

## Ni dieu, ni maître

### L'autodidaxie comme projet de vie chez Roberto Cuoghi

Charlotte Laubard

Roberto Cuoghi n'est pas un artiste autodidacte. Il ne s'est pas formé par lui-même, et bien qu'il se souvienne d'avoir eu une scolarité tourmentée, ponctuée de défiances, d'oppositions, et d'arrêts<sup>1</sup>, il a finalement obtenu un diplôme de l'Académie d'art de Brera en 2001. Pourtant l'autodidaxie, soit « l'action d'apprendre sans maître », nous paraît être une clé essentielle dans la compréhension de son œuvre. Ce qui saisit au regard des vingt années de travail qui se sont écoulées depuis son passage en école d'art, c'est l'obstination de Cuoghi à développer chacun de ses projets comme un grand saut dans l'inconnu. En effet que ce soit pour *Il Coccosteista* (1997), *The Goodgriefies* (2000), les *Mappe* et *Quadri Neri* à partir de 2002, pour la série des œuvres sonores *Mbube* (2005), *Mei Gui* (2006) et *Šuillakku* (2008-2010), ou pour les sculptures plus récentes de la série des *Pazuzu*, il est frappant de constater que chaque projet a nécessité pour l'artiste de conduire des recherches sur plusieurs années, et d'acquérir de nouvelles connaissances et compétences qui s'avèrent bien souvent exogènes à sa culture et à son vécu. Dès lors, une question porte notre réflexion : qu'est-ce qui pousse Roberto Cuoghi à mettre en jeu son expérience et ses savoirs

---

<sup>1</sup> Conversation avec l'artiste, Milan, 4 juillet 2016.

dans un processus de création aux motivations et à la méthodologie sans cesse renouvelées ?

Si la figure de l'autodidacte a pendant longtemps suscité des réserves et nourri le mythe de l'individu isolé en lutte avec le système, elle fait aujourd'hui l'objet d'études spécifiques dans le domaine des sciences de l'éducation et de la cognition. Portée par une quête identitaire et d'accomplissement de soi, l'autodidaxie - qui renvoie à toute situation d'apprentissage par soi-même - est désormais considérée comme une ressource précieuse. On lui reconnaît sa dimension émancipatoire, sa faculté d'adaptation aux transformations de notre environnement (au quotidien ou dans des circonstances difficiles), et sa fonction créative dès lors que l'apprenant s'aventure en *terra incognita*<sup>2</sup>. En tant que mode d'apprentissage par la pratique et par l'expérience, l'autodidaxie n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie dans le champ de l'art<sup>3</sup> - un paradoxe quand il est attendu de tout artiste contemporain de faire rupture avec la tradition, ou du moins de chercher par lui-même les ressources nécessaires au renouvellement du langage de l'art. Toute démarche d'innovation serait donc constituée de moments et de gestes autodidactes. Dans le cas de Roberto Cuoghi, nous postulons que l'autodidaxie n'est pas seulement un élément constitutif du processus de création, elle en est le moteur et la raison d'être.

---

<sup>2</sup> Sur l'autodidaxie, voir Daniel Schugurensky, « The Forms of Informal Learning: Towards a Conceptualization of the Field », *NALL Working Paper*, n.19, 2000 ; Hélène Bézille, *L'autodidacte, entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Pierre Choulet, « Sommes-nous tous autodidactes ? », *Les Actes de Lecture*, n°84, pp.63-67 ; Joan Solomon (dir.), *The Passion to Learn: An Inquiry into Autodidactism*, Oxford, Routledge, 2003.

<sup>3</sup> Nous n'évoquerons pas ici cet autre paradoxe, celui de ces nombreuses catégories artistiques - « art brut », « art outsider », « self-taught art »...- qui ont fait de l'absence de formation académique un critère central pour distinguer les réalisations de créateurs considérés en marge du monde de l'art, sans pour autant en étudier concrètement les modalités dans l'acte de création.

