

Université Paris I - Panthéon-Sorbonne
U.F.R. des arts plastiques et sciences de l'art

Thèse

pour obtenir le grade de Docteur de l'université Paris I
présentée et soutenue publiquement par

Isabelle Poussier



La question de l'objet
Recherches sur les affinités entre
l'humain,
la machine et l'animal
2003

Volume I

Sous la direction de Madame la professeure Eliane Chiron

Jury :

Madame Eliane Chiron, Professeure des universités à Paris I Panthéon-Sorbonne

Monsieur Edmond Nogacki, Professeur des universités à Valenciennes

Madame Marie-Hélène Tramus, Maîtresse de conférences habilitée à Paris 8

Madame Valérie Arrault, Maîtresse de conférences habilitée à l'université de Montpellier

La question de l'objet
Recherches sur les affinités entre l'humain,
la machine et l'animal

Volume I

Mes remerciements vont à tous ceux et celles qui
ont accompagné ces années de travail et m'ont aidée à mener cet écrit à son terme
par leur écoute attentive, leurs critiques constructives,
leurs idées et leurs encouragements.

En particulier à Madame Eliane Chiron, ma directrice de recherche, qui a soutenu
avec exigence toutes les étapes de mon étude, a su me faire mieux regarder mes
objets et m'a toujours donné les meilleurs conseils
depuis le travail de *Maîtrise*.

À Richard Conte dont l'œil critique m'a fait progresser radicalement et m'a permis
de prendre confiance. À Jacques Cohen qui m'a appris l'ouverture... Et aussi, à
Christian Béguinet, Jacqueline Béguinet, Marie-Laure André, Pierre Coslado,
Alain Gachon, François Taglioni et Bernard Jolibert
qui m'ont inlassablement encouragée et appuyée, même de loin.

À mes filles bien sûr, Charlotte et Jeanne qui m'ont soutenue
avec beaucoup de tendresse et de respect dans une aventure
qui leur volait un peu leur mère.

Avant-propos

Ce qui se présente comme une thèse fut longtemps en débat et en gestation.

En débat tout d'abord, quant à l'opportunité, à la nécessité de l'objet même qui postule à être un doctorat d'arts et sciences de l'art. Son intention étant l'étude d'une pratique artistique, et sa singularité, par rapport à l'histoire de l'art, étant que cette pratique est justement celle de celui qui cherche, réfléchit et écrit cette thèse.

Déraisonnable, fou, absurde, égocentrique, égotiste, narcissique, nombriliste, vaniteux, tous les qualificatifs utilisés par les hommes de Science m'ont obligée à repenser, à remettre en question cette nécessité, puisque aucun de ces qualificatifs ne me semblait convenir à ce qui travaillait de l'intérieur mon désir de continuer à chercher.

Alors, chercher quoi qui ne soit pas moi-même ? Peut-être, chercher dans ce qui est offert aux autres au prix de certains efforts, ce qui les concerne eux, ce qui les regarde chacun.

À ceux qui pensent qu'il vaudrait mieux faire une thèse d'histoire de l'art, de philosophie ou même de psychanalyse, nous pourrions répondre qu'il y a un peu de

tout cela dans cet écrit sans être vraiment une d'elles, mais qu'ici, il sera nécessaire de trouver plus, autrement, autre chose.

Il faudra procéder par élimination : ce n'est pas une thèse d'histoire de l'art, car il ne s'agit pas d'étudier l'œuvre d'un autre, fixée dans un temps, mais la sienne propre, présente et en mouvement, avec tous les filtres de la subjectivité que cela suppose. De plus, l'obligation n'est pas d'appartenir à l'histoire de l'art, déjà passée, mais de créer aujourd'hui.

Pas une thèse d'esthétique non plus, même si cette discipline s'émancipe vers l'autonomie et remet en question ses propres critères à chaque œuvre étudiée, elle reste détachée de l'intimité de l'objet, elle analyse sa réception à travers une perception distante, elle aussi subjective.

Encore moins une thèse de psychanalyse, qu'elle soit freudienne ou non, puisque ce qui intéresse avant tout cette science, c'est d'expliquer comment les œuvres d'art produisent des effets et exercent cet attrait sur le spectateur qui peut aller jusqu'à la fascination. L'artiste serait un rêveur éveillé qui, par son œuvre, donne la possibilité à l'autre de réaliser de façon imaginaire ses fantasmes. Ce point de vue spécifique n'est pas le seul objet de ma recherche et mes connaissances sur la question demeurent trop approximatives.

Reste la possibilité d'une étude de la création qui chercherait à combler la distance entre l'œuvre à faire et l'œuvre achevée, une sorte d'esthétique objective du subjectif. Elle devrait pouvoir exister, mais quelles seraient donc les conditions de possibilité d'une telle poïétique, plus précisément d'une auto-poïétique ? C'est bien la question que pose cet écrit.

Il subsiste qu'il faut en définir la nécessité scientifique dont certains doutent encore. Si la possibilité de cette recherche existe, c'est bien qu'elle a une fonction et pour faire simple, tentons déjà un essai de réponse : il nous semble que celui qui crée un objet singulier peut apporter sa modeste contribution à l'élaboration scientifique

d'un autre objet qui lui, procède par accumulation d'exemples, se nourrit d'apports nouveaux et reste toujours dans l'infinitude de la recherche de sa propre définition. Cet autre objet c'est l'art lui-même, incomplet jusqu'au vertige, pour n'avoir jamais inventorié l'ensemble des démarches, des œuvres, et comment le pourrait-il ? Sa définition pouvant se trouver modifiée par chaque nouvelle création, la mienne comprise.

Afin de mesurer l'écart encore accentué par certains scientifiques se prétendant seuls habilités à chercher, il a été édifiant de lire une thèse de médecine, en ignorant toutefois son simple statut de mémoire de fin d'étude. La déception fut grande devant un écrit se présentant comme une somme d'éléments prélevés ici et là, référencés certes, et faisant seulement état des différentes réflexions sur la question, néanmoins passionnante, des épisodes amnésiques, sans rien de plus. La thèse me laissa désappointée de n'avoir rien appris vraiment, de n'avoir pas vu émettre la moindre hypothèse et surtout de n'avoir éprouvé à aucun moment la définition d'Albert Jacquard qui affirme : « Être scientifique, c'est rechercher l'émerveillement, c'est accepter de regarder plus loin que l'horizon que nous dévoilent nos sens. Le vingtième siècle a démontré que notre monde déterministe débouche sur l'imprévisible. La science nous apprend donc la liberté et l'ouverture » et qui ajoute : « Les arts ont le même but. Ils nécessitent la même rigueur, dans la même optique d'échange avec le monde et de lucidité¹. »

Me voilà rassurée, libérée même, souhaitons que tous l'entendent.

Il me semble que tout artiste contemporain est habité par un esprit de recherche et travaille de façon comparable et indissociable dans le sensible et le cognitif. Le chercheur tente de questionner la dissociation du faire et de l'analyse du faire à des fins extérieures à son œuvre propre, si possible à des fins de généralisation scientifique cumulative. Il lui faut prendre conscience des rapports qui se réalisent dans les œuvres quand il en éprouve l'existence.

1 JACQUARD, A. « Le partage de la lucidité », entretien, in *L'art pour quoi faire*. Paris : éd. autrement, n°195, sept. 2000, coll. « Mutations », p. 15.

En témoignant de ces rapports, en étudiant la dynamique ou l'inertie de leurs effets, en laissant la création élaborer un savoir en dehors de l'œuvre, il est certainement possible de rassembler sur la création, un certain nombre de connaissances stables. Entre le généralisable et le singulier : la recherche est sans doute là.

Donc, une réflexion qui se partage sur le plan de la connaissance vient s'enchevêtrer dans une création qui se pose comme totalement personnelle. Il faudra tenter de démêler ce qui dans l'œuvre en cours concerne une attitude de recherche à visée cognitive et cumulative, et une démarche créatrice à visée singularisante. Simultanément, la recherche tend à accumuler des savoirs faisant l'objet d'un consensus de vérité, et la création instaure une existence. Reste à distinguer et nouer à la fois ce qui relève de la création et ce qui s'accomplit dans la recherche.

Ce texte resta longtemps en gestation, parce qu'écrire sur sa propre pratique n'est pas aisé, engage sincérité et exige humilité, mais a contrario implique de se situer « quelque part » dans le champ de l'art, de s'accepter créateur, puis de se détacher suffisamment de son objet.

La question la plus troublante reste d'interroger l'intérêt pour les autres d'un tel projet, il se pourrait que cet écrit ne soit vraiment valide pour tous que si mon « œuvre » faisait vraiment référence. Pour s'interroger sur la création est-il donc besoin d'être un « grand » artiste, sous-entendu reconnu par les instances qui jugent, ou simplement de créer ?

L'irrésistible besoin d'avancer était revenu. Dans ma hâte à recoller l'épars, à penser ou panser les fragments accumulés, les bribes malhabiles, laissant voir les difficultés futures pour réécrire l'ensemble avec la cohérence nécessaire, pour supprimer les répétitions, pour inventer le simple dans le compliqué, le complexe, le morcelé, avec les mots comme avec mes objets. Il faudra assembler, ajuster, gagner la simplicité, ma pratique artistique se situe précisément là !

Le découragement envahissait bien souvent l'espace, et la vengeance était d'écrire encore et encore, avec la certitude que tous les fruits mûrissent un jour ou l'autre, que la recherche aboutirait, que les concepts, si difficiles à détacher des objets, sortiraient de l'écriture même.

Il fallait reprendre la lecture au début et réécrire assez vite pour avoir une vue d'ensemble de ces soixante premières pages de collage. Avant, il fallait vérifier que toutes les notes avaient bien été examinées, aller fouiner dans les fichiers anciens, les notes abandonnées il y a trois ans, remettre chaque citation à une place de choix et la retravailler, laisser certaines donner de nouveaux élans à la pensée. Il fallait avancer rapidement pour pouvoir, ensuite, équilibrer l'ensemble, clarifier certains points, palier les absences, doter les vides.

Chemin faisant, l'attention se retrouvait souvent ailleurs, dans une autre partie de la mémoire-machine, à écrire autre chose qui devra probablement figurer en annexe... La vraie difficulté était de tenter de réduire ou de savoir mesurer les écarts inévitables entre deux réalités, l'une plastique et l'autre textuelle, cette dernière visant à traduire, à transformer des gestes et des expériences en discours.

D'icône en icône pourtant...

Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	17
À l'œil curieux, le regard en résonance : « Je » des rencontres	
<i>Iris d'artiste</i>	32
I. Objet-regard	39
<i>L'œil catadioptré : une mise à distance</i>	
1. Double-distance et aveuglement	41
2. « Retour à l'arrière », télescopage	54
<i>Valise immonde, Ils restèrent amis</i>	
3. Depuis les mots jusqu'à l'objet	81
<i>Jour de souffrance</i>	
4. Dangers des écrans	99
<i>Coin TV, Le complexe de Saturne</i>	
II. Objet-animal	117

1. Quelle place pour l'animal dans la création ?	119
<i>Piège sous tension</i>	
2. Le faire ou le faire-faire : l'animal artisan aveugle	138
<i>Le poison du vampire</i>	
3. Objet de rebut associé à l'animal	159
<i>SDF1 et 2, Sirop de mémoire</i>	
III. Objet-(sans)mot	197
L'enfance du re(g)art	
1. Humain trop humain	199
La révolte des mots : retourner le regard	
<i>Isoloir ou le drame de l'embrayeur</i>	
2. Les mots sans mots	225
<i>Garçon ou fille, I love you pas là, Garçon ou fille (2)</i>	
3. Commande : lieu d'exposition et création	239
<i>Extérieur nuit, Alerte, Chair, Hors d'usage</i>	
4. Les maux d'époque, les mots éthiques	271
IV. Objet-cinéma	281
Faire son cinéma, une ouverture	
1. L'anadioptre contre le bavardage	283
2. Un métissage libérateur	295
3. Des mots du plasticien à l'image de cinéma	309
<i>Rivière d'Asie</i>	
Conclusion	331
Epilogue	343
Index des matières	349
Index des noms cités	357

Liste des œuvres du volume II	359
Table des illustrations du volume II	361
Table des matières	363
Bibliographie	368

Introduction

L'ennui, c'est cette absence de bonheur au lieu même de sa présence attendue.
Schopenhauer

À l'œil curieux, le regard en résonance : « Je » des rencontres

Les dimanches traînent un triste ennui, une vacance morbide tendue vers le vide. Ces jours-là, flâner dans les brocantes comble l'espace temporel laissé vacant. La nostalgie est au rendez-vous ; les brocanteurs tiennent des boutiques à fantômes, des échoppes à mémoires poussiéreuses « où tout se disperse une dernière fois, au petit bonheur la chance, pour les besoins momentanés (ou les caprices de chacun). Les choses les plus banales restituent la trace de toutes les activités humaines ¹ ».

L'artiste cherche toujours l'objet insolite que personne n'aura vu, celui qui ne lui rappelle rien de particulier, mais qui résonne avec sa pratique. C'est mon cas. Objet trouvé, oublié, objet donné dont il faut laisser le *regard* toucher quelque chose en soi. Les objets que je surprends me regardent, se donnent à moi pour penser un lointain encore inconscient, puis pour agir, on dirait qu'ils m'ont à l'œil !

C'est « l'autrefois qui rencontre le maintenant dans un éclair, ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée ² ».

Image dans laquelle passé et présent s'altèrent, se transforment, se critiquent mutuellement pour former une chose que Walter Benjamin nommait *une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes*.

Tout comme Marcel Duchamp, le travail consiste à collectionner des idées différentes pour un jour les mettre ensemble.

« L'œuvre d'art, ou son artefact au second degré, naît de la rencontre d'un objet et d'un auteur ³ » dit Thierry De Duve au sujet des *ready-mades* de Marcel Duchamp.

1 *Artpress*, Avril 2001, n°267, p. 26.

2 BENJAMIN, W. Cité par DIDI-HUBERMAN, G. *In L'empreinte*. Paris : catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, 1997, p. 17.

3 DUVE (de), T. *Résonances du Ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes : Editions J. Chambon, 1989, p. 21.

Pourtant, cela n'existe pas toujours à la première rencontre. Les rendez-vous du regard de l'artiste sont des appels au jugement, à l'exercice du choix et de la liberté. Ils ouvrent pour lui un autre temps, en marche.

Le second pourvoyeur d'idées offre des matériaux d'aujourd'hui à ceux qui, ces mêmes dimanches, choisissent de bricoler, d'occuper *utilement* leurs mains pour oublier ce jour interminable, ce mal d'être qui se manifeste à plein et s'atténue un peu dans l'action. La messe du dimanche est devenue *castomania*.

Toutes sortes de matériaux et d'outils sont réunis là, dans ces immenses entrepôts à idées pour construire, réparer, rénover, restaurer le réel vieilli ou détérioré, ils se répandent dans l'attente du geste qui leur donnera sens.

Ces grands magasins sont des sortes de mécanos géants, *le pays des jouets* pour un Pinocchio devenu grand. Des formes métalliques ou plastiques y sont enchevêtrées, inertes et inachevées donc questionnantes pour l'ignorant comme pour l'artiste, puisqu'elles constituent les fragments d'un autre objet, à venir, à inventer. « La fonction d'un outil reste inintelligible aussi longtemps qu'elle est séparée de son utilisation ⁴ » dit Guillaume Pigéard de Gurbert en *incipit* de son ouvrage sur l'objet du possible.

Pour l'expert en bricolage, elles ont toutes une fonction bien connue et très spécifique.

Suivant le regard qui les découvre, ces objets incomplets seront simples matériaux de construction ou médiums d'une œuvre. Ils adviendront selon les associations auxquelles ils participeront, dans la gratuité ou non de la fonction que quelqu'un voudra leur attribuer. Tout dépend quel œil les saisira.

4 PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone, essai sur l'objet du possible*. Paris : Actes Sud, 2001, coll. « un endroit où aller », p. 15.

Avant la rencontre qui nous occupe ici, ma pratique artistique consistait en la fabrication de *boîtes de lumière* ou la projection de mots sur les corps des spectateurs ou encore, le dessin d'ombres sur les murs à partir d'objets fabriqués, de cartes de géographie et de mots ou de fragments de textes fortement éclairés.

Par exemple, je pouvais partir d'une comparaison entre le vocabulaire médical sur le cerveau et celui de la cartographie, et y associer un vocabulaire sur l'infiniment petit, ce peuple d'images qui grouillent dans notre esprit, impossibles à classer, à compter, cherchant leur route dans le labyrinthe de notre cerveau, côtoyant sans complexe celles du passé et celles des rêves. Ces images étaient ensuite matérialisées par des petits objets enfantins et dérisoires en apparence qui se cachaient dans les plis du *cerveau-carte*, une carte du monde froissée en forme de cerveau, et soulevaient des questions graves de brutalité, de misère, de maladie, d'intolérance ou de massacres aux quatre coins du monde, montrant l'impossibilité de l'homme seul à agir sur les problèmes du monde qui occupent son esprit et poussent sa réflexion.

Enfin, cette sorte de maquette était posée sur une plaque de métal froid et ainsi, était considérée tour à tour comme un observatoire du monde ou un petit théâtre de l'enfance renforcé par les objets enfantins, mais pas anodins !

Ensuite, restèrent les cartes, qui associées à d'autres éléments de la mémoire enfantine, ont évolué vers des travaux présentés ici.

Restèrent des associations entre les grilles, le métal, la lumière et sa réflexion, provoquant l'aveuglement général et le trouble de la vision. La suture-réparation avait un rôle à jouer dans ma pratique, somme toute féminine. Selon Rosalind Krauss, « la grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome, elle est l'emblème de l'ambition moderniste 5. »

Il faudra développer ce point.

5 KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, chap. « Grilles ». Paris : Macula, 1993, pp. 93-109.

Une question émergea de ses associations : la fabrication *d'objets spécifiques* issus de rencontres, pourrait-elle contribuer à transfigurer le réel par la lumière et à questionner le regard du spectateur ?

Progressivement, s'affirma la volonté qu'ils soient plus simples, *économiques* sans être pauvres, des évocations plutôt que des démonstrations.

L'objet restait au centre du travail, l'idée des affinités avec autre chose se précisait et émergeait sur le même mode de la rencontre associée à l'écriture de la recherche.

L'affinité renvoie davantage à l'attirance, à l'attraction, qu'à la simple association, elle y ajoute une pulsion parfois inconsciente. Plus que dans l'*interface*, première idée retenue, l'affinité évoque une sympathie, un intérêt mutuel, une réciprocité complémentaire dans cette association. Grâce au voisinage actif de plusieurs éléments, il y aurait une proximité productrice de sens, une continuité positive. Les affinités seraient conservées dans le titre.

Ce n'est pas d'ailes qu'on a besoin, indémodables romantiques, c'est d'yeux, de milliers d'yeux se donnant tous les champs visuels possibles.

Jacques Henric ⁶

Cent yeux

Ce dimanche-là, l'intérêt pour la lumière et sa réflexion m'avait conduite vers une grande boîte métallique abandonnée sur le sol, remplie de catadioptrés ronds d'un autre temps. Ils scintillaient sous les rayons d'un soleil d'hiver ; un vrai trésor était posé là, personne ne l'avait vu.

Les cent yeux d'Argos : tel était leur nombre, pas un de moins, vérification faite, et ils semblaient m'attendre, vouloir me forcer à les découvrir.

Plusieurs passages furent nécessaires pour que la décision de s'arrêter soit prise. La déambulation dans le marché, cherchant ce qui pourrait être fait avec ces objets brillants, ne donnait aucun résultat, si ce n'est une démarche de travers et un regard rasant qui renvoyait toujours vers eux, ne voyant rien d'autre, les surveillant pour qu'ils ne *bougent* pas, et se disant finalement que s'il ne les choisissait pas, l'atelier le regretterait.

Le brocanteur les céda pour le dixième de leur prix, dix fois la valeur de l'unité pour le tout, bac compris, comme trop heureux de se débarrasser d'un ensemble lourd, dont il ignorait d'ailleurs le nombre exact et la provenance, fardeau encombrant autant qu'inutile, effrayant peut-être !

Par ces disques scintillants et mystérieux, Argos, le redoutable géant qui voit tout et ne dort jamais que d'un œil sur deux, m'offrait sa protection, sa vigilance, mais le danger pointait déjà. Notons que les animaux eux aussi, ne dorment que d'un œil, celui opposé à l'hémisphère endormi.

⁶ HENRIC, J. *L'habitation des femmes*. Paris : Seuil, 1998, Coll. « Fictions », p. 95.

J'ignorais encore la place que prendrait l'animal dans le travail, ainsi que les rapprochements qui pourraient être faits avec les œuvres de Braco Dimitrijevic, dans une desquelles le paon avait lui, une place annonciatrice.

Autrefois, l'oiseau avait été paré de ses ocelles aux vives couleurs à la mort tragique d'Argos, justement, qu'Hermès, Mercure chez les romains, avait réussi à décapiter après l'avoir endormi avec ses mots, troublant présage !

L'animal, les mots, la décollation aussi, étaient déjà là. Hermès messager, le dieu des voyageurs et des routes, également.

Le paon lui, deviendra ensuite le symbole de l'éternité et de la résurrection, car saint Augustin sera convaincu que sa chair était imputrescible, parce que chaque année, réapparaissent les plumes ponctuées des yeux d'Argos que le paon déployait. Gaston Bachelard parle aussi du paon : « Rappelons au passage que l'*œil* des plumes s'appelle aussi *miroir*. C'est une preuve nouvelle de l'ambivalence qui joue sur les deux participes *vu* et *voyant*. Pour une imagination ambivalente, le paon a une vision multipliée. D'après Creuzer, *le paon primitif* a cent yeux ⁷ ».

L'animal, la réflexion et le regard vu et/ou voyant, se confirmaient avec la découverte des cent réflecteurs.

L'accumulation immobile m'obligerait sans doute à prendre des risques, à moins que ce ne soit le goût du risque qui m'ait fait voir ces objets.

Lorsqu'il est seul, ce genre de catadioptre est généralement fixé à l'arrière d'un véhicule, d'un objet roulant ou sur un obstacle encore invisible et dangereux. Ceux-là ont un sens de fixation, puisque le mot HAUT est gravé dans le métal entre deux trous d'attache, le troisième trou se trouve à l'opposé du mot. Ceci constitue le seul indice de leur positionnement possible, puisque la forme est strictement ronde. Aucune idée, à propos de leurs supports éventuels n'était donnée.

7 BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, (José Corti, 1942). Paris : Livre de Poche n°4160, 1998, coll. « essais », p. 40.

Un questionnement à propos de leur provenance avait permis de constater, avant même le début du travail, que chacun convoquait sa propre mémoire pour tenter d'identifier leur fonction perdue. Selon l'âge et l'expérience de l'observateur, ils étaient réflecteurs des *Jeeps* américaines de la dernière guerre pour les uns, ceux des trains de la *SNCF* ou de certains poids lourds pour les autres, mais toujours, ils avaient un rapport avec l'impossibilité de voir quelque chose sans leur présence, avec la nuit et la lumière projetée...

Personnellement, les catadioptres signifiaient clairement signaux, nuit et voyage. Des images de routes, de machines lancées à grande vitesse, de visibilité réduite ou éblouie, d'obstacles inconnus et de danger.

Le catadioptre regroupait aussi plusieurs de mes préoccupations plastiques du moment : le métal, la grille, le verre, le rouge sang, le mot gravé découvert plus tard. De plus, il faudrait lui restituer une lumière pour qu'il existe à nouveau par la réflexion de son verre coloré.

Indice

Puisqu'il était encore privé d'objet et de fonction, le catadioptre allait pouvoir fonctionner comme indice de quelque chose, au sens que lui donne Charles Sanders Peirce : « [un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part ⁸. »

Et plus loin : « Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations, par trois traits caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance

8 PEIRCE, C. S. *Dictionary of Philosophy and Psychology*, [1901]. Trad., in *Ecrits sur le signe*, p. 158. Cité par KRAUSS, R. in *L'originalité de l'avant-garde...*, op. cit., p. 65.

signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités ou de contenus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle⁹. »

Un objet déjà perdu ou non encore inventé donc, cela avait été pressenti avec la question de la provenance évocatrice d'images singulières, et pourtant le catadioptré avait appartenu à un autre objet auquel il ne ressemblait pas, avait eu une véritable fonction qui désormais manquait à sa définition, mais qu'en était-il de cette impulsion aveugle ?

Serait-ce le vide laissé par l'incertitude, la béance de fonction qui par son existence même, provoque l'impulsion, le désir, l'image incertaine, mais la possibilité de le remplir de signification, à l'aveugle s'entend ?

Les mots *indiciaires* de l'*isoloir* amèneront à approfondir cette question.

Le travail a commencé plus tard, sans rendez-vous précis, un peu par hasard, associé à une habitude de prélever des émotions, des perceptions dans l'environnement urbain ; beaucoup d'idées viennent sur la route, les autoroutes, sous les tunnels, la nuit.

Beaucoup plus tard, afin de trouver ce qui pointait dans toutes les pièces réalisées, d'y découvrir un *punctum*, d'y reconnaître un trajet, de tenter de l'identifier et de l'écrire ici, il avait fallu tout stopper, prendre de la distance et regarder ce que cette rencontre insolite avait produit dans la pratique. Finalement, émergea ce qui pouvait être à l'œuvre et les yeux d'insectes se laissèrent reconnaître dans nombre des travaux :

L'œil catadioptré était devenu une évidence et il déclenchait l'interrogation au sujet du regard et la lumière, à travers une recherche autour de la sculpture et de l'assemblage d'objets trouvés, de leur télescopage fortuit et de leur ajustement : une sorte d'accident productif.

⁹ *Id.*, p. 65.

Il faudrait trouver « une Réglementation des regrets d'*éloigné à éloigné*¹⁰ » comme le souhaitait Marcel Duchamp.

Trouver un agencement, un développement de ce qui est resté en route et de ce qui constitue l'actuel, est bien la première difficulté.

Il s'agit de questionner les mémoires individuelles, provoquées par des objets créés et leur lumière, ainsi que les modes d'exposition et de réception qui s'y attachent, les modifient. Parallèlement c'est une remise en question de la perception des images, associée à l'omniprésence contemporaine des écrans.

Sauf exception, jamais plus d'un catadioptré n'était fixé par production, parfois aucun, mais alors, un autre signal, un autre œil s'insinuait, brillait.

D'Argos aux Grées, l'œil avec son mouvement lumineux semblait être la dernière trace de l'humain, monstrueusement enchâssé dans la machine.

Grée signifie « vieille femme ». Selon la mythologie, les Grées sont au nombre de trois et ont les mêmes parents que les Gorgones. Sales et décrépies, elles ont les cheveux blancs et vivent dans des régions si obscures qu'un seul œil pour trois leur suffit, qu'elles se prêtent tour à tour. Pendant un instant, celui de la donation, elles sont aveugles toutes les trois. Les grées gardent le chemin qui conduit à la demeure de Méduse. Persée, aidé par Hermès, encore lui, leur vole l'œil, en fait l'objet d'un chantage, pour aller enfin, trancher la gorge de Méduse dont le foudroyant regard pétrifie tous ceux qui s'exposent à son atteinte. Autre décollation ; les têtes tombent !

À qui l'artiste avait-il volé cet œil qui lui permettait de créer, ce regard singulier qui le portait vers des objets dont personne ne voulait plus ? Comme celui des monstrueuses vieilles, l'*œil catadioptré* garde un chemin qu'il faudra éclairer, dont il faudra retrouver les mots.

10 DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1976, coll. « Ecrits », p. 36.

« Selon toutes apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers la clairière »¹¹ disait Marcel Duchamp.

La création semble bien être ce labyrinthe dans lequel l'artiste marche à tâtons, dans lequel se terre *le monstre à nourrir*, et duquel, tel Icare, l'œuvre s'envole à ses risques et périls. Au croisement de deux couloirs, de l'optique et de la rhétorique, il y aurait ce regard singulier de l'artiste à découvrir.

Des questions à propos du regard, de la lumière et des écrans, sont à l'œuvre. Les lignes virtuelles tendues entre lumière et catadioptré, œil du spectateur et lumière immanente, devraient désigner les points lumineux de *l'être* par une double-distance. Le temps-distance devrait forcer le regard par un retournement de la vision.

Ainsi, plus encore que ces questions de regard et de vision qui travaillent les œuvres de façon récurrente, il semble que la recherche a glissé peu à peu vers cette question de la distance du regard. La distance juste, l'ajustement qui se situe à la fois dans la pratique et dans la présentation-réception des travaux sous la forme d'une double-distance à redéfinir.

Cette distance complexe serait un postulat pour une réhabilitation du regard, « un double regard où le regardé regarde le regardant, un travail de la mémoire¹² » dit Georges Didi-Huberman, pour la révélation du regard contre la vision première, immédiate, imposée par les écrans, ces aspirateurs de regard.

Puis, les animaux viendront souligner une interrogation au sujet de l'humain assisté, dévoré par des machines ou aspiré par des écrans. L'homme-machine et l'animal se provoqueront, d'autant que le face à face avec les objets *ready-mades* imposera de se ressouvenir, tout comme le temps d'accommodation exigera une vigilance face aux

¹¹ *Id.*, p. 187.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de minuit, 1992, coll. « critique », p. 116.

lumières. Celles-ci diront un danger, un engloutissement possible, une dislocation des yeux dans l'image par le rapprochement trop passif.

Il faudra chercher la place réelle de l'animal, vivant ou non, dans les créations présentées et dans celles d'autres artistes, se demander si, associé à l'objet de rebut, il n'est pas un moyen de réinterroger la place du vivant dans les objets contemporains, dans le monde et dans l'art.

L'aventure de l'objet, que beaucoup croyaient orientée vers une voie de garage depuis les *Nouveaux Réalistes*, continue bel et bien.

La question de l'exposition se posera d'elle-même, sous deux formes très distinctes, car le *présenter* apparaîtra endogène au *créer*, produit par lui.

Ceci pour deux raisons. D'une part, à cause des matériaux utilisés : lumières et machines ont besoin d'être branchées, l'animal d'être nourri, nous nous trouverons donc au seuil de l'installation. D'autre part, à l'occasion de plusieurs commandes pour des expositions collectives, en liaison avec des lieux précis, où se tisseront encore d'intimes relations entre les mots, les espaces et les œuvres à venir. Il s'agit bien là de s'exposer à un danger.

De plus, avec les œuvres d'Hubert Duprat, entre autres, il faudra sonder aussi, la possibilité d'utiliser différents médiums, toujours en question dans le travail jusqu'aux plus récentes pièces. Dans celles-ci, il faudra redéfinir la part de la propre création puisque la main ne touche presque plus ce qui est donné à voir et qui est pourtant laborieusement et techniquement organisé.

Le retournement du regard par la réflexion de la lumière sera à l'origine d'une retransversée vers l'enfance sans voix, sans mots, dont de nombreux indices pointent aussi dans les œuvres, et où la question du sexe de l'artiste semble toujours posée, sans doute comme langage de *révolte*, sans doute pour y trouver la place de la femme artiste, de la femme tout court.

Peu à peu, l'animal vivant aura disparu, simple métaphore du vivant probablement, au profit d'un autre mouvement, celui presque infime de la balance, et enfin celui du cinéma. Alors, les mots seront réapparues.

Cette réflexion sur l'œil, le regard, la lumière, puis les écrans, existera pour réaffirmer une double-distance, une impossible vision objective du réel. Cela reviendra à s'appuyer sur des objets désincarnés et froids, pour parler du corps absent, de son sexe en suspens, de l'œil rouge à la fonction signalétique de danger ; yeux rouges qui mettent en garde et montrent que nous ne voyons que le dos des choses.

Enfin, il faudra parler du mouvement du vivant et de la chute qui donnent corps à l'œuvre par un retournement des codes, par une structure de questionnement permanent à propos du sens des mots, de la figuration impossible et de l'incertaine écriture.

Donc, partant d'objets hybrides et des affinités tissées entre humain, machine et animal, il faudrait arriver, par l'exposition, à l'existence d'une révolte créatrice et intime, à celle d'un œil singulier accordé à un corps bisexué se balançant entre objets et mots.

Ainsi, le catadioptré retournera la lumière et deviendra *œil-machine* qui fixe de l'arrière. La lumière viendra buter contre lui, *kata* signifie contre, il s'interposera et renverra le regard, semblera nous regarder.

Il y a danger de chute : *katanaktes* est en grec quelque chose qui s'effondre, qui tombe plus ou moins violemment de haut en bas. Il y aurait donc, dans le rapport de l'œil au catadioptré, quelque chose qui ébranle, qui s'effondre en nous, comme le dit Walter Benjamin : « On ne s'éloignera pas un seul instant du sensible et on s'en tiendra surtout à un point : l'ébranlement conduit à l'effondrement. [...] Ainsi, le

corps qui est l'éveilleur de la douleur profonde peut-il devenir tout autant celui de la pensée profonde ». Et il ajoute : « L'une et l'autre réclame la solitude ». ¹³

Cette dernière sera aussi une des conditions de réception de certaines pièces pour le spectateur.

La première rencontre était donc celle du regard et du corps de l'artiste solitaire avec l'objet.

Contrairement au *ready-made*, l'œuvre n'existait pas encore.

13 BENJAMIN, W. *Images et pensées*. Trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste. Paris : C. Bourgeois éd., 1998, coll. « Détroits », pp. 196-197.

*Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jailli toute vive une âme qui revient.*
Charles Baudelaire ¹⁴

Iris d'artiste

Durant quelques temps, rien ne fut réalisé avec les catadioptrés achetés à la brocante, puis, une autre trouvaille me troubla.

Dans un sous-sol qui devenait atelier, une lampe cassée et irréparable possédait un abat-jour en parfait état dont l'intérieur était recouvert d'émail blanc et lisse. Au moment de le jeter à regrets, l'intuition, l'inspiration peut-être, que son ouverture centrale avait le même diamètre qu'un catadioptré força l'action. N'osant y croire, le moment de vérifier fut différé, juste le temps de se dire que rien n'arriverait si ce n'était pas le cas, sauf une légère amertume, un vide déçu, désœuvré.

Un instant plus tard, l'objet prit sa place, exactement, merveilleusement. Un vulgaire scotch d'emballage le maintient encore à cet endroit.

C'était la deuxième rencontre : l'objet avec l'autre objet, une coïncidence assistée par une main guidée par une supposition.

En 1913, deux éléments prélevés à l'environnement quotidien étaient réunis pour composer une sculpture, *Roue de bicyclette* (ill. 1 et ill. 2). L'action de l'artiste se réduisait à ordonner en une certaine forme des fragments du réel, ici un tabouret et une roue de bicyclette, sans désir que l'on en fit une interprétation particulière.

C'est là, une vraie différence entre la compréhension que Marcel Duchamp avait du *ready-made* et celle qui ressort des œuvres plus contemporaines. Bref, la fonction du *ready-made* n'est pas chez lui métonymique. L'objet ne sert pas à tenir un discours sur des sujets auxquels il peut être associé.

14 BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Corresp. IV. Paris : Livre de Poche n°677, 1973, coll. « classique », Préface, XXIX.

Toutefois et contre l'avis de l'artiste lui-même, nous constatons avec un filtre mental singulier que la chaise, ici un tabouret, peut évoquer l'homme et la roue peut dire le mouvement, la vitesse ou l'invention prestigieuse qui marqua l'histoire des hommes ; les deux préoccupations majeures de Marcel Duchamp.

