamet-Chavigny et F. Levaillant (dir.), actes du colloque international « Retour sur l'art de l'assemblage » (28 et 29 mars 2008), Paris/Rennes, Centre André Chastel/INHA/Presses universitaires de Rennes, 2011.

10 J. Delfiner, *Double-Barrelled Gun, Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les presses du réel, 2011, pp. 277-510.

vient parfois éclairer les silences et les mystifications de Berman ou de Conner, ou encore le retrait quasi ermitique de Jess.

Le post-modernisme a depuis longtemps souligné l'assimilation de la culture populaire par l'art moderne et contemporain. La Californie en a développé un pan bien spécifique, celui de l'industrie cinématographique, et plus largement des médias, qui, du point de vue des artistes, les a rendus familiers d'un environnement façonné par l'artifice, le simulacre et les jeux de lumière. De par le procédé du remploi qui fonde leur pratique, ils vont partout déceler le principe de l'assemblage et du collage, là encore proche des surréalistes. Ils se réfèrent tout particulièrement à un art vernaculaire distinctif de cette partie du globe, un art, comme le leur, de la récupération, souvent élevé à une échelle monumentale ou environnementale. L'argument de l'art populaire ou vernaculaire leur permet de situer l'assemblage dans un « processus naturel » à même de déjouer la continuité strictement artistique que l'histoire de l'art et la critique de leur époque tendaient à établir. Leur quête de nouvelles origines et filiations passe par une anthropologie du quotidien. À l'ombre du maccarthysme et de la Guerre Froide, les artistes vont scruter les déchets de leur société pour y déceler tout l'envers du décor et du rêve américains, son conformisme et sa violence larvée, et, avec plus ou moins d'amertume ou de nostalgie, en constater et dénoncer l'échec. La vision sombre et pessimiste que ces ultimes Vanités nous livrent, participe largement au processus de marginalisation qui marquera de son sceau la carrière de la plupart de ces figures. Le rebut signifie à l'évidence la déréliction, mais, une fois extirpé des poubelles d'une histoire plus ou moins récente, il est aussi un objet mnémotique, porteur d'un récit individuel et collectif qui remonte à la surface texturée des œuvres. C'est ainsi toute une histoire, petite et grande, qui se reconstruit, une tradition plus ou moins fictive ou mythique qui se remodèle.

L'affinité proclamée avec l'art vernaculaire visait à convaincre de la lisibilité ou de l'accessibilité de l'œuvre. Mais la dimension primitive inhérente à ces sources populaires induit aussi une pensée de type magique qui va largement gagner l'assemblage, obscurci par un recours à l'irrationnel sous toutes ses formes (dictée des objets, ésotérisme, hallucinations avec ou sans psychotropes, mythologie, mysticisme, etc.). Cet art à l'esthétique souvent visionnaire va non seulement faire remonter tout le refoulé de la société américaine mais aussi traquer le mystère dans les événements les plus familiers, auxquels est toujours prêtée quelque secrète signification. Cette énigme ordinaire vaut moins pour ce qu'elle révèle virtuellement que

pour ce qu'elle suppose d'élargissement d'une perception du monde. Celui-ci est tout entier investi d'une spiritualité immanente mais pragmatique visant à banaliser le sacré tout en sacralisant le quotidien.

L'appellation « assemblagisme » aura la vie longue en Californie où cette pratique va se répandre tout au long des années soixante, en particulier parmi les artistes afro-américains, puis reprendre dans les années quatre-vingt, cette fois souvent investie par les artistes chicanos¹¹. Pour ces deux communautés, elle constituera une arme privilégiée contre la culture dominante. L'historienne de l'art Sophie Dannenmüller replace l'assemblage californien dans cette continuité¹² alors que l'ouvrage ci-présent s'en tient aux tout premiers protagonistes. C'est d'ailleurs tout le paradoxe d'étudier ici des artistes qui, pour la plupart, ne s'en tinrent jamais au seul assemblage alors que bien d'autres sculpteurs leur ayant succédé resteront beaucoup plus fidèles à cette technique *stricto sensu*. La diversification de leurs pratiques, cette « dispersion » qui dérouta plus d'un critique ou marchand, a en effet motivé la réunion de ces figures pour ce qu'elle révèle, dans les corpus ultérieurs, d'une pérennité sous-jacente du paradigme de l'assemblage¹³.

De par leur appartenance aux mêmes réseaux, bien d'autres noms auraient en effet trouvé une place légitime dans cette étude : c'est le cas, par exemple, de ces précieux témoins que furent le peintre et assemblagiste Arthur Monroe ou le photographe Charles Brittin, de Ben Talbert, Artie Richer et John Reed, ou, plus encore, de Jay DeFeo dont la plupart des artistes s'accordent à reconnaître l'influence. Certains travaux restent encore trop peu documentés, tels ceux de Fred Mason, pour ne pas risquer erreur ou contresens. D'autres artistes, en revanche, accompagnent ou croisent trop souvent le parcours des assemblagistes retenus ici pour ne pas être fréquemment évoqués, même si leurs choix esthétiques, généralement plus homogènes et continus, ne contiennent pas le même potentiel de diversification formelle, de déstabilisation du statut et du rôle de l'objet d'art, de son origine auctoriale (ni la violente charge critique des sculptures de Kienholz et Conner, ni la liberté et l'ambiguïté stylistiques

11 Parmi les plus connus, citons Noah Purifoy, David Hammons et Betye Saar pour la communauté afro-américaine et, plus tard, David Avalos pour la communauté des artistes chicanos.