Avant d'entrer dans une analyse plus approfondie du processus de création de Cuoghi, il faut noter que l'artiste n'a jamais mentionné l'autodidaxie comme un but ou un référent dans son travail. De même qu'il ne partage pas l'inclination de nombre d'artistes contemporains pour les postures de l'amateur, du dilettante, ou du peintre du dimanche. On pourrait situer sa démarche du côté de la recherche fondamentale qui consiste en la conduite d'expérimentations entreprises en vue d'acquérir de nouvelles connaissances sur des phénomènes ou des faits observables, sans envisager une application particulière. Cela s'avère particulièrement évident dans son premier projet *Il coccodesta* (1997). On sait que l'artiste a voulu porter des prismes de verre (utilisés habituellement pour les télescopes) afin d'éprouver l'habileté qu'aurait son cerveau à s'adapter et à trouver une parade aux conditions de renversement de la vision de haut en bas, de gauche à droite, et de rétrécissement drastique du champ visuel qu'ils génèrent. Bien que l'expérience fut pour l'artiste un échec et une douloureuse épreuve sensorielle et physique qui dura plusieurs jours, il résulte un certain nombre de dessins et de textes. A aucun moment, à ce qu'en dit Cuoghi, cette expérimentation a été pensée intentionnellement pour produire des artefacts ou comme une performance en soi. Si les dessins et les textes en sont les traces, l'artiste malmené par la privation sensorielle, leur assignait une fonction curative : leur réalisation constituait « le moment le plus tranquille de la journée »<sup>4</sup>. La « lenteur inhabituelle » de leur exécution et leur synthétisme leur conférèrent une « qualité spéciale » qui l'a convaincu, a posteriori, de les conserver, alors qu'il avait offert les premiers essais à son entourage. La série des *Mappe (Cartes)* procède de cette même logique expérientielle : dessiner le planisphère « sans référent et de mémoire ». Les tracés produits sur différentes plaques

---

<sup>4</sup> Conversation avec l'artiste, *op. cit.* Toutes les citations de l'artiste proviennent de cette conversation de l'auteur avec l'artiste, sauf indication contraire.

de verre que l'artiste superpose lui permettent de corriger les erreurs tout en laissant paraître les différentes étapes du processus de réalisation. Les matières utilisées font elles aussi l'objet d'expérimentations en mélangeant les pigments noirs à de l'alcool et à des sels afin d'obtenir des effets optiques dus aux divers modes de cristallisation et d'évaporation, qui sont ensuite amplifiés par leur superposition sur les différentes couches de verre.

Ces expérimentations pratiques et matérielles se retrouvent dans la plupart des œuvres de Cuoghi : faire un dessin animé sans aucune connaissance technique de l'animation (*The Goodgriefies*, 2000) composer des chants sans aucun bagage musical (*Mbube*, 2005 ; *Mei Gui*, 2006 ; *Šuillakku*, 2008-2010) ; faire des sculptures avec une imprimante 3D (série des *Putiferio*). Quand d'autres artistes auraient eu pour réflexe de déléguer la production à des artisans et des techniciens spécialisés, Cuoghi, lui, s'obstine à apprendre par lui-même ces différents procédés<sup>5</sup>. Une modalité de travail qui nécessite de fait de nombreux mois, voire des années d'apprentissage intense. Il y a dans ce geste un héroïsme qui n'est pas sans rappeler celui des bricoleurs passionnés cherchant à venir à bout des difficultés, envers et contre tout. Mais il s'agit aussi et surtout d'affirmer une autonomie totale dans le processus de travail. Il suffit de visiter une fois son atelier installé dans un ancien dépôt alimentaire de la périphérie de Milan pour en prendre la mesure<sup>6</sup>. Tout y a été pensé de manière à mener les tâches sans aide extérieure. On y trouve deux espaces de façonnage, plusieurs grands fours de cuisson, un laboratoire chimique, un studio multimédia, une cuisine, et une réserve, que l'artiste a aménagés au fil des années avec Alessandra

---

<sup>5</sup> Il y a évidemment quelques rares exceptions dont l'artiste s'empresse d'en expliquer les raisons et motivations sur un plan théorique ou technique.

<sup>6</sup> Il existe par ailleurs un deuxième atelier situé dans une ancienne usine de construction aérienne que nous n'avons pas visité.

Sofia et Nicoletta Di Rosa, ses collaboratrices et compagnes de vie. Ensemble, ils composent une petite communauté fusionnelle qui se distingue par son autosuffisance, sans en faire une revendication pour autant. Les deux acolytes de l'artiste participent pleinement au processus de travail en menant des recherches théoriques et pratiques. D'autres missions sont déléguées avec précision : l'une est chargée de mener un certain nombre d'opérations techniques, tandis que l'autre gère toute communication avec le monde extérieur et le milieu professionnel de l'art.

Le désir de l'artiste de construire ses propres règles et modalités de fonctionnement se retrouve aussi dans le choix délibéré de ne pas employer les moyens habituels ou escomptés. Ne possédant pas d'ordinateur, il se retrouve dans l'obligation pour la production du dessin animé *The Goodgriefies*, d'en acheter un, ainsi qu'une tablette graphique à stylet. Contrairement aux attentes, il choisit de s'initier au programme Flash qui s'avère peu adapté pour de l'animation, et dont les limites l'intéressent pour ce qu'elles lui permettent d'éprouver et de dépasser. Dans le même esprit, il a détourné, pour ses dernières productions, l'usage d'une imprimante 3D en échangeant la matière plastique nécessaire à la technique de modelage par dépôt FMD (*Fused Deposition Modeling*), avec de l'argile. Après de nombreux tâtonnements, il réussit à faire fabriquer des objets en céramique à la machine en ajoutant aux mécanismes une série d'instruments provenant du champ médical (seringues, atomiseurs). Ces contre-emplois n'opèrent pas que sur un plan matériel. On les retrouve aussi dans les sujets et représentations. La production de *The Goodgriefies* est motivée par le désir de transformer d'iconiques personnages de cartoons en leur opposé inimaginable : en vieillards grabataires ou avec des difformités physiques

insoutenables<sup>7</sup>. Quand Cuoghi décide de s'initier à la musique, c'est en choisissant des chansons provenant d'autres aires et époques culturelles, notamment l'Afrique du Sud Zulu des années 1940 (*Mbube*, 2005), la Shanghai d'avant la révolution maoïste (*Mei Gui*, 2006), aux particularités mélodiques, instrumentales, et vocales distinctes. Les reprises qu'il en fait sont composées avec des instruments choisis pour leurs similarités acoustiques, quand ils ne sont pas tout simplement inventés par l'artiste. Et pour les chants, il a imité les paroles sans en comprendre le sens et a dû s'entraîner à moduler sa tessiture vocale. Si l'entreprise ressemble à première vue à celle d'un amateur qui s'adonne au plaisir de refaire ses airs préférés, elle en diffère par ses moyens et ses résultats : des objets sonores ne ressemblant à rien de connu.

Roberto Cuoghi décrit son procédé de composition sonore comme « une improvisation dilatée dans le temps ». Il ajoute : « Moi, j'utilise une compétence que je n'ai pas, je ne sais rien faire de ce que je fais, et je suis par conséquent contraint à le faire une centaine de fois. Quand je suis sur le point d'apprendre, mon travail est fini. C'est une forme de privilège de ne pas avoir une éducation spécifique, c'est une méthode qui oblige à tout imaginer »<sup>8</sup>. Plusieurs éléments dans cette déclaration éclairent le processus de travail de l'artiste et confirment à quel point l'autodidaxie constitue la colonne vertébrale de sa *praxis*. On y retrouve certaines de ses caractéristiques emblématiques : la volonté d'apprendre par soi-même ; la mise en place de gestes d'apprentissage élémentaires (à la répétition qui est mentionnée ici, on ajoutera le procédé empirique de l'essai par erreur, ou

---

<sup>7</sup> L'idée de ces altérations physiques radicales lui est venue en réponse aux nombreuses sollicitations qu'il reçut durant son expérience certainement la plus célèbre, celle de vivre dans la peau d'un homme de 70 ans, qu'il ne souhaitait pas « exposer » en tant que performance.

<sup>8</sup> Entretien avec Andrea Vilianni, « Šuillakku by Roberto Cuoghi », *Wordpress.com*, 17 septembre 2009 [consulté le 12 août 2016].

encore l'imitation de modèles préexistants – opérations qui demeurent à dessein perceptibles dans les œuvres de Cuoghi qui en résultent) ; le caractère peu rigoureux et rationnel de la méthode ; la nécessité d'activer l'imagination et d'innover quand on se trouve dans l'inconnu.

On a longtemps reproché aux autodidactes « l'éclectisme » de leur savoirs qui les disqualifierait face à ceux des experts<sup>9</sup>. Et de fait, l'extrême diversité des sujets abordés par l'artiste, la volonté de rompre avec ses savoirs antérieurs, les appropriations d'éléments exogènes à sa culture, leurs mises en relation pour le moins hétérodoxes, les usages à contre-emploi, ont de quoi donner des maux de tête à tout spécialiste. Ils éclairent la série d'opérations pragmatiques et mentales que l'autodidaxie matérialise dans le processus de création. Il en est ainsi du raisonnement par analogie qui nous semble tenir une place prééminente dans le travail de Cuoghi. Selon Emmanuel Sander, auteur de plusieurs ouvrages sur le fonctionnement de la pensée par analogie, celle-ci consisterait en l'utilisation de « connaissances acquises sur des phénomènes ou des situations pour les appliquer à d'autres phénomènes pour les comprendre ou à d'autres situations pour agir sur elles, en s'appuyant sur des similitudes perçues mais sans avoir la certitude qu'elles relèvent de la même catégorie et donc qu'elles sont pertinentes »<sup>10</sup>. C'est par analogie que l'artiste invente des instruments pour reproduire certains sons des chansons qu'il cherche à imiter, ou qu'il se met en tête de faire fabriquer à une imprimante 3D des sculptures en céramique en établissant un parallèle hasardeux entre le mode de concrétion du plastique avec celui de l'argile. Décrit pendant longtemps, ce mode de pensée implicite et intuitif connaît aujourd'hui les

---

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 379.

<sup>10</sup> Emmanuel Sander, *L'analogie, du naïf au créatif : analogie et catégorisation*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. III.

faveurs des sciences cognitives qui en reconnaissent la centralité dans les processus de construction cognitive et d'expression de soi, et qui en célèbrent le rôle dans la production d'innovations et de découvertes scientifiques majeures<sup>11</sup>. Chez Cuoghi, les « improvisations » et les contre-emplois dus aux rapprochements analogiques, constituent les bases d'un protocole informel lui permettant de contrevenir aux règles d'usage et d'établir un contexte d'expérience inédit. Les avancées tortueuses et les trouvailles générées par les analogies sont liées à l'objectif de « découverte », à « l'esprit d'aventure ». L'artiste insiste : « Quand le résultat coïncide avec l'idée initiale, alors c'est la mort ». Pour éviter un tel dépit, il lui faut « faire quelque chose de manière démesurée, [...] pour ne plus voir les choses à leur juste distance, [pour] perdre le sens des proportions et quitter la route ». Son apprentissage sans maître ni instructions est un choix réflexif visant à remettre en cause les « modèles » et les « normes » institués. Car c'est en quittant la route des usages, des traditions, des réflexes conditionnés, qu'il voue l'espoir de produire un « standard nouveau », un « changement des canons ».

Les appropriations sont pour nous le deuxième aspect fondamental de la pratique autodidacte de Cuoghi. Ces assimilations, nombreuses et abruptes, de sujets et de compétences qui n'appartiennent ni à sa culture ni à son vécu, sont particulièrement manifestes par exemple dans les dernières œuvres liées à ses recherches sur la civilisation assyrienne. Dans le long entretien avec Andrea Viliani où il décrit avec minutie le processus de réalisation titanesque de *Šuillakku* (2008-2010) qui consiste en la création ex-nihilo d'une lamentation (avec chœur et orchestration) du peuple

---

<sup>11</sup> Voir à ce sujet le chapitre consacré à la découverte (par analogie) des quantas lumineux d'Einstein dans l'ouvrage de Douglas R. Hofstadter et Emmanuel Sander, *Surfaces and Essences: Analogy As the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Book, 2011 ; traduit en français : *L'analogie, cœur de la pensée*, Paris, Odile Jacob, 2013.

assyrien accablé par la destruction de sa capitale Ninive, Cuoghi revient sur sa légitimité à créer le chant et le rituel d'une civilisation disparue à partir de ses maigres reliquats historiques, archéologiques, et linguistiques :

« L'idée d'une lamentation est partie de l'impossibilité d'avoir un référent, et si par hasard il y aurait eu un chant funèbre pour la ruine de Ninive, il n'en serait resté aucune trace, ce fut un génocide »<sup>12</sup>. Avec l'intention d'écrire et d'exécuter lui-même les incantations et la partition musicale de la lamentation, Cuoghi se met à la recherche de toutes les rares traces et évocations de la musique de cette époque. Il reprend ainsi certaines paroles d'incantation du recueil contre les démons *Utukkū Lemnūtu*, il compose une mélodie à pic, inspirée de ses lectures de la musique assyrienne microtonale et des mélodies à intervalle unique de l'aire hébraïque, il reconstruit des instruments (cornes d'antilopes et de béliers, trompettes, flûtes de roseau, lyre...) vus sur les bas-reliefs ou trouvés dans des tombes, et s'inspire de la séquence d'instruments énumérée dans le Livre de Daniel de l'Ancien Testament pour la structure d'exécution. Quand il manque d'informations, il s'affranchit de la démarche de l'archéologue expérimental: il invente une prononciation pour les récitations dans les langues (mortes) akkadienne et sumérienne en s'inspirant des conventions de l'hébraïque et de l'arabe antique, il emprunte des instruments à d'autres cultures (Ethiopie, Tibet, Extrême Orient...) et en ajoute de plus contemporains ou inventés par ses soins (piano synthétiseur pour les modulations, hochets et castagnettes faits avec des coquilles ou des feuilles...). Pour la structuration thématique enfin, il choisit de suivre les étapes d'élaboration psychologique de l'expérience de la mort décrites dans les manuels d'assistance aux malades en phase terminale! La liberté et l'impertinence avec lesquelles Cuoghi convoque et transforme d'autres

---

<sup>12</sup> Entretien avec Andrea Vilianni, *op. cit.*

sources ou référents dans son oeuvre permet d'affiner ce qu'on entend ici par « appropriation ». Il ne s'agit pas, dans ce cas, des pratiques de copie et de citation qui caractérisent habituellement les stratégies d'appropriation dans le champ de l'art contemporain. Les emprunts de Cuoghi seraient plus proches des logiques d'hybridation et de syncrétisme qui infusent les pratiques culturelles globalisées. Dans son plébiscite pour une définition de l'appropriation culturelle comme procédure herméneutique individuelle, l'anthropologue Arnd Schneider souligne à quel point le fait de « s'approprier » (par étymologie “faire sien”, dérivant du vieux latin *proprius*, « propre, personnel ») des éléments culturels étrangers, implique un processus de connaissance et de construction de soi spécifique, qui va à l'encontre des représentations théoriques habituelles qui marquent l'appropriation du sceau de l'usurpation et de l'inauthenticité. Appuyant sa réflexion sur la pensée du philosophe Paul Ricoeur, il souligne que l'appropriation de ce qui nous est étranger serait une “pratique et une expérience d'apprentissage” dont les propriétés transformatives impliqueraient « une dépossession de son ego narcissique pour pouvoir générer non seulement une affinité avec l'autre mais une nouvelle compréhension de soi »<sup>13</sup>. Cette dimension transformative n'affecte pas seulement le sens des éléments culturels assimilés, elle est une procédure épistémologique qui transmue l'éthos même de celui qui s'approprie. Roberto Cuoghi n'est pas seulement devenu un spécialiste autodidacte et excentrique de la culture mésopotamienne qui se prolonge avec la production plus récente de sculptures autour de la figure de Pazuzu, le démon de l'ancienne Mésopotamie. Son expérience mégalomane et hétérodoxe de composition et d'exécution, en première personne et sur

---

<sup>13</sup> Arnd Schneider, *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, *Antropologia*, n. 13, 2011, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/antropologia/article/view/166> [consulté le 09 septembre 2014].

plusieurs années, de ce qui serait le chant du cygne d'une entière civilisation nous semble motivée par sa volonté d'éprouver intimement, pourrait-on dire, la finitude et l'oubli qui guette tout entreprise humaine<sup>14</sup>. Les reprises des chansons zulu et chinoise procèdent d'une même motivation : celle de « rendre justice » à des « choses oubliées, dévalorisées, [...] d'en faire quelque chose de disproportionné et de remarquable ». L'appropriation est mûe ici par une éthique qui s'exprime dans le mode d'assimilation - un processus de recherche long et intense des données historiques - et par une identification tant morale que physique<sup>15</sup>. Tel un Zelig contemporain<sup>16</sup>, l'identité de Cuoghi mute à chacun de ses projets. A l'ecclésiaste de ses savoirs, on reproche aussi à l'autodidacte son identité composite<sup>17</sup>. La « dépossession » évoquée par Schneider ci-dessus, que Paul Ricoeur associe à un « renoncement », « moment fondamental de l'appropriation, qui la distingue de toute autre forme de 'prise de possession' »<sup>18</sup>, en constitue le point culminant et le passage obligé sur la route de la connaissance des autres et de soi. Afin de rendre justice, l'artiste ne se contente pas de citer ou d'emprunter, il rend hommage par la transformation et par la démesure. L'écoute de ses atypiques compositions sonores qu'il prend soin de diffuser sur de nombreuses enceintes pour spatialiser les voix et les sons dans des espaces d'exposition vides de tout référent visuel, constitue l'apex d'une expérience intense et déroutante

---

<sup>14</sup> On trouve de manière assez littérale cette réflexion dans des projets précédents de l'artiste sur le vieillissement et la mort : notamment travers l'expérience de vivre dans la peau d'un homme de 70 ans et dans l'œuvre subséquente *The Goodgriefies*, ainsi que dans les œuvres des séries des *Asincroni* (*Asynchrones*), des *Quadri Neri* (*Tableaux noirs*), et des *Topografie* (*Topographies*).

<sup>15</sup> Dans notre entretien avec l'auteur, il mentionne par exemple l'épreuve physique de transformation de sa voix.

<sup>16</sup> Du nom du personnage du film éponyme de Woody Allen qui s'approprie les traits et les compétences de ses interlocuteurs par mimétisme.

<sup>17</sup> Hélène Bézille, *op. cit.*, chapitre 3.

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p.191, cité par Arnd Schneider, *op. cit.*

d'extranéation que l'artiste nous convie à éprouver nous aussi, et qu'il est impossible d'oublier.