L'objet et le mouvement sont aussi les miennes et c'est pour cette raison que l'œuvre de l'artiste se modifie dans mes yeux, à cause de l'influence de l'homme-machine. Cette juxtaposition d'objets quotidiens soustraits à leur contexte habituel, produisait soudain l'*inquiétante étrangeté* définie par Sigmund Freud comme « cette sorte de l'effrayant qui se rapporte aux choses depuis longtemps connues et de tout temps familières ¹⁵. »

Nous pouvons d'ailleurs trouver d'autres exemples d'analyses traversées par un regard singulier : « Imaginons un ralentissement du mouvement rotatoire – semblable à la démultiplication opérée dans le changement de vitesses d'une bicyclette – nous verrons alors surgir du disque chatoyant chacun des rayons : une forme en deux dimensions s'est *démultipliée*, se révélant alors composée de plusieurs rayons à une dimension. C'est ainsi que : *La Roue de bicyclette* de Duchamp, si curieux que cela puisse sembler, concrétise schématiquement le principe du cubisme : en effet, si l'on fait tourner la roue, on fait naître d'une multiplicité à n dimensions une unité $n+1$ dimensions » ¹⁶ affirme Jean Clair, le regard modifié par sa recherche sur Pablo Picasso.

Pour ce qui intéresse le premier objet réalisé, l'action pourrait être perçue comme équivalente à celle de Marcel Duchamp, puisqu'elle produit un simple assemblage, s'il n'y avait pas cette forme ronde à ajuster qui a engendré le geste dérisoire.

15 FREUD, S. « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1952.

16 CLAIR, J. *Duchamp et la photographie*. Paris : Chêne, 1977.

Au moment de définir cette forme, une roue encore, de chercher si elle appartenait à la famille des *ready-mades aidés*, et reprenant les réflexions de Marcel Duchamp à leur propos, la première constatation fut qu'aucune ne définissait vraiment ce nouvel état, puisqu'il s'agissait d'un assemblage d'objets incomplets, de morceaux de totalités perdues qui advenaient par l'ajustement. Ces fragments de *ready-mades* se faisaient *objet inédit*, alors que la roue de bicyclette et le tabouret gardaient leur spécificité malgré la surprise de leur superposition et surtout leur exposition en tant qu'œuvre d'art.

Les deux parcelles d'objets du départ se fondaient en un seul. Ce qui marquait la différence était que l'objet montrait le résultat d'un emboîtement, d'un ajustement, et trouvait ainsi sa nouvelle unité.

« Un plus un faisait *un* » sur le plan visuel, alors que pour l'œuvre de Marcel Duchamp les deux objets superposés faisaient *un* au niveau conceptuel et topologique.

De plus, la nécessité d'une lumière éclairante qui ferait rougir le catadioptré, faisait basculer l'ensemble dans l'univers des installations.

Quant au pouvoir évocateur de ces objets, les miens suggèrent directement la lumière *intérieure* pour l'abat-jour et celle de l'*extérieur* pour le catadioptré. Les deux permettant à l'origine de voir quelque chose, mais étaient à présent, à voir et se réunissaient pour mettre en évidence une distance et aussi une proximité entre la forme et l'œil du spectateur. La jonction intérieur-extérieur avait eu lieu à mon insu et serait à analyser.

Cette première création avait donc permis de reprendre la réflexion, elle fut comme un arrêt aux déambulations, au désœuvrement, et une sorte d'embrayeur des travaux présentés dans ce texte.

La lampe halogène installée au mieux, le rouge profond semblait sourdre de la plaque blanche parfaitement ronde ; évoquant une pomme posée sur une assiette en référence à ma peinture déjà ancienne, une flaque de sang sur la virginité d'une autre

vie, une lumière du dehors dans la lumière du dedans, le premier moment de la réflexion dans les deux sens du mot. La couleur ne paraissait pas attachée au support et venait en avant de l'intérieur, elle ressortait.

Aujourd'hui encore, l'émail blanc, cette pellicule à la fois protectrice et fragile, continue d'être la peau immaculée du métal, et sur lui, la lumière et toutes les couleurs répliquent, circulent et transforment les souvenirs et les objets.

Il fallait accrocher l'ensemble : un des anciens trous de fixation, aujourd'hui inutiles, le permettrait, déviant radicalement vers le bas, la rectitude du « HAUT » gravé dans le métal. Le centre de gravité sera donc conservé, mais l'œil définitivement retourné, inconsciemment d'abord, soulignant alors le fragile équilibre de l'ensemble et la certitude du retournement.

Cette vision renvoyait au spectateur, au spectacle de ce qui s'imprime à l'envers sur sa rétine sans qu'il le sache et lui permet de voir. C'était là, au fond de l'œil, que le HAUT reprenait sa place.

Le sentiment coupable du trop peu de travail, ce qui « avec ce présupposé du faire... veut que l'objet soit investi d'un savoir-faire ¹⁷ », imposa de nombreuses tentatives pour *étoffer* l'objet, pour lui donner plus de vigueur ou de valeur laborieuse, ancienne culpabilité !

Rien de plus ne tenait sur ou à côté de l'assemblage, sa simplicité se faisait force.

Il restait à rectifier l'éclairage pour donner plus de vie au rouge rubis, au bijou serti de blanc : la lampe halogène serait abandonnée, trop encombrante et peu esthétique, au profit d'un *projecteur*, le plus discret possible, mais très puissant, et dont le faisceau ne devrait pas déborder le cercle du catadioptré. Cela s'averra très difficile à trouver, la lumière ne se laisse pas dompter facilement, il fallut avoir recours à un spécialiste de l'éclairage de théâtre.

17 DUVE (de) T. *Ibid.*, p. 21.

Ainsi, pour apprécier au mieux l'éclat de l'objet, un point de vue unique s'imposa, ce dernier immobiliserait le spectateur à une distance précise et solitaire qu'il aurait dû trouver.

Georges Didi-Huberman le confirme au sujet du *Pala d'oro*, le devant du grand autel de la Basilique San Marco : « L'éclat n'est pas une qualité stable de l'objet : il dépend de la marche du spectateur et de sa rencontre avec une orientation lumineuse toujours singulière, toujours inattendue. L'objet est là-bas, certes, mais l'éclat vient à *ma* rencontre, il est un événement de mon regard et de mon corps, le résultat du plus infime – intime – de mes mouvements ¹⁸. »

Il ajoute : « Il y a donc, une double distance contradictoire, *un lointain qui s'approche* au gré de mon pas, sans que j'en puisse prévoir la presque tactile rencontre ¹⁹. »

Notons que si le spectateur de l'objet voulait voir la source de lumière éclairant la pièce, il serait aveuglé. Depuis un *point de vue* fixé par la réflexion du catadioptré luisant, c'était donc le reflet qui était donné à voir.

Le titre s'est imposé de lui-même, par association d'idées. Marcel Duchamp, artiste des mots et des images mentales, donnait encore l'inspiration : « Le titre au lieu de décrire l'objet était destiné à emporter l'esprit de spectateur vers d'autres régions plus verbales ²⁰ » disait-il.

Et plus près de nous, les Nouveaux réalistes, autres descendants de Marcel Duchamp, avaient été exposés par Iris Clert qui, elle, fut portraiturée par Arman.

Iris est la déesse grecque qui symbolise l'arc-en-ciel, ce pont de couleurs qu'elle empreinte entre le ciel et la terre. L'initiale de son nom m'est familière et la jeune fille ailée est messagère des dieux, voyageuse infatigable, indépendante et rapide,

18 DIDI-HUBERMAN, G. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, p. 17.

19 *Id.*, p. 18.

20 *In Duchamp du signe...*, *op. cit.*, p. 191.

elle échappe au Sommeil. Tout comme Hermès, elle porte le bâton du héraut annonciateur des déclarations de guerre, mais elle installe inlassablement la communication par le verbe. C'est ainsi qu'elle fut choisie comme image-titre.

C'était la troisième rencontre ; l'objet et le sens, le titre, l'œuvre en mots : *Iris d'artiste* (fig.1).



C'est seulement après coup que l'iris en tant que partie colorée de l'œil, s'est articulé avec le propos sur la vision et le regard, celui de l'artiste serait-il si différent ? « L'œil, organe de perception visuelle est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle 21. »

Les mots eux, avaient pu revenir me questionner et puisqu'ils disparaissaient de la surface des créations, ils devraient aussi changer de statut.

Iris d'artiste (fig.1) annoncerait la suite du travail. Les rencontres et les gestes qui avaient produit ce nouvel objet allait ouvrir la voie à une recherche plastique. Celle-ci déclinerait catadioptrés, autres objets ou fragments trouvés, grilles, métal, lumière, et pourrait inventer le concept d'*anadioptré* comme regard singulier, créateur, œil retourné, révolté.

Est-ce toujours le regard de Narcisse que l'artiste croise dans son œuvre ?

21 CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, (1969), (éd. revue et corrigée 1982). Paris : Robert Laffont et Jupiter, éd. revue et augmentée, 1994, p. 686.

Cette création était un nouveau départ, montrant une crise, au sens de juger, discerner, une révolte contre la propension à alourdir le propos, le moyen de réinventer une forme de pénurie, d'économie enfin muette, d'aller vers la simplification, l'évocation, vers l'essentiel ; le sensible au bord des mots ou comme nœud indénouable à l'intérieur même du discours. Il faudra chercher la densité et se servir de cet objet comme étalon.

À la manière de Richard Baquié, de Jean Tinguely ou parfois même de Christian Boltanski, il faudra renouer avec la tradition du bricolage, de l'assemblage, élaborer des sortes de machines impossibles composées de patchworks d'objets et d'éléments récupérés.

« La seule distinction énonçable entre une méthode et ce qu'on appelle un bricolage est de faire quelque chose au moyen d'autre chose, un mât de barque avec une allumette, une aile de poulet avec un tissu destiné à la cuisse, et ainsi de suite ²². »

Dans la *Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss établit une homologie entre l'art et la pensée primitive sous les auspices, justement, du bricolage. Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux il confectionne des objets qui sont aussi moyens de connaissance, dit-il en substance.

Il adviendra des machines *absurdes* et lumineuses qui n'en demeureraient pas moins véhicules d'images, de mémoire, de mots et sujets de la recherche.

De plus, un éclairage ou une lumière intérieure leur restitueraient un aspect de fonctionnement, elles auraient l'air de *marcher* et elles imposeraient aussi une distance critique au sujet de notre environnement quotidien.

Revenons à la question évoquée plus haut : qu'en est-il de cette double-distance du regard ?

22 SERRES, M. *Le parasite*. Paris : Grasset, 1985, p. 214.

Chapitre I

Objet-regard

L'œil catadioptrique : une mise à distance

La peinture est un œil, un œil aveuglé qui continue de voir ce qui l'aveugle.
Bram Van Velde

1. Double-distance et aveuglement

Entre l'œil et la vision : une distance à sonder

Postulons que l'œil catadioptré est un œil aveugle qui s'absente pour laisser le regard se retourner sur lui-même, sur son passé. Il convoque tous les regards, les mémoires intimes, pour élargir le sens et déployer des images mentales.

Ce mouvement est comparable avec le *retard* dont parle Marcel Duchamp, celui qui permet au « coefficient d'art, une expression personnelle d'art à l'état brut, d'advenir, d'être raffiné par le spectateur, tout comme la mélasse et le sucre pur ¹. »

L'œuvre viendra toucher chacun en soi ; c'est ainsi que le sens s'en trouvera élargi, par la somme des regards. Alors, les pièces seront augmentées de tous ces yeux qui les fixent.

L'œil catadioptré tenterait de modifier la vision habituelle et passive, sans distance qui sera aussi analysée pour les écrans.

En captant l'œil qui cherche la brillance de l'objet, sa lumière, d'un point de vue précis, s'introduit la notion de temps-distance. Ce temps laisse remonter les souvenirs, liés à des images privées, évoqués par l'objet, et dévoile son propre temps au spectateur, sa mémoire, son rêve. Parlant du rêve, Walter Benjamin affirme : « Expériences vécues du quotidien, formules rabattues, le dépôt qui nous est resté dans le regard, la pulsation de notre propre sang – ce qui passait inaperçu auparavant fait – en la déformant et en lui donnant la plus grande netteté – la matière des rêves ². »

1 DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1976, coll. « Ecrits », p. 189.

2 BENJAMIN, W. *Images et pensées*. Trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste. Paris : C. Bourgeois éd., 1998, coll. « Détroits », p. 196.

Distance vient du latin *distans/stare* qui signifie se tenir debout en retrait qui est exactement la position à rechercher pour saisir la brillance de l'objet.

Le rapport du spectateur à l'installation est distance. L'opération de retournement effectuée peut aussi être de remonter au processus créateur qui est un autre regard distancié vers l'objet.

L'œuvre restitue cette distance réelle qui change la vision en regard attentif, et ainsi, lutte contre l'emprise de l'œil aveugle.

Cette question est posée par des objets qui n'ont pas de vrai regard, nous ne sommes pas aux prises avec un autre regard, mais avec le nôtre propre, c'est le regard du même qui s'y reflète, s'y questionne, s'y aveugle.

Dans l'article *Le Xero et l'infini*, Jean Baudrillard dit que « La contiguïté épidermique de l'œil et de l'image est la fin de la distance esthétique du regard. Nous nous rapprochons infiniment de la surface de l'écran, nos yeux sont comme disséminés dans l'image ³. »

C'est bien l'arrière des yeux, leur mémoire, qui est convoquée dangereusement par *l'œil catadioptré* qui rappelle aussi celui placé à l'arrière d'un obstacle.

Le danger, c'est d'être à la limite, sur la corde, entre révolte constructive du regard et collision, chute, dépression.

Il faudra anticiper, ajuster et surtout garder ses distances pour voir ce qui nous regarde.

C'est comme si *l'œil catadioptré* était né d'un parcours, d'un voyage dans la nuit, et qu'il s'était retourné contre moi pour m'éviter la chute, me forcer à regarder, il leur fallait surprendre pour protéger.

Les dispositifs présentés ici comportent généralement une multiplicité de sens et mettent le spectateur dans une position parfois immobile et souvent

³ *Traverses*. Revue de Centre Georges Pompidou n°44/45, pp. 18-22.

inconfortable, où il y a aussi danger en ce qui concerne la lisibilité. Il est comme encerclé entre forme et sens, entre œil et représentation.

Toujours, un point lumineux le fixe, *ocelle fascinant*⁴ qui vient lui rappeler son état liminaire d'être regardé, fixé. « Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi*⁵ » dit Maurice Merleau-Ponty par la bouche de Jacques Lacan.

Il explique aussi que ce monde omnivoyant ne se montre pas et que, lorsque qu'il commence à provoquer le regard, il déclenche le sentiment d'étrangeté.

Roger Caillois cherche à savoir comment ces ocelles impressionnent, si c'est par leur ressemblance avec des yeux ou si, au contraire, les yeux ne sont fascinants que de leur relation avec la forme des ocelles : « Il s'en faudrait peu que je n'affirme qu'au contraire les yeux intimident parce qu'ils ressemblent aux ocelles. L'important est ici la forme circulaire, fixe et brillante, instrument typique de la fascination⁶. »

Cette découverte sera postérieure à la conception d'*Iris d'artiste* (fig. I).

Ceci pose aussi une question qui nous occupe : comment distinguer la fonction de l'œil de celle du regard ?

L'*inquiétante étrangeté* freudienne revient ici, qui « est aussi une question de forme et ce qui suscite l'angoisse générale », c'est ce que rappelle Georges Didi-Huberman, en ajoutant « qu'avec l'inquiétante étrangeté, nous aurions dès lors une définition non seulement sécularisée, mais encore *métapsychologique* de l'aura elle-même, comme trame singulière d'espace et de temps, comme pouvoir du regard, du désir et de la mémoire tout ensemble, enfin, comme pouvoir de distance [...] et qui manifeste ce pouvoir du regardé sur le regardant⁷. »

4 LACAN, J. *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p. 70.

5 *Id.*, p. 71.

6 CAILLOIS, R. *Méduse et Cie*. Paris : Gallimard, 1960, coll. « nrf », p. 118.

7 DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de minuit, 1992, coll. « critique », pp. 179-180.

Dans mon travail, cet œil est provocation pour un (des) regard, ainsi défini par Jacques Lacan : « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé. C'est ça qui s'appelle le regard ⁸. »

La double-distance évoquée ici, serait cet aller-retour, imposé par la recherche du point de vue le meilleur et par le temps de l'accommodation qui marquera le seuil du voir.

L'œil a enregistré le signal rouge, saisit l'ensemble de l'objet et, le temps de se l'approprier, sa mémoire va effectuer le lourd retournement vers les images oubliées, depuis ce seuil.

« Comme s'il nous fallait un architecte ou un sculpteur pour donner forme à nos blessures intimes » confirme Georges Didi-Huberman après avoir développé la parabole de Kafka ⁹.

Il y aura d'ailleurs d'autres portes à franchir dans certains de mes travaux.

En premier lieu, il s'agit donc de mettre à distance pour prendre le temps de voir ce qui nous regarde dans l'objet, ce qui nous hante et qui est associé à sa forme, à sa couleur, à la signification que nous pourrions donner à ce qui nous fait face, transformant la simple vision en un regard unique. C'est ce que nous pourrions appeler une distance réfléchie, retournée.

« Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : [...] L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement : en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme un moment ressenti « unique » et tout à fait étrange, d'un souverain éloignement ¹⁰ » dit encore Georges Didi-Huberman.

8 LACAN, J. *Ibid.*, p. 70.

9 *Ibid.*, p. 192.

10 *Ibid.*, p. 104.

C'est un regard œuvré par un temps, un regard qui laisserait à la vision le temps nécessaire pour se déployer comme pensée.

Le plus étonnant dans l'écriture de ce texte théorique au sujet d'un travail plastique personnel, ce sont toujours les mots, ce vocabulaire qui nous renvoie encore à la conduite d'une machine dangereuse la nuit, sur la route.

Le philosophe nous aide à l'analyser grâce à l'œuvre de Tony Smith. Contrairement à ceux de cet artiste, mes objets ne sont pas noirs, excepté un, mais c'est plutôt l'espace qui les entoure qu'il est souhaitable d'assombrir pour mettre en valeur leur lumière. Il n'empêche que c'est aussi la nuit qui leur a donné l'existence : « la nuit qui porte fatigues et images ¹¹ » dit-il.

Nuit encore, pour aller découvrir les objets-matériaux. Il fallait partir seule, la nuit, dans les rues mal éclairées, pour s'emparer de l'objet insolite, dédaigné sur le trottoir d'une ville et qu'il faudra remettre en lumière dans l'atelier, très sombre, lui aussi, sans aucune fenêtre.

Pas trop gros surtout, l'objet, pour *tenir* sur la moto et ne pas se perdre pendant le voyage du retour.

Une pratique qui prend en compte les contraintes matérielles du transport de ses objets, ce fut déjà le cas des grands calques de la *Maîtrise* qui devaient pouvoir se plier pour entrer dans un sac, c'est ainsi qu'ils étaient devenus des cartes routières.

Reprenons ce qui a été redécouvert dans le texte de Tony Smith et qui avait été senti bien avant les quêtes nocturnes.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

En roulant la nuit en moto, la vision est totalement transformée par rapport à la vue depuis l'habitacle d'une voiture : « Il y avait là, semblait-il, une réalité qui n'avait aucune expression dans l'art. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini, mais ce n'était pas socialement reconnu ¹² », la boîte noire viendra le confirmer.

Il faudrait développer cette différence de vision qui ne semble pas seulement liée à la vue, mais au corps entier quand la tête est coupée du reste, décollée de la pression extérieure, alors que le corps vit une autre histoire, celle du vent, de la pluie ou du froid.

La tête sous un casque intégral, le conducteur d'une motocyclette retrouve ses pensées. Il est décapité pour rentrer à l'intérieur de lui-même. Il a laissé son corps à la machine, celui-ci est hors de lui, entièrement occupé à la vitesse, à la légèreté, à l'immatérialité. Malgré la nuit ou le froid, le sentiment d'être séparé du corps qui se mouille ou grelotte reste toujours de l'ordre du sentir, le corps appartient à la nuit, le regard est détaché de lui, la vision est d'un autre ordre. En voiture, c'est comme si le corps ne participait pas à l'espace perçu par les yeux, l'habitacle faisant écran. Alors, le corps reste unité.

Sur la route, l'angle mort est aveugle et constitue un réel danger.

La vision, elle aussi, peut être trompeuse. Il existe un point aveugle dans l'œil qui voit, encore un rapport avec la distance. Remarquons qu'il est impossible de voir et lire dans le même temps. La distance entre vu et lu, ressemble à celle qui existe entre voir et regarder.

Notons aussi que l'œil véritablement aveugle peut être totalement sain et avoir une forme de vision. Pourtant, il lui manque un lien, une relation avec le cortex ou encore, l'absence de ce dernier empêche la vision consciente. Toutefois les expériences scientifiques ont découvert que cet œil peut voir. Une vision aveugle qui

¹² *Ibid.*, p. 70.

n'a pas encore livré tous ses secrets ! Les neurologues parlent de vision inconsciente, comme un coup de projecteur dans les ténèbres de l'inconscient.

Et si la vision nette qui se change en regard, commençait par un aveuglement.

Georges Didi-Huberman confirme : « Pour ouvrir les yeux, il faut savoir les fermer. L'œil toujours ouvert, toujours en éveil – fantôme d'Argus -, devient sec. Un œil sec verrait peut-être tout, tout le temps. Mais il regarderait mal. Pour bien regarder, il nous faut – paradoxe d'expérience – toutes nos larmes ¹³. »

Sous-entendu, un retournement sur nos douleurs, une prise en compte de tous nos deuils et nos peurs.

Des mots à leur mise à distance

L'aveuglement semblerait signifier une disparition de l'image pour voir.

L'œil de l'œuvre est un œil unique, sans paupière, celui des trois vieilles sorcières juvéniles qui nous rapproche de Méduse. « Cet œil reste toujours à l'œuvre, aux aguets : sans cesse ouvert et vigilant, il ne connaît pas le sommeil, (...), il n'est besoin que d'un œil pour être vu, s'il peut ne jamais se fermer. (...) Il y a toujours, parmi les trois, une Grée à avoir l'œil ¹⁴. »

Quant à Méduse, elle est toujours prête à s'éveiller : « Comme Zeus dont le regard foudroie, elle ne dort jamais que d'un œil ¹⁵. »

Cet œil est donc la réalité qui tue, il est le signe de la part inhumaine de quelque chose d'humain, la mort au cœur des choses, du réel.

13 DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002, coll. « Art et artistes », p. 127.

14 VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris : Gallimard, n°73, 1996, coll. « Folio Histoire », p. 123.

15 *Id.*, p. 124.

Notons qu'on ne parle presque jamais du corps de Méduse, on sous-entend qu'elle n'en a pas. La question de l'incarnation posée par l'art n'est donc pas un problème de figuration du corps. Surprise : Méduse n'a de corps que lorsque Persée, sur l'injonction d'Athéna, lui tranche la gorge, puisqu'elle peut alors seulement engendrer deux fils par son sang, Pégase et Chysaor, fils de Poséidon.

La création serait-elle le moyen de faire taire l'obsession de la mort ? Méduse ne revivra que par l'art, la représentation d'une tête, elle-même sans corps. Le regard et le sang suffiraient donc à réinterroger l'artistique.

Qu'est-ce qui va saigner assez pour faire œuvre ?

Quoi qu'il en soit, cette question de l'œil qui nous observe, des yeux qui nous cernent, nous surveillent, est posée et sera récurrente dans la suite des travaux, avec celle du danger de mort (le catadioptré couleur sang, comme signal du danger) et par ailleurs celle du devenir animal de l'homme face à la machine et à la logique mortifère de l'imaginaire industriel, progressiste, de la modernité moribonde que nous redécouvrons dans le visage d'Icare.

Nous trouverons des éléments de réponse chez Jacques Lacan, sur les questions de l'œil, du regard et aussi de la lumière, malgré la complexité de ses recherches. Mais Julia Kristeva nous révèle que « L'imagination antique l'a dotée (Méduse) d'un pouvoir scopique qui tient à sa capacité de pétrifier, c'est-à-dire de paralyser, de rendre catatonique (intéressant parallèle possible avec catadioptré), de cadavériser, de tuer par la magie du seul regard ¹⁶ », et elle demande : « Serait-ce une inversion (un retournement) du regard humain qui désire précisément capter l'horreur de l'autre, le figer, l'éliminer ? Méduse renverrait-elle, le maléfice en plus, le regard décapant-décapitant que lui adresse l'homme ? Qui regarde qui ? Qui tue qui ? » et plus loin : « Le va-et-vient se résume en une issue brutale et simple : le regard de

16 KRISTEVA, J. *Visions Capitales*. Paris : Réunion des Musée Nationaux, 1998, coll. « Parti Pris », p. 36.

Méduse tue, mais c'est le reflet - figure du dédoublement, de la représentation – qui finit par tuer Méduse¹⁷. »

Elle sera alors visible seulement par sa représentation et à l'inverse, ces yeux qui nous fixeront seront là pour rappeler le danger de soutenir son regard. D'ailleurs Françoise Frontisi-Ducroux, citée par Julia Kristeva, d'affirmer : « Le statut nécessairement iconique de la face de Gorgô comme vision interdite qui n'est accessible aux humains que sous forme d'*eikôn*¹⁸ », image du danger : la tête de Méduse orna l'égide d'Athéna ; grâce à cet attribut, elle faisait fuir ses adversaires.

Méduse était la seule des trois Gorgones à n'être pas immortelle et, se prévalant de la terreur particulière qu'elle inspirait aux mortels avec sa chevelure formée de serpents, ses dents immenses, les convulsions qui crispaient son visage, elle les changeait en pierre. Plusieurs mythes pour expliquer ces maléfices : elle aurait été une belle jeune fille, trop fière de sa chevelure et Athéna aurait changé cette dernière en serpents pour la châtier. Ou encore, elle l'aurait punie de s'être unie à Poséidon. Dans les deux cas, jalousie féminine, désir de pouvoir et vengeance monstrueuse.

La question du désir et du danger de voir sont développés par Marie-José Mondzain dans ses recherches à propos de l'icône¹⁹.

Elle y montre l'aveuglement que Dieu impose à Moïse, afin de satisfaire le désir qu'a l'homme de voir son maître. Dieu veut ainsi préserver les yeux du prophète de sa lumière divine, beaucoup trop puissante donc dangereuse pour son regard. Aveugler pour ne pas brûler les yeux tout en révélant sa présence.

Dieu serait-il une Méduse sans maléfice ?

17 *Id.*, p. 36.

18 *Ibid.*, p. 37, cf., « Andromède et la naissance du corail », in GEORGOUDI, S. et VERNANT, J.-P. *Mythes grecs au figuré*. Paris : Gallimard, 1996, coll. « Bibl. des Histoires », p. 135-166.

19 MONDZAIN, M.-J. *Image, icône, économie*. Paris : Seuil, 1996, coll. « L'ordre philosophique ».

Ceci était bien sûr lié à une interdiction de voir et de représenter la face. « Dieu ne peut que préférer une interdiction catégorique pour préserver son peuple de l'idolâtrie²⁰ », explique Marie-José Mondzain en développant ensuite tous les intérêts politiques liés au pouvoir de l'icône.

Comme si le voir engendrait cette croyance immédiate, sans discernement, cet amour aveugle, comme s'il était l'ennemi de la pensée, mais surtout de la foi. L'auteur explique comment l'image a toujours été l'enjeu et l'inscription visible du pouvoir temporel.

Plus généralement cela soulève la question de la crédulité de celui qui voit sans distance critique, et parallèlement celle de la nature du *manque* qui génère sa foi.

Dans sa conclusion Marie-José Mondzain ajoute : « Je devrais plutôt parler de la présente condition du visible qui ne cesse d'exiger que nous réfléchissions à ce qu'il en est de l'image au cœur d'un monde submergé par les techniques de visualisation... Aujourd'hui nous devons nous interroger sur la nature de l'image dans la marée montante des choses à voir²¹ », et sur l'indifférenciation dont nous faisons preuve. « L'adéquation du visible à son modèle nous fait croire à l'adéquation de la vision au regard », mais prenons garde aux images, réapprenons le regard, c'est bien ce qui nous occupe ici.

Il s'agit de déjouer la machinerie de l'aveuglement par la distance qui permet le retournement de la lumière, de faire que le regard de l'autre devienne possible.

Désir de comprendre, de voir l'image secrète, de combler le manque intime. « Le rapport du regard à ce qu'on veut voir, est un rapport de leurre. Le sujet se représente

20 *Id.*, p. 263.

21 *Ibid.*, p. 266.

comme autre qu'il n'est, ce qu'on lui donne à voir. C'est par là que l'œil peut fonctionner comme regard, c'est-à-dire au niveau du manque²² », dit Jacques Lacan. En quelque sorte, des images que notre désir invente pour l'entremise de l'œuvre qui sert de leurre.

C'est parce qu'il y a ce manque que notre vision trahit l'image et se transforme en regard.

Toucher ce quelque chose de chaque regard, ce « manque central » aveuglant, cet impensable de l'autre, infiniment autre selon Emmanuel Levinas, pointé par l'œil reflétant qui est en œuvre. C'est bien là, la fonction de l'œuvre d'art, du leurre, de permettre cette liberté que donne l'image insoumise et du coup d'enrichir son sens.

Lumière

« Lumière » comme on dirait « moteur » et déjà le cinéma était là.

Mes mises en scène ne visent pas l'esthétisation, car la question est ailleurs, en deçà ou au-delà de l'œuvre, de l'art, c'est le mécanisme intérieur de l'objet. La lumière diaphane (de *dia* : « qui passe à travers ») survenant à travers les objets, grille ou calque qui la laissent filtrer. Elle les traverse et les pénètre par un étagement des transparences. Elle désigne l'opacité, la nuit, ce qui lui fait obstacle, elle scelle une invisibilité, une angoisse de l'aveuglement.

La lumière unit le travail plastique, elle n'est pas un objet, elle est la transversalité et se situe dans l'actualité de l'œuvre, elle est en œuvre. La lumière matérialisée rejoint son support en s'y confondant. Celle qui clignote est alarmante, alternative, tremblante, toujours sur le point de s'allumer pour montrer et aveugler ou de s'éteindre pour cacher et taire. Celle qui est fixe se

22 In *Le Séminaire Livre XI...*, *op. cit.*, p. 96.

fait témoin. Plusieurs lumières peuvent se percuter, se télescoper jusqu'au clignotement, s'annuler ou s'aveugler.

Il faudrait prendre en compte et développer la question des troubles de la vue. « Chaque corps dans la nature, se trouve composé de séries de spectres en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales dans tous les sens où l'optique perçoit ces corps ²³ », dit Rosalind Krauss sur la photographie.

L'unité de la lumière est donc d'être double ! Elle étage les transparences, la matière semble ne pas vouloir peser et par ailleurs, elle peut faire bloc, mur sur lequel vient buter le regard, opacifier donc : étroit espace d'écart entre matière et lumière. Dans l'entre-deux translucide, la lumière permet de se situer là, entre matériel et immatériel, entre corps et esprit, arts plastiques et écriture, entre l'homme et la femme.

Dans mes pièces, elle est lumière cachée par un écran ou miroitement de lumière réfléchi. Jacques Lacan affirme encore que « l'écran (la profondeur de champ) permet de voir sans être débordé par la lumière », il joue entre lumière et ombre, et il ajoute que « ce qui est lumière me regarde et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint (...) qui est impression, qui est ruissellement de la surface qui n'est pas, d'avance, située, pour moi, dans sa distance ²⁴ ».

Il sous-entend la fonction inconsciente de celui qui regarde, cette profondeur de champ qui devant l'œuvre devient ambiguë, variable et nullement maîtrisée.

La question de l'écran est apparue ensuite, elle fera l'objet d'une recherche à part entière.

23 KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993, p. 79.

24 *Ibid.*, p. 89.

Cette réflexion au sujet de l'œil, du regard et de la lumière façonnera peu à peu une possible définition de l'*anadioptré*, concept inventé, qui réunirait les trois pour qualifier le regard singulier de l'artiste, le regard créateur.

Cet œil verrait dans le sensible l'impossible saisie du réel et de la pensée qui procèdent par éclatements inclassables, explosions insaisissables. Chaque débris capté, chaque arrêt sur image, produit d'autres éclatements, mi-mots mi-images, immanences de pensée indicible sans perte d'elle-même ; indéchiffrable quand nous voulons la fixer, arracher le drame.

L'œil *anadioptré* a le désir de pointer l'incommunicable éclat et d'en faire œuvre sans trop comprendre comment, mais par nécessité de poser là quelque chose qui pèse.

Cet œil ne verrait que ce dont il pourra témoigner, pas le reste. Il serait donc sélectif, plus voyant que voyeur, ne percevant que ce qui lui donne à penser. *Anadioptré* caméléon qui résiste à l'enfouissement, à la prison perpétuelle et produit du sensible, pur plaisir, pure jouissance issue d'une pure frustration, d'une *révolte intime* analysée plus loin.

Une remarque de Roland Barthes revient en mémoire, en regardant *l'œil* à l'intérieur de chacune des pièces : « En fait, il ne regarde rien, il retient vers le dedans, son amour et sa peur : cela est le regard ²⁵. »

Une façon de s'absenter, un moyen pour moi de ne pas regarder dans les yeux, car plus loin Roland Barthes ajoute : « Quiconque regarde dans les yeux est fou ²⁶. »

L'*anadioptré* donc, pour se maintenir entre raison et folie, en quête d'objets à ajuster.

25 BARTHES, R. *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 175.

26 *Id.*, p. 175.

Je suis pour un art qui puise sa forme dans les lignes de la vie, qui se tortille et s'étend jusqu'à l'impossible, qui accumule, crache et dégouline.

Claes Oldenburg

2. « Retour à l'arrière » en grec *ana*, télescopage

De l'objet du hasard au télescopage qui renvoie au télescope, de la quête surréaliste au ferrailleur devenant artiste, tout passe par un lieu *surpeuplé*.

L'atelier

Dans l'arrière-boutique, un garage devenu atelier, nous trouvons des cartes de géographie des années soixante, aux noms et aux frontières *troublées* par des photocopies réitérées et utilisées dans *Jour de souffrance* (fig. V).

Il y a aussi des barres métalliques, des grillages en acier galvanisé, du fil barbelé, des tendeurs, des rouleaux de papier calque ; support du trouble et de la transparence à la fois, et qui fut le matériau privilégié d'une série de grandes cartes couvertes de mots. Il reste des diapositives recouvertes de mots à projeter, issues de productions antérieures, des plaques de métal découpées, diverses chutes impossibles à jeter.

Surtout, l'espace est saturé d'un amas d'objets ramassés dans les poubelles, les décharges, et collectionnés dans ce *magasin baroque* comme le nomme Guillaume Pigeard de Gurbert, « ...au sens que l'histoire de l'art assigne à ce mot. *Baroque* caractérise l'art qui fait voir toutes choses comme en suspens²⁷. »

Pour la lumière, cela peut aller de la lampe halogène aux éclairages de théâtre de huit cents watt, en passant par toutes sortes d'appliques, de lampes, bricolées ou non. Parfois, elles sont munies de variateurs de tension électrique qui viennent perturber la

27 PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone, essai sur l'objet du possible*. Paris : Actes Sud, 2001, coll. « un endroit où aller », p. 31.

perception. Les vieux phares de véhicules ont leur batterie, les feux de voitures sont branchés à leurs transformateurs.

Des miroirs de toutes sortes constituent des dispositifs *réfléchissants*, ajoutés aux catadioptriques.

Une des principales caractéristiques de ce lieu *surpeuplé* est sa similitude avec un dépôt de rebuts, un désordre hétéroclite, une autre, qu'il n'est pas spécialement aménagé ou orienté en fonction de la lumière du jour, comme traditionnellement, celle-ci en est absente.

En effet, Francis Ponge décrit la place de l'atelier dans la ville, sous ses toits devenus peau fragile, et il conclut que cette pièce sous verrière est « un bocal, ou un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclorre longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant, par transparence, de la lumière du jour²⁸. »

Ce n'était pas mon cas, le bocal était enfoui sous la terre !

Dans ces métamorphoses que l'artiste opère dans l'atelier, il y aurait bien une relation de cause à effet entre les manques du lieu et les préoccupations artistiques : pour moi, redonner un ordre aux objets et retrouver la lumière.

Histoire et œuvre

1913 est l'année de l'entrée officielle de l'objet dans l'art. Marcel Duchamp a créé l'événement et nous nous accordons aujourd'hui à reconnaître « la valeur archétypale des *ready-mades* qui ont aboli le tabou de tout-fait-main pour donner à voir la beauté dans le produit tout-fait-machine²⁹ », selon Pierre Restany.

28 PONGE F. *Pièces*. Paris : Gallimard (1971), 1996, coll. « *nrf* », pp. 107-111.

29 In *L'ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*. Catalogue d'exposition au Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes en 1993. Paris : éd. Réunion des musées nationaux, 1993, p. 130.

Ensuite, l'objet surréaliste est venu pour régénérer l'écriture automatique qui s'épuisait. Le problème d'André Breton sera de donner une existence tangible à un objet purement mental.

A suivi une philosophie de la trouvaille, « un véritable mythe de la création » selon Miguel Egaña³⁰ qui permit à André Breton d'affirmer une suprématie de la *poésie* sur la *plastique*, en opposant l'œil et la main et en pratiquant une classification des rôles.

Ainsi, il y aurait *l'artiste artisan*, à la main singulière, *l'artiste ingénieur*, à la main machine, *l'artiste regardeur*, à la main absente, à l'œil absolu et enfin, *l'artiste magicien* qui fait sans main, celui qui désire un objet, le laisse se construire *tout seul*, puis rencontre en lui l'exacte adéquation de son idée, de son désir de non agir, et de cet « agir sans sujet » qu'est l'auto production de l'objet dont le nom véritable est *magie*.

Il n'est pas ici question d'engager une polémique pour ou contre cette classification, toutefois, aucune de ces démarches artistiques ne convient pour nommer ma pratique. Néanmoins, leurs histoires se croisent sans doute dans l'aventure de *l'artiste ferrailleur*.

Son œil, l'objet, la magie, la main et la pensée sont tour à tour convoqués pour créer, mettre en œuvre, ce concept de *hasard objectif* si cher au surréalistes.

L'artiste ferrailleur

Selon Rosalind Krauss, le *hasard objectif* est défini par André Breton dans *Nadja*³¹. Elle le commente : « C'est une chose inattendue mais espérée ; c'est la rencontre avec un fragment du monde qui s'organisera sous ses yeux en un signe tout à la fois

30 EGAÑA, M. « Trouvaille/Travail, Art poétique versus art plastique », in *Recherches Poïétiques* n°7. Paris : ae2cg, 1998, p. 110.

31 BRETON, A. *Nadja* [1928]. Paris : Gallimard, 1975, coll. "Folio".

révélant et confirmant la force de sa volonté. Cette rencontre attendue par Breton peut être celle d'une personne et d'un objet ; dans les deux cas, elle semblera entièrement gratuite et simultanément pleine de sens³². »

L'objet perdu d'André Breton est un objet en trop, un être contradictoire qui n'est ni être, ni non-être, il parasite le réel où il n'a plus sa place, mais il a toujours à voir avec des désirs inconscients.

Celui qui nous occupe, retrouve une existence ailleurs par le faire, par une deuxième rencontre avec un autre objet et l'ajustement des deux, ainsi une substantialité lui revient qui lui était jusque-là refusée.

Avec des objets industriels qui coïncident, d'autres objets sont créés. Tout se joue au moment imprévisible de la rencontre, de la fusion de deux objets. De cette matérialité nouvelle naît le sens, par condensation de fonctionnalités, l'association crée la densité.

« Comme de longs échos qui de loin se confondent dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sens se répondent³³ » dit Charles Baudelaire.

Il faudra examiner davantage la question des déchets contemporains, qui, comme le dit François Dagognet, « portent toujours sur eux une sorte de *tatouage*, dû au temps et au maniement : dans ces conditions, l'abandonné ou « désormais sans emploi » nous semble un incontestable témoignage³⁴. »

Pierre Restany explique encore que : « C'est ce concept idéologique de *donner à voir* qui va dominer tout le premier chapitre de la grande aventure de l'objet, initiée dans

32 KRAUSS, R. *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris : Macula, 1997, p. 114.

33 BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Corresp. IV. Paris : Livre de Poche n°677, 1973, coll. « classique », Préface, XXIX.

34 DAGOGNET, F. *Des détritrus, des déchets, de l'Abject, une philosophie écologique*. Paris : Coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1997, p. 13.

la période charnière 1955-1960. Après l'apothéose consumiste, l'objet est mis dès 1966 en situation misérabiliste avec *l'arte povera* de Germano Celant qui se présente au départ comme *un art de guérilla contre le monde riche*. Ce sera l'amorce d'un long courant de dématérialisation de l'œuvre d'art qui trouvera sa conclusion, après l'intermède du *minimal* et du *land art*, dans le passage de l'objet au concept³⁵. »

Puis il explique, qu'après la faillite de l'art conceptuel en 1975, des artistes reviennent à la peinture tandis que d'autres ressuscitent l'objet par l'assemblage, l'installation, la construction, ce sont ces derniers qu'il nomme les *Néo-objecteurs* et dont les plus célèbres sont Richard Baquié, Reinhard Mucha, Bertrand Lavier, Tony Cragg.

Ce sont des *manipulateurs de la réalité*, emprunte-t-il à Edith A. Tonelli³⁶, au sens de « donner à voir la réalité fragment par fragment, sans idée préconçue, ni volonté globalisante. [...] et ils maintiennent ainsi la porte ouverte à l'immense virtualité des interprétations possibles³⁷. »

Mon travail peut être associé à cette dernière remarque.

Il s'agit d'arracher un élément à la *vie première* de l'objet, de le fixer auprès d'un autre avec lequel il n'a rationnellement rien à voir et de lui conférer ainsi une seconde vie, faire tisser des liens de pensée.

Les diversités s'organisent par des parentés secrètes, des détails et des formes ainsi que le désir d'arrangement. Les installations sont dans un temps en suspens, un temps arrêté qui les écartent du geste en cours de la peinture et leur donne leur caractère énigmatique.

35 *Ibid.*, p. 130.

36 *Mipulated reality : object and image in new french sculpture*. Frederick S. Wight Art Gallery University of California, Los Angeles, Feb.-March 1985. Le catalogue contient également un essai de Pierre Restany sur le Nouveau Réalisme, *Ibid.*, p. 130.

37 *Ibid.*, p. 131.

Le but serait d'être, à la fois *artiste regardeur, ingénieur, magicien et artisan*, toute modestie gardée, passer de l'œil sans main, au faire sans main, puis à la main singulière.

Il faudrait inventer le ferrailleur artiste à l'œil anadioptré.

Les Nouveaux Réalistes piègent les objets du quotidien, les recyclent, inventent une poésie du réel urbain, industriel ou publicitaire. Pierre Restany montre, que « toutes ces opérations linguistiques tendent à créer le plus dans l'objet et ce plus est de nature moderne dans la mesure où il est lié à la valeur de modernité du dispositif de production dont il est issu³⁸. »

Nous mesurerons la distance entre mon travail et cette modernité.

C'est le caractère hétéroclite des matériaux de cet ensemble hybride qui frappe en tout premier. Il donne des indications sur le faire : collectionner les objets d'aujourd'hui et d'hier, sans tenir compte de leur époque d'origine d'ailleurs, et reconsidérer chaque fois la totalité du travail. Les objets ainsi assemblés se télescopent et tentent de montrer ce qui se rapporte au trouble temporel, comme au trouble des mots qui leur servent de titre.

C'est depuis aujourd'hui, par le travail montré, que les objets heurtent leur temporalité. Sont fabriqués, ce que Donald Judd appelait des *objets spécifiques* qui montrent un trouble face au monde contemporain et à l'actualité d'une vision. À une différence près toutefois : Donald Judd avait pour but *d'éliminer toute illusion, tout illusionnisme spatial* et de fabriquer des objets très simples qui ne demandent rien d'autre que d'être vus pour ce qu'ils sont et ne renvoyant qu'à eux-mêmes. Mais Georges Didi-Huberman analyse la difficulté, la contradiction que cela présente :

38 RESTANY, P. 60/90 *Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris : La Différence, 1990.

« Car l'illusion se contente de peu, tant elle est avide : la moindre représentation aura vite fait de fournir quelque pâture - fût-elle discrète, fût-elle un simple détail ³⁹. »

Quel que soit l'objet, il produira de la pensée, montre ainsi l'auteur. L'art n'est-il pas une activité de production d'objets signifiants ? Même si l'artiste s'y refuse, ses objets parlent.

Richard Baquié sera une figure marquante de la *Nouvelle sculpture française*. Son œuvre permet d'examiner la question de la mémoire des objets qui se pose ici.

Un artiste, une démarche

Le travail sur la mémoire est devenu un bric-à-brac pour émuler la fibre mémorielle. Ainsi, mon travail peut être mis en relation avec l'œuvre de Richard Baquié. En effet, ses sculptures sont composées de matériaux récupérés, souvent associés à une machinerie élémentaire porteuse d'images, de sons, de mots ou de mouvements.

Comme moi, il arpente les décharges, brocantes et cimetières d'objets, il musarde entre les carcasses des dépôts de ferrailles.

Chez Richard Baquié, il apparaît que le sens naît du lien qu'il noue entre mots et formes : j'avais déjà eu recours à son travail, afin de soutenir ma recherche sur les mots et les cartes indiquées précédemment, pour cet aspect de l'œuvre et pour les rapports qu'il entretient avec les lieux et les cartes.

Ses œuvres cherchent à faire saisir ce qui demeure au présent dans les objets et les images passées. Objets et phrases préexistants sont les procédures du déploiement d'une démarche de sculpture. Le vécu et la mémoire des matériaux sont pris en compte, produisent un effet de réel et gonflent la forme d'un récit présumé.

³⁹ In *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 28.

« Cette augmentation de l'objet, par les capacités évocatoires du médium, définit strictement une logique sculpturale ⁴⁰ », confirme Jean de Loisy.

Lorsque j'avais examiné l'œuvre de Richard Baquié pour le travail de *Maîtrise au sujet des mots*, j'ignorais que j'y reviendrais pour les sculptures : le fait est qu'une démarche globale avait été scindée en deux temps, en deux démarches autonomes et finalement complémentaires.

Il n'y a presque plus de mots écrits sur les œuvres, mais ils font toujours partie de la démarche.

Associions-nous au désir de Richard Baquié, d'inscrire l'œuvre dans une durée ; les objets sont usés, sculptés par l'usage grâce à cette plongée dans le réel, dans une zone de réalité émotive partagée par tous, mais pour chacun différente.

Ils produisent une épaisseur, des strates de sens ou de sensations qui leur permettent d'occuper un espace nouveau. Leur vie fragile, une sorte d'aventure mécaniste, les vouent à l'abandon, à la destruction, à l'oubli, mais pas à la disparition totale si l'artiste les rencontre. Le monde a beau grouiller de machines utiles, pratiques et perfectionnées, aucune n'atteint le rêve, la poésie.

Richard Baquié est plus éloigné de mes propositions, dans son envie de signaler une menace d'interruption du fonctionnement, un manque de viabilité, qu'il associe à un échec de l'intention artistique et pointe une sorte de nostalgie. *Que reste-t-il de ce que l'on a pensé et non dit ?* (ill. 3) est écrit à la main sur une feuille de carnet, arrachée et scotchée rapidement à l'objet. Fils et fixations restent visibles dans cet art combinatoire, la maladresse est voulue, montrée.

Sans titre 1990 (ill. 4) se rapprocherait davantage de ma démarche qui remet en scène objets et moments passés, les inonde de lumière, leur permettant de prendre un autre statut, d'autres sens.

40 *In Constats d'échec, Richard Baquié*. Catalogue d'exposition : Fondation Cartier pour l'art contemporain 10 mars - mai 1991. Paris : éd. Fondation Cartier, 1991, p. 7.

Cette alchimie des objets englobe toutes les composantes de forme, de structure, de matière et de sens. La sculpture se fait outil à penser.

Différemment, mes propositions ne s'obsèdent pas de la répétition du souvenir, mais plutôt de la révolte inquiète qui questionne le sensible pour donner du sens aujourd'hui. Les objets créés ne sont pas faits pour préserver un instant, conserver les images et geler les émotions, montrer une nostalgie, une peur du temps qui passe, pour *FIXER* comme le dit Richard Baquié, ou pour chercher une certitude cachée et « être fixé ».

Ils veulent plutôt soutenir le regard, « fixer des yeux » la bousculade du temps, cette *tempête sous un crâne* qu'est le cas de conscience d'un individu pris entre des exigences contradictoires et que nous emprunterons à Victor Hugo, fixer toutes les « questions pour rester en vie, avoir envie de chercher l'introuvable partout ⁴¹ », selon Julia Kristeva.

Fixer vient du latin *figerere* qui signifie fichier, enfoncer, pour moi insinuer un regard froid, métallique même, au cœur du mouvement des choses, du temps inexorable qui nous pétrifie autrement.

Visuellement, mes pièces ne tendent pas à désigner la *misère* de ces objets trouvés dans la mémoire, mais plutôt à les réhabiliter, les recréer de façon positive, à les ressusciter pour une nouvelle vie possible chargée de souvenirs.

Ils sont nettoyés, ré-parés, repeints et associés à d'autres, plus neufs ; ainsi, ils changent de statut et s'ouvrent à d'autres interprétations.

41 KRISTEVA, J. *Interface*. Amphithéâtre Bachelard. Paris : La Sorbonne, 1996.

Toutefois, ces montages s'éclairent parfois selon une inquiétante absence de connaissance des lois élémentaires d'électricité générale, comme au cœur d'un bricolage sauvage et parfois dangereux, c'est alors que Richard Baquié revient. L'artiste crée une structure avec un incident, un événement, le Mythe fait l'inverse. Mais il bricole, il fait avec ce qu'il a, une fonction perdue peut être remplacée par une autre, même dangereuse.

Les limites du corps : le *mauvais œil*

Les limites du corps sont celles de la souffrance que nos échecs soulignent.

Les expériences avec des matériaux isolants (grilles, verre, émail, polystyrène) avaient conduit à l'utilisation de la laine de verre.

Le nom lui-même était séduisant. Il contenait à lui seul l'idée du duel : « L'haleine de verre » comme la pantoufle de vair ou la *Belle Haleine*. Toutes les oppositions semblaient poindre ; chaleur de la laine contre froid du verre, solide contre fragile, mou contre dur, intérieur et extérieur, protection et danger, opacité et transparence, trame sans trame...

Après beaucoup de croquis, la fabrication d'un coussin moelleux capitonné de *boutons-catadioptrés* débuta, il aurait pu ressembler à un support pour pierres précieuses de bijoutier. Il aurait signalé à la fois le danger et le prix !

Il fallait sculpter en brûlant le matériau, mais la mise en œuvre était toujours différée, le travail à autre chose privilégié, les notes sur quelques nouvelles idées aussi, était-ce un pressentiment ?

Le jour d'agir, la prudence imposait de mettre des gants. La laine était plus épaisse que prévu, mais se coupait facilement au cutter. Sa couleur jaune striée de blanc aurait pu être un marbre s'il avait été possible de l'éclairer en *lumière noire*, mais l'essai ne fut pas concluant.

Les tentatives pour nicher un catadioptré dans la laine recouverte d'une grille, pour brûler une chute du matériau, d'en intégrer un morceau à une des boîtes de polystyrène avec l'idée de la double isolation qui produit l'isolement, furent vaines. Il manquait toujours quelque chose : il fallait laisser poser, pour voir ce qui viendrait.

La surprise fut de taille, ce qui venait dans l'après-coup était un mauvais coup : une grave allergie aux yeux, justement, comme une brûlure sans contact qui ressemble à celles de la lumière, et qui dura deux semaines.

Au début, la cause de l'allergie resta inconnue, mais on aurait dit que la laine de verre résistait, qu'elle mettait le corps de l'artiste en danger, ses yeux malades posaient la question du *prix à payer*, de ce qu'il devait laisser de son corps dans l'œuvre.

L'expérience de la souffrance, de l'inconfort qui sépare la main de l'esprit, qui fait perdre un trop grand contrôle de la situation et libère la main, l'œuvre, mais pas cette fois !

Ici, la limite était atteinte, il n'y aurait pas d'œuvre de cette sorte.

À mieux y réfléchir, l'œil était blessé par un mauvais matériau, ce qui obligeait à renoncer, à faire autre chose de la souffrance.

Le *mauvais* œil, celui qui voit plus loin, n'était pas humain et fut maléfique autant que celui de Méduse, impossible à regarder, serait vaincu pourtant, par la brillance du catadioptré.

Le travail resterait donc en suspens, en *souffrance*, cette frustration donnerait certainement autre chose.

Les yeux continuaient à brûler, ils se consumaient.

Songeant toujours à Méduse et au matériau isolant, faute de verre, la laine d'acier se ferait *Chevelure*, le métal était moins dangereux. Une autre rencontre qui faisait revenir l'échec, le signalait et voulait tenter de l'annuler. Déroulée, la bande de laine

d'acier ressemblait à une longue mèche coupée, une chevelure de métal qui renvoyait à Mercure.

L'ignorance du *bricolage* avait fourni, non pas un matériau isolant, mais un décapant (de *cape* au sens technique « formation de moisissure »), destiné à enlever ce qui moisit, pourrit, se dégrade, vieillit.

C'était aussi *brûler les idoles*, se révolter contre la dégradation mentale, contre la résignation aussi, l'idée était séduisante. Par ailleurs, nous savons que couper est en relation avec *cuppare*, « couper la tête », cette mèche était un scalp de cheveux gris, celui d'une grand-mère ou d'une des Grées.

Une ouverture fut opérée pour y placer un catadioptré, ce qui produisit une fente rouge et brillante. Immédiatement le poème *La chevelure* de Charles Baudelaire est revenu de loin :

...

*Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure (...)
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique
Tout un monde lointain, absent, presque défunt
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique (...)
Longtemps, toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir⁴².*

...

Peut-être était-il possible de trouver là, les idées qui permettraient au travail d'atteindre la complexité recherchée. *Extase* vient d'*extasis* qui est « action d'être hors de soi », c'est une œuvre de l'esprit qui produit un « égarement de l'esprit », aurait-elle quelque chose à voir avec ma colère ?

Alcôve, évoque un renforcement dans une pièce, le secret, l'intime, une architecture intérieure, qui viendront plus tard.

L'*Asie* et l'*Afrique* aussi étaient là, sans être encore vraiment visibles.

42 In *Les fleurs du mal*, ..., *op. cit.*, pp. 184-186.

Un monde lointain, absent, défunt, représentait les maux du monde, la mémoire et enfin, le lieu de l'isolement actuel pour écrire.

Le rubis était semé avec le catadioptré scintillant.

Restait *la perle*, cet amas de couches de nacre superposées fabriqué par l'animal et qui constitue un filtre interférentiel pour la lumière et produit des couleurs irisées...

Elle pourrait être justifiée par la lumière et appelait l'animal.

Néanmoins, les yeux brûlants, je restais à enfiler des perles de mots, à défaut d'œuvre !

La création animale se profilait.

Pour créer, il faudra pourtant trouver une meilleure branche, solide et saine, s'y accrocher, en scruter chaque parcelle. Il faudra progresser lentement, sans heurts, découvrir chaque bourgeon, savourer chaque instant et faire venir la maturité jusqu'à la floraison attendue, surprise et enchantement. Demain, changer de branche et recommencer.

Si le choix de départ était mauvais, si la branche était déjà malade, un pas de plus et elle se brisait, c'était la chute ; temps perdu, déception, dégoût.

C'est ainsi que le plus souvent, la pétrification s'installe : se rouler en boule dans un creux du tronc, dans le nid d'un autre, sans oser bouger. Laisser le temps passer, immobile, attendant l'hiver pour ne pas risquer de se tromper, pour ne pas manquer le chemin ou souffrir.

La démarche pourrait être comparée à un jeu de pistes sans certitude de trésor ou à une prospection dans la mine à l'or improbable, un jeu sans but. Il y aura les fausses pistes, les filons inexploitable, mais chaque fois, quand la course s'épuisera comme une lumière faiblit, le désir d'agir se fera plus pressant.

Il faudrait pouvoir mettre des grilles aux pieds des arbres et des tuteurs aux branches pour y voir plus clair, dominer la multiplicité et la prolifération,

comprendre et capturer un autre objet, le prendre dans le filet : soit car il est incompréhensible, soit parce qu'il étonne dans le contexte, ou simplement qu'il séduit, résonne avec un travail antérieur ou enfin, qu'il évoque déjà des images d'action.

Il faudra d'abord, par économie ou prudence tenter d'informer les matériaux épars, en attente, dans un coin de l'atelier.

Les achats se feront souvent en plusieurs fois, à la sauvette, injustifiables ou inadaptés.

Techniquement, le travail sera laborieux, décourageant, douloureux parfois, et décevant souvent ; trop de précipitation, une technique non maîtrisée et, encore les mots, trop bavards.

La remarque la plus redoutée du visiteur inattendu sera : « continue, va plus loin ». Mais où ? Tout semblait pourtant dit, impossible de soutenir la cadence, d'être à la hauteur de l'attente, la lumière faiblit encore et rien n'y fait, la mèche de la bougie a brûlé. À la fin, la matière restera matière, elle ne bougera pas, sans vie. C'est comme si son auteur ne pouvait lui donner seul le souffle.

Parfois, ce sera l'autre, l'ami fouineur ou indiscret, avec son regard curieux, qui viendra à mon secours. Un simple mot (encore !) pourra donner la sève qui manquait pour que l'objet inanimé prenne enfin vie et accède à l'autonomie.

Vint donc la conscience que cette suite de commencements, cette série d'échecs produisait autre chose.

Richard Baquié le confirme en choisissant *Constats d'échec* comme titre pour son exposition à la Fondation Cartier en 1991. C'est aussi pour lui, à chaque œuvre, le résultat de cette tentative vaine de *fixer* le temps.

Là encore, nous avons des similitudes lorsqu'il « désarticule le rapport entre la parole et la narration. La sculpture maintenue dans cet échec fondateur, demeure comme

une histoire sans récit, espace mental disponible, champ d'intensité ouvert ⁴³ »
comme en conclut Jean de Loisy.

Valise immonde (fig. II)

Dans cet espace vaquant, la valise vint s'insinuer.

Elle est un objet bien connu dans l'art du vingtième siècle. Marcel Duchamp y collectionnait des *fac-similés* de ses œuvres en réduction, transportables donc. Marcel Broodthaers y ajoutait un humour parfois caustique. Quant à Robert Filliou, il enchaînait une chose à une autre dérisoire, misérable même, et lui rendait ainsi de la noblesse, le tout sous-tendu d'une conviction politique qui est présente dans tout son travail. Étrangement, ces trois artistes ont un rapport spécifique avec les mots et les objets.



La valise parle encore de voyage, de transport aussi, tout comme l'écriture au sens métaphorique.

D'ailleurs, un *ready-made* de 1964 est une housse de machine à écrire *Underwood* et porte le titre de *Pliant de voyage* (ill. 5).

Celle qui nous occupe est une housse pour vêtements saisonniers, abandonnés pour quelque temps. Elle est en plastique transparent, avec une fermeture à glissière et une armature métallique destinée à assurer une rigidité. Cette charpente de métal n'est pas complètement à sa place lorsque la valise est vide, elle semble flotter.

Au début du travail, elle contient seulement une photocopie sur calque du globe terrestre réduit à ses dimensions et en noir et blanc, qui tapisse le fond de la valise.

43 *In Constats d'échec, ..., op. cit.*, p. 12.

L'armature de métal forme un double X. Un catadioptré est ensuite suspendu au centre du X, formant un cercle dans un cercle en fond, comme dans *Iris d'artiste* (fig. I).

Enfin, un miroir est placé le long d'un des petits côtés qui devient le bas lorsque la housse est suspendue.

La housse va être complètement refermée. Une lampe devra éclairer le catadioptré.

Ce travail donne alors un sentiment d'asphyxie, d'oppression et de danger. À travers le plastique, nous distinguons la figure d'un monde menacé, enfermé, claustrophobe, malade, qui a perdu ses couleurs et nous renvoie à notre propre étouffement, à toutes les formes de pollution, au gris du paysage de nos villes.

L'ensemble peut évoquer ces housses de protection dans lesquelles vivent les *enfants-bulles* qu'un seul microbe pourrait tuer, l'univers médical se profile. La thérapie génique a bien sûr l'espoir de les guérir, mais il faudra réviser les lois de bioéthique, car les recherches sur la question posent des problèmes éthiques importants. Débat des plus contemporains !

Notons que quelque temps plus tôt, une chanson avait été écrite en hommage à un ami, mort du Sida ⁴⁴.

Parallèlement à cette asphyxie, le titre : *Valise immonde* (fig. II) s'explique par le jeu de mot sur *monde*, auquel il est ajouté le *im* privatif qui peut aussi signifier dedans, sur ou près, et simultanément l'adjectif qualifiant une saleté ou une bassesse écœurante.

Miroir et X

44 Cf., annexe 3, *Christian*, Volume II, p. 133.

Le miroir quant à lui, est sans reflet direct, surface miroitante et lisse, placée au fond de la housse comme une flaque d'eau. Habituellement, il joue la réflexivité et ouvre l'espace vers le spectateur.

Dans cette pièce, il semble indiquer une profondeur, une ouverture dont nous ne pourrions pas sonder le fond sans nous cogner la tête à la paroi de la housse, par ignorance, aveugles que nous sommes, par désintérêt ou peur.

Car Jean Cocteau disait dans *Orphée* : « Les miroirs sont des portes par lesquelles la mort va et vient » et il conseillait, le jeu de mot est célèbre : « Les miroirs devraient réfléchir un peu avant de renvoyer les images. » Ramon Gomez de La Serra, lui, dans *Gustave l'Incongru*, affirmait : «...Il y a même eu beaucoup de gens qui se sont noyés dans un miroir... »

Les mythes sont toujours bien présents, comme celui de Narcisse toujours lié à l'origine du miroir. Certes, ils sont des images scolaires, « des produits de la bourgeoisie bachotée » comme le condamne Gaston Bachelard⁴⁵.

Mais il ajoute : « On peut se demander si un vieux symbole est encore animé de force symbolique, on peut apprécier des mutations esthétiques qui parfois viennent ranimer d'anciennes images⁴⁶. »

C'est comme si aucune image ne pouvait être visible *ex nihilo*, comme si les mythes nous aidaient à voir la réalité, à tenter de la comprendre.

Julia Kristeva affirme : « La langue que l'écriture cherche se trouve dans les mythes, les religions, les rites - dans la mémoire inconsciente de l'humanité que la science découvrira un jour en analysant les divers systèmes de sens⁴⁷. »

Par exemple, elle reprend l'image de Méduse comme symbole de la décapitation de la femme qui pense ou la femme casquée dont nous décrivions l'étrange vision

45 BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, (José Corti, 1942). Paris : Livre de Poche n°4160, 1998, coll. « essais », p. 45.

46 *Id.* p. 53.

47 KRISTEVA, J. *Le langage cet inconnu*. Paris : Seuil, 1981, coll. « Points », p. 288.

Au sujet de la Gorgone, les mythes abondent, mais c'est un miroir poli, celui du bouclier de Persée, qui protégea le héros du regard maléfique, à moins que ce soit un petit miroir donné par Athéna. Plus, c'est la réflexion de son regard qui provoqua certainement la perte du monstre, renvoyé à ses propres yeux pétrifiants. « Je soupçonne qu'il se servit plutôt du miroir pour renvoyer au monstre son propre visage fascinant ⁴⁸ », dit Roger Caillois.

Celui-ci avance que c'est le comportement de l'insecte qui expliquerait la mythologie de l'homme, inventée pour calmer les terreurs.

Nous constatons que le champ artistique contemporain semble vouloir épuiser les potentialités du miroir et qu'il reste aussi très attaché aux mythes. Tantôt symbole de Vérité, attribut de la Prudence ou de la Luxure ou encore synonyme d'Orgueil, il revêt de nombreux sens, souvent contradictoires, tout dépend de l'œil qui s'y rencontre et de ce qu'il veut bien y voir.

Ici, le miroir est petit, toutefois il reflète le *monde* et le catadioptre. Il redouble le danger déjà perceptible, par celui de la chute liée à sa position particulière : horizontale. Il crée une béance sans fond dans ce qui sert de sol à l'intérieur de la housse, question d'échelle ! Dans *L'expérience intérieure*, Georges Bataille évoque ce « point d'extase à l'intérieur duquel les mystiques voient s'abîmer le monde. »

Deux fonctions opposées donc, pour un seul miroir réfléchissant le réel : signal de danger pour celui qui est vigilant, danger de mort pour l'inconscient. Le miroir jouerait donc un rôle équivalent à celui du catadioptre et le dédoublerait pour signifier l'illusion dont le monde est victime.

Il faudrait ajouter que c'est aussi une brèche de sens qui pourrait ouvrir encore le champ des significations.

48 In *Méduse et Cie*,..., *op. cit.*, p. 131.

Reste qu'avec le miroir, rarement un mot a cristallisé un tel potentiel évocateur. Réflecteur de lumière, récepteur d'images, instrument d'optique, il est un élément précieux dans cette recherche, mais sera peu utilisé plastiquement.

Dans cette pièce, le miroir contredit le X central auquel est *suspendu* le catadioptré signal, il dédouble la distance. Ce centre en X dont il faudra chercher le contenu, l'œil y est *accroché* et *stoppé* à la fois comme une énigme. Eliane Chiron l'analyse ainsi, non sans humour : « X comme énigme. Tenter d'élucider – en laissant jouer la pénombre (et c'est bien le cas) le trouble et l'incertain, en leur laissant du jeu, en faisant leur jeu – ce qui, au cœur de l'œuvre, n'a plus de nom ou n'en a pas encore, qui peut être doté de n'importe quel nom barré d'une croix et remplacé par d'autres ou traité de tous les noms : multiplié par X⁴⁹. »

Les sens multiples de X ont bien quelque chose à voir avec des objets énigmatiques, si on ajoute que ceux-ci ne sont jamais signés, pas même X, il y aurait une quête d'identité à dévoiler.

Nous sommes constamment en danger identitaire, il n'y a donc aucune protection possible, pas même dans la bulle. Entre miroir et catadioptré (*cata* signifie de haut en bas, en descendant) personne ne peut voir son image sur la surface *liquide*.

Narcisse sera épargné pour cette fois. Un effet pourrait être la mise en échec du désespoir de cet homme avili par la quête égocentrique de sa propre beauté et du coup, l'affirmation de sa possible ouverture aux autres comme seul espoir de vie.

Cette pièce se réfère aussi aux deux théories de la vision, entendues à une conférence de Françoise Frontisi-Ducroux⁵⁰.

49 CHIRON, E. « Au 7^e X : Trivium, avec Centaure, étoiles et danseuses », in *X, L'œuvre en procès, Croisements dans l'art*, vol. 1. Paris : CERAP, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 15.

50 FRONTISI-DUCROUX, F. *Interface*, amphithéâtre Bachelard. Paris : La Sorbonne, 1999.

Celles-ci renvoient au travail avec le catadioptré. Œil regard : émetteur qui jette des particules de l'intériorité (l'*anadioptré*) et œil miroir du réel extérieur (miroir inregardable).

Dioptré renvoie au voir à travers ; la housse serait un lieu de passage pour voir l'autre monde.

Nous sommes sur les traces d'*Alice* et l'enfance commence à poindre ⁵¹.

À propos du travail de Yayoi Kusama dont l'obsession des miroirs associés à la lumière et à l'habitable est troublante, Philippe Forest souligne : « Il y a là une curiosité enfantine de jeter un regard une fois encore de l'autre côté du miroir, dans un monde de reflets, avec le vertige de tomber indéfiniment et de ne plus savoir où l'on est ⁵². »

Enfin, pour le physicien, la dioptrie est un système optique formé de deux milieux transparents, séparés par une surface plane sphérique ! Nous les retrouvons ici. Ce mot qui vient de *dioptré* qualifie les instruments d'optique qui réunissent les effets combinés de la réflexion et de la réfraction.

Le catadioptré associé à la lumière permet une fois encore la mise à distance de l'œil, pour restituer un regard en danger d'engloutissement. Il peut forcer le regard par une distance obligée et impose de garder ses distances pour lutter contre la disparition dans l'image.

Univers clinique

Cet univers médical clinique et froid, sans corps, a souvent été *critiqué* dans mes objets.

Pas la moindre trace de vie, d'*humain*, non plus dans les objets photographiés de Patrick Tosani, sauf parfois dans l'usure visible de ces objets métalliques, miroitants,

51 CARROLL, L. *Tout Alice*. Paris : Flammarion, 1979, pp. 213-335.

52 *Artpress*, Avril 2001, n°267, p. 19.

qui répondent ainsi aux miens. Pas de contingence non plus : l'étude est précise, implacable, écrasante, comme stérilisée, notamment dans *M*, en 1988 (ill. 6).

Transcendés par les vertus de l'agrandissement photographique, dont l'idée reviendrait plus tard, ses objets se présentent, eux aussi, sous un jour indistinct et paradoxal, malgré leur netteté. Le changement d'échelle en fait des totems. Le réel est donné comme un choc.

Cette netteté presque scientifique souligne chaque défaut de surface, rend évidente chaque altération, le tout est exorbité par la taille *impossible* des sujets et prend ainsi un statut presque onirique, magie de la photographie !

Ailleurs, les positions des modèles sont montrées d'un point de vue surprenant, inhabituel. La vision commune qui pointe notre objectif d'identification par le regard posé sur celui de l'autre, est alors inefficace. L'anonymat obligé de ces têtes sans yeux, justement, provoque la perte de l'humain, de l'identité, du sexe parfois, par exemple dans *C. T.* (détail) de 1992 (ill. 7). Elles sont privées de regard et pétrifiées par la machine qui les observe du dessus.

Au fil de l'œuvre, tous les sens humains sont visités par la machine : la vue bien sûr, mais aussi le toucher lorsque l'œil devient aveugle (*Portraits* flous et écriture braille en 1985), le goût (*Série des côtelettes*, 1992) et l'ouïe (*Tambours*, 1988).

Nous comprenons que le photographe fait un détour par l'objet, pour nous offrir une perception plus ample et morcelée, critique, de ce qu'il reste d'humain en nous, mais dont paradoxalement il nous prive. Les lumières de Patrick Tosani sont singulières, presque immanentes.

Dans un monde qui consomme les images comme des croyances, l'ironie de l'artiste est de nous montrer des *objets monuments* dont la trivialité amuse, à moins qu'elle terrorise.

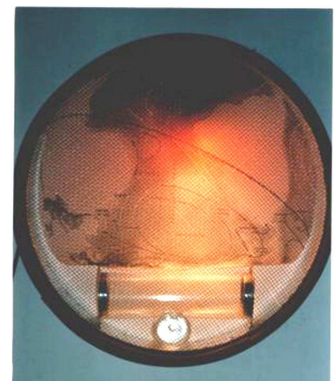
« L'effet fascinant produit sur nous par ces œuvres révèle certaines secrètes relations que ces objets entretiennent avec nous et qui scrutent notre univers quotidien ⁵³ », ajoute Gilles A. Tiberghien.

Nous pourrons nous incliner, nous recueillir, nous laisser pénétrer par les lumières des fausses croyances, dans un monde sans différences, indifférent, dans un désert d'objets immobiles, lisses et monstrueux ou bien, réfléchir à ce qu'ils véhiculent d'angoisse morbide, de souvenirs aussi.

Autre univers clinique et froid : le travail de Damien Hirst sera examiné dans le chapitre II.

Ils restèrent amis (fig. III)

La *Valise immonde* (fig. II) fut directement suivie d'une pièce dont le support a été un autre objet que Patrick Tosani aurait pu photographier. Une boîte de bois tronquée et sans fond cette fois, laissant l'air filtrer par sa grille métallique : **un tamis de maçon**. Il y a d'ailleurs une grande similitude formelle avec *Géographie 5* (ill. 8), où un tambour se change en carte du monde dessinée par l'usure.



Marcel Duchamp le qualifie « d'image renversée de la porosité ⁵⁴. »

Être poreux, c'est absorber quelque chose vers l'intérieur solide ou laisser s'échapper des substances par des petits trous ressemblant à ceux du tamis, mais d'un corps solide vers l'extérieur.

53 TIBERGHYEN (A.), G. *Patrick Tosani*. Paris : Hazan, 1997.

54 *Ibid.*, p. 78.

Le tamis n'absorbe rien, il laisse couler de l'extérieur vers l'extérieur, son intériorité ressemble même à une métaphore du temps présent : instant insaisissable. Il évoque un peu l'image du sablier.

Il est utilisé ordinairement pour passer des matières pulvérulentes ou des liquides épais, afin de les rendre plus purs, de retenir les matières imparfaites qui les composent.

Passer au tamis, passer au crible, être en mouvement quand le sas est une grille, c'est aussi passer une limite, un interdit qui permettra de sortir du face à face stérile des deux catadioptrés sous un halo de lumière jaune et opaque, intime malgré une nouvelle photocopie du monde en fond.

Image renversée, retournée, mais rendue à la vision de l'autre dans un deuxième temps par sa verticalité de cible.

Le mouvement inverse de la porosité serait le mouvement contraire à l'absorption, à la rétention qui va vers l'intérieur, c'est la fluidité, l'écoulement vers l'extérieur, le flux de la liberté.

C'est aussi une autre déclinaison du catadioptré, dans un face à face qui pourrait être une métaphore du couple, ils sont deux, reliés par une feuille transparente. Nous ne les voyons réfléchir la lumière qu'en regardant l'objet *de travers* (fig. IV), alors, nous découvrons la profondeur du tamis tapissé de papier brillant et réfléchissant, artifice utilisé dans les théâtres. Un vaudeville, ce couple, semble-t-il !



Il y a une dualité entre le duo et le face à face, avec le monde éclairé de deux couleurs par la lampe dichroïque, une tension jaune et rouge, un volcan de violence et d'incompréhension, assurément !

Le couple serait donc cette prison grillagée où le cristal central, pur et dense absorbe le bruit et transforme la nature du reste.

Volcan et glace s'opposent, chaud et froid aussi. La cristallisation est le phénomène par lequel l'imagination de celui qui aime, selon Stendhal, transfigure l'objet de sa passion, en lui attribuant sans cesse de nouvelles perfections. Cristalliser, c'est aussi donner forme, transformer en un ensemble cohérent des éléments dispersés, activité à l'image de ma démarche.

La forme du tamis redouble celles des catadioptrés, de la terre, du cristal et brise les échelles. Nous pourrions y voir un tamis des passions.

Ils restèrent amis (fig. III et IV) joue encore sur les mots et donne la liberté à *tout le monde* de s'affranchir. D'autant plus que le tamis est un symbole de séparation, de sélection. Le dictionnaire des symboles confirme : « Le tamis est l'instrument du choix... Il est le témoin d'une conscience exigeante ⁵⁵. »

Le cercle, la roue, la cible sont chargés, eux aussi, d'une symbolique fondamentale qui pourrait bien renforcer le propos. Cette forme circulaire est très souvent présente dans les pièces, « elle est considérée dans sa totalité indivisible. Le mouvement circulaire est parfait, immuable, sans commencement ni fin, ni variation ; ce qui l'habilite à symboliser le temps ⁵⁶ », tout comme l'art.

Repensons à *La roue de bicyclette* (ill. 1 et 2), à *Iris d'artiste* (fig. I) et à l'impossibilité de *faire* davantage. D'autant que plus loin dans le dictionnaire : « Le cercle est le signe de l'Unité principielle... il sert à indiquer la totalité, la perfection, à englober le temps pour mieux le mesurer. »

Ajoutons l'évidence qu'il entretient avec le fait de tourner, de retourner, qui fera l'objet d'une réflexion importante.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 921.

⁵⁶ *Id.*, p. 191.

***Ils restèrent amis* (fig. III) pose déjà la question du sexe comme métaphore discursive du genre.**

Plus tard, elle changera complètement de statut pour l'exposition du Salon de Montrouge et sa rondeur sera vue par la commissaire d'exposition, comme le symbole de la femme !

Maçon n'a pas de féminin en dehors des assemblées maçonniques dont l'œil unique s'inscrit dans un triangle !

La question de l'exposition analysera ce changement de statut d'une pièce, avec deux autres de même nature.

Titre

Dans ce titre, comme dans presque tous les titres utilisés, un jeu de mots de plus est venu clore ou ouvrir, imposer un sens peu perceptible et poser d'autres questions.

« Le titre est une sorte de médium actif entre le visible et l'invisible, comme entre le peintre et le spectateur ⁵⁷ », dit Francis Jacques.

Il poursuit : « Milieu, médium, intermédiaire : le titre compose les modes discursif et figuratif. [...] Au regard perplexe voici qu'une parole est donnée, qui vient autoriser et comme instruire un regard second sur la toile ⁵⁸. »

Plus loin, Françoise Armengaud réalise une excursion dans les surprises des origines du mot *titre* et tente un inventaire méthodique de ses pouvoirs et de ses effets. Le titre *sert* de nom certes, « mais il fait plus qu'un nom : implicitement il affirme. Il

57 ARMENGAUD, F. *Titres*. Série Esthétique. Paris : Klincksieck, 1988, coll. « Meridiens », p. 8.

58 *Id.*, p. 8.

déborde le nom vers le message et le commentaire. Il dit quelque chose de l'œuvre qu'il a servi à nommer⁵⁹. »

Apaiser par le commentaire, authentifier, accréditer l'image, enjoindre, instruire, dépouiller l'œil d'une innocence... Elle ajoute, citant Michel Butor, que le titre nous *surveille*, épie nos réactions, il est « une sorte de voix qui nous a à l'œil⁶⁰ », un *tiers voyeur* qui questionne le regard.

Arthur Danto confirme s'il en était besoin : « Un titre est plus qu'un nom ; c'est fréquemment une directive à l'interprétation et la lecture, même si elle n'est pas toujours d'un grand secours, comme il arrive lorsque, de manière perverse, on intitule L'Annonciation un tableau qui représente quelques pommes⁶¹. »

Perverse, le mot est fort !

Un peu à la façon des dadaïstes puis des surréalistes, ces *empêcheurs de titrer en rond*, comme les surnomme Françoise Armengaud, et afin d'éviter le double-emploi, la redondance d'un titre trop proche de ce que nous voyons, celui de chacune de mes pièces peut donner à penser autrement l'objet, à rêver le sens, son rôle est plutôt symbolique qu'explicatif. Il est surtout une façon détournée de revenir aux mots abandonnés plus tôt.

Marcel Duchamp y voyait la pleine entrée de la littérature en peinture. Mes mots peuvent donner des indications sur le faire, être associés à un jeu de mots sur le matériau, le thème de départ et/ou l'impression finale.

Au cours du siècle, c'est « le troisième *bougé* du titre, comme le nomme Françoise Armengaud, qui voit une expansion toute littéraire⁶². »

59 *Ibid.*, p. 12.

60 *Ibid.*, p. 13.

61 DANTO, A. *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art* (Harvard University Press, 1981.) Trad. fr. J.-F. Schaeffer. Paris : Seuil, 1989, coll. « poétique », p. 32.

62 *Ibid.*, p. 15.

L'auteur confirme plus loin : « Dada va requérir le titre : élément constitutif de l'œuvre générateur de court-circuits vers l'absurde ou vers la poésie. [...] Le titre, forgé hors platitudes à partir de trouvailles verbales, joue un rôle parallèle à celui de la signature dans la production et la reconnaissance de l'œuvre ⁶³. »

Et citant René Magritte qui disait : « Les titres ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres ⁶⁴. »

Le titre ouvre un espace, une autre distance à penser, à rêver. Nous verrons que le spectateur peut encore faire bouger les choses.

Rappelons qu'ici, la signature s'absente, reste une énigme comme le sont parfois le titre et la pièce d'ailleurs.

Dans mes écrits, encore parallèles aux objets à cette époque, le titre désigne toujours un lieu ou un moment qui semble être clé dans la narration, mais qui ne donne aucune idée du contenu du texte. Pour l'écriture, le titre a un tout autre statut, puisqu'il est seul donné au départ, une sorte de *publicité* à la fonction incitatrice. Il y aurait un syndrome du titre en littérature.

Tantôt promesse d'un mystère ou évocation énigmatique et originale, il aurait trois fonctions : désigner un livre, renseigner sur son contenu, séduire le public.

Nous jugerons ce résumé peu questionnant et comme pour mes objets, il sera choisi après le travail, dans une sorte de troisième rencontre prenant en compte l'objet fini ⁶⁵.

Il faut donc ouvrir une parenthèse à propos de la place des mots et de l'utilisation faite du dictionnaire pour construire les objets.

⁶³ *Ibid.*, pp. 22-24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ *Cf.*, p. 37 de ce texte.

*J'ai dit qu'écrire est ma seule méthode de pensée*⁶⁶.
Aragon

3. Depuis les mots jusqu'à l'objet

Pré-poïétique par le dictionnaire ou « du mode d'existence de l'œuvre à faire » selon Etienne Souriau⁶⁷.

Jour de souffrance

Dans la boîte à outils de l'artiste-ajusteur, nous trouvons un dictionnaire. Prenons un exemple antérieur : autre grille, autre lumière et des mots, c'est *Jour de souffrance* (fig. V).

Au départ, il y a un intérêt pour l'information, des préoccupations géo-socio-politiques, un désir de dénoncer une cécité volontaire, une indifférence générale devant les problèmes actuels (en 1997) de l'Afrique et notamment de l'Algérie, devant la souffrance d'un continent déchiré.

Un « jour de souffrance » est aussi, selon le dictionnaire, une ouverture pratiquée sur un mur mitoyen, entre deux jardins, et qui est destinée à donner de la lumière sans autoriser à voir chez le voisin.

Il semblerait que la discrétion et la non-ingérence dans la vie d'autrui soient politiquement et socialement correctes.

Dans le *Larousse*, les indications techniques sont précises : ce jour est percé à deux mètres soixante du sol et il est garni d'une grille.

C'est ainsi, grâce au dictionnaire, que la grille et la lumière se sont véritablement installées dans le travail ; restait à les mettre en œuvre.

66 ARAGON, L. *La défense de l'infini*. « Le Con d'Irène ». Paris : Gallimard, 1997.

67 « Le mode d'existence de l'œuvre à faire », in *Bulletin de la Société française de Philosophie* n°1, 1956.

L'effet « lumière du jour » qui semblait nécessaire ici, est techniquement très difficile à rendre avec des lampes. Il fallait donc enfermer l'éclairage dans une boîte, le glisser entre deux cartes de géographie, en installant une applique et un tube fluorescent de type « lumière du jour ».

Un peu plus tard, le parti sera pris de perturber l'instant de l'apparition lumineuse, ceci pour attirer l'œil et faire envisager que quelque chose est sur le point d'apparaître ou vient juste de disparaître. Pour réaliser cet effet, il faudra utiliser un gradateur de tension de l'ionisation du tube, ceci afin de trouver la limite de tension qui s'avérera égale à cent quinze volts environ. Pratiquement, le réglage sera très malaisé, car le réseau général des lieux d'exposition peut varier, manquer de stabilité. Cette présence de l'aléatoire produira des effets imprévus et montrera aussi à tous, qu'il vaut mieux arrêter de croire que nous maîtrisons tout.

La question de l'exposition et de l'influence du lieu sur l'œuvre est alors apparue plus nettement.

De sorte qu'avec *Jour de souffrance* (fig. V), la tentative était d'opérer l'empêchement d'une vision simple, stable et entière, d'obliger l'œil à s'accommoder pour voir par bribes un ensemble à reconstituer, de réussir aussi à montrer une fragilité tant sur le plan de la perception directe de l'objet que sur l'installation de celui-ci dans un lieu spécifique.

Cette vision troublée était renforcée par les chevauchements des noms et des frontières.

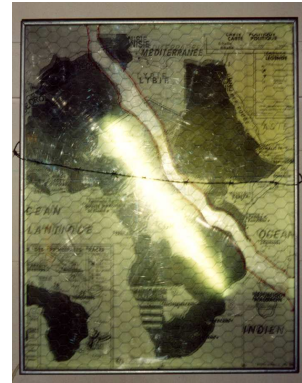
L'utilisation de deux cartes différentes : l'une de l'Afrique en 1960, photocopiée sur calque plusieurs fois avec la volonté de faire se décaler les mots, devenant une ombre qui opacifie la lumière, une sorte d'écran obscurcissant. Le calque était déchiré en son milieu dévoilant l'autre carte, celle de l'Algérie actuelle, collée au fond de la boîte.

La carte est un univers fabuleux qui met l'espace à jour en l'associant au rêve. C'est aussi un des premiers moyens trouvés par l'homme pour ne pas se perdre. Leur

utilisation avait longtemps été, pour moi, un moyen de *diriger* une errance artistique. Elle répondait donc à une question anthropologique et à une angoisse de se perdre.

Dire

Le saisissement des deux cartes ensemble, réunies dans la boîte par une lumière alternative et aléatoire, permettait de poser plusieurs questions idéologiques et plastiques. Celles : du temps écoulé entre les deux époques, des guerres passées ou actuelles, de l'aveuglement tant physique que moral, des différences d'échelle entre les mots, les deux cartes, et nos mémoires.



Cette pièce obligeait à regarder une Afrique déchirée par un « jour de souffrance », par lequel justement, selon la définition première, personne ne devrait voir ce qui se passe.

C'est créer un espace clair-obscur animé d'une lumière aveuglante activée de l'intérieur, immanente.

Lorsque le temps s'arrête sur l'image à chaque éclair, nous assistons à un télescopage de moments dans la mémoire générée par la carte scolaire de 1960, souvenir d'une époque où l'enfant se perdait encore.

En effet, cette image de l'enfance, décalquée comme à l'école, parle d'une époque où de nombreux pays africains étaient encore des colonies françaises.

Parallèlement, le déchirement, symbolisé par la déchirure de la carte et par les frontières troublées, montre le résultat actuel de cette colonisation, guerres internes, famines et massacres, ainsi que la difficulté pour nos sociétés à en assumer l'héritage.

Autre temps, celui de l'Algérie contemporaine cachée derrière la première et juste visible dans la déchirure, dissimulée comme le sont les problèmes et les drames d'aujourd'hui dont nous n'avons que peu d'images et une information sanglante en forme de question sur notre impuissance.

Cette boîte à images, vitrine d'un monde, est aussi une critique de l'information, des médias, de la télévision comme fenêtre consensuelle et donc perverse, déjà les écrans.

La vérité y est cachée pour défendre les intérêts des pouvoirs, servir des stratégies mercantiles, faire primer la rentabilité, privant ainsi les gens du sens critique, mais aussi pour flatter des désirs proches des *jeux du cirque*. Paul Valéry affirmait que : « Les événements eux-mêmes sont demandés comme nourriture. S'il n'y a point ce matin quelque grand malheur dans le monde, nous sentons un certain vide... »

La suture au fil rouge et cousue entre les mailles de la grille de cette déchirure, montre une présence humaine, féminine même, et prend en compte un autre problème africain qui doit tous nous toucher, celui de l'excision. Il vient renforcer l'idée du jour de souffrance inéluctable et questionner une réparation possible.

Grille

Elle est imposée, elle aussi, par le dictionnaire, mais va ouvrir la pratique plastique vers d'autres pistes. Ici, elle est renforcée par un fil barbelé rouillé qui fait référence au passé, à la guerre, aux camps militaires, aux secrets de l'histoire et à ses mensonges. Il indique un danger, une interdiction et évoque la blessure, le déchirement, la douleur, la peur, l'enfermement aussi.

La grille pose toujours la question de la prison-protection qui isole et laisse voir, qui fonctionne, là encore, comme limite entre intérieur et extérieur.

Elle est aussi grille de lecture dans son rapport avec les mots, écran et filtre, elle peut masquer et révéler à la fois, « la grille opère comme matrice du savoir ⁶⁸ », dit Rosalind Krauss, en se référant aux sciences de la vision du dix-neuvième siècle, dont les traités d'optique physiologique étaient illustrés de grilles.

Les chercheurs voulaient déjà analyser les mécanismes de la vision et avaient aussi besoin de grilles pour cela.

Dans *Jour de souffrance* (fig. V), la grille révèle des éléments réels, non perçus à l'extérieur pour cause de censure, présentés à l'intérieur et représentés par les mots, à des échelles variables et contradictoires donc questionnantes.

L'œil avec ses troubles de la vision fait ressembler l'ensemble à une de ces boîtes contenant l'échelle d'acuité visuelle et justement faite pour le calcul de la dioptrie. Le trouble est le symptôme d'une fatigue visuelle, d'une difficulté de mise au point qui rend la vision malaisée, la dédouble, les images se croisent, se décroisent. Le résultat sera des maux de tête, un repli sur soi, le refus du monde extérieur, l'isolement derrière des lunettes noires, le pessimisme. C'est une autre façon d'interroger la vision qui est au cœur de la pratique.

Il y eut plusieurs étapes à la présentation de cette pièce.

L'exposer à une hauteur de deux mètres soixante, comme le suggérait le dictionnaire, fut la première, mais la boîte perdait alors de sa lisibilité.

Ensuite, à la manière de Mel Bochner dans *Measurement : Rooms* en 1969, l'idée est venue de faire « une tentative pour projeter le fait linguistique sur le fait perceptuel ⁶⁹ », selon Rosalind Krauss, ceci en ajoutant sous la pièce une sorte de toise qui indiquait la hauteur théorique de l'objet.

La toise fut aussi abandonnée car cette apparition sur l'image d'un espace faussé, risquait de provoquer une perte d'authenticité de celle-ci. Le fait linguistique existait

⁶⁸ In *L'originalité de l'avant-garde...*, op. cit., p. 101.

⁶⁹ *Id.*, p. 44.

déjà, il ne devait pas réduire sa force par l'illusion spatiale. Souligner ainsi le double sens du mot, sembla finalement plutôt anecdotique.

La pièce serait accrochée de façon traditionnelle, à hauteur du regard, reprenant ainsi un statut de peinture, mais sa place idéale aurait dû l'intégrer au mur pour faire disparaître son épaisseur et la transformer en profondeur, cette présentation ne fut jamais réalisée.

L'histoire de la grille la place justement à la frontière entre les arts visuels et la littérature, le récit ou le discours. Au cours du vingtième siècle, « elle accomplit sa besogne de séparation avec une efficacité frappante ⁷⁰ », ajoute Rosalind Krauss.

C'est un peu comme si le travail tentait encore une réconciliation des arts plastiques avec les mots.

La réalisation de cette pièce mettait en évidence qu'il y avait bien, dans l'impression des mots, une création issue des mots. Une œuvre alimentée par les mots, les jeux de mots, une fascination.

Cette relation existait déjà dans l'œuvre de Marcel Duchamp et sa corrélation avec l'écriture de Raymond Roussel.

Dictionnaire : latence en mots

Pour les mauvais élèves en orthographe, le dictionnaire est un précieux compagnon, indispensable outil. Avec le temps, il s'est changé en instrument essentiel qui vient au secours des moments de vide ou de découragement. Ses mots éclairent, nourrissent et promènent la pensée qui attend de créer.

Le mot choisi livre ses origines, souvent distinctes du sens usuel, et c'est alors qu'une autre définition peut changer le visage des choses. Partant du mot *souffrance*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

nous avons vu ce que cela a produit. Courir de mot en mot, prendre beaucoup de notes. Puis, retour au premier mot pour ne pas perdre le fil !

Chacun d'entre eux est comme un nœud d'où partent plusieurs fils, puis sur chaque fil, d'autres nœuds et d'autres fils encore, Gilles Deleuze et son *rhizome* ne sont pas loin ⁷¹.

Les notes s'accumulent, la pensée ressemble à une forêt vierge à la croissance infinie.

Cette pratique nous renvoie au compositeur canadien Robert Racine, qui élabore ses musiques avec des mots et leur définition du dictionnaire. Il utilise une technique proche des « procédés » de Raymond Roussel ⁷². Chaque fois qu'une note de musique est lisible à l'intérieur d'un mot, il l'inscrit dans sa mélodie. Pour le rythme, il a décidé que chaque mot était une blanche ; s'il lit deux notes dans un mot, il a deux noires.

Ainsi, il a écrit les mélodies des mots de René Magritte et travaille actuellement à un *Jardin des mots*.

Démarche de plasticien, de paysagiste ? Sans doute cherche-t-il ainsi à rompre les catégories, à dépasser les frontières entre les arts, mais le sens des mots lui importe peu.

Il faudrait laisser aller le chemin des mots qui s'appellent, se répondent, se font échos ou ailleurs, se télescopent, s'entrechoquent, se disputent, se battent. Ils nous ramènent à la stratégie de Marcel Duchamp pour les conditions d'un langage et à sa recherche des *Mots premiers*, au sens mathématique de divisibles seulement par eux-mêmes et par l'unité. Il ignorait probablement ce qu'Albert Jacquard nous apprend, mais cette remarque l'aurait séduit : « Il existe une propriété des nombres premiers qui s'inverse à partir d'un nombre fabuleusement grand : le résultat ne sert à rien,

71 DELEUZE, G. *Rhizome*. Paris : Les éditions de Minuit, 1979.

72 ROUSSEL, R. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Œuvre posthume. Paris : Lemerre, 1935.

mais la démarche est magnifique parce qu'elle nous montre qu'il y a des propriétés qui apparemment sont très stables et qui un beau jour, se renversent ⁷³. »

Quel souffle d'air frais ! Une porte qui s'ouvre dans l'univers des nombres que nous rencontrerons avec François Morellet, et il ajoute : « ...cela montre que les mathématiques, même l'arithmétique, sont un domaine où l'on a le droit d'être poète, de s'amuser. »

Pour Marcel Duchamp, il s'agit d'inventer un signe, une image, pour chacun de ces mots abstraits, privé d'image métaphorique, et ainsi, de composer un nouvel alphabet rigoureux, mais totalement nouveau et qui « ne convient qu'à l'écriture de ce tableau (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* de 1915-23) ⁷⁴. »

De plus, l'artiste est passionné par l'idée de créer d'autres dictionnaires, d'autres alphabets en signes ou en images, de les classer, de biffer les mots indésirables, de fabriquer des répertoires, de chercher des équivalents avec des couleurs, des films.

Georges Bataille invente un *dictionnaire critique* dans la revue *Documents* en 1929. Il y fait un véritable travail critique à propos du langage et du sens ordinairement attribué aux mots, soumis à l'inattention quotidienne, ceci, afin de mettre les mots en crise par un renversement des idées reçues, une déstabilisation des attitudes programmées par l'environnement social, moral. Pour l'auteur : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens, mais les besoins des mots ⁷⁵. »

L'idée de l'ouverture et de la prolifération du sens s'oppose ici encore à un rationalisme scientifique qui referme la pensée sur des certitudes prétentieuses.

Plus simplement, je me contente des dictionnaires existants, des mots et des images que j'y croise.

73 JACQUARD, A. « Le partage de la lucidité », entretien, in *L'art pour quoi faire*. Paris : éd. autrement, n°195, sept. 2000, coll. « Mutations », p. 17.

74 In *Duchamp du signe*, ..., *op. cit.*, p. 48.

75 BATAILLE, G. « Informe », in *Documents* n°7 (tome I). 1929, p. 382.

Ce qui importe n'est plus le sens commun du mot, mais la façon dont il peut travailler, pour produire du sens par-delà son sens académique. Ce mouvement est une autre *besogne des mots* et il n'est pas impossible que leur accumulation et leur mouvement ait engendré le film.

Georges Didi-Huberman parle d'une esthétique renversée, paradoxale, où l'envers des choses était pris à tout point de vue, pour l'entreprise de Georges Bataille, ce retournement nous intéressera.

Hormis la quête d'objets et le stockage dans un coin de l'atelier, une première étape de l'élaboration d'une œuvre pourra être, soit l'écriture d'un texte théorique où les difficultés orthographiques ne manqueront pas de survenir, soit une rencontre fortuite avec une phrase énigmatique ou encore le corollaire d'une recherche, d'un conseil bienveillant. Parfois même ce sera la lecture d'un texte n'ayant aucune relation avec la pensée en cours.

J'en viens donc toujours à capturer un mot qui résonne, un peu comme les objets, avec un projet encore flou.

Le bloc-notes se noircit de tout ce qui pourrait servir, sans hiérarchie particulière, sans cohérence non plus ; l'étymologie, les mots proches, les homophones, ceux qui sont de la famille, les occurrences, et simultanément les images mentales viennent s'adjoindre, griffonnées en croquis naïfs, les idées plastiques que les mots suggèrent sont posées ici et là.

Puis, un ou plusieurs mots découverts sont à leur tour examinés de la même façon. Presque toutes ces notes serviront, aussi bien à mettre en œuvre un des objets, qu'à théoriser, à justifier son existence.

Le passage à l'acte est impossible dans l'instant : désir insuffisant, projet incomplet, manque de maturité de l'objet visé ou des mots trouvés, c'est comme s'il fallait les laisser dormir un peu, leur permettre de rêver ou *me* permettre de les rêver.

La mise en œuvre sera longue, hésitante, morcelée. Il y a toujours de bonnes ou de mauvaises excuses pour la différer : le temps, les matériaux, les outils, l'argent... L'objet reste dans l'ombre, en gestation.

Alors l'écriture revient, sur le projet déclenché par les mots ou sur un autre ou au sujet de tout autre chose. L'idée d'un objet peut encore être repensée, redessinée, réassortie de sens avant même toute tentative de réalisation ou simplement abandonnée, jetée à la corbeille, car devancée par une autre. Ceci est plus rare à cause d'une difficulté *anormale* à jeter les objets autant que les écrits.

Ce temps écoulé, cette latence en mots, semble une nécessité dans la pratique. Il faut se laisser occulter, rattraper par cette volonté secrète, être repris à l'œuvre, par elle, devancé.

Mise en œuvre

C'est toujours dans l'urgence, acculé, qu'un objet va prendre forme, tenter des vis à vis avec les mots. De nouvelles rencontres de mots peuvent aussi reformer l'objet, le transformer et l'inscrire dans le parcours, jusqu'au moment où la matière échappe, prend vie en silence, par des mains hypnotisées, presque machines.

Il y aurait donc une réversibilité, un retournement de l'un à l'autre, des mots aux choses, qui recouvre toujours la disparition, l'abandon ; les mots qui donnent des idées ou le contraire, la forme vitalisée par l'écrire et réciproquement.

Le faire d'avant le faire qui s'insinue pendant ; créer par comblement de l'ignorance, l'œil créateur aliéné et victime des mots, et si cette pratique des arts plastiques s'enracinait dans l'impression des mots face à face avec des objets, mes choses muettes.

Les mots auront été une souffrance, puis étape nécessaire à l'émergence d'une pratique artistique qui permet aujourd'hui d'écrire à nouveau. Didier Anzieu trouve une explication dans un chapitre consacré à la haine des mots de tout enfant devenu homme : « Il soumet les mots et les enchaînements au chevalet de la question ; il les flagelle, les enchaîne de force, les couvre d'épines, il les dénude, les charge d'humiliations, de haine, d'oripeaux, et pour finir, il les met en croix et les abandonne ⁷⁶. »

Créer serait réparer quelque chose de l'enfance, combler toutes les béances, les peurs, l'oubli : les mots qui réparent les blessures en psychanalyse, la technique du bricolage qui répare les objets abandonnés, l'électricité qui confère une lumière.

Il y a déjà longtemps, les mots étaient écrits sur mes tableaux. La vengeance des mots torturés puis abandonnés, fut ensuite de me laisser sans objet pour poursuivre la création plastique, mais bientôt nos comptes furent réglés et la haine des mots se métamorphosait en amour de l'écriture. *Rivière d'Asie* ⁷⁷ fût d'abord une nouvelle en tant qu'auteur, puis un court-métrage comme scénariste associée. Il fallait donc bien faire des images avec les mots, ailleurs, sur des écrans.

La barbarie serait l'absence de mots, *on ne tue pas avec un mot* paraît-il, quoique...

François Morellet : π Rococos

C'est ce que semble vouloir dire l'artiste avec ses arcs électriques : une écriture au gaz rare, dans la série π Rococos, vue à l'université Saint Charles à Paris, salle Michel Journiac, en novembre 1999.

⁷⁶ ANZIEU, D. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981, coll. « nrf ».

⁷⁷ *Rivière d'Asie*. In *Copieurs & Infidèles* n°8. Paris : éd. Jeune Création, 2000, pp. 12-17. Reproduite en annexe 7, Volume II, pp. 171-177.

François Morellet a commencé à utiliser le néon en 1963, dans des œuvres entourant complètement le spectateur, superposant des rythmes lumineux, éclairant des formes au flash ou réalisant des mouvements ondulatoires ; encore aujourd'hui, ces œuvres-parcours tirent profit de la lumière pour engager celui qui regarde dans une nouvelle relation avec son environnement et tenter de supprimer toute distance entre lui et l'œuvre.

François Morellet unit la logique au jeu, la rigueur compositionnelle à l'humour et à la réflexion conceptuelle, l'ordre au hasard.

À première vue, *π Rococos* ressemble à *Répartition aléatoire de quarts de cercles de néon, avec 4 rythmes d'allumage* de 1994 (ill. 9), les rythmes d'allumage en moins. Mais la position des néons laisse perplexe quant à sa relation avec le nombre π , car la répartition des arcs ne semble pas aléatoire cette fois. À mieux y regarder, nous découvrons des lignes de construction tracées, avec un crayon à papier à même les murs blancs, et elles nous font immédiatement convoquer nos souvenirs d'école à la manière de mes tableaux d'élocution ou de la ligne écrite à la craie sur le tableau du *Complexe de Saturne*. (fig. VII).

Du coup, nous comprenons comment l'artiste a pris le parti de guider sa ligne brisée selon un coefficient angulaire qui reprend chaque chiffre du nombre π : « si $l=10^\circ$ » est écrit sur le mur, le premier angle de π mesure 30° (pour le chiffre 3), le deuxième, 10° (pour 1), le troisième, 40° (pour 4) et ainsi de suite, selon 3,141 592 653...

Nous supposons alors, que cette succession d'angles pourrait avoir une multitude d'autres coefficients multiplicateurs et par suite, une multitude d'autres places et d'autres directions, mais pas n'importe lesquelles ; une infinie rigueur ou une rigueur infinie, sachant que le nombre de départ lui-même l'est.

Les segments dessinés sont égaux à l'intérieur de chaque œuvre. Chacune des extrémités d'un segment est un point du cercle de lumière dont il ne nous est donné qu'un arc, toujours le même, chaque segment de la ligne brisée en constituant la *corde*.

Les arcs se croisent à l'intérieur des angles pour produire un graphisme en boucles arrondies qui contraste avec la rectitude des lignes de construction et n'est pas sans rappeler la *pré-écriture* appelée *graphisme* de l'enfant de l'école maternelle, sur les lignes de son cahier ou celles de la maîtresse au tableau.

Il a donc fallu démonter *à l'envers* l'œuvre de l'artiste, en la retournant comme cette recherche le permet pour mes pièces, afin de tenter de se situer en amont du travail.

La conclusion fut que François Morellet avait fait comme s'il voulait justifier la position de ses angles par la géométrie, qu'il s'était servi des calculs comme point de départ, une sorte de pré-texte, pour chercher une façon de réaffirmer que l'artiste est aussi un concepteur d'espaces.

L'étonnement passé et la stratégie dévoilée, nous en venons à nous demander si quelque chose n'est pas mathématiquement incorrect dans la mise sur le même plan d'une unité, d'un dixième, d'un centième et de l'infinité des autres décimales. Et c'est bien là que l'artiste se joue de nous une fois de plus. Il a réussi à nous introduire dans son espace fictif, à nous persuader que son art est mathématique, que le nombre π est d'une importance capitale, **alors qu'il n'est finalement qu'un jeu, une sorte d'alibi à la création, à la poésie des lignes comme nous en cherchons tous. Une sorte de règle imposée qui guiderait les arcs de lumière à l'intérieur du lieu investi et en fonction de lui, mais aussi une sorte de clin d'œil d'artiste.**

Nous retrouvons ici une posture déjà adoptée par François Morellet dans le passé, celle des néons qui se répondent comme des échos de deux espaces distincts. Nous redécouvrons le geste de rupture, le mouvement arrêté par l'espace d'exposition, la rigueur et la parole suspendues, mais prêtes à se propager ailleurs.

Les fragments sont offerts à un imaginaire spatial mathématique, normé, quadrillé, à la construction nette et franche, où les courbes et les arabesques semblent tributaires

des droites, des angles, des échelles, du nombre décomposé en chiffres, mais sur le point de proliférer.

C'est le minimum qui nous fait basculer d'un coup dans l'infini qu'il nous faut toujours circonscrire.

Les arcs tendus sont aussi ceux des rosaces de notre enfance, le *compas* de l'artiste produit une écriture lente et appliquée, lumineuse !

Où a-t-il posé la pointe, où est le centre ? Pourquoi en cherche-t-on toujours le centre ?

Les angles tracés et numérotés viennent perturber la magie colorée d'une *peinture gazeuse*. Les vagues bleues de la pré-écriture, tracées à l'argon, répondent en vis-à-vis aux arcades rouges d'un rayon plus petit et plus rond, saturé de néon. Ici, avec la couleur, l'écartement du compas a légèrement bougé, l'échelle des angles aussi, élargissant la gamme.

Le jeu semble facile, l'espace ainsi recomposé dans une logique du nombre sans fin, nous fait penser à Roman Opalka, nous presse d'imaginer toutes les figures possibles dans un espace qui refuse de se fermer. En effet, une ligne brisée, au fond de la salle d'exposition, est tracée, mais non encore *éclairée*, laissée en suspens.

Ainsi, le travail est montré dans son déroulement, dans sa construction minutieuse, puis laissé interrompu par l'artiste parti vers une autre idée. Une construction possible est suggérée en guise d'invitation à poursuivre ou à modifier ailleurs, dans un autre lieu.

Le spectateur se trouve donc dans un chassé-croisé lumineux, alternativement devant ou derrière des lumières réelles ou possibles. « L'artiste est un inventeur de lieux ; il

façon, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables⁷⁸ », confirme Georges Didi-Huberman.

Voici une autre relation avec mon travail, puisque mon attention est toujours portée sur les qualités physiques des matériaux et sur la mise en place des objets dont la fonction est d'interroger l'espace d'exposition.

C'est aussi ce qui guide la direction des segments. Reste qu'ils pourraient, nous l'avons dit, tout en conservant la contrainte de l'angle, partir en sens inverse. À chaque croisement, deux choix seraient encore possibles et ceci selon le lieu de l'installation, puisqu'il s'agit de produire une ligne continue.

Sans doute, l'œuvre se modifie-t-elle chaque fois en se mettant en scène, l'ensemble s'en trouve ainsi transformé, mais le propos reste le même. Une seule décision peut changer complètement sa figure mais pas son sens, c'est la question du choix de l'artiste par rapport au lieu qui est ici soulignée.

De plus, François Morellet décide du point de départ de la ligne brisée, mais il a l'air de laisser le lieu, le changement de plan, un autre mur, une hauteur de plafond, en décider l'arrêt : dernière invitation à imaginer la suite.

En réduisant la gamme du vocabulaire plastique au nombre, à la dimension, à la lumière colorée et compte tenu de la disposition des tubes, François Morellet modifie notre conception de l'espace. Il transforme ce dernier par la magie des néons en découpant des pans de lumière qui définissent un environnement spécifique. Il tend à fondre les traditions de la peinture et de la sculpture dans l'architecture.

La simplification radicale des formes, le *Less is more*, devient déclinaison, foisonnement d'un seul signe, π ... « Un signe, c'est ce qui se répète. Sans répétition,

78 DIDI-HUBERMAN, G. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, quatrième de couverture.

pas de signe, car on ne pourrait le reconnaître, et la reconnaissance, c'est ce qui fonde le signe⁷⁹ », souligne Roland Barthes.

Entre-deux translucide, là encore, la lumière permet de se situer dans la reconnaissance du signe, comme dans le travail avec le catadioptre, entre matériel et immatériel, entre intérieur et extérieur, corps et esprit, dans cette double-distance entre l'objet et l'œil et entre l'œil et sa mémoire d'images enfantine, alors, celui-ci se retourne.

L'unité de la lumière est d'être double ici encore⁸⁰.

Dans cette œuvre, elle est doublement de lumière écrite ou lumière révélée comme écran. Jacques Lacan, citant Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*, rapporte « que l'on voit déjà au niveau perceptif, comment l'écran rétablit les choses dans le statut du réel. Si, à être isolé, un effet d'éclairage nous domine, si, par exemple un pinceau de la lumière qui conduit notre regard nous captive au point de nous apparaître comme un cône laiteux et de nous empêcher de voir ce qu'il éclaire – le seul fait d'introduire dans ce champ un petit écran, qui tranche sur ce qui est éclairé sans être vu, fait entrer dans l'ombre, si l'on peut dire, la lumière laiteuse et fait surgir l'objet qu'elle cachait⁸¹. »

François Morellet invente une peinture de lumière.

C'est bien une déclinaison, *latine* : le rococo étant la version française du baroque italien, la *désinence* à l'argon ou au néon du nombre π qui produit les graphismes sur les murs, grâce à l'écran de poudre colorée. Voici une *écriture de lumière* à révélation immédiate et à variations infinies, un peu comme avec les appareils photographiques numériques qui nous renvoient encore à nos écrans.

79 BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris : Seuil, 1982.

80 Cf., p. 52 de ce texte.

81 In *Le Séminaire Livre XI, ..., op. cit.*, p. 99.

L'artiste nous donne à voir le faire, l'élaboration, son passé et son présent ensemble qui se télescopent sous nos yeux. « Cette arête, dans l'intervalle mort, c'est l'instant où se heurtent deux mondes » dit Pascal Quignard⁸². C'est aussi l'instant où François Morellet fait œuvre de peintre, en ajoutant une référence à l'histoire de l'art dont il s'explique, non sans humour : « J'ai réalisé qu'une des raisons d'être de mes systèmes était de simuler, de parodier de vrais mouvements artistiques, illustrés par de vrais chefs-d'œuvre, réalisés par de vrais artistes à la suite d'innombrables décisions subjectives et géniales. Je savais que mes systèmes étaient doués pour travestir des éléments simples en œuvres pseudo-constructivistes, et je l'acceptais, mais je ne les aimais pas assez pour leur permettre de faire n'importe quoi : du pseudo-impressionnisme, du pseudo-expressionnisme... jusqu'au pseudo rococo d'aujourd'hui⁸³. »

Il leur a pourtant donné ce titre.

Ce qui s'imprime ici sur la rétine signale la mémoire retournée de l'œil, la persistance des images passées.

« Ailleurs apparaît ici, le lointain affleure sans cesse, il n'est pas d'instant présent qui n'attire à lui sans cesse le passé... » ajoute Pascal Quignard⁸⁴.

Cette seizième lettre de l'alphabet grec qui correspond au « P » de l'alphabet français, après le « I » d'Iris, autre initiale bien connue, π est aussi nombre transcendant à la fois lettre et nombre non algébrique.

Transcendere signifie « monter en passant au-delà » ou « passer d'un endroit à un autre », il y est donc encore question de mouvement. π est égal au rapport de la circonférence du cercle, à son diamètre et sa valeur approche « 3,14116. » Dans l'imaginaire collectif, π a quelque chose à voir avec le cercle et donc avec l'école.

82 QUIGNARD, P. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998, coll. « nrf », p. 147.

83 Citation extraite de « les Cheminements de pi », in *Mais comment taire mes commentaires*, p. 251. In *Beaux Arts magazine* n°199. Décembre 2000, p. 67.

84 *Id.*, p. 151.

Le cercle était déjà dans certaines pièces, et π provoque notre mémoire enfantine un peu à la façon d'un tableau d'élocution qui appellerait tous les autres et tous ces mots de l'enfance.

Non content d'entourer le spectateur, l'artiste l'encercle d'un nombre qui va bien au-delà de son usage habituel, qui passe de l'endroit des mathématiques à celui de l'enfance et enfin à celui de l'art, tout comme les catadioptres font entrer la route, la lumière, le danger et les mots dans mes objets.

Quant à *Rococos*, le mot se dit d'un style très surchargé, passé de mode, un peu ridicule ; des arcs de lumière colorée à l'infini le sont un peu, dans leur infinitude justement et dans le dérisoire de l'entreprise, s'agit-il encore de simuler, de parodier de vrais mouvements artistiques ?

Mais alors, il y aurait encore une contradiction ? Plus certainement une note d'humour, car ils tranchent avec la simplicité et l'actualité des tubes luminescents, avec l'univers clinique, froid, sans corps, du gaz qui se fait peinture, écriture, tout comme dans *Répartition aléatoire de quarts de cercles de néon, avec 4 rythmes d'allumage* (ill. 9).

De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile.
Nam June Paik

4. Dangers des écrans

Moniteurs inactifs, voir loin sans voir

La boîte, avivée par la lumière, que constituait *Jour de souffrance* (fig. V), m'avait logiquement guidée vers des écrans abandonnés, dépassés par le progrès.

Des téléviseurs et des moniteurs d'ordinateurs me furent livrés à domicile, dès que le souhait en fut formulé au voisinage. Qui n'a pas une vieille télévision dont il attend de se débarrasser ? J'en eus jusqu'à sept ou huit dans l'atelier, de toutes les tailles.

Le propos n'étant pas celui de Nam June Paik qui ne cesse de questionner la « réalité » de l'image télévisée en plaçant des téléviseurs dans des situations et des positions inattendues et en déformant les images des écrans, il fallut faire des choix parmi toutes ces « télés ».

Télé- vient du grec *têle* qui signifie loin, au loin, et qui compose un autre mot qui qualifie aussi ma pratique avec les objets, le télescopage.

Ce dernier est un curieux mot qui n'a qu'un rapport indirect avec télescope (du grec *skopein* : examiner, donc examiner loin ou au loin.). Il dérive du mot télescoper signifiant la rencontre accidentelle et violente de deux véhicules roulants, mais peut être rapproché de l'idée que le télescope permet l'examen d'un objet lointain comme si nous pouvions presque le toucher. Encore un exemple de distance, à réduire cette fois, pour permettre l'observation.

Il s'ensuit la découverte que si les catadioptrés sont des signaux pour éviter un télescopage, les objets créés grâce à eux le re-présentent, violence en moins apparemment. Joueront-ils un rôle de télescope ?

C'est comme si le but était de forcer à voir loin, au loin, et par la double-distance, au loin dans la mémoire, jusqu'à l'origine puisque l'enfance pointait. Cela revient à inventer une nouvelle sorte de télescope qui nous ferait face, grâce aux reflets des catadioptrés, et qui pourrait nous pousser à sonder l'intérieur, l'intime lointain et oublié.

Mais les écrans étaient là, inertes, glacés et inutiles, encore sans image. Ils nous rappellent ce que dit Mireille Buydens : « La société de l'image est une société froide : l'image découpe la pseudo-présence de son objet dans le *continuum* du devenir, il tranche l'avant et l'après, le contexte spatial, la chair de ceux qu'elle saisit. Ce découpage laisse se perdre le sang de la vie » et plus loin : « Si la société dite parfois postmoderne est une société de l'image, c'est parce que l'image, dans sa froideur et sa pureté, prend le pas sur la chose elle-même ⁸⁵. »

Le comble de la télévision qui permet de voir ce qui est loin, serait donc de faire perdre la vision, de l'engloutir dans la multitude, l'événement à l'infini, le trompeur parce que tronqué, le réagencé, le redécoupé jusqu'à la perte de l'objet même.

Avançant dans la lecture de cet article, voici une autre *double-distance* qui semble fonder à la fois l'utilité et l'inhumanité de l'image à cause de sa froideur. Mireille Buydens s'en explique : « C'est parce que celle-ci est à distance de l'objet, et donc qu'elle restitue *froidement*, qu'elle en procure une vision lucide. C'est parce que j'ai vu le plus *objectivement* possible la configuration réelle du problème que je peux agir sur lui » ⁸⁶.

85 « Image, froideur et appropriation », in *Les noces du nombre et de l'image*. Recherches Poétiques n°8. Paris : ae2cg Editions, 1999, p. 9.

86 *Id.*, p. 10.

Double-distance donc, mais celle entre moi et le miroir ou l'écran, doublée de celle entre le verre du miroir ou de l'écran et l'objet qu'il représente en image froide.

La distance serait double sur une même droite retournée plaçant le verre au centre de la symétrie comme axe. Avec lui, il y a passage à travers l'écran, alors qu'avec le catadioptré il y a aussi retournement, mais en aller/retour, réponse, réaction, communication qui provoque un autre parcours, vers l'enfance. L'axe de symétrie est alors l'œil du spectateur.

« La froideur vient de la double distance qu'elle creuse entre le représentant et le représenté, mais aussi entre le représenté et la représentation » par l'entremise de l'écran image. L'auteur conclut : « L'explosion de l'imagerie médicale et des techniques d'information reposent sur cette découverte : l'art de guérir comme l'art de tuer ont appris que la victoire est d'abord une question de vision. Le satellite espion et le *scanner* se fondent sur le même principe, à savoir que le voir est le premier moment du pouvoir ⁸⁷. »

Allant plus loin, il faudrait ajouter que le voir-voyant s'oppose au voir-réfléchissant, car ce qui est dénoncé, est l'éparpillement dans l'image des yeux ainsi aveuglés par la trop grande proximité.

Julia Kristeva, dans le chapitre *Fantasme et cinéma*, offre une articulation, entre le *Coin télé* (fig. VI) et une réflexion sur l'idée de révolte nécessaire, qui suivra : « L'intime comme représentation du sujet en voie de constitution et de révolte, nous confronte à l'imaginaire ⁸⁸ », ce dernier, défini comme l'accès à l'intime. L'imaginaire est le lieu des fantasmes, notons que ce mot a la racine grecque de *fae*,

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁸ KRISTEVA, J. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris : Fayard, 1997, p. 117.

faos, fos qui exprime la notion de lumière, et par-là le fait d'advenir à la lumière, d'apparaître...

Coin télé (fig. VI)

Laissant de côté l'aspect psychanalytique lié aux fantasmes, nous y reviendrons, il fallait se concentrer ici sur la question de l'écran placé dans un coin, dans l'angle disparu d'une pièce. Le coin est annulé, caché, mais ainsi signalé.

« Rester dans son coin » ou « aller au coin » dans l'enfance, c'est se poster dans le lieu du secret, de l'intime ou de l'humiliation, où la faute est montrée à tous, c'est le cas dans l'*Objet à culpabilité* de Philippe Ramette (ill. 10).

Lorsqu'il l'occupe (ill.10-bis), il peut y réfléchir sur lui ou penser à autre chose, mais surtout il devient vulnérable en tournant le dos au monde, au danger.

L'artiste ajoute à propos de cette pièce : « Le secret envisagé dans le sens de la matérialisation de l'objet est une idée qui m'intéresse beaucoup ⁸⁹ ». Pour rester dans son coin, face au mur donc aveugle, il fabrique l'objet et y met en scène dans l'espace créé, un angle de bois de taille humaine qui pointe un lieu et modifie le reste.

Coin télé (fig. VI) montre exactement l'inverse, comme s'il suffisait d'éliminer le lieu pour effacer la punition ou l'échanger contre pire.

Le coin modifié est dans la pièce ce qui n'est pas la pièce, comme dans le travail de Robert Morris, *Corner Piece* en 1964 (ill. 11).



89 RAMETTE, P. *Produire, créer, collectionner*. Paris : Hazan, 1997, p. 143.

Toutefois, il ne s'agit pas là de montrer une *pure négativité*, la non-architecture décrite par Rosalind Krauss⁹⁰, car l'écran d'un téléviseur allumé et dont l'image est absente, est ajouté au tout. Son brouillage vertical, seul signe visible, évoque vitesse et danger, autant que l'impossibilité de voir l'image, une sorte d'interdiction.

Les stries noires et blanches sont verticales, clin d'œil à Daniel Buren (?), car le poste est renversé sur le côté, et elles dirigent le regard du spectateur vers l'angle le plus haut du coin qui se transforme en flèche de lumière rouge.

Encore une fois, il y a une sorte de retard pour appréhender l'ensemble, mais davantage une distance temporelle que physique, elle produit pourtant la même double-distance. L'absence d'image appelle toutes les images, retourne une fois encore l'observateur vers sa mémoire. Il s'agit de pointer en les faisant éprouver, les automatismes de la conscience, le danger de la pensée conforme et automatique induite par les écrans.

« Il n'y aura pas de Zone de sécurité, vous allez disparaître dans vos écrans (...). Ils envahiront vos structures. Ils vous sépareront de vos sensations. Ils transformeront vos émotions⁹¹ », annonce Ann-Lee, l'héroïne *manga* du dernier film de Dominique Gonzalez-Foerster *Ann-Lee in Anzen Zone* en 2000.

Il faudra revenir sur le rapport de cette artiste avec le cinéma, mais notons que son environnement *Chambre en ville* de 1996, marque un tournant dans un travail sur l'intimité racontée, en faisant entrer l'extérieur à l'intérieur par le biais d'écran de télévision. La chambre est entièrement tapissée d'un rouge qui signale aussi danger et passion.

Intimité

90 In *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 117.

91 *Artpress*, Avril 2001, n°267, p. 32.

Dans *Coin télé* (fig. VI), la symbolique du rouge pour le corporel, l'intérieur revient, et le mouvement aveugle, sans image, aussi, pour la vitesse et le jaillissement de mémoire.

La télévision mettrait en danger la vie de l'esprit par l'analogie, privé d'intimité, par le vide d'images mentales, des représentations que celles-ci provoquent positivement.

Julia Kristeva souligne que « nous sommes abreuvés d'images, dont certaines entrent en résonance avec nos fantasmes et nous apaisent, mais qui, faute de paroles interprétatives, ne nous libèrent pas. De surcroît, la stéréotypie de ces images, nous prive de la possibilité de créer nos propres imageries, nos propres scénarios imaginaires⁹². »

D'où les dangers, de perte de vie psychique individuelle, de pauvreté fantasmatique, d'impossibilité de représentation, de disparition du *for intérieur*.

Suite à cela, elle peut définir le spéculaire comme : « le final et très efficace dépositaire des agressions et des angoisses, et comme le pourvoyeur-séducteur magistral [...] séduisant et terrifiant, qui ne cesse de célébrer nos angoisses. Le cinéma le plus direct nous saisit en ce lieu de notre vie psychique, où l'imagination se laisse commander par le fantasme⁹³. »

C'est bien pour cette raison que « mon cinéma » devra avoir un tout autre statut, qu'il tentera de passer du simple spéculaire à un spéculaire pensé, du perçu comme tel au pensé pour soi. Ceci afin d'éviter qu'il corrompe la finalité du drame grec – sa recherche de justice distinguait l'objet réel « le référent » du *kektion*, « l'exprimable » – et par maladresse, de transformer le propos en obsession de culpabilité, de vengeance et de punition, comme le fait le plus souvent la télévision. Ce qui arrive aux personnages de la tragédie grecque nous concerne directement, nous regarde, mais aucune identification directe n'est possible sans une mise à distance, imposée par leur temps et leur espace propre. Les faits ont alors valeur d'universalité.

92 *In La révolte intime, ..., op. cit.*, p. 125.

93 *Id.*, pp. 133-135.

De plus, la *révolte nourricière* dont parle Julia Kristeva, et qui fera l'objet d'une recherche à part entière, se trouve trahie par la technique qui favorise la pensée-calcul, la simplification des jugements, le mimétisme. Les causes en seraient les obsessions de la performance et la maîtrise de la technique qui provoqueraient une dramatique souffrance, de fausses certitudes. Alors que la pensée inquiétude, interrogation, permettrait la descente du nommable au sensible.

Certains mettent en cause la culture. En effet, la nonchalance, le glissement, le bruit et l'inessentiel sont au pouvoir contre l'individu soumis, passif, sans créativité. Ce ne sont pas les images ni le langage qui sont néfastes, mais la *société du spectacle* qui éloigne l'homme de lui-même et prend le pouvoir, explique Julia Kristeva citant Guy Debord.

Le spectateur se trouve aspiré par l'écran, ces images de stéréotypes éliminent le conflit par la consommation. L'irruption du public dans le privé par la télévision vient briser l'intériorité, qui se confond, semble-t-il, avec une vérité intime possible.

Celle dont parle Marie-José Mondzain quand elle affirme parallèlement que « l'image ne se laisse jamais saisir [...] Nous ne parvenons jamais à la soumettre : en ce sens elle brille comme la figure de la liberté ⁹⁴. »

Là est sa richesse, si elle est associée à une pensée critique questionnante, et aussi le danger qu'elle représente, au cas où elle se substituerait à la réalité dans l'esprit passif. Alors, son pouvoir s'empare de celui qui la perçoit, elle le manipule, telles les propagandes de douloureuses mémoires.

94 *In Image, icône, économie, ..., op. cit.*, p. 266.

Le collectif prend le pas sur le singulier par l'identification jusqu'à l'effacement de l'individuel, du jugement, des choix, des différences. L'imaginaire perdu ne peut plus produire de divergence, ni de variété, ni de profusion de pensées.

Ce réservoir de nos émotions va plus vite que notre pensée et peut tuer toute révolte, elle peut provoquer la dépression comme l'affirme encore Julia Kristeva. Le monde intérieur disparaît, est détruit, dans le bruit de l'extérieur imposé et attractif : radio, télévision, téléphone... auxquels Dominique Gonzalez-Foerster ajoute la presse écrite dans sa « chambre rouge ».

Serions-nous donc devenus les éponges qu'Yves Klein anticipait ?

Soumission

Avons-nous remplacé notre soumission historique de sujet ? Soumission à la *Physis* dans le monde grec, à Dieu dans les monothéismes, au roi dans la monarchie, au peuple dans la république, au prolétariat dans le communisme, la liste serait longue, par une autre forme de soumission ?

Dany-Robert Dufour affirme : « Si les périodes précédentes définissaient des espaces marqués par la distance du sujet à ce qui le fonde, alors la post-modernité est définie par l'abolition de la distance entre le sujet et l'Autre⁹⁵. » Voilà encore une question de distance qui aurait disparu, qui manquerait, ce qui engendrerait une difficulté à être soi sans référent et ferait naître, dit-il, « des techniques d'action sur soi, véritables prothèses identitaires. »

Il prend l'exemple des programmes télévisuels mettant en scène les vies ordinaires. *C'est mon choix* et plus récemment *Loft Story* qui a remporté un franc succès malgré les inquiétudes de ses détracteurs.

Nous pouvons y ajouter toutes les sortes de *reality shows* avoués ou non, et qui sont autant d'intimités et d'esprits critiques volant en éclats, de recherches de modèles.

95 *Le monde diplomatique*. Février 2001.

Nos écrans sont de plus en plus saturés de ce genre de mises en scène *de proximité*, qui tentent de se rapprocher de nous, d'avalier notre espace personnel.

Il faudrait reconstituer la division du public et du privé par la résistance, retrouver « le point vide qui permet de changer les structures, la pensée, par la place laissée pour bouger » dont parle Claude Lévy Strauss.

Il faudrait donc bouger, mais comment pour ne pas risquer la chute, alors que le vide s'est agrandi pour laisser s'y glisser les fausses croyances et autres prothèses d'identité ? Il est beaucoup plus facile d'*avalier* que d'inventer.

C'est ce que voudrait dénoncer le *Coin télé* (fig. VI).

L'écran lui-même est oblitéré par l'immanence de la lumière, et personne ne le voit plus en tant que tel, il s'efface perfidement lorsqu'il y a une image, même brouillée. Nous oublions l'importance de sa médiation décrite plus haut comme une distance bénéfique.

Inanité ou brouillage

Nous ne remarquons vraiment un écran de téléviseur ou d'ordinateur que lorsqu'il est éteint, aveugle, en panne, dans sa laideur opaque et inutile de boîte frappée d'inanité, il se montre écran.

Pensons à Ange Leccia et à ses *Sept téléviseurs et leurs emballages* (1985.89) ou aux *Reliques anticipées* de Robert Filliou en 1982, *N°1 pour quand il n'y aura plus de spectateurs*, mais il y en a des spectateurs et de plus en plus, ne faisant finalement plus de différence entre eux-mêmes et ce qu'ils voient, entre l'intime et le public. La compromission se fait à n'importe quel prix pour apparaître sur un écran.

Le brouillage place l'écran entre ces deux positions, entre l'intériorité préservée et l'identification à l'extérieur. Le danger est signalé par la pointe, angle aigu et rouge du réflecteur automobile, flèche sanglante qui prolonge l'idée de vitesse suggérée par les lignes agitées. Le brouillage comme temps réflexif sur la fonction de l'objet.

Afin de poursuivre cette réflexion sur les écrans de téléviseur, tentons de passer à travers cet écran, de plonger dans sa lumière, de mettre en évidence sa pure perception, tout en interrogeant les conséquences pour notre rapport au monde.

En effet, tous les moments de notre vie, professionnelle, ludique ou émotionnelle, sont envahis d'écrans de toutes sortes.

Le rapprochement de l'objet informatique, pris comme lieu de travail actif, et de la télévision, pris comme lieu de passivité et de détente, est actuellement réalisé par la technique. Presque tous nos ordinateurs possèdent un lecteur DVD. Le spectre de l'individualisation à outrance se réduit, hors de tout contact physique, à une relation homme/écran.

Ceci revient à indifférencier les comportements des usagers face à ces deux écrans : jouer, vivre, travailler, jouer à vivre, à travailler, travailler pour vivre ou pour jouer...

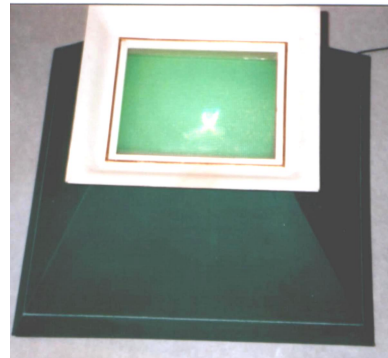
Toutes nos actions se présentent comme indistinctes dans le même lieu, face au même écran avec pour seule véritable activité du corps, le déplacement d'une souris.

Le complexe de Saturne (fig. VII) et les mythes

Cette pièce vient signaler cette indistinction. Très vite dépassé, le matériel informatique est désuet avant d'avoir longtemps servi. Il n'est jamais usé, mais déjà obsolète. C'est le cas de cet écran d'*Atari*, abject au sens de jeté au loin, à terre

comme ici, déchet propre dont il ne reste qu'une belle lumière verte par défaut de programmes et qui est mise en parallèle avec le mythe de Saturne.

Nous savons que Saturne est le symbole de la sagesse et de la fécondité. Il est explosion de lumière, révélation d'un lieu où la lumière est extrême, d'une intensité telle qu'elle éclaire le monde et l'âme.



La pensée est une sorte de lumière qui vient des forces telluriques. Avec Saturne, il s'agit de faire une vitalité de la solitude et de la souffrance, de donner une lumière à l'âme du monde et de l'être, de trouver la nourriture qui convient à notre esprit.

Claude Métra l'exprime dans un livre : *Saturne ou l'herbe des âmes*⁹⁶.

Il y fait l'apologie de Saturne et montre que sa vraie richesse est dans la mélancolie, son obsession dans la création.

La part créatrice perdue produit l'effort de chercher à l'intérieur, en soi, un des secrets de la création serait la fidélité à soi. Le génie saturnien est feu, lumière, étincelles, le secret est en lui, n'appartient qu'à lui.

Le parallèle entre Saturne et l'artiste, la couleur, la peinture, se fait de lui-même. Le rôle de l'artiste est bien de brûler le lourd, le triste, le sombre, le plomb pour le changer en or. Saturne se nourrit de lumière, belle lumière verte, et donne la force pour trouver dans les choses ce que vous voulez qu'elles soient. Il y a un voyage de l'âme, de Mercure à Saturne, puis retour. En route, l'âme trouve une nourriture qu'elle ne soupçonnait pas.

96 MÉTRA, C. *Saturne ou l'herbe des âmes*. Paris : Dervy, 1998.

En psychanalyse, le *complexe Saturnien* est, d'une part, le refus de perdre, la cristallisation, et l'autre face en est le détachement excessif, l'effacement de soi, insensibilité et froideur.

Nous retrouvons ces deux points très présents dans mes travaux.

Virere, être vert, a quelque chose à voir avec *vir* : l'homme, la virilité, il est de nouveau question du sexe de l'artiste. Et encore une simple référence à *La boîte verte* de Marcel Duchamp.

Notons encore que *vertere* signifie tourner, tourner autour, après le stoppage, voici encore un mouvement qui nous sera utile. Il faudra bien tourner autour de la pièce qui s'est détachée du mur pour arriver au sol et n'a aucun *sens de lecture* défini.

Pyramide

Le moniteur était caché dans une sorte de pyramide tronquée, fabriquée dans du bois récupéré dans un grenier, et dont la forme était imposée par la dissimulation du moniteur et l'économie de matériau. Elle est peinte en vert, couleur *tableau d'école*.

Une ligne blanche est ajoutée au moment de la première exposition. Elle est tracée à la craie sèche tout autour de sa base, à dix centimètres du sol, comme si le tableau ne pouvait pas rester vide.

L'objet inutilisable est posé à l'intérieur de la pyramide, écran tourné vers le ciel, et est ajusté exactement à l'ouverture.

Il eut été possible de recouvrir l'ensemble d'un de ces *Tampons du regard* que personne ne remarque, une plaque d'égout récupérée dans un chantier. Ce choix pour signaler d'autres objets du mépris, l'omniprésence du déchet, de cet univers parallèle du rebut, du dessous, à chercher dans les profondeurs de la terre.

Mais la lumière verte de l'écran serait mal passée par une ouverture trop étroite et la pyramide de bois n'aurait sans doute pas supporté le poids d'un tel objet.

L'option choisie fut une plaque de plastique *cathédrale* posée sur l'écran, transparente et scintillante, destinée d'habitude à modeler des couvercles de feux de recul des voitures. Le tout semblait glacé, comme figé.

L'ensemble se fera iceberg de la peinture lorsqu'un cadre ancien viendra s'y ajouter, cadre blanc et doré, d'un autre temps, qui sera fixé sur le dessus de l'ensemble.

Alors, cet objet questionnera aussi la création, un peu comme les œuvres de James Turrell.

Sa forme de pyramide tronquée pourrait aussi interroger la sculpture puisque peu à peu les pièces se répandent sur le sol, quittent le mur et envahissent l'espace.

Nous pourrions imaginer que l'écran se serait effondré dans le socle du monument, il ne resterait qu'une lumière, retrouvée et encadrée. « La logique de la sculpture est, semble-t-il, inséparable de celle du monument, ce qui lui confère une valeur commémorative⁹⁷ », dit Rosalind Krauss.

Il s'agirait encore de commémorer la peinture abandonnée, d'accepter le deuil qu'impose sa disparition.

James Turrell

Avec *Outside In* de 1989, James Turrell réalise une maquette en plâtre et bois pour un projet architectural pyramidal, avec des ouvertures au sommet et sur les côtés, le tout accomplirait « l'extérieur à l'intérieur » dans un temps précis qui impose l'attente et où la lumière viendrait faire advenir le lieu.

⁹⁷ In *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 115.

« La lumière devient le lieu, et le lieu une substance que notre corps traverse pour en éprouver l'enveloppante caresse ou brise. L'objet du voir, habituellement *devant* nous, devient un lieu du voir, où nous sommes *dedans*⁹⁸ », affirme Georges Didi-Huberman.

James Turrell cherche à capturer la lumière, à la retenir, à la rendre plus que visible : palpable. Il réussit à lui donner du volume en la projetant à l'angle de murs ou encore, à la maintenir dans l'espace d'un écran sans le donner à voir.

La grande simplicité apparente de cette démarche prend en compte les influx que la science et la technologie exercent sur la société. Il invente, dit Jacques Meuris, « une autre picturalité, une autre sculpturalité, pratiques conjointes, pratiques confondues jusqu'à la désintégration catégorique des notions sur lesquelles peinture et sculpture, tableau et statue fondaient jusque-là leur présence⁹⁹. »

Nous pouvons admettre que la pratique de James Turrell suggère plutôt qu'elle ne représente. Cette lumière aveuglante, sans image, immerge le spectateur dans le lieu des sensations les plus intimes, des réflexions personnelles.

Jacques Meuris ajoute, citant l'artiste : « Son travail, dit-il, est initialement fondé sur la lumière elle-même et sur la perception. Pourtant il ne se veut pas un artiste de la lumière, mais plutôt quelqu'un qui utilise la lumière qui jouerait en tant que métaphore pour la substance, dans la mesure où elle remplacerait licitement la couleur et la matière picturale. De la sorte aussi, la qualité d'*auteur* serait reconnue un peu moins à celui qui crée les conditions par lesquelles existe l'ouvrage – l'artiste – qu'à celui qui en est le récepteur – le spectateur qui l'interprète à partir d'influx pratiquement immatériels¹⁰⁰. »

98 *In L'homme qui marchait...*, *op. cit.*, p. 57.

99 MEURIS, J. *James Turrell, la perception est le médium*. Bruxelles : La lettre volée, 1995, coll. « Palimpsestes », p. 11.

100 *Id.*, p. 16.

Dans la série *Hi-Test*, notamment *Princess Aurora* de 1999 (ill. 12), des écrans sont encastrés dans les murs un peu comme dans *Coin télé* (fig. VI), mais toute image est absente. Seules les variations de lumière sont perceptibles, à la fois denses et capturées, tout comme le vert de l'écran, conçu, sur les ordinateurs, pour *reposer l'œil*, et qui semble remonter des profondeurs de la terre pour venir affleurer la pyramide.

La lumière habite ainsi un espace restreint qui est donné à *voir* et non encore à éprouver du dedans. Reste que, réalisée à une plus grande échelle et par référence à une forme habitable symbolique, elle deviendrait le lieu du voir, l'espace à toucher la caresse de la lumière.

La ligne blanche ajoutée et tracée à la craie, *le cri de la craie, l'écrit*, est ici un infime signe de manualité, d'une écriture sur un tableau, de souvenir d'école qui se développera encore.

Elle est le signe d'une habitude, d'une seconde nature peut-être, d'un désir enfantin qui pousse toujours à écrire dès qu'on voit un tableau d'école, pour jouer à la maîtresse ou transgresser l'interdit, s'appropriier un espace toujours refusé.

La ligne présentifie aussi l'objet dans le lieu. Elle est limite, *dead line*, marge pour être en marge, cadre qui répond au cadre blanc et or d'une peinture lumineuse. Elle se fait *fil d'Ariane*, agent du retour à la lumière, de la sortie du labyrinthe de la création.

L'idée du fil à plomb de Saturne, sera reprise et analysée pour *Hors d'usage* (fig. XXII).

Trouver une épaisseur, abandonner l'accrochage traditionnel de la peinture ne sera pas sans des « retours au mur », à une verticalité rassurante.

Mauvais œil

Le mouvement incessant de la lumière au sol, évoquant les forces telluriques, avait quelque chose d'inquiétant. Elle pouvait déborder, se répandre, prendre le pouvoir et nous immobiliser, nous pétrifier.

Le *mauvais œil* de la machine sur l'homme a déjà stimulé l'imaginaire des écrivains et des cinéastes, nous pensons à *2001 Odyssée de l'espace* ou à *Matrix*.

Chez Jacques Lacan : « Le mauvais œil, c'est *le fascinium*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. Au moment où le sujet s'arrête suspendant son geste, il est mortifié¹⁰¹. » Cet œil-là était évoqué dans **les limites du corps**, pétrifié¹⁰².

Selon le dictionnaire des symboles : « *le mauvais œil est cause de la mort de la moitié de l'humanité*¹⁰³. »

Il semble que les vieilles femmes (nous pensons aux Grées) et certains animaux, comme la vipère et le gecko, aient des yeux particulièrement dangereux, rien d'étonnant !

Plus loin, le dictionnaire indique qu'il existe des moyens de défense contre le mauvais œil : voile, dessins géométriques, objets brillants et autre fer à cheval.

Et si la ligne blanche dessinée sur la pyramide et formant un carré était, inconsciemment, une de ces figures géométriques utilisées pour lutter contre le *mauvais œil*, tout comme cet œil unique, brillant et fixe introduit dans les travaux précédents, la méfiance s'imposait.

Dans le travail montré ici, afin de lutter contre le *mauvais œil*, le voile se fait écran, le dessin devient ligne, les objets brillants sont catadioptriques et lumières.

Il faudra continuer d'utiliser le mouvement, le mettre en évidence même, pour éviter l'aspiration de l'homme par l'écran, la fascination mortifiante.

101 *In Le Séminaire Livre XI, ..., op. cit.*, p. 108.

102 *Cf.*, p. 63 de ce texte.

103 *Ibid.*, p. 688.

Poser la question du regard fasciné revient à se situer entre la machine sans regard, imposant un devenir machine à l'homme, et l'animal retrouvé par le mouvement, pour chercher en lui le devenir animal de l'humain.

L'homme-machine et l'animal vont se provoquer pour établir un regard par cette distance qui lutte contre le *clonage* de vues.

Chapitre II
Objet-animal

Mise au point : *cette recherche était en cours, mais non encore consignée, lorsqu'il m'a été demandé de participer à l'écriture du N°9 de Recherches Poïétiques consacré à L'animal vivant dans la création contemporaine*¹.

C'est pour cette raison que certains passages de cette publication sont retravaillés dans ce chapitre.

Il ne s'agit en aucun cas de plagiat, puisque Isabelle Fougère qui signe les deux contributions en question dans la revue, est la même personne que celle qui écrit ce texte, moi !

Toujours le même problème d'identité...

¹ *Recherches Poïétiques* n°9. Paris : ae2cg, Printemps 2000, pp. 72-85.

L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison.

Deleuze

1. Quelle place pour l'animal dans la création ?

Pour le vivant ; un mouvement à l'intérieur de l'œuvre

Souris, oiseau

L'animal est véritablement entré dans le travail par la rencontre avec un nouvel objet : une souricière *parisienne* de métal et cristal, modèle 1900, trouvée aux Puces de Vanves, un autre dimanche désœuvré.

Un moment, la souris de l'ordinateur avait été abandonnée, son piège la rappelait au souvenir.

Comme toujours, la *chose* m'a surprise, une question d'échelle et de souvenir d'abord, car cet objet ressemblait aux célèbres cages de Louis XI qu'un des tableaux d'élocution de l'atelier représentait.

Ces fameuses *Fillettes*, sommes-nous si loin des Grées, étaient alors utilisées pour transporter et montrer les prisonniers du roi au peuple. Un moyen de dissuader les pauvres de se rebeller contre le pouvoir en place, sous peine d'être encagés comme des bêtes sauvages, autres animaux enfermés que nous retrouverons au zoo. À l'intérieur de sa prison trop petite pour lui, l'homme était courbé, agenouillé ou assis, et son avilissement était visible par tous à travers les barreaux.

Nous mettons aussi les oiseaux en cage ! Ces créatures magiques fascinent dans toutes les civilisations, par leur liberté rarement domestiquée et le pouvoir qu'elles ont de se détacher aussi facilement du sol.

Elles sont parfois regardées comme messagères ou incarnations des dieux, avec leur faculté de passer d'un monde à l'autre, tout comme Iris, mais elles font aussi peur et mettent en péril notre pouvoir sur toute chose, c'est la raison pour laquelle nous avons inventé les cages !

Du mythe d'Icare à Léonard de Vinci, des civilisations primitives à la fameuse traversée de Blériot, il nous a fallu des millénaires pour réaliser ce qui occupe encore nos rêves : voler.

Nous pensons au paon de Braco Dimitrijevic et à la déesse Iris déjà cités.

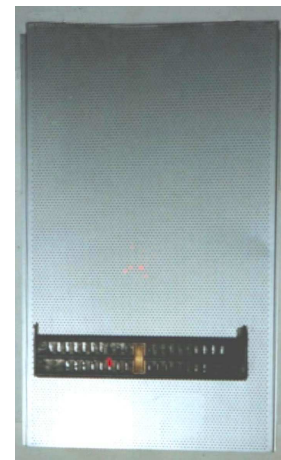
Piège sous tension (fig. VIII) : Prison

Cette souricière est une prison pour deux, en face à face, avec une cloison centrale qui sépare et contient l'appât.

Ainsi, elle semble un écho du tamis éclairé de *Ils restèrent amis* (fig. III).

Chacun entre d'un côté comme dans un petit tunnel, attiré par l'odeur d'un aliment inaccessible placé dans le petit boîtier doré du centre du *couloir*.

L'animal engagé dans l'objet est aveugle : il ne voit pas la plaque de fermeture retomber derrière lui.



Cette *guillotine* est actionnée par le poids de l'animal, celle-ci ne tranche pas la gorge, mais referme définitivement l'objet. Emprisonné par son propre poids, l'animal n'est pas blessé, sauf peut-être à la queue !

Nous pourrions alors observer les prisonnières à travers les vitres de cristal placées au-dessus ou en dessous de l'ensemble.

Cet objet parle de façon explicite, il porte sa propre histoire, d'où la difficulté de le montrer, de le mettre en scène sans en atténuer la force. Le placer sur une plaque de métal, ajourée, suspendue à hauteur humaine, permet à la fois de le rendre inopérant pour les souris, de changer son statut et de faire voir sa transparence.

Il devient ainsi l'idée même du piège, de l'enfermement.

Les deux diodes allumées à l'intérieur d'un seul des compartiments, sont des témoins de la tension contenue dans l'objet, et rappellent tous nos appareils électriques lorsqu'ils sont en veille, *sur veille*. En effet, la nuit, nos intérieurs apparaissent ponctués de toutes ces petites étoiles rouges ou parfois vertes.

L'idée de ces yeux rouges est venue de ceux des souris blanches albinos, ces petits cobayes de laboratoire torturés par nos virus, mais très utiles pour nos guérisons.

Autre débat que les souffrances infligées aux animaux, mais cette utilisation souligne bien l'étroite parenté biologique qui unit l'homme au reste du monde vivant...

Les yeux rouges rappellent aussi les masques *Guérés* en Côte d'Ivoire, variations fantastiques sur certains masques *Dan*. Ces créations violemment expressionnistes comportent des éléments zoomorphes et des excroissances tubulaires à la charge magique et ont des fonctions symboliques.

Pour ce qui est de la souris, nous savons que les chercheurs sont aujourd'hui capables de fabriquer une *souris verte*, à l'image de celle chantée dans notre enfance, celle qui « courait dans l'herbe », et ceci grâce à l'insertion d'un gène plutôt lourd de sens, celui d'une méduse, comme par hasard !

Dans ce *Piège sous tension* (fig. VIII), il s'agit d'une évocation plus que d'une réelle utilisation de l'animal, bien que l'idée d'y placer de vraies souris fut première. La cruauté a des limites !

Science, art et croyances

La rencontre avec un homme de Science, Pierre Tambourin ¹, m'a permis de prendre conscience du manque réel de distance, encore, dont nous faisons preuve vis à vis de l'animal. Il m'a aussi apporté un certain nombre d'éléments de réflexion sur le

¹ Chercheur et directeur du *Génopole* d'Evry, anciennement de l'Institut Curie (Paris).

monde animal. En effet, nous avons du mal à nous détourner d'un anthropomorphisme spontané et culturel.

Roger Caillois le définit ainsi : « On appelle ainsi la tendance à douer les êtres et les choses, des sentiments, des réactions, des préoccupations, des ambitions, etc., propres aux hommes. »

Puis il nuance son propos en mettant aussi en garde : « Il est clair qu'il s'agit là d'une dangereuse tentation et qu'il faut s'en garder avec soin. Il me semble toutefois qu'une telle précaution n'est pas sans inconvénient ; peu s'en faut que je ne l'estime même à double tranchant. En effet, si cette méfiance devient systématique, la moindre analogie avec un comportement humain se trouve aussitôt frappée de suspicion, et l'on cherche de parti pris, pour éviter le reproche, une explication différente, étrangère, à quoi rien ne réponde dans la nature et les habitudes de l'homme². »

Donc, tentons de rester vigilants et ne perdons pas de vue certaines similitudes liées à notre animalité originelle.

L'imaginaire collectif est depuis toujours associé aux animaux. N'ayant aucune attirance particulière pour eux, entre peur parfois, et indifférence le plus souvent, il fallait se demander à quelle fin ils étaient convoqués là, à ce point de la pratique.

Dans un premier temps, il a semblé que c'était pour réintroduire le vivant, son mouvement dans des « créations-machines » et pour tenter de séparer, d'analyser ce qu'il reste à l'homme de son animalité.

L'humain serait-il réduit à son animalité archaïque qui peu à peu fera la part plus grande à la mécanique jusqu'à disparition et mutation en « homme-machine » ?

Nous pourrions aussi penser que c'était justement le désintérêt vis-à-vis de l'animal, le rejet de l'animalité qui était à sonder.

2 CAILLOIS, R. *Méduse et Cie*. Paris : Gallimard, 1960, coll. « *nrf* », p. 19.

Dominique Lestel montre que : « Le vingtième siècle n'invente pas la notion d'animal-machine, mais il en rend l'idée concrète à travers les élevages intensifs et la manipulation de l'animal de laboratoire ³. »

Parallèlement, il prend le parti de dénoncer un attachement excessif de nos sociétés aux animaux domestiques : « La place de l'animal *chéri* gagne de l'importance dans la cité. » Ce qui frappe c'est leur intégration à la famille, ils y sont « traités comme des enfants, dont ils sont des substituts ⁴ », dit Pierre Moscovici.

Nous pourrions en attribuer les causes à l'individualisme contemporain et aux difficultés affectives inhérentes à ce constat.

Mais Jean-Pierre Digard ajoute : « Derrière ces querelles (pour ou contre) se dissimulent des enjeux philosophiques et éthiques. Ce qui est en cause, c'est la question de leur nature ou de leur position par rapport à la nôtre ⁵. »

Différences, ressemblances, droits des uns, devoirs des autres, désir humain d'appropriation de la nature et logique de pouvoir sur l'animal sont en jeu dans la domestication.

Devant les deux attitudes contradictoires, machine ou domestique, Dominique Lestel conclut que l'animal moderne a quelque-chose d'obscène parce qu' : « Il met en avant notre capacité sans doute unique de pouvoir avilir les autres créatures vivantes, jusqu'à leur faire perdre ce qui en faisait justement des animaux ⁶. »

Plus loin, il parle de *cette prothèse que constitue l'animal*, tant médicale qu'affective, qui dénature l'animal par la consommation humaine, aussi bien physique que symbolique ou affective. Le manque affectif humain serait donc de plus en plus grand à mesure que les machines progressent.

En effet, il est plutôt mal vu en société, de repousser le contact épidermique avec l'animal de compagnie, de développer des allergies à son poil ou d'être indisposé par

3 LESTEL, D. *Si les lions pouvaient parler*. Sous la direction de B. Cyruknick. Paris : Gallimard, 1998, p. 691.

4 MOSCOVICI, P. *Autrement* n°56. « Une vie d'objet d'art ». Paris : 1984, coll. « Mutations ». Cité par DIGARD, J.-P. *In Homme / animal*, « La compagnie de l'animal ». Revue *Sciences Humaines* n°108. Août-septembre 2000, p. 38.

5 *Id.*, p. 40.

6 *Ibid.*, p. 691.

son odeur, d'ailleurs les propriétaires semblent toujours froissés de ce dédain, comme si leur animal était bien un prolongement d'eux-mêmes.

Les chats me brûlent les yeux autant que la laine de verre. Ils sont beaux, aimables et indépendants, certes, mais certains corps humains les refusent. Les chiens me font tous peur, pas au point pathologique de la phobie, seulement par méfiance, à cause de l'évidente impossibilité d'une véritable compréhension avec l'homme, inhérente à la nature même de l'animal et aux modifications profondes que la domestication produit sur leur nature. Tout le monde a l'air ou feint de l'ignorer.

Il m'a toujours semblé que la nature était une école de la cruauté absolue. École seulement, car les mœurs sanguinaires des animaux ont une fin, elles semblent toujours liées à la défense ou la survie.

Florence Burgat le confirme : « La violence étant communément pensée comme l'aliénation que subit une conscience, et l'animal ayant été appréhendé comme un être qui est, entre autre faculté, dépourvu de cet aspect réflexif au monde, on ne s'étonnera pas de le voir exclus de la problématique de la violence. Cheminant dans la même trace, on estime qu'il ne peut y avoir que des rapports de force dans le monde animal, jamais de relations de violence ou de pouvoir ⁷. »

La cruauté serait ce que l'homme a extrait de sa réflexion sur le monde, de sa perte d'animalité.

L'auteur affirme aussi : « Si certaines formes de violence peuvent avoir une visée pédagogique, la cruauté ne s'inscrit dans aucune téléologie sinon à celle qui consiste à jouir du mal qu'elle trace dans la chair de sa victime. C'est pourquoi la gratuité qui accompagne la cruauté est souvent mise en avant ⁸. »

C'est donc l'homme qui fait violence, par cruauté volontaire ou inconsciente. Sa barbarie gratuite, ludique parfois, voire morbide, à l'encontre de l'animal est sans

⁷ *Ibid.*, p. 1222.

⁸ *Ibid.*, p. 1221.

limite, aujourd'hui un peu moins qu'hier, ce sont le pouvoir et l'avilissement qui la remplacent.

Le spectacle du sang et la violence du dix-neuvième siècle ont donc changé de cible, ce questionnement était contenu dans *Jour de souffrance* (fig. V).

Il fallait conjurer la peur, se servir, une fois encore, de l'animal pour sonder l'humain, rester vigilant aussi.

Dans la peur de l'animal, il ne pouvait s'agir d'un simple anthropocentrisme, plutôt d'une crainte de l'inconnu si proche, puisque : « L'homme est un animal comme les autres, sa biologie est celle des autres êtres vivants, il est soumis à toutes les lois de l'univers, celles de la pesanteur, de la chimie, de la symétrie que sais-je encore ? » comme l'écrit Roger Caillois. Puis il conclut : « Il y a plus d'anthropomorphisme réel, plus de présomption en tout cas, les analogies superficielles écartées, à récuser d'avance toute correspondance profonde qu'à consentir les conséquences d'une inévitable communauté de condition ⁹. »

Cherchons donc quelques relations.

Prenons ces souris inoffensives et prisonnières, elles nous renvoient aussi dangereusement à *Jour de souffrance* (fig. V) par le biais du *Dictionnaire des symboles*. Nous y apprenons qu'en Afrique, « elles sont doublement liées au rite de l'excision. On leur donne le clitoris des jeunes filles excisées et une croyance veut que le sexe du premier né de la jeune fille soit déterminé par celui de la souris qui a mangé son clitoris. On dit aussi que les souris véhiculent ainsi la partie mâle du sexe féminin des excisées ¹⁰. »

L'homme lui-même fait donc de l'animal un monstre inconscient.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, (1969), (éd. revue et corrigée 1982). Paris : Robert Laffont et Jupiter, éd. revue et augmentée, 1994, p. 904.

Ainsi, non seulement il se débarrasse d'un plaisir dangereux et de la part concurrente de la femme, mais aussi de toute culpabilité. Sa cruauté se justifie par une finalité externe, là est la perfidie !

Il ajoute de la croyance pour sceller un pouvoir qui devient tradition, ceci afin de clore le débat.

« Les Bambaras pensent également que les souris se transforment en crapauds pendant la saison des pluies ». Et redeviennent souris à la saison sèche !

Les femmes ne sont-elles pas vulgairement appelées *souris* ?

Qu'importe, pour l'instant, les yeux des souris prisonnières veillent, surveillent, tout comme l'œil de Méduse.

Chez Jean-Pierre Vernant d'ailleurs, l'animal est métaphore de l'humain, il est vrai que la mythologie grecque et les contes pour enfants regorgent de bêtes, mais elles sont presque toujours elles-mêmes, des métamorphoses de dieux trop séducteurs, de déesses ensorceleuses ou de héros punis, devenir non moins tragique, à moins que le crapaud ne se transforme rapidement en prince !

Théâtre

La Societas Raffaello Sanzio, avec son théâtre iconoclaste et extrémiste, questionne les mutations de ce corps humain sur le point de se métamorphoser en animal.

« Le remplacement d'organes humains par des substituts prélevés sur des porcs ou des agneaux nouveau-nés crée des hybrides qui s'apparentent à ceux des *Métamorphoses* d'Ovide. Cet accouplement de la bête et de l'homme n'est pas neuf, toutes les mythologies en foisonnent, simplement les performers actuels s'y réfèrent de plus en plus fréquemment, comme pour lutter contre le reflux de ce type de corporéité, remplacé au profit d'un corps de consommation de masse, c'est-à-dire

consommable par la production en chaîne ou par le spectacle marchand type *Loft Story*¹¹ », dit Yan Ciret du dernier spectacle de la Societas, au Festival d'Automne, *un théâtre où les états du corps sont confrontés à la matière, corps de l'animal et machine*. Sans doute un moyen de soigner l'homme de cette cruauté inhérente à l'homme, de faire accepter l'autre, le différent.

Un théâtre entre mythe et plasticité infernale, ce serait ce que nous cherchons, d'une façon singulière, dans le questionnement sur les écrans, sur l'animal et sur le temps du spectateur.

Reste que Roméo Castellucci, le metteur en scène, considère les corps des acteurs auxquels il *manque* des parties, comme des réponses aux exigences de la dramaturgie. Il leur ajoute des éléments de l'animal pour faire apparaître un troisième corps, sorte d'homme mutant qui doit cohabiter avec des machines et des animaux dans une trinité mécanique, humaine et animale.

Étrange métaphore de notre monde et de l'humain mutilé, auquel il manque toujours des parties pour affronter les agressions des éléments venus de l'extérieur, la violence banalisée.

Certains sont prêts à n'importe quelle greffe physique ou mentale pour supporter le réel et le temps, au risque d'un monde sans différence, variante du clonage.

Très différemment et dans une théâtralité véhiculant beaucoup moins d'angoisses, « Braco Dimitrijevic utilise aussi les animaux vivants pour essayer de comprendre l'homme.

Dans son œuvre, les animaux symbolisent l'inconcevable et l'imprévisible face au souci de classement et aux taxinomies scientifiques rigides. L'œil de l'animal

¹¹ « Body sample ou les mutations du corps ». *Artpress*, Juillet-août 2001, n°270, p. 27.

représente un autre espace logique, celui de l'histoire comme champ illimité du possible »¹², affirme Carmen Velayos Castelo.

Il faudra étudier comment.

Dans *Piège sous tension* (fig. VIII), un catadioptré est toutefois placé derrière la grille, à peine visible, il peut rester secret par manque d'attention du spectateur ou concentration exclusive sur la souricière. Il est le pâle signal d'un danger caché qui reste encore invisible.

En relation avec l'instant de la rencontre aux Puces, l'échelle de la souricière aurait pu être agrandie et une grande photographie cibachrome de l'objet, *pris* de très près et sous différents angles, et le tout montré à côté de la pièce réalisée. Ceci, la façon de Patrick Tosani avec ses *Talons* (ill. 13) : des supports multiples pour des corps géants et absents.

À taille humaine, le piège serait devenu une des *prisons* de Piranèse. « Tout change avec la grosseur » écrivait Paul Valéry. Pour Robert Smithson c'est une question de point de vue pour qu'un trou dans un mur devienne le *Grand Canyon*. L'idée fut abandonnée.

Histoires d'animaux : différences

En 1974, avec *Coyote*, Joseph Beuys est resté plusieurs jours, enfermé dans une prison avec un coyote. « L'homme doit avoir conscience que tout tient ensemble : la plante, l'animal, la terre et que les éléments sont, pratiquement, les organes même de l'homme »¹³, disait-il.

12 *Recherches Poïétiques* n°9, ..., *op. cit.*, « La présence des animaux dans l'art contemporain, ses implications éthiques », p. 17.

13 MÉRÉDIEU (de), F. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas, 1994, coll. « Cultures », p. 277.

Il prétendait, avec ce rituel païen, pouvoir symboliquement réconcilier l'homme avec la nature. De plus, il a prouvé que le coyote n'a pas de cruauté, puisqu'il lui a laissé la vie !

Il utilisait aussi l'animal en réponse à Marcel Duchamp qui lui, répondait avec sa *Torture morte* aux mouches de 1959, à Raymond Roussel dont les *Impressions d'Afrique* recèlent un impressionnant bestiaire constitué d'oiseaux, de poissons, de vers, de chats, d'équidés ainsi que d'animaux imaginaires, tentaculaires ou informes ¹⁴.

Les exemples sont nombreux, les artistes usent beaucoup de l'animal, inquiétant car proche de l'humain et incompris de lui. Comme toujours, il faudra faire des choix et ne garder que les œuvres qui résonnent avec les travaux présentés ici.

Florence de Méredieu parle de *succédané de l'être humain*, « [...] l'univers animal constitue un terrain d'exploitation privilégié, une façon de retrouver nos origines ¹⁵ », dit-elle.

Elle cite les hybrides, mi-humains, mi-animaux des Surréalistes, et fait l'inventaire de cette présence animale dans les œuvres d'art.

Que questionnons-nous vraiment chez les animaux ?

Nous sommes contraints de constater par leurs attitudes et mimiques que certains sont nos *cousins*. Depuis la préhistoire, ils remplissent nos estomacs, ils portent nos fardeaux, ils incarnent nos angoisses et nos désespoirs. Nous commençons à peine à les connaître. « Le fait que les animaux soient dotés de sensibilité ouvre des perspectives uniques aux artistes, mais il limite aussi drastiquement les possibilités d'expression ¹⁶ », avoue George Gessert qui préfère porter son intérêt sur les plantes.

14 ROUSSEL, R. *Impression d'Afrique*. Livre de Poche n°3010. Paris : J.-J. Pauvert, 1963.

15 *Id.*, p. 277.

16 « Les plantes et l'art de l'évolution ». *Artpress*, Février 2002, n°276, p. 40.

Il y a très certainement une intelligence animale, mais il faudrait repenser la place de l'homme dans le vivant et se demander s'il existe une solution de continuité entre l'homme et l'animal, car nous ignorons presque tout d'eux.

Pour vraiment les observer, il faudrait se décentrer de l'homme et c'est le plus difficile. Aveuglé par la peur, la haine, l'admiration, l'homme observe depuis *là où il est*, soumis à ses affects, à l'*impression* que les animaux lui font.

Avec l'anthropomorphisme, nous cherchons des raisons de nous identifier à eux, nous savons qu'il y a des hiérarchies chez l'animal comme chez l'homme, ceci fut scientifiquement constaté et donne encore bonne conscience à toutes les formes d'esclavage !

De plus, accepter de se soumettre à la nature serait un enjeu idéologique énorme ; une lecture politique, une manière de dire que rien ne doit changer, que l'ordre est parfait, qu'il y a des hommes supérieurs, des hommes inférieurs, des races supérieures, des races inférieures, des espèces supérieures, des espèces inférieures, et nous comprenons le grave danger et là encore, la différence que constitue la cruauté ! L'homme, pour être humain, doit s'éloigner de la nature, justement, tous les rites initiatiques s'y emploient.

Il est commun d'entendre dire que ce qui différencie l'homme de l'animal, c'est l'histoire, sous-entendu la mémoire. Il faudrait dire *le récit de la mémoire*, sa représentation, car l'animal possède une mémoire sans récit, en tout cas sous la forme de récit que nous connaissons, celui des mots et de l'échange verbal.

Prenons l'abeille qui est capable de rendre compte aux autres de son espèce d'un trajet passé. Mais la communication s'arrête là, car elle n'est pas transmissible, pas d'abstraction semble-t-il, pas d'imagination ou de représentation. La *danse* de l'abeille serait un peu comme nos écrans ?

Seul l'homme fabriquerait l'histoire, l'inventerait peut-être, mais les observations, les manipulations en laboratoire, les expérimentations en milieu naturel, ont prouvé

que l'animal a une mémoire, qu'il peut apprendre. Certains reconnaissent les visages et c'est la première représentation. Encore une fois, c'est l'homme qui modifie l'animal à son profit.

La différence serait donc plus fine, comme suggère Roger Caillois : « Il faut admettre une différence décisive, laquelle d'ailleurs n'a rien d'obscur ni de douteux. Elle est reconnue depuis longtemps : le monde des insectes (objet de son étude) est celui des instincts, celui des conduites mécaniques et inévitables ; le monde des hommes, celui de l'imagination et, par conséquent, celui de la liberté, c'est-à-dire un monde où l'individu a conquis le pouvoir de se refuser à obéir sur-le-champ et aveuglément à la suggestion organique. L'instinct n'y agit plus que *par image interposée*¹⁷. »

La vraie différence serait que l'homme aurait acquis la liberté grâce à son pouvoir d'imagination, à sa possibilité d'action et de création, alors que l'animal resterait soumis à ses instincts. L'autre versant de cette liberté serait la cruauté.

De quel type, alors, serait l'intelligence de l'animal ?

Nous l'ignorons encore, mais nous nous accordons à chercher une limite sécurisante pour l'homme, il y a aussi là, un enjeu idéologique de la supériorité humaine, nous l'avons vu.

Une autre différence pourrait, par suite, être dans l'érotisation, car érotiser c'est éprouver une émotion essentiellement provoquée par une représentation, une image, il en va de même pour la création d'ailleurs.

Pour l'animal, il pourrait s'agir d'habiter un monde *imperçu* comme tel.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

Les animaux de ferme ou domestiques sont des animaux dénaturés par l'homme lui-même, nous l'avons bien senti, ils ne sont plus le reflet de l'animalité, ils ne nous enseignent que peu de choses et leurs réactions ne sont plus celles de leur nature.

Dans quelle mesure pouvons-nous savoir ce qu'est la pensée d'un animal, ce que sont les conditions minimales de ses représentations ?

Il semble clair que nous ne pouvons en avoir qu'une approche humaine.

Imagination, liberté individuelle, mémoire, cruauté, érotisation, image interposée, la divergence serait la possibilité d'inventer, de créer une forme qui n'existe pas encore pour elle-même seulement, pour donner du sens, en fait d'être artiste.

Alors cherchons comment et à quelles fins l'animal est utilisé dans l'art.

Est-ce pour tester les limites du système artistique, pour saper l'illusion du chef-d'œuvre, pour rendre visible une autre forme ou encore l'informe de la pensée, pour mettre l'exposition en position d'action, pour dire que l'art est un champ naturel d'expérimentation, ou encore autre chose ?

Autres langages et rêves

Il faudrait encore nous déplacer de notre centre, pour explorer les autres mondes mentaux, l'infiniment autre sans mots connus.

L'homme est, par aptitude, par accès à l'éducation et à la culture, le seul animal à pouvoir s'arracher à la nature et il le fait par le langage, par le concept.

Par contre, aucun enfant ne parle le jour de sa naissance, sauf Pantagruel qui réclame du *bon vin* ! De la biologie au signe abstrait de la représentation qu'est le langage, il lui faut environ vingt mois.

Le petit de l'homme semble bien être dans la même posture d'animal incompris puisque sans mot.

Le livre d'Amélie Nothomb témoigne de la fascination que l'homme éprouve pour cette partie constitutive de lui et tragiquement méconnue, oubliée, si bien qu'elle y débusque le divin avec beaucoup d'humour. Elle associe, mémoire à volupté : « À quoi bon se rappeler ce qui n'est pas lié au plaisir ? Le souvenir est un des alliés les plus indispensables de la volupté ¹⁸. »

Comme beaucoup, elle joint aussi la pensée au langage : « Et aucune espèce de pensée n'est possible sans langage ¹⁹. »

Cela me paraît un peu excessif quoique poétique, car revenant à dire que penser le souvenir n'est possible qu'avec les mots, le langage. C'est dire que les images du plaisir seraient une somme de mots, comme les images numériques sont une somme de nombres, ou encore qu'avant le langage il n'y aurait pas de plaisir.

L'infant, cet inachevé qui s'achève par le langage, ne parle pas, mais n'est pas extérieur aux mots, à leur sonorité musicale, à leur rythme. Ces images non nommées sont le ferment des rêves, de cet indicible qui nous manque de façon indélébile et qui nous fait créer.

Que faire alors de certains souvenirs et des images des rêves, de ces lieux, au cœur de la nuit, si difficiles à nommer, à décrire avec des mots ? Des œuvres peut-être.

Georges Didi-Huberman évoque les lieux en question, qu'il place *avant* toute construction, tout langage, dans l'évidence d'un espace sensible sans les mots : « L'exercice même de la pensée, fût-elle *cartésienne*, tient à ce rapport entre une construction et l'autrefois du rêve ? Car le rêve est toujours *autrefois* : le rêve autrefois nous a donné l'évidence bouleversante du lieu. C'est ce qu'il nous faut

18 NOTHOMB, A. *La métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel, 2000, p. 41.

19 *Id.*, p. 17.

construire, constamment reconstruire, pour tenter de ressaisir, éveillés, quelque chose dont le rêve autrefois nous fit don²⁰. »

Il va plus loin puisqu'il rattache ce lieu du rêve à la *chôra* platonicienne, à la toute puissance du lieu, originel. « [...] de toute naissance, elle [la *chôra*] est le support et comme la nourrice²¹. »

Et Julia Kristeva revient sur cet espace à recréer : « Espace matriciel, nourricier, innommable, antérieur à l'Un, à Dieu et par conséquent, défiant la métaphysique²². »

Parler d'un espace matriciel et des premiers mots pourrait, par association d'idées et de mots, et même si cela peut sembler osé, déboucher sur une recherche au cœur des interactions qui unissent mère et enfant, de ce qui ferait créer.

Regardons les femmes manipuler et caresser doucement leur bébé, elles fixent longuement leur visage de tout près, en leur parlant avec une intonation mélodieuse, placée dans les aigus et proche d'un chuchotement hautement musical : ce que les spécialistes appellent le *langage maternel*, en anglais *motherese*. En général la mère ralentit son élocution, articule de façon exagérée et accentue ses mimiques.

À travers ce processus, la mère et l'enfant s'imitent et font correspondre leurs expressions ; le bébé apprend à donner à son babil les intonations et les rythmes qui véhiculent le contenu émotionnel du langage humain.

L'exposition continue au *langage maternel* est un contexte d'échange de regards, de forte affectivité réciproque, ainsi les enfants sont conduits à former leurs premiers vrais mots.

20 DIDI-HUBERMAN, G. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les éditions de minuit, 2001, p. 39.

21 *Id.*, note 8, p. 47.

22 KRISTEVA, J. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, p. 302 : Platon, *Timée* § 52 : « Une place indéfiniment ; il ne peut subir la destruction, mais il fournit un siège à toutes choses qui ont un devenir, lui-même était saisissable, en dehors de toute sensation, au moyen d'une sorte de raisonnement bâtard ; à peine entre-t-il en créance ; c'est lui précisément qui nous fait rêver quand nous l'apercevons et affirmer comme une nécessité que tout ce qui est doit être quelque part, en un lieu déterminé... » Cf., KRISTEVA, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1975, p. 23.

Nous ne sommes pas toutes mères, mais nous en avons toutes eu une !

Une forme du sacré serait pour Julia Kristeva, ce lien singulier qui transmet le langage qui lui, ouvre à l'imaginaire nécessaire au devenir humain, au devenir artiste aussi.

Elle ajoute que « Hors de la maternité, il n'existe pas, dans l'expérience humaine, de situation qui nous confronte aussi radicalement et aussi simplement à cette émergence de l'autre ²³. »

Il y en a d'autres qui seraient la création artistique et peut-être aussi l'enseignement.

Elle ajoute d'ailleurs plus loin : « Est sacré ce qui, depuis l'expérience de l'incompatible, fait lien ²⁴. »

Où et quand se situent ce lien et cette limite entre homme parlant et animal ?

Animaux dans l'art

Cherchant les animaux qui *créent* ou qui participent activement à la création, nous constatons que la liste est longue.

À la Biennale de Lyon en 1997, nous pouvions repenser à Marcel Duchamp face aux drapeaux en terre colorée de Yukinori Yanagi, à travers lesquels les fourmis creusaient des réseaux sans se soucier de la valeur symbolique des emblèmes de différentes nations qu'elles lacéraient.

Dans la même exposition, Lee Bul montrait *Majestic splendor* à l'odeur inoubliable. Ces poissons morts sous plastique, ornés de perles, se décomposaient sous nos yeux, soulignant l'ineffaçable fatalité des corps.

23 CLÉMENT, C., KRISTEVA, J. *Le féminin et le sacré*, Paris : Stock, 1998, p. 93

24 *Id.*, p. 220.

Claes Oldenburg, lui, avait rendu *Hommage au ver de terre* avec un cube de Plexiglas rempli d'humus et d'asticots.

Joël Paubel recréait la *Constellation du Bélier* en retournant le regard, puisqu'elle était installée sur terre et vue d'avion. Elle était réalisée avec la participation involontaire des moutons de la bergerie du château de Rambouillet en guise de *stars* attachés à des piquets.

Damien Hirst, dans *Mother and child divided* en 1993, place une vache et un veau dans le formol, bien avant d'avoir connaissance des événements actuels relatifs au bœuf, mais là bien sûr, les animaux ne participent pas *activement*.

Maurizio Cattelan quant à lui, regroupe des rats et les nourrit avec le meilleur fromage italien ; les rats sont ensuite vendus comme multiple de l'artiste, il s'agit de *I found my love in Portofino*, en 1994.

Dans *Warning ! Enter at your own risk, do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs*, aussi en 1994, il a exposé un âne pour signifier l'impossibilité financière et technique de créer ; le lendemain du vernissage, un chapelet de saucisses était montré.

Le bestiaire de cet artiste compte un âne, un cheval en suspension à quatre ou cinq mètres du sol (*Ballad of Trotsky*, 1995), un écureuil suicidaire (*Bidibidoobidobou*, 1996), un couple de Labradors endormis (*My last kiss*, 1997), un couple d'autruches (*Sans titre*, 1996), âne, chien, chat, poule, superposés (*Loves save life*, 1995), les squelettes (*Love doesn't last forever*, 1997) et de nombreux hybrides, une vraie ménagerie !

En 1994 toujours, il prévoyait de faire aboyer des oiseaux ou de se fabriquer une arche, question d'humour ou référence aux modifications génétiques en cours et à une nécessité de sauver les espèces.

Si tout tient vraiment ensemble, les animaux seraient l'annonce de l'être humain.

Il n'en est rien semble-t-il, puisque les catastrophes virales d'animaux se mangeant industriellement entre eux, nous le rappellent tristement.

Alors dans l'art, que font vraiment les animaux ?

Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont, depuis vingt ans, ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'intention elle-même, allant peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

Paul Valéry

2. Le faire ou le faire-faire : l'animal artisan aveugle

Opposition entre machine et animal, vitesse ou lenteur indifférente

La pièce suivante arriva au moment où il fallait choisir trois créations pour une exposition.

Chaque fois qu'il faut descendre à l'atelier avec un objectif précis, il se produit une sorte d'évitement, de déviation qui conduit ailleurs comme sur la route, attitude qui pourrait être questionnée par la poïétique.

Cette pièce en est un exemple. Remarquons d'ailleurs qu'il en va de même pour l'écriture de ce texte. Une correction à faire entraîne toujours dans une réécriture d'autre chose, une lecture sans relation.

Le hublot de machine à laver était posé par terre, vide, son cerclage abandonné à côté, près d'un morceau de grille et de la réserve de catadioptrés.

Pour vérifier le branchement d'une pièce antérieure dont le fil était trop court, il fallait pousser le hublot et la manipulation de l'objet fit perdre le fil de la première idée. Une deuxième est venue la recouvrir, comme les écrans de l'ordinateur se superposent par un simple *appel à fichier* ou une erreur de frappe, et nous fait oublier le précédent dès que notre attention est captée par l'apparition.

L'objet-obstacle a été rempli d'eau, presque machinalement. Il faut dire que le projet de réaliser un travail où la lumière jouerait sur une surface grâce à des mouvements d'eau, était en cours. Ce désir, encore une fois, résultait d'un goût immodéré pour le miroitement des gouttes de pluies roulant sur un pare-brise ou une visière, et

éclairées par les lumières de la route, la nuit. Des heures de ce spectacle ne me lassent pas.

Très vite, un catadioptre a plongé dans le hublot, scintillant, et le cerclage, muni d'une grille moustiquaire, est venu recouvrir le tout.

Divers éclairages ont été tentés, mais rien ne se produisait puisque l'eau ne bougeait pas.

L'idée du poisson rouge a modifié l'objectif initial ; les effets de lumière à travers les mouvements de l'eau seront laissés au hasard des itinéraires du poisson.

Une autre œuvre de Yukinori Yanagi, vue à la Biennale de Lyon, *Wandering positions*, de 1993-94, s'imposa alors. Dans celle-ci, l'artiste avait suivi avec son marqueur le parcours d'une fourmi, ce qui avait produit le *tableau* que nous avons sous les yeux, posé au sol, et qui posait d'ailleurs le problème de sa validité en tant qu'œuvre d'art. Une vidéo, projetée au raz du sol, dans la posture de l'artiste au travail, rappelait l'itinéraire suivi par la fourmi en gros plan, suivie du marqueur, pour arriver au résultat exposé. Ainsi, l'artiste imiterait les trajets de la nature !

Le poison du vampire (fig. IX)

Afin d'inscrire le vivant dans les objets, le désir premier était d'associer eau et lumière, et de mettre l'eau en mouvement afin d'obtenir des variations lumineuses. Par sa simplicité, l'idée du poisson était arrêtée ; il n'y aurait aucun surcroît de cruauté à substituer au bocal traditionnel, le hublot de machine à laver de l'atelier.



La quantité d'eau et la transparence étaient identiques, seule la connotation divergeait, comme pour les drapeaux de Yukinori Yanagi, mais **l'animal n'a cure des connotations humaines !**

Le poisson de l'installation devait être bicolore rouge et blanc.

Ce choix, pour donner l'illusion que le catadioptré placé au fond du hublot avait absorbé, vampirisé, une partie de sa couleur, sans pour cela le blesser.

L'animal prisonnier aura refusé de vendre son âme. Prisonnier oui, mais pas soumis, un peu comme les souris de *Piège sous tension* (fig. VIII).

Vu la nature du *bocal*, nous pourrions penser qu'il a même survécu à la décoloration d'un lavage *en machine*, et aussi au *poison* contenu dans l'eau de la machine dont il ne reste que le hublot.

Les questions de la pollution des eaux et des rivières ont été posées après coup.

Le titre comme toujours, s'est imposé ensuite.

Il s'agissait bien de résister à la mort, et nous savons cette lutte vaine pour le vivant.

C'est certainement pour cette raison que le roman du XVIII^e siècle a réinventé le vampire, juste après la fin, annoncée par la philosophie des Lumières, des promesses de vie éternelle faites par l'église. Le corps du vampire résiste à la décomposition, ce corps crie son angoisse, mais ne meurt jamais tout à fait. Il transmet son état et rattrape ainsi la vie éternelle perdue, celle affirmée par l'église.

Cette pièce montre le dérisoire animal devenant monstre dévorant immergé dans le détergeant : *Le poison du vampire* (fig. IX).

L'objet joue sur l'antagonisme entre deux sortes d'êtres renvoyant, l'un à la fixité, l'autre au mouvement vital.

« Ceux qui se définissent par leur fixité (les corps matériels), puis les autres, les vivants ou les fruits, par lesquels les vivants se prolongent ; ceux-ci n'évitent pas la

disparition individuelle, mais l'espèce se continue ²⁵ », comme les décrit François Dagognet.

Reste qu'observant les poissons de Damien Hirst dans son œuvre *Lost love* (ill. 14), nous pouvons nous demander si les vivants se prolongent vraiment là, ou si ce n'est pas l'absence de singularité de ces animaux qui les préserve de la disparition.

De plus, si nous posons la question de la singularité de l'artiste, une réponse pourrait nous amener à la question de sa propre mort.

Poissons dans l'eau de Damien Hirst

La symbolique du poisson en fait souvent un *Sauveur* et un instrument de la *Révélation*, c'est déjà troublant pour cette œuvre.

Par ailleurs, le poisson est symbole de vie et de fécondité, en raison de sa faculté de reproduction et du nombre infini de ses œufs. Le nombre impose l'indifférenciation et par suite l'immuable.

Les objets médicaux sont placés là, pour évoquer des significations qui leur sont associées : maladie, chirurgie, acharnement thérapeutique, mort, *Amour perdu*. Ils ont été désertés, recouverts par l'eau d'un déluge artistique, et envahis par l'espèce associée à cet élément.

La vie grouille à nouveau, multicolore, indifférente à l'univers médical, clinique et froid, où l'humain n'a laissé que sa dépouille : une blouse blanche de chirurgien.

Le rapport à la vie est souligné par la nature du mobilier qui semble bien être une table gynécologique, épave des croyances passées dans la technique, présage de naissances artificielles ou de disparition totale.

25 DAGOGNET, F. *Des détritius, des déchets, de l'Abject, une philosophie écologique*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 17.

Un paradoxe semble équivalent à celui de *Poison du vampire* (fig. IX) : l'artiste met l'extérieur à l'intérieur pour déclencher des associations d'images, de mémoire. Il met aussi l'intérieur à l'extérieur, comme si une femme ou une déesse avait perdu les eaux et accouché d'un océan habité.

L'eau nous donne à imaginer.

Gaston Bachelard va plus loin : « L'examen de l'imagination nous conduit à ce paradoxe : dans l'imagination de la vision généralisée, l'eau joue un rôle inattendu. L'œil véritable de la terre c'est l'eau. [...] Dans la nature c'est encore l'eau qui voit, c'est encore l'eau qui rêve²⁶. »

Rêve de la *chôra* décrite plus haut²⁷, rêve où rien ne pèse plus, être *comme un poisson dans l'eau* !

Il est vrai que cette pièce ressemblait encore à un œil, tout comme *Iris d'artiste* (fig. I).

Le fait surprenant, c'est que le nombre de poissons de l'œuvre de Danien Hirst, leur permet de continuer à se reproduire et de réinventer la vie au cœur de la mort, de l'œuvre, du lieu de mort rempli d'eau, à la fois fraîcheur et force de réveil.

Le sexe des poissons !

De l'autre côté de l'horizon, au fond de l'océan lointain devant lequel il est bon de vivre un exil d'écriture, il existe des poissons qui peuvent changer de sexe au cours de leur vie !

Certains sont *protérandriques* - ils naissent mâles puis se transforment en femelles - d'autres *protérogyniques* - d'abord femelles, ils deviennent mâles – d'autres encore

26 BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* (José Corti, 1942). Paris : Livre de Poche n°4160, 1998, coll. « essais », p. 42.

27 Cf., p. 134 de ce texte, note 22.

sont *monandres*, ce qui signifie que tous les individus ont le même sexe à la naissance et n'acquièrent l'autre que plus tard.

Le changement s'effectue selon les nécessités de reproduction, de conservation de l'espèce ou de pouvoir.

Les scientifiques ont émis un certain nombre d'hypothèses, afin d'expliquer cet étrange phénomène. La plus *morale*, la plus rassurante pour tous, est que s'il n'était pas possible de changer de sexe et que le seul poisson mâle ou femelle mourait, le groupe ne pourrait plus se reproduire.

C'est peut-être vrai, mais quel questionnement sur la nature sexuée, et par extension sur le sexe de la création artistique !

Certains humains aussi changent de sexe et les hypothèses d'explications sont plus que variées, ce n'est pas le propos.

L'homme aurait-il tellement peur que la jeune africaine se transforme en homme ou que l'artiste soit une femme ? Nous y reviendrons.

Il reste qu'un animal en tant qu'être singulier signerait par sa solitude l'arrêt de mort de son espèce. Seul, c'est la position de ce poisson de *Poison du vampire* (fig. IX), il est mis dans l'impossibilité de se reproduire et a blanchi dangereusement.

Une surprise donc : c'était comme si l'animal avait *senti* un danger ou *refusé* d'être *objectalisé*, il est rapidement devenu complètement blanc, mais celui-là vit toujours.

Il n'avait plus totalement sa place dans le discours, ni dans la pièce. Après cette évolution imprévisible, deux options s'offraient : remplacer l'animal ou accepter une pièce éphémère parce qu'en mouvement.

Notons qu'elle a aujourd'hui disparu.

Il fut donc remplacé par un autre, un poisson japonais bicolore. Celui-ci n'a pas supporté l'épreuve.

D'abord, la pièce se trouva transformée par ses mouvements beaucoup plus lents que ceux du premier, une sorte de lenteur ou de souplesse malade, puis il est mort très rapidement.

Il eut été cruel de poursuivre le massacre !

Le hublot a repris sa place dans l'atelier près d'un autre de la même *famille*, et un jour, il a participé à l'élaboration d'une nouvelle pièce.

Trichoptères d'Hubert Duprat

Alors que le *petit vampire* était encore bien vivant, le résultat de la fabrication des trichoptères d'Hubert Duprat (ill. 15) fut exposé au *Centre Georges Pompidou* dans l'exposition *L'empreinte*, en 1997. Nous avons pu les reconnaître à la *Fondation Cartier* dans *Être Nature*, en 1998.

Une rencontre avec l'artiste me permit de mieux comprendre la démarche et la place qu'il donnait lui, à ces autres animaux dérisoires, mais vivants, dans sa création.

Hubert Duprat pourrait se trouver à la croisée de l'entomologie, de l'éthologie et de l'art. Il postule que les larves de trichoptères aquatiques ou phryganes peuvent, comme mon poisson rouge, être mises au service de l'homme pour fabriquer ce qui devient une œuvre d'art.

Ici, l'animal est premier, sans lui rien n'est possible. Samivel a défini les insectes comme des *techniciens introvertis*. Ils sont devenus, dit-il, « à eux-mêmes leurs propres machines, façonnant tel détail de leur structure en vue d'un usage particulier » cite Roger Cailloux qui ajoute : « Ainsi, *par le seul fait que la fonction crée l'organe*, ce qui n'était primitivement qu'une patte devient « nageoire, arme de guerre, instrument de musique, pelle à fouir, moteur à ressort, etc.²⁸. »

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

Nous retrouvons l'explication donnée pour le changement de sexe, mais ici, ce qui n'était qu'un cocon toujours abandonné après la nymphose, devient œuvre d'art, voyons comment.

L'expérience commence par la collecte des petites paillettes d'or, des perles et pierres précieuses qui vont constituer les matériaux mis par l'artiste à la disposition des petits animaux.

Il faut ensuite choisir les larves dans la rivière, en fonction de leur taille et des matières qu'elles utilisent habituellement pour fabriquer leur cocon, puis les rapporter délicatement jusqu'à l'atelier.

L'expérimentation de l'apprenti scientifique peut ensuite commencer. Une observation méthodique et scrupuleuse a permis à Hubert Duprat de trouver comment reconstituer les conditions nécessaires et favorables à la construction du nouveau cocon en milieu artificiel.

C'est alors l'homme qui se met au service de l'animal, parce que l'artiste a un projet s'entend.

Il cherche et maintient la température idéale de l'eau dans l'aquarium, il fait l'ombre nécessaire au travail de la larve, il répand les matériaux choisis par lui pour l'élaboration.

Puis, lorsque tout en prêt, il déshabille délicatement son modèle de son *vêtement protecteur*, un peu à la façon d'Yves Klein : non pour le représenter ou s'en servir d'outil, mais pour le faire agir.

Enfin, il l'allonge sur le lit *précieux* dont la larve se fera une nouvelle maison.

Déjà, l'artiste nous place entre la mise en scène de théâtre, le jeu d'un enfant éleveur de petites bêtes, les sciences expérimentales et les grands mythes de la création.

L'animal mis à nu, en position de vulnérabilité, est *contraint* de reconstruire son refuge à partir des matériaux de ce nouveau milieu environnant.

Tout se trame dans l'ombre et le secret. Sans le travail préparatoire de l'homme, une nouvelle mise en situation de l'animal et une surveillance de service de réanimation, un tel objet n'aurait jamais pu être fabriqué, sauf si nos rivières coulaient dans un Eldorado mythique tapissé de trésors, mais alors, il ne s'agirait pas d'œuvres.

L'homme et l'animal sont donc, tous deux, solidaires dans l'entreprise, au détail près, que la larve l'ignore évidemment.

Docilement, elle reproduit avec une obstination aveugle, ce que son instinct de protection et ses besoins naturels lui imposent ; un écran pour abriter sa nymphose.

Jean-Henri Favre, l'auteur des *Leçons de choses* de notre enfance, avait déjà observé ce comportement de la larve, attaquée par un prédateur vorace comme le dytique, et qui alors abandonnait son étui. Il avait constaté « qu'en opposition avec les usages de la généralité des insectes, elle se refait un étui (...) exception bien flagrante : la Phrygane recommence ²⁹. »

Hubert Duprat l'avait peut-être lu enfant.

En aucun cas, l'objet ainsi fabriqué par l'animal n'est un *ready-made* que l'artiste aurait trouvé et posé là, devant nos yeux éblouis par l'étui étincelant et baroque.

Plutôt que d'objet *déjà tout fait*, nous pourrions parler d'objet *déjà tout pensé*. En effet, il implique que l'artiste ait anticipé un résultat. Il dit lui-même qu'il réfléchit très longtemps à un projet et réalise lorsqu'il sent que « c'est au point. »

L'ensemble de son travail porte d'ailleurs sur le choix des meilleurs ouvriers pour aboutir au meilleur résultat. Ici, il a choisi dans la collection d'animaux qui

²⁹ *Les leçons de choses*. Cours à destination des classes primaires publiés en 1882 et 1885 chez Delagrave et souvent réédités depuis.

fabriquent à partir d'éléments extérieurs, prélevés dans leur environnement, et qui ne leur sont pas chimiquement indispensables.

L'animal emprunte, Hubert Duprat prête et récupère ensuite ce que l'insecte abandonne : échange de bons procédés.

Les perles de culture sont fabriquées ainsi, pourra-t-on penser. Oui, si on dépose un petit grain, une amorce dans sa coque, le corps de l'huître va réagir pour enkyster l'intrus.

Il s'agit bien de *faire faire* à l'huître une perle de nacre autour d'un tout petit germe. Là encore, il y a quelque chose qui s'enveloppe, mais nous ne percevons pas l'échange, l'huître n'a aucun besoin de la perle qui n'est qu'une intruse avec laquelle elle cohabite seulement. Alors que le trichoptère a besoin de son abri pour advenir ce que la nature a prévu.

La qualité de l'habitat animal a souvent inspiré les artistes. Les animaux fabriquent naturellement des édifices très élaborés dont les hommes se servent pour l'imiter, merveilles de la nature et détournements artistiques.

Emprunt

Hubert Duprat n'imité pas la nature, il lui emprunte ses gestes, capture son *faire*, en vue d'obtenir des objets qui n'ont de naturel que leur mode de fabrication, leur fabrique. Un peu comme les mouvements du *petit vampire* qui ne fabrique rien, mais a besoin de nager constamment, ce qui produit les vagues utiles aux variations de la lumière et de l'éclat du catadioptré.

Ou encore, comme les mouches *domptées* de Patrick Tosani, dans *Figure imposée* de 1984, répondant encore une fois à Marcel Duchamp (ill. 16bis)³⁰.

³⁰ Cf., p. 135 de ce texte.

Nous savons que l'homme est capable de réaliser artificiellement la soie que tisse l'araignée ou celle du bombyx. Pour cela, *il suffit* de repérer la glande dans laquelle se fabrique le produit biochimique liquide, la molécule biologique qui se solidifie instantanément à l'air. Les chercheurs reproduisent ce mécanisme dans des tubes à essai. Ils utilisent le gène qui produit la protéine, font fabriquer cette protéine par des bactéries en quantité astronomique, le tour est joué !

Alors, les gestes du tissage importent peu finalement. La science, elle aussi, utilise les modèles de la nature, mais à des fins toutes différentes de celles de l'artiste.

Avec cette soie, l'industrie Américaine peut fabriquer des gilets-pare-balles encore plus efficaces !

Ce qui intéresse l'artiste c'est d'une part, les matériaux qu'il décide d'utiliser et d'autre part, la fabrication d'un objet singulier qui l'engage totalement.

Le scientifique, lui, désire faire progresser la connaissance, décrire ce qui nous entoure, ce qui est, mais il reste en retrait.

Nous pourrions nous demander s'il est possible d'être à la fois scientifique et artiste, ou d'être un artiste scientifique. Les uns diront : « Pas assez de rigueur... », les autres : « Pas assez d'imagination... » Encore un problème d'altérité.

L'expérience d'Hubert Duprat porte bien sur les conditions de possibilité d'une fabrication de fourreaux aboutis et efficaces pour la larve, cela en changeant complètement les matériaux de construction et en empruntant ses gestes à l'animal instinctif.

Ce dernier est *leurré* en quelque sorte, la nature trompée, mais acculée par sa nudité fragile sans devenir, elle dépense l'énergie attendue pour refaire, en moins d'une heure, sa cuirasse de dissimulation.

Loin de *faire tache* alors, comme nous pourrions le penser en voyant le résultat, elle réussit une nouvelle fois son mimétisme naturel avec le milieu, avec l'amas d'or et de perles. Pour se cacher, elle se fond dans le paysage de l'aquarium au sable *précieux*.

Quand Hubert Duprat le ramasse, abandonné après la nymphose, pour l'exposer, l'étui nous semble merveilleux, baroque, comme prélevé dans un *Cabinet de curiosités* du XVII^e siècle ou découvert chez un joaillier un peu original. Mais dans l'aquarium, il est bien une tenue de camouflage, question de décor !

Au cours de la fabrication, l'artiste peut aussi choisir la disposition de certaines pierres, leur nature et la place qu'il veut qu'elles occupent. Si celle-ci ne lui convient pas, Hubert Duprat intervient en prélevant les éléments qui lui déplaisent et en proposant d'autres matériaux à l'animal qui semble *collaborer* immédiatement. La petite bête fixe la pierre souhaitée avec la soie qu'elle produit naturellement pour coller entre eux les éléments d'une construction parfaitement autonome, où elle loge sans adhérer ; son étui doit être complètement fermé pour être opérant, autre échange de bons procédés!

Rencontre

Lors de notre rencontre, Hubert Duprat signale d'entrée de jeu qu'il accepte rarement des entretiens et qu'il refuse d'être enregistré : se méfierait-il aussi des mots ? Certainement une façon de dire que lui crée et que *mon travail* est de regarder, d'écouter et d'écrire : il était donc préférable de ne rien dire du poisson rouge, ni de la pratique personnelle.

Il parle bien pourtant, cet autodidacte, pour dire qu'il n'a pas d'atelier, qu'il est souvent désœuvré, se nourrit de lectures, passe de longs moments dans sa

bibliothèque au milieu de ses livres, de ses lectures passionnées de tout ce qui le questionne. Premier point commun.

Comme un gamin curieux, il dévore sans but et sa rêverie glisse sans cesse des grands mythes aux dernières découvertes scientifiques, d'où son enthousiasme pour les écrits de Roger Caillois.

Il en résulte une élocution rapide, un esprit vif qui rebondit entre coq et âne, trichoptères et corail, à propos de ce dernier nous aurions pu reparler de Méduse : en effet, cet arbre des eaux qui, dans nos îles, nous protège des monstres de l'océan, serait le résultat de la décapitation de la Gorgone, juste retour des choses !

Tout passionné Hubert Duprat, de l'archéologie à l'optique en passant par la philosophie, la littérature ou la psychanalyse, mais « le symptôme ne l'intéresse pas, c'est l'objet créé qui compte. »

Les idées lui viennent ainsi, souvent sans qu'il le sache vraiment. Il n'a conscience du parcours des pensées qu'après, mais on s'en serait douté, une fois encore le *sapiens* succède au *faber*.

Toutefois, il ne note rien, ne dessine pas, tout se passe dans sa tête, dans une sorte de bouillonnement *rhizomique*, et quand le projet a assez mûri et lui semble *bon*, il n'y a plus qu'à passer à l'acte, à faire ou plutôt à faire faire, car bien sûr, « il ne sait rien faire ! »

À un petit curieux de dix ans, fasciné par les *étuis* et qui lui demandait : « Mais toi, l'artiste, qu'est-ce que tu fais ? »

Hubert Duprat répond simplement : « Je dirige la construction. »

En matière de construction justement, le maître d'ouvrage est celui qui décide et finance. Il le confie ensuite au maître d'œuvre qui conçoit, étudie, choisit ses ouvriers et surveille la réalisation. C'est bien ici que se place la principale préoccupation d'Hubert Duprat, la fabrication est en question dans tout son travail.

Il lui faut choisir les assistants les mieux adaptés au projet qui occupe son esprit, il est bien *maître de l'œuvre*.

Sont alors convoqués les artisans méticuleux, les techniciens performants ou les ouvriers du bâtiment, tout un monde d'acteurs de la fabrication, du tapissier à l'ébéniste en passant par l'architecte ou le *bétonneur*, successivement et consciencieusement mis au service de la création d'un homme.

Le *magister*, c'est aussi celui qui enseigne, celui qui montre, expose et explique. Hubert Duprat est donc passé *maître* en matière de construction d'une œuvre d'art ; *Maître-artiste* en quelque sorte, ce qui lui permet d'enseigner son métier à ceux qui s'y intéressent.

Exposer le *faire-faire*

L'exposition des fourreaux des trichoptères a posé un problème : montrés seuls, dans l'exposition *L'empreinte*, ils ne pouvaient être compris que par l'adjonction d'un texte, d'une légende explicative, il fallait avoir entendu l'appel et aimer lire ! Dans leur vitrine, tels des bijoux d'orfèvre, ils ne parlaient pas de leur exceptionnel mode de fabrication.

Donc, pour l'exposition *Être Nature*, l'artiste a voulu donner des clés visuelles en montrant trois temps du processus créateur.

D'abord, un film sur grand écran présentait l'animal en pleine action à une échelle impressionnante.

Plus loin, un aquarium fixé au mur comme un tableau, au niveau de nos yeux, contenait des étuis encore *occupés*, mais déjà complets. Les insectes à maturité les traînaient dans leur déplacement, visant à s'en échapper.

Enfin, une vitrine donnait à voir les objets abandonnés, témoins de cette chaîne de fabrication d'une œuvre humaine avec la participation active d'un animal.

Parcours du spectateur dans une fabrication en trois étapes, trois temps et deux échelles ; ce mode d'exposition reste pour l'artiste *le moins mauvais* qu'il ait trouvé...

Ce qui l'intéresse le plus, ce sont les écarts, les articulations perceptives entre les modes d'exposition de l'œuvre, qui revêtent un caractère plutôt pédagogique.

« S'il te plaît, fabrique-moi un cocon ! » a l'air d'avoir demandé naïvement l'enfant Duprat à ses trichoptères.

Œuvrer

Le philosophe n'est jamais celui qu'on croit ! Un souffle d'éternité traverse l'œuvre. Il est donné autant par les matériaux que par une façon de faire immuable du règne animal.

Ce serait bien à cause de nos instincts perdus, que nous avons tellement besoin de créer.

D'ailleurs, dans tout son œuvre, Hubert Duprat semble nous raconter une histoire, des histoires ; celle de la nature, des origines et des mythes, des traditions de fabrication, celle du vivant, celle de l'art, peut-être aussi la sienne.

Lorsque nous entrons par l'infime dans ce travail, les petites coques précieuses et vides, nous découvrons l'immense, nous voyageons du microcosme à l'univers, de la rivière sans nom à l'atelier nomade, en passant par la bibliothèque de l'humanité.

Nous sentons qu'Hubert Duprat veut tout voir, tout sentir, tout comprendre, tout créer avec les gestes précis qui sont ceux du façonnage, de l'assemblage. Le

tout, à travers un temps éclaté, celui de l'évolution du vivant, de l'acte créateur en marche et le sien propre.

Certains diront qu'il se prend pour Dieu ! Erreur : il est extrêmement curieux, il revisite à tout moment le monde, la pensée et la création. Les actes les plus simples le fascinent, comme clouer, casser, assembler, ajuster, incruster, construire sa maison, son abri encore, ce sont bien là des opérations qui intéressent ma pratique des prisons-protections, mais silence...

Il explore depuis aujourd'hui, pour comprendre, sans nostalgie ni amertume, que celles de ses propres limites. Il fait des greffes, fabrique des hybrides entre nature et culture, inerte et animé, entre art et vie.

C'est un peu comme s'il cherchait la lisière entre genèse et création, entre ce qui advient d'un système de croissance intérieure et ce qui se construit par des apports extérieurs.

Dans la série *Cassé-collé*, il s'applique à casser pour voir le dedans des choses, puis, un peu déçu sans doute, il recolle minutieusement, scrupuleusement, pour retrouver l'unité perdue, les faits qui ont rendu l'objet possible.

Travail de l'impossible dont les fêlures visibles sont les cicatrices de l'action et désignent la machine à détruire.

Inversement, en géologue ou en archéologue, il découpe la matière, les blocs de béton, pour en montrer la densité et les surprises, pour donner une épaisseur infinie et séquentielle à une image simplifiée d'un atelier imaginaire.

« Clouer est le geste le plus simple », dit-il modestement, après le *FIXER*³¹ de Richard Baquié.

³¹ Cf., p. 62 de ce texte.

Nous demeurons aussi cloués par l'effroi, l'épouvante, asservis à l'impossibilité de la fuite, du retour en arrière. Jésus fut même cloué sur une croix. Cette forme figée n'est pas très loin de celle des héros de mythes et de contes qui restent pétrifiés pour s'être retournés ou avoir fait marche arrière.

Le regard de Méduse revient. L'inconscient nous renvoie toujours aux mythes archaïques.

Entre maison et prison, cocon et sarcophage, lumière et obscurité, Hubert Duprat cherche la part du vivant, et c'est surtout là que nos points communs sont les plus visibles.

L'arbre figé de *Coupé-cloué*, privé de lumière sous sa cuirasse cloutée ou sa mosaïque d'os dans *À la fois la racine et le fruit*, survivra non pas en tant qu'arbre vivant, mais en tant qu'œuvre d'art, nos forêts ne seront pas détruites pour rien.

Pour les trichoptères, c'est même de s'enfermer dans le noir sous leur armure flambante, qui les sauve des dangers et les fait advenir.

Étonnante *leçon de choses* !

Chercher la lumière

Hubert Duprat est un guetteur de lumière au regard singulier, peut-être même un de ces *Guerriers de la lumière* au sens de Paulo Coelho, la question de Dieu mise à part sans doute : « Ils sont au monde, ils font partie du monde. Souvent ils trouvent que leur vie n'a pas de sens. Mais ils n'ont pas renoncé à la trouver. Ils s'interrogent. Ils refusent la passivité et le fatalisme ³². »

Tout comme moi, l'artiste cherche la sortie de l'obscurité, celle qui se trouve au cœur des choses justement. Sa curiosité investigatrice lui permet de pénétrer dans

32 COELHO, P. *Manuel du guerrier de la lumière*. Paris : Livre de Poche n°14772, 1997, p. 108.

l'intimité du monde. On dirait qu'il regarde le spectacle à l'envers, depuis sa chambre noire.

C'est précisément son application à s'insinuer dans les choses, au cœur de la matière, à s'inclure dedans avec des marqueteries au sol plus lisses que des images, presque liquides de brillance, à s'incruster sans jamais se fondre ni se dissoudre, qui signe l'infinie solitude de chaque élément, du plus petit au plus grand.

L'étui de la phrygane en se faisant cocon fonctionne comme une matrice froide. Il faut se protéger, se cacher, se travestir pour échapper au danger, se servir des matériaux donnés par la nature pour construire sa maison, sa création et voir enfin la lumière.

Rêverie de l'intimité dit Gaston Bachelard à propos des thèmes de la maison, de la coquille, du moule et de la matrice.

Tout l'œuvre est un déroulement point par point, « chaque fois achevé » dit l'artiste, de ce que pourrait être un œuvre entier, décliné, une sorte de *Mythe en acte* pour reprendre Roger Caillois qui faisait cohabiter le merveilleux et le scientifique pour dire le monde et l'art.

Depuis la *camera obscura*, en passant par les photographies, la construction, la sculpture, l'architecture, la maquette, Hubert Duprat montre une volonté de cohérence absolue, soulignée par une rigueur de *Maître artisan* et une curiosité plus que scientifique, même s'il explore tous les médiums, selon ses besoins, ses rêves, peut-être de ses déceptions d'enfant.

Richard Conte rapporte : « Vers l'âge de six ans, je croyais très sincèrement qu'à l'aide d'une loupe, je pourrais voir à *l'intérieur* des choses. Le jour où l'on m'offrit ma première loupe, je me précipitai vers la table bleue en formica de la cuisine, et je fus très déçu de n'en découvrir que le simple grossissement. Je n'ai pas pour autant

cessé d'éprouver depuis lors, une irrésistible attirance pour tous les instruments d'optique³³. »

Médiums : comparaison

Ce n'est qu'après coup que se disent toutes les articulations. « J'ai un fantasme de totalité et de densité maximum, dit-il. Le désir d'un travail encyclopédique, de recouper les champs³⁴. »

André Breton disait chercher *l'or du temps*.

Le mythe de Saturne qui veut faire une force de la solitude et de la souffrance est ici de retour³⁵.

Hubert Duprat réussit à brûler le plomb pour le changer en or. L'alchimiste transforme un petit étui de terre, sable et brindilles, en un bijou d'or et de pierreries.

Dans l'apologie de Saturne, la richesse est dans la mélancolie et l'obsession dans la création, cela était évoqué plus haut, le génie saturnien est feu, lumière, étincelles, mais rappelons que l'autre face est l'abandon, le détachement excessif, l'effacement de soi, insensibilité et froideur, que nous retrouvons dans chaque sculpture de l'artiste.

Avec son obsession de l'abri, qui peut être mise en relation avec celle des prisons de cette recherche, Hubert Duprat explore aussi les possibilités de la combinaison de l'architecture et de la non-architecture, comme dans le *Coin Télé* (fig. VI)³⁶.

33 CONTE, R. *En attendant que ça sèche, Journal extime 1989/1993*, Galerie Pascal Weider / Musée du Berry Editeurs, 1994, p. 24.

34 DUPRAT, H. Cité par C. Besson, in *Catalogue d'exposition*. Paris : Hôtel des arts - Fondation nationale des arts, 1991, p. 10.

35 Cf., p. 109 de ce texte.

36 Cf., p. 102 de ce texte.

Cela est surtout visible dans sa série d'ateliers (ill. 17), dont l'image est déclinée sur tous les modes. Nous pouvons y voir une sorte d'intervention dans l'espace réel de l'architecture, de reconstruction partielle soit par comblement, soit par évidement.

« Quel que soit le médium, ce qui est exploré dans cette catégorie est un processus de repérage des propriétés axiomatiques de l'expérience architecturale - l'ouverture ou la clôture - dans la réalité d'un espace particulier ³⁷ », dit Rosalind Krauss au sujet de la sculpture dans le *champ élargi* qu'elle explore.

Pour l'art post-moderniste qu'elle définit et qui semble assez proche de celui d'Hubert Duprat et aussi de mon travail, la pratique se justifie en fonction non d'un médium donné, mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels et pour lesquelles tout médium peut être utilisé.

Ainsi l'artiste peut occuper et explorer les différentes articulations de cette structure élargie et chercher une organisation du travail qui n'est plus dictée par les propriétés d'un médium donné.

Rosalind Krauss affirme que la logique de cette pratique met en jeu des termes perçus comme opposés, tels que le *construit* et le *non construit*, le *culturel* et le *naturel*, le *paysage* et l'*architecture*, à l'intérieur d'une situation culturelle donnée.

Ici, il nous faudrait ajouter le déprécié et le précieux, l'instinctif et le conceptuel, le primitif et le technologique, l'artisanal et l'artistique, l'animal et l'humain. Ou encore de façon plus formelle, le grand et le petit, le brillant et le terne, le massif et l'*infra-mince*, le plein et le vide, le minimal et le baroque.

« Il s'ensuit que des *médiums* très divers peuvent être employés et l'artiste peut occuper successivement plusieurs positions ³⁸ », conclut-elle.

Hubert Duprat ne s'en prive pas !

37 KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993, p. 123.

38 *Id.*, p. 127.

La grande différence entre nos deux démarches, à ce point du développement, est celle du travail sur l'objet, Hubert Duprat le fait faire, alors que je récupère du déjà fait pour re-faire.

Entre les deux démarches, c'est dans la temporalité des *médiums* que se situe l'écart.

De plus, il a choisi une sorte d'appropriation de l'histoire du geste artisanal traditionnel, de cette manualité experte qui le fascine, alors que mes objets sont industriels, fabriqués en usine, par d'autres machines simplement guidées par des hommes anonymes et interchangeables sans qu'aucune trace de leurs mains ne subsiste.

Analyse faite, en observant l'activité de celui d'Hubert Duprat, il apparut que l'animal vivant n'avait pas dans mes travaux, la place centrale envisagée, il signifiait autre chose.

Le choix de ces « ready-mades » n'était jamais dicté par une délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence « visuelle », assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète³⁹.

Marcel Duchamp

3. Objet de rebut associé à l'animal

Mémoire de la nature, mémoire de la culture, le reste élevé

Ce nouvel objet (fig. X) est composé du bac métallique qui contenait les catadioptrés. Du besoin de nettoyer ces derniers, de les comparer, d'en réparer certains, d'en associer d'autres, a résulté qu'il est aujourd'hui vide.

Il est de ces objets-trouvailles ou *ready-mades* qui sont redécouverts après coup et qui sont orphelins pour la seconde fois.

Sorte d'épave, il était *né sans mère*, privé de toute information sur la main qui l'avait créé, ni sur l'usage qui en avait été fait dans un temps ignoré, cela, avant de recevoir et d'assumer une fonction qui le faisait disparaître : porter les catadioptrés.

Lorsqu'il était plein, personne ne l'avait vu, il était contenant alors que l'attention se portait sur le contenu miroitant. Vide, il prenait une forme indépendante et pourtant inutile, il devenait *objet du possible*. C'est cela qui le rendait attirant.

Découvrant ces objets délaissés, *du possible*, Guillaume Pigéard de Gurbert affirme d'ailleurs : « On dirait qu'ils refusent désormais de se soumettre à l'emploi que nous leur avons assigné, et qu'ils se mettent à vivre leur vie, indépendamment de nous, voire contre nous. Et cette nouvelle vie qui les anime semble dénoncer leur ancienne vie comme superficielle et inessentielle⁴⁰. »

François Dagognet lui, donne une interprétation à cette inclination vers la boîte métallique : « Il est vrai que le fer lui-même, dont l'aimant dérive, a subjugué tant

39 DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1976, coll. « Ecrits », p. 191.

40 PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone, essai sur l'objet du possible*. Paris : Actes Sud, 2001, coll. « un endroit où aller », p. 29.

par son étonnante plasticité, que par ses qualités faciles à observer : à la fois sa dureté et sa malléabilité ⁴¹. »

Il méritait donc une attention particulière, un peu comme la soucoupe d'émail d'une lampe cassée d'*Iris d'artiste* (fig. I), du fait de son impuissance, de l'usure et des dommages qu'il avait subis, ce qui lui donnait aujourd'hui une singularité et lui accordait le droit à une nouvelle existence.

Il faudra l'élever à un autre statut ici encore, l'adopter peut-être ; c'est le rôle de l'artiste ferrailleur d'augmenter l'incomplet qui l'invite à agir.

François Dagognet, citant Frédéric Nietzsche, témoigne : « L'incomplet produit souvent plus d'effet que le complet. » Il ajoute : « Il y a souvent le plus dans le moins, selon un principe fondamental de la *matériologie* qui n'avantage pas nécessairement le plein et le compact ⁴². »

Ce constat vient du désir, partagé aussi avec Pablo Picasso, de « sauver ce qui est méprisé », de revaloriser le sale, le détraqué et le pauvre, un des domaines les plus riches de la matérialité et qui déjoue les préjugés, les dégoûts et les phobies.

C'était bien le cas de ce bac vide, sale et sans usage, « outil frappé d'obsolescence » qui ne se réduit pas encore à sa matérialité de fer, qu'il faudra cependant re-former. « Picasso, entre autres, se rendait dans les décharges publiques, les fouillait, en retirait ce avec quoi il édifiait ses œuvres, telle *La Chèvre*, née à partir d'une vieille corbeille d'osier, de deux pots à lait asymétriques... C'est souvent avec le presque rien, l'abandonné, qu'on invente ⁴³ », confirme François Dagognet.

41 *Ibid.*, p. 39.

42 *Ibid.*, p. 24.

43 *Ibid.*, p. 22.

Le bac va donc être surélevé, à l'aide d'un support d'enceinte de chaîne haute-fidélité délaissé là, pour effacer son oubli, l'indifférence qu'il véhicule. Être surélevé, c'est atteindre une position supérieure ou un état qui s'ajoute à un autre, ici, être élevé, porté plus haut, à un rang supérieur par le *socle*, questionnant une nouvelle fois la sculpture.

Puis, l'objet sera mis en lumière, éclairé de l'intérieur, c'est une lumière immanente qui est rendue diaphane par la plaque métallique finement percée qui sera fixée dessus pour clore l'espace lumineux, autre grille.

Du coup, l'objet prend vie, sa position légèrement basculée semble vouloir indiquer qu'il est sur le point de tomber en arrière et cette impression est redoublée par le fait que la lumière se modifie de façon inattendue, avec les mouvements du spectateur cette fois.



Du *Punctum* à *SDF 1*, puis *SDF 2* (fig. X et fig. XI)

Serait-ce cet imprévu, ce mouvement fortuit, ce « supplément qui cependant y est déjà ⁴⁴ », comme le dit Roland Barthes, que nous pourrions nommer *punctum* ?

L'œuvre d'art porterait en elle ce qui la détruit, la modifie, son propre abîme en elle-même. Ironie, ce processus de déconstruction qui se voit, est la mémoire de l'origine. C'est le lieu entre construction et chaos.

Le *punctum* doit se voir, il est dans l'œuvre, un détail intrigant, singulier, personnel, qui évoque des souvenirs ou des émotions particulières. Il se trouve quelque part vers le centre, ici il est un mouvement de la lumière. Il n'est pas vu au premier abord, c'est un passage paradoxal mi-inconscient qui advient en

44 BARTHES, R. *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p. 89.

laissant surgir l'inconscient. Ce supplément d'âme qui nous concerne, cette rencontre du singulier et de l'universel.

La pièce devient d'emblée un objet questionnant : il semble usagé, démodé, pauvre, il ressemble à une sorte de radiateur sans chaleur qui pourrait désigner le froid. Il fait aussi penser à une enceinte sans son qui parlerait de silence ou d'impossible communication. Enfin, c'est une lampe qui ne donnerait pas vraiment de lumière, laisserait dans la nuit.

Froid, silence et nuit ont immédiatement renvoyé à l'écriture déjà ancienne d'une chanson à propos des *sans-abri*, dont la dernière strophe était :

...

*Ça m'fout l'cafard d'imaginer
Ses soirées fades et nuits glacées
Sa solitude, le mur de haine
Autour de lui et des paumés*⁴⁵

N'y aurait-il pas « une sorte de connivence entre ce qui est relégué et ceux que la société parfois exclut – entre ce qui est plus ou moins cassé et ceux qui sont en situation de rupture⁴⁶ ? », c'est François Dagognet qui pose la question.

D'ailleurs le dessein plus général d'une telle philosophie est de montrer qu'après avoir dévalué les rebus, nos sociétés dévaluent les hommes, notamment ceux qui manipulent ce qui a été préalablement réprouvé.

Reste que les relais de la mémoire sont mystérieux ; cet objet était de ceux qui évoquent le mieux ce que notre société cache le plus : son mépris de la pauvreté, son dégoût de la misère.

Mais on ne parle pas de ces choses-là, surtout pas dans les vernissages !

45 Intégralité de *Chevalier* et autres chansons en *annexe 3*, Volume II, p. 135-150.

46 *Ibid.*, p. 23.

Alors, il fallait encore jouer sur les mots, satisfaire l'attente pour cacher tout en montrant, et dire aussi cette indécision face à la destination finale de l'objet, ainsi, il devenait : *SDF 1*, sous-entendu *Sans Destination Finale* (fig. X).

Pas pour très longtemps l'absence de destination, car encore une fois l'animal a surgit.

C'est l'après coup du sens qui émerge de nouveau presque seul, ici par l'entremise d'une grenouille factice.

Grenouille

L'animal fut une contrainte imposée et associée à l'invitation de participer à une exposition collective qui déclinerait la grenouille. À cette occasion, un million et demi de grenouilles factices ont été lâchées dans la nature ; entre les mains d'élèves, d'étudiants, d'enseignants et d'artistes dont j'acceptais d'être.

Elle présentifia sur-le-champ l'antagonisme qui avait rendu la pièce précédente inopérante, ou en tout cas incomplète. La grenouille en plastique, si elle peut mériter de retenir l'attention en raison de son inaltérabilité, n'en équivaut pas moins à un simulacre. Il manque déjà la chair propre à l'animal, et son mouvement vital est absent lui aussi. C'est pour ces raisons qu'elle fut d'abord cachée, mise dans l'ombre de la lumière, utilisée pour sa simple forme.

Une chance, ainsi elle ne risquait pas de se transformer en crapaud !

Pour l'exposition, il fallait donc faire de ces objets tous identiques et stéréotypés, quelque chose de singulier et qui ait du sens, on s'en serait douté ! Du grand nombre et du commun devaient progressivement s'extraire des unités rares, ce fut le cas.

Avec le batracien factice, *SDF 1* (fig. X) s'est transformé en une nouvelle prison, une *mise à l'ombre* de l'animal qui renvoie à l'enfermement que l'homme impose à son *meilleur ami*. *SDF 2* (fig. XI) fut un autre piège ou un appareil de torture pour une grenouille immobile, pétrifiée, tout auréolée de lumière.



Le spectateur en découvre la forme sombre, plaquée sur la grille, enfermée à l'intérieur de la boîte, par sa forme privant la grille de lumière, son corps découpant une ombre figée.

Le bac était devenu un nouvel objet questionnant, un objet piège, un objet prison pour l'animal. La lumière émanait pour souligner le drame. La dimension rustique de la grenouille disparaissait dans la machine en signalant un danger, une perte de liberté et une pétrification.

La pièce a été montrée avec celles de plusieurs autres artistes, du 26 avril au 24 mai 1998, à l'exposition *Des effets de serres*, dans l'orangerie du château de l'Églantine, au *Musée de la Toile de Jouy*, invitée par l'artiste Joël Paubel qui associait toutes les grenouilles à une exposition personnelle.

Malheureusement, la trop grande lumière de la salle du musée rendait le propos presque invisible.

Une nécessité émergeait alors, et deux postures s'offraient : envisager l'exposition comme lieu qui devait s'adapter aux choses ou bien de créer des objets pour le lieu, en fonction de lui, plus loin.



Une autre prison s'offrit à la grenouille. En effet, elle séjourna quelque temps à l'intérieur de la *Valise immonde* (fig. XII), sans pourtant y élire vraiment domicile.

Le manque de relation avec le propos initial et une fois encore la peur d'alourdir inutilement le propos ou de l'atténuer, la chassa de ce lieu, même si Narcisse, le beau prince intouchable, aurait pu ici être perçu, transformé en batracien immobile. Il faudrait trouver autre chose.

L'exposition avait porté sur un thème départemental : l'eau - communément appelée « *sirop de grenouille* » par les agriculteurs. Un autre objet est alors venu au secours de mon inspiration.

Sirop de mémoire

Cette *chose* me fut livrée à mon domicile devenu débarras de tout l'entourage : c'était une machine *Choky*, à faire du chocolat chaud et qui avait été supplantée par un matériel plus performant, dans un lieu public inconnu.

La *Broyeuse de chocolat* aperçue par l'enfant Marcel Duchamp, dans la vitrine d'un confiseur, réapparut immédiatement. Il l'avait reproduite plusieurs fois, en tentant d'en faire un objet froid et précis, *fruit d'un art sec* dans la lignée de ses *ready-mades*, mais il n'avait jamais possédé ni exposé l'objet réel.

Celui-là était arrivé jusqu'à moi, réactualisé et électrifié : un bloc de métal rouge, couvert de publicité pour la marque de chocolat, qui était muni d'une tuyauterie compliquée, mais encore en parfait état de marche. Un bouton rouge permettait de signaler la mise sous tension, un vert indiquait le fonctionnement.

Le rouge et le vert, lui-même redoublé par celui de la grenouille, seraient donc au cœur de ce travail.

Après *SDF 1 et 2*, le comble était de pouvoir faire du chocolat chaud dans la rue !

Pourtant, la grenouille était venue s'interposer entre deux idées : *SDF 2* (fig. XI) et l'expression *sirop de grenouille*, qui était le genre de métaphore qui provoque l'inspiration à ceux qui se laissent *impressionner* par les mots.

Une question se posait : Comment donc produire un *sirop de grenouille* par l'entremise de la machine ?

Une troisième idée différa la réponse. Il fallait faire disparaître les inscriptions publicitaires pour ne pas plagier *Brillo* avec *Choky*, et surtout pour ne pas faire revenir les mots sur la pièce.

Durant les tentatives ratées d'arrachement des auto-collants, la petite bête surveillait et à bien la regarder, les tableaux d'élocution de l'atelier devinrent une évidence.

Ces derniers avaient été récupérés en grand nombre longtemps avant, dans le but de peindre sur des supports connotés, recouverts de mots et de mémoire.

Par chance, il y avait précisément cette grenouille-là dans la réserve, la sœur jumelle de l'animal en trois dimensions dont l'ombre avait déjà été montrée. Comme François Dagognet l'avait conseillé : « nous ne saurions prendre l'ombre de l'être pour un être, quand bien même il revêtirait l'un de ses attributs⁴⁷. »

Il fallait assumer le leurre en convoquant la mémoire.

Coupé en respectant ses thèmes, plastifié pour s'accorder avec l'objet industriel, chaque morceau du *tableau du passé* a pris sa place pour recouvrir la boîte verticale, en laissant toutefois apparaître le rouge d'origine.

L'appareil avait d'un coup, pris vingt-cinq ans malgré ma rénovation. Ainsi paré des fragments explicites du tableau d'élocution : le fonctionnement digestif, la métamorphose, les œufs et la grenouille adulte, il offrait à chacun de retrouver sa propre mémoire d'enfant.

Restait à métamorphoser le batracien en sirop. La tuyauterie à l'intérieur de la machine donna l'idée, elle rappelait l'univers médical, la décision d'opérer fut prise.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

Si on extrait du *sang* bien rouge du corps de l'animal, par un petit tuyau planté sous son ventre ouvert, et qui dirige le regard vers la machine en marche qui nous offre l'image de sa dissection, celle-ci pourra se charger de le *changer* en un jus vert ; couleur froide pour le sang froid de cette sorte de bête.

Des colorants alimentaires (nous nous régalons bien des cuisses de l'animal), firent l'affaire pour aider à la transformation. Déposés dans deux réservoirs distincts (eau et lait en temps normal), la machine donna l'illusion, d'autant qu'elle était en marche et qu'en appuyant sur un bouton, chacun pouvait se servir un verre du liquide vert. Sang de grenouille devenu sirop pour vampire, qui osera se servir ?

Le tour était joué. Visuellement l'opération pouvait sembler cruelle, voire sadique, alors qu'elle n'était que mensonge, fiction, mais cette dernière avait l'avantage de faire croire à un exploit plastique !

Réaliser du vert à partir du rouge relève en peinture d'une vraie gageure, d'une opération magique à l'image des performances techniques ou chimiques de l'industrie d'aujourd'hui.

Sirop de mémoire (fig. XIII) était réalisé.



J'ai appris ensuite qu'Eliane Chiron avait réussi cette prouesse plastique, en utilisant du mercurochrome, un ingrédient chimique donc, pour une exposition de ses œuvres, au Brésil, en 1996.

Beaucoup plus tard, je découvris la morbidity de ce que j'avais pris pour une sorte de magie amusante et ludique, un jeu d'enfant.

Ce fut en lisant *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, que je fis un rapprochement osé entre les cris des deux animaux : entre *croasser* et *coasser* il n'y avait qu'un *r*.

Entre la plainte de l'oiseau noir aux yeux ardents, présage de mort, ce corbeau qui répète inlassablement : « Plus jamais ⁴⁸ », et celle de ma grenouille bâillonnée, muette, il n'y a qu'un *air*...

Depuis cette alliance de mots qui rappelait étrangement ma recherche de mots proches ou homophones ⁴⁹, je l'entendais parfois crier dans la nuit, ce *plus jamais* obsédant.

Cela me glaçait, d'autant plus que j'avais une seconde fois associé l'enfance à cette pièce, dans le temps de l'exposition. Mais la cruauté des enfants n'est plus à démontrer, même si elle est inconsciente ou involontaire, et sans doute inopérante ici.

Restait que cette pièce confirmait qu'il y a toujours beaucoup plus de sens dans les œuvres que ceux que l'artiste a cru ou a voulu y mettre avec sa conscience. Son inconscient aussi dirige malgré lui les opérations. Les œuvres s'avéraient inépuisables.

Apprendre à parler

Avec ces images retrouvées, les mots du passé resurgissaient, non plus ceux de la mère, mais ceux de l'école, tout comme chez François Morellet qui fait œuvre de peintre sans le montrer, et convoque, nous le verrons, les souvenirs de l'enfance du spectateur.

Les tableaux d'élocution utilisés n'ont plus cours aujourd'hui, des images photographiques et cinématographiques les ont remplacés.

48 POE, E. A. *Œuvres imaginaires et poétiques complètes*. Tome Cinquième, (*Le corbeau et autres poèmes 1845*). Trad. M. Léon Lemonnier. Paris : J. Vialatay, 1966, pp. 83-87.

49 POUSSIER, I. *Voyage en mot trouble*. Travail d'étude et de recherche, *Maîtrise*, sous la direction d'Eliane Chiron. Paris : UFR d'arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris I, 1995.

De plus, l'évolution politique, sociale et scientifique, les a rendus obsolètes, à l'image de mes objets trouvés.

Cependant, ils restent imprimés, quoique oubliés, dans la mémoire de ceux qui ont découvert le *langage des grands* et une certaine *morale* par leur entremise.

Ces images nous hantent encore, elles nous constituent et sont à la fois les entraves et le ferment de nos révoltes.

En les examinant mieux, nous pourrions aussi réfléchir à la question artistique qu'ils posent.

Ces *tableaux* étaient dessinés, puis peints à la main avant d'être reproduits, un peu comme les affiches de cinéma de la même époque.

Leur naïveté initiale et leurs couleurs franches, rappelant *la ligne claire* de la Bande dessinée qui viendra ensuite, les rapprochaient de l'univers enfantin, et ceci, malgré la gravité des contenus historiques, scientifiques ou moraux qu'ils véhiculaient.

Aujourd'hui, leur principal intérêt pour moi, est qu'ils sont des témoins d'une époque et d'un type d'enseignement éloigné de nous, qui imposait la norme et la morale avec des images semblant anodines, enfantines, et qui pourtant étaient lourdes de sens, et dont notre culture se débarrasse trop lentement.

La vérité est qu'elles ne laissaient aucune place à l'imaginaire individuel, à la création ou à la révolte, et qu'elles ont engendré des générations de moutons dociles.

À moins que ce soit le fait de posséder en soi une intimité révoltée, qui s'insurge justement contre les certitudes inégalitaires, qui permette de créer. Dommage qu'il faille autant de temps et qu'il y ait si peu d'élus.

Ceci est un autre débat, sociologique, psychologique et éducatif cette fois, néanmoins à l'ordre du jour en ces temps de *retour à l'ordre* !

Acte manqué

Lors de la première exposition de cette pièce accompagnée de beaucoup d'autres, dans une salle de l'université Paris I, sa place n'avait pas été déterminée à l'avance.

Le tableau d'élocution qu'elle portait la rapprochait de l'école et elle fut donc installée près du large panneau mural, revêtu d'un enduit noir ou vert : le tableau, sur lequel j'ai toujours écrit à la craie bien après le temps de l'école sans jamais la quitter.

C'était le même qui avait déjà fait peindre la pyramide coupée du *Complexe de Saturne* (fig. VII) en *vert tableau* pour y tracer ensuite une marge blanche.

Cet inconscient avait guidé mon choix de placer l'installation juste devant le tableau noir.

Me fallait-il retourner au tableau irrémédiablement, et quel tableau ? Celui de la maîtresse de mon enfance, de celle que j'étais devenue plus tard, ou encore de celui du peintre, abandonné, et de ma peinture délaissée ?

Contrairement à celui de l'œuvre picturale, ce support n'est pas indépendant, il appartient au lieu où il se trouve, il le désigne, donne sens à l'espace. Il faut le prendre en compte et montrer comment il s'oblitére à la fois.

L'idée est alors venue d'exposer dans des salles de classe, d'écrire sur des tableaux, sur le tableau vert de la salle de soutenance de ce Diplôme d'Etudes Approfondies pour répondre au lieu. À la façon de Maurizio Cattelan, cela permettait de donner un présent irremplaçable à l'œuvre, quelque chose qui actualise l'exposition dans ce lieu spécifique pris lui-même comme un message : une salle de classe et non une galerie d'art.

Alors, il s'agissait aussi d'interroger la place de tous les acteurs par rapport à la question de l'art posée par ce diplôme, la part d'artistique contenue dans les

productions et validée ici par des enseignants et non des critiques d'art, (mais qui valide l'art ?), la place de l'étudiant artiste ou de l'artiste étudiant. Ces questions me semblent un peu naïves aujourd'hui.

Exposer ailleurs que dans les lieux traditionnels, aurait toutefois été une façon de **reposer la question de l'exposition**, déjà entrevue avec *SDF 2* (fig. XI).

Pour y parvenir, il me fallait rapidement préparer une demi-journée de travail pour des élèves de l'école élémentaire, en choisissant une époque correspondant aux tableaux d'élocution, une année correspondant à mon propre cours élémentaire, et écrire le tout au tableau, juste derrière l'objet.

Les contenus didactiques furent imaginés à partir de mon appareil, *Sirop de mémoire* (fig. XIII) qui était à la lisière entre le privé et le public, et aurait très bien pu fonctionner, à l'origine, dans une école.

L'écriture au tableau, en calligraphie *école primaire*, la belle *anglaise*, qui renvoyait à des techniques académiques maîtrisées et dont j'avais mis dix ans à tenter de dominer les arabesques, ainsi que la présentation du texte, venaient signaler la prise en compte du lieu, une façon de le sonder et de questionner l'enseignement d'une façon générale, la mémoire collective et la mienne propre.

Anglaise : écriture cursive, penchée à droite et ici relevée à la verticale, mais aussi, *boucle de cheveux longue et roulée en spirale*, comme celles que je portais enfant et qui avaient fini dans une boîte de dragées, à jamais coupées, enfin, *cerise d'une variété au goût acidulé*, bonbon volé dans les jardins à la tombée de la nuit par des petits garnements. Il y avait aussi cette île au nord, escale de mes ancêtres.

Une chance que les dictionnaires existent !

La partie narrative écrite au tableau ne pouvait pas être considérée comme une légende de l'objet, car elle en débordait le sens,



introduisait un récit, une nouvelle fiction, un mouvement temporel presque théâtral qui devenait un supplément d'explications pour l'objet tout en l'excédant.

De plus, le vert du tableau et l'utilisation de la craie répondaient au *Complexe de Saturne* (fig. VII) exposé un peu plus loin. Il y avait donc une nécessité évidente d'ajouter des informations écrites à la pièce, comme si elle était insuffisante ou régénèrait les mots.

Sur le tableau noir, étaient donc tracées trois colonnes pour ce programme d'une demi-journée de classe⁵⁰.

La date du jour ne fût pas réellement choisie, elle s'imposa par habitude, geste automatique : spontanément ma date de naissance !

La méthodologie du travail à réaliser, la morale du jour, les consignes et la déformation ambiguë du propos de la poésie de Francis Ponge sur la grenouille, se firent dénonciatrices : à l'école, il fallait toujours copier sans faute, tenter de comprendre sans le pouvoir vraiment, mémoriser sans interpréter, apprendre par cœur (le grand mot !), illustrer, décorer, et surtout ne jamais critiquer les modèles qui juxtaposent abusivement art et écriture, ne jamais faire preuve de créativité.

Un tableau d'élocution de la grenouille, anodine leçon de sciences naturelles, nous avait amenés là !

Drôle d'expression que *par cœur*, elle veut dire de mémoire, bêtement, sans réfléchir. Une façon de traduire que le cœur est idiot ou bien de rappeler que nos émotions n'émanent finalement que du cerveau et que le cœur n'est qu'un muscle sanguinolent

50 Extrait du *Cahier journal* de cette classe de CE2. Écrit au tableau (fig. XI-bis) selon le texte reproduit en *annexe 5*, Volume II, p. 161.

qui n'a rien à voir ni avec la passion, ni avec l'apprentissage. Et si nous devions, pour apprendre, commencer par aimer !

Amélie Nothomb, elle, parle de désir : « Comme quoi il n'est qu'une clef pour accéder au savoir, et c'est le désir ⁵¹. »

On aurait tendance à l'oublier ces temps-ci !

Notons que les Vietnamiens, à cause son coassement inlassable et stupide, ont fait de la grenouille, « le symbole de l'enseignement ânonnant et routinier » ; la critique d'un système éducatif passéiste semblait claire, même si j'étais bien forcée d'y reconnaître les médiums de mes créations, mis en pièces toutefois !

Francis Ponge, le poète-objecteur, avait bien sûr été sollicité. Il a écrit un poème à propos de la grenouille ⁵².

Tout en lui conservant sa musicalité, son rythme, le texte en fut modifié pour le rendre plus obscur, plus lourd de sens, d'équivoques, et pour jouer sur les ambiguïtés qui travaillent la pratique. Toutefois, ce poème semblait tenter de remédier à l'absence de *chair vivante* de l'animal factice torturé.

Des questions *subsidiaries* auraient dû être ajoutées au tableau, écrites à la craie rouge et destinées à un public averti :

De quelle grande patrie parle-t-on ici, et de quelle intimité ?
Quelle place pour l'imaginaire, pour le corps, à l'école ?
Quelle éducation à la créativité, quelles représentations du monde, ce type d'enseignement primaire offre-t-il ?
Quelles pédagogies pour initier au regard critique ?
Que faisons-nous de cette mémoire dans nos œuvres ? . . .

51 NOTHOMB, A. *Robert des noms propres*. Paris : Albin Michel, 2002, p. 53.

52 PONGE, F. *Pièces*. Paris : Gallimard (1971), coll. « nrf », éd. 1996, p. 54.

Poème *La Grenouille*, reproduit en annexe 4, Volume II, p. 153.

C'était encore trop tôt, tout fut effacé juste avant l'arrivée des membres du jury. Il fallait pouvoir justifier ce qui était encore un ressenti à peine réfléchi.

Cette installation, plutôt critique vis à vis d'une certaine pédagogie, n'a donc pas été réalisée, mais elle annonça, dans la pratique en cours, l'authenticité d'un questionnement sur l'actualité de l'exposition, parallèlement à une recherche sur les mots et les images de l'enfance.

Restent quelques regrets. Une *performance* enseignante, en *direct*, aurait peut-être pu être judicieuse ou décisive. J'aurais alors pris un autre chemin que le mien qui est toujours de brouiller les cartes, pour y revenir ensuite très certainement.

Au musée

Mon étonnement fut grand, dernièrement, lors de l'exposition *Faire école* au musée départemental de l'Éducation à Saint-Ouen-l'Aumône. Elle présentait un duo Jean Le Gac – Sandrine Morsillo. Un questionnement sur l'institution et sur l'art était déjà manifeste sur les pages de cahiers d'école de cette dernière (ill. 18), il se poursuivait dans une association *maître-élève*. La performance photographique aussi était là.

Dans ce musée, « il s'agit principalement d'objets qui ne sont pas rares, mais dont le rassemblement nous raconte l'histoire commune de notre socialisation et une autre, individuelle, celle de notre enfance ⁵³ », disait Françoise Saghaar-Bessière, directrice du musée au sujet des objets exposés.

La salle de classe reconstituée, ponctuée de tableaux d'élocution et de cartes de géographie anciennes (les mêmes que dans l'atelier et les œuvres) et qui devaient servir de décor à une exposition *historique* flattant notre mémoire, devenait partie prenante dans les photographies de Jean Legac.

53 *Faire école*. Catalogue de l'exposition au musée départemental de l'Éducation en mai 2001. Bezons : Eventail, 2001.

Celui-ci investissait théâtralement le lieu accompagné de son double féminin inversé : une maîtresse d'école devenue peintre, Sandrine Morsillo.

Tous deux, à la manière *Des explorateurs* revenaient sur les lieux de leur enfance avec un sentiment d'éperdu dans l'îlot⁵⁴, comme on revient sur les *lieux du crime*.

Ils venaient rejouer l'enfance pour questionner ce duo/duel maître-élève, artiste-modèle, homme-femme, et me semble-t-il, dominant-dominé aussi !

La surprise, c'est qu'une des dernières photographies de l'artiste (ill. 19) présentait un tableau d'école du même type que le mien.

Jean Legac était assis à la place du *maître*, on s'en doute, et Sandrine Morsillo était allongée sur l'estrade, endormie ou plutôt anéantie, car, derrière elle sur le tableau, était *dessiné*, de cette belle écriture dont nous rêvons encore, un problème de mathématiques dont voici l'extrait visible :

. . . On demande combien chacun gagne par jour, sachant que trois journées d'un homme valent quatre journées d'une femme et que cinq journées d'un homme valent 18 journées d'un enfant.

De quoi être anéanti, que l'on soit femme ou enfant !

Les travaux d'**Écriture** et de **Rédaction** qui suivaient étaient tronqués par le cadrage de la photographie. Nous pouvions donc les imaginer ou nous souvenir !

Avec l'installation conçue autour de *Sirop de mémoire* (fig. XIV), et non assumée, les mots avaient tenté de revenir dans les pièces, ceux de la maîtresse d'école, pas les miens, toujours bâillonnés.

La frustration fit que quelques jours plus tard, j'écrivais une nouvelle dont le sujet était l'école : *Col Claudine*⁵⁵.

54 LEGAC, J., citant LEBRUN, A. *De l'éperdu*. Paris : Stock, 2000. In *Faire école...*, *Id.*, p. 5.

Pour ce qui est de l'animal, il serait bientôt abandonné, il avait été un simple révélateur.

Le fait d'introduire du vivant, du corps animal dans des objets qui avaient perdu leurs mots, montrait que ces derniers avaient à voir avec le vivant.

Interdire les mots dans les œuvres revenait à dire que l'animal signifiait cette absence, montrait cet interdit, sans doute un désir de chercher avant les mots, ce qui émergera davantage dans les pièces suivantes.

Mais pour ce qui était du questionnement sur l'exposition associée à la présence des animaux, il fallait encore examiner l'œuvre de Braco Dimitrijevic.

En 1998, l'artiste exposait dans la *Ménagerie du Jardin des Plantes* et réalisait ainsi, après dix ans d'attente, son rêve de réunir le zoo et le musée, à Paris (ill. 20).

Au zoo

Le mot est désormais célèbre : « Si on regarde la terre de la lune, il n'y a pas de distance entre le Louvre et le Zoo ⁵⁶ », dit l'artiste.

Cette exposition illustre une fois encore, son souci récurrent de réaliser une synthèse harmonieuse entre art et nature. Nous connaissons son désir de réconcilier nature et culture, vivant et art, inconnu et connu, il en a fait l'emblème de son travail.

L'œuvre occupait donc le zoo, s'insinuait dans les cages des fauves, se répandait en vingt stations à la fois autonomes et éléments du tout (ill. 21).

55 *Col Claudine*. Nouvelle de 1998. Publiée sur *manuscrit.com*, 2000. Reproduite en *annexe 6*, Volume II, p. 165.

56 Entretien avec l'artiste, réalisé à la galerie *Arlogos* de Paris, en automne 1998, par moi-même.

Des reproductions d'œuvres d'artistes du vingtième siècle, associées à des animaux sauvages et à des titres évocateurs, constituaient un ensemble en mouvement, celui des bêtes, et aussi celui du spectateur déambulant en quête d'un élément manquant qui lui permettrait de reconstituer mentalement l'ensemble de l'œuvre.

Il s'agissait donc de dénouer ce que Braco Dimitrijevic tentait de tisser, afin d'en isoler l'élément vivant et d'examiner la place spécifique de ce dernier dans l'œuvre.

D'emblée, une évidence : les animaux ne créaient rien, ne fabriquaient rien de concret comme le faisaient les petites larves d'Hubert Duprat, mais ils étaient toujours, au fil des œuvres, recréés par l'artiste à travers la mise en scène de l'exposition où ils trouvaient leur place tout en provoquant des modifications dans la perception du spectateur.

Ici donc, la question de l'exposition était reposée. Elle était le lieu même de la création. C'est cela qui rattachait l'artiste à mon désir d'action dans des environnements symptomatiques. Exposer dans un zoo revient à créer l'œuvre *in situ* en prenant les animaux comme matériaux premiers de l'installation.

Se fixer dans un lieu aussi connoté que le zoo, inclure les animaux à la création, revient à être exclusivement tributaire du lieu, à se créer une contrainte plastique importante, à montrer la torsion qui oblige l'artiste à trouver des stratégies d'indépendance.

Toutefois, rien d'une réduction de l'œuvre par cet attachement à son environnement n'était visible, ni aucune perte par rapport à cette localisation spécifique, au contraire.

L'œuvre était exclusivement assujettie au lieu, non déplaçable, mais ne semblait pas être privée de sa logique interne qui était en parfaite continuité avec le reste du travail de l'artiste.

Inversement, nous voyions déjà « les lions entrer au Louvre. »

Par ce mode d'exposition, de travail *hors les murs* dans un espace *ouvert au public*, associé à des expositions plus conventionnelles en galerie, l'artiste tente d'être partout à la fois, et selon ses propres mots, de briser les frontières, de rendre l'art plus proche de la vie, « c'est là mon engagement » dit-il.

Comme pour mon projet de salle de classe, il établit l'œuvre dans un présent essentiel et dépassé à la fin de l'exposition, quelque chose qui ajuste son travail au lieu particulier pris lui-même comme signifiant.

Il capture donc la présence du Zoo, y insinue un œil critique, le force à émerger dans le champ du travail, à signifier : « au moment même où la présence fait surface, elle contamine le travail d'un sens extraordinaire du temps passé ⁵⁷ », dit Rosalind Krauss. Celui de l'enfance, qui sait ?

Quels animaux ?

Pour analyser la genèse d'une telle mise en situation, il fallait chercher comment les animaux s'imposaient dans une évolution logique de l'œuvre de Braco Dimitrijevic.

Après avoir travaillé le concept d'inconnu, à travers des portraits gigantesques de passants anonymes, les bustes de Léonard de Vinci et d'un inconnu se sont confrontés, se sont juxtaposés et ont véhiculé l'idée des valeurs différentes selon la place accordée à un individu dans une société.

C'est à partir de 1976, que les œuvres « triptyques » ont juxtaposé trois registres : l'art avec des tableaux d'artistes reconnus, l'objet utilitaire quotidien, et un fruit ou un légume pour signifier le vivant, le don de la nature, le mortel aussi.

Tous trois se percutaient dans un temps réconcilié, montrant un équilibre souvent précaire.

⁵⁷ In *L'originalité de l'avant-garde,...*, *op. cit.*, p. 88.

Pour l'artiste, il s'agissait de confronter la nature, la culture et le culturel.

L'animal vivant arriva comme une autre représentation de la nature, plus proche symboliquement de l'homme que l'était le végétal, plus surprenant aussi. L'ensemble était encore travaillé par cette question de l'équilibre tant sur le plan plastique que sur le plan symbolique.

Les jeux de sens étaient souvent soulignés par les titres des pièces qui semblaient servir de ciment aux trois éléments juxtaposés, ainsi ajustés.

Toujours cette constellation, la *configuration dialectique de temps hétérogènes* de Walter Benjamin, revenait nous interroger. Ces rendez-vous du regard ouvraient encore un autre temps, c'était l'impression ressentie dans les allées du zoo.

Les dispositifs mis en place par l'artiste comportaient, comme dans mes objets, une profusion de sens, et mettaient aussi le spectateur dans une position embarrassante quant à la lisibilité, entre forme et sens. Toujours, l'œil du vivant le fixait, le « *speculum mundi* » de Maurice Merleau-Ponty déjà cité ⁵⁸ et retour au monde omnivoyant, à l'angoisse générale rappelée par Georges Didi-Huberman ⁵⁹.

Le travail de Braco Dimitrijevic serait donc assemblage, composition d'éléments et de temps disparates, recherche d'une unité perdue à cause des classifications.

Ainsi, il renoue avec une tradition ancienne que ne vivait pas l'art dans la clôture, actuellement dominante, et qui ne séparait pas les différentes formes d'investigation et de curiosité.

Paon

58 Cf., p. 43 de ce texte.

59 DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de minuit, 1992, coll. « critique », pp. 179-180. *L'Unheimliche* freudien étant « ce qui remonte au depuis longtemps connu, au depuis longtemps familier. » *Op. cit.*, p. 38 de ce texte.

Pour ce qui est strictement de la place de l'animal vivant dans l'œuvre, nous savons que l'utilisation d'animaux dans les installations a été inaugurée avec les paons, au vernissage de l'exposition à la galerie Waddington de Londres, en 1981.

À Londres donc, le tableau *Dust of Louvre and most of Amazon* est mis en scène : dans cette pièce, deux paons vivants déambulent, paradent entre des pierres dorées et sont mis en présence de peintures de Monet, Picasso, Matisse et Léger. Ils semblent regarder de tous leurs yeux, les cent yeux d'Argos répartis sur leur plumage.

Dans cette installation, l'artiste a senti, dit-il : « que les animaux réagissaient de façons différentes selon les tableaux. Ils ne percevaient pas les œuvres du *Pop art* de la même façon que celles de Claude Monet, et leur comportement devenait plus agressif à leur contact. Le calme revenait lorsqu'on remettait un tableau de Paul Cézanne sous leurs yeux. »

Gardons-nous de toutes conclusions hâtives à propos du sens esthétique de ces oiseaux !

Nous savons qu'avec cette intrusion dans leur univers, le fait qu'il s'agisse d'une œuvre d'art n'a aucun sens pour les animaux.

Toutefois, ce qui a du sens, c'est que tout animal face à une situation nouvelle, essaie de savoir à quoi elle correspond, cela vaut aussi pour le *Jardin des Plantes*.

Les animaux abordent la nouveauté en terme d'instinct de sauvegarde. Dans un premier temps, ils vont se méfier.

En biologie, des expériences ont été faites et ont montré qu'en leur faisant entendre une musique, on obtenait des effets particuliers sur les animaux, par exemple, plus ou moins de lait pour les vaches⁶⁰.

Evidemment, personne n'en conclut la mélomanie des bovins !

60 Entretien avec Pierre Tambourin, chercheur et directeur du *Génopole* d'Evry, anciennement de l'Institut Curie (Paris). Cf., p. 121 de ce texte.

Une oreille normale, quelle qu'elle soit, est capable de percevoir un son. Le son est ensuite traduit dans le cerveau par des signaux qui se transcrivent eux-mêmes par la production, dans le corps, d'un certain nombre d'autres signaux hormonaux ou électriques, et l'ensemble des informations produites à partir de la perception du son, peut aboutir à une fonction, par exemple la production de lait.

Il n'y a pas de raison qu'il en soit autrement de la vision.

Les expériences sont possibles, mais dans l'état actuel des choses, la science n'a pas les moyens de répondre complètement.

À la question : « Est-ce que d'exciter le système visuel pourrait produire des répercussions, des effets périphériques ? », la réponse est que, théoriquement, cela devrait avoir des incidences. D'ailleurs, nous savons déjà que nous pouvons provoquer des crises d'épilepsie en soumettant un animal à un certain nombre de *stress* visuels.

Il y a donc toujours des conséquences produites par une vision provoquée, mais gageons que ce n'est pas ce qui préoccupe le plus Braco Dimitrijevic.

Peut-être toutefois, son propos est-il, en mettant les animaux en position de regard incrédule, de nous signaler que nos perceptions ne sont qu'un mélange de signaux naturels et de savoirs culturels que nous ne différencions pas et qui engendrent une difficulté à percevoir la nouveauté, question esthétique récurrente.

Il faudrait la rigueur scientifique, de nombreuses expériences, et là encore, mettre de côté tout anthropomorphisme, pour savoir ce qui se passe réellement chez des animaux dans cette mise en présence des œuvres