12 S. Dannenmüller, « Un point de vue géographique : l'assemblage en Californie », *L'Art de l'assemblage, relectures, op. cit.*, pp. 171-182.

13 En cela l'auteure suit le conseil donné dès 1986 par Wally Hedrick, de ne pas étudier l'assemblage *per se* mais de partir d'un groupe d'artistes l'ayant pratiqué, de considérer l'assemblage comme manifestation d'un tout plus vaste. Entretien inédit avec l'auteure, 1986.

de Jess ou Hedrick, ni le principe de parasitage des divers corpus de Berman, ni, enfin, les jeux identitaires de Conner, Berman, Hedrick ou Herms, autant de démarches formelles qui visaient à perturber les conventions sociales et artistiques de l'époque mais qui confèrent encore aux œuvres toute une actualité).

La dispersion s'avère être une des multiples stratégies venant alimenter une plus vaste entreprise de repli, d'obscurcissement du processus plastique et de la figure de l'artiste. Au tournant des années soixante, au moment même où galeries et musées d'art contemporain fleurissent en Californie, au moment même où l'assemblage acquiert ses lettres de noblesse, les artistes vont systématiquement lutter contre toute assimilation. Leur retrait passif ou leurs attaques frontales vont les aliéner pour longtemps aux milieux artistiques qui se structurent alors. Leurs tactiques de démarcation, désertion, détournement et contournement s'apparentent à une guérilla pacifique, telle qu'ont pu la préconiser l'Internationale lettriste puis l'Internationale situationniste. Mais cette posture n'est pas non plus sans fragiliser l'objet d'art lui-même, alors identifié à un simple objet de culture, vecteur parmi d'autres de la fabrique d'une alternative à la culture dominante.

Au fil de l'évolution des artistes et de l'historiographie de cette scène, l'acception strictement technique, matérialiste, « d'assemblagisme », s'est d'ailleurs vite révélée insuffisante. Elle se voit remplacée tantôt par « *beat* » alors que le mouvement renvoie plutôt à la littérature ou à une sociabilité, tantôt par « néo dada » alors que les similarités avec leurs homologues de la Côte Est sont somme toute superficielles, tantôt, enfin, par le plus régionaliste « *funk art*¹⁴ » ou « *proto-funk* » alors que le terme arrive trop tardivement, en 1967, pour qualifier des œuvres ayant déjà dévié de leur trajectoire strictement sculpturale. Cette mise à l'épreuve de la critique et de l'histoire force à élargir le point de vue et les questionnements : quel bien-fondé y a-t-il alors à étudier tous ces travaux à travers le prisme de l'assemblage ? Que reste-t-il de commun à ces artistes une fois dépassée leur phase assemblagiste ? Qu'a pu générer dans leurs œuvres cette base partagée ? Pour tenter de répondre à cela, il faut accepter de suivre les

14 Mouvement réunissant essentiellement des sculpteurs (dont plusieurs céramistes) de la région de San Francisco, regroupés en 1967 par l'historien de l'art Peter Selz et largement contesté par les artistes eux-mêmes. Le terme est issu de la terminologie jazz des années cinquante pour désigner un art anti-formaliste, ironique, décalé, expressif et déceptif, en opposition au *fetish finish* qui caractérisait l'art de la Californie du sud. Voir *infra*, p. 113.

méandres et les retours sur eux-mêmes de parcours peu linéaires, de prendre en compte toute la durée des carrières artistiques pour accepter de bifurquer avec elles du côté de la peinture, et surtout de la culture et de l'art vernaculaires, de la poésie et du cinéma, dans lesquels les artistes puisent de nouveaux référents artistiques et modèles alternatifs. Au-delà d'une acception strictement visuelle de l'assemblage, sa procédure essentiellement combinatoire peut alors se révéler un paradigme fédérateur et matriciel à même d'inclure et de générer tous les autres corpus de ces artistes. Il répond au concept inclusif de « Grand Collage », « cette poésie de toutes les poésies¹⁵ », dont le poète Robert Duncan qualifiait le processus de création de toute une vie: le grand poème final, construit de l'accumulation et de la combinaison de tous les autres, dont il inclurait toute l'hétérogénéité et les origines exogènes. L'assemblage est en effet devenu le fondement d'une esthétique du remploi, du fragment et de l'éclectisme, permettant de multiplier les territoires d'expérimentation, dénotant une vision du monde où s'affrontent la nostalgie d'une unité et le constat de son effritement. Opter pour cette pratique, c'est donc opter pour un champ infini de possibles, qui se manifeste en premier lieu dans le potentiel associatif de l'assemblage, actif dans le temps de la conception de l'œuvre comme dans celui de sa réception. Les œuvres vont progressivement en perdre leurs contours mais y gagner en ouverture et en ramifications sémantiques et esthétiques, celles qui font de ce livre, pour paraphraser Richard Brautigan, « un labyrinthe inachevé de questions à demi posées attachées à des réponses fragmentaires¹⁶ ».

15 Robert Duncan, *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968, p. VII.

16 R. Brautigan, *Cahier d'un retour de Troie*, trad. M. Chénétier, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 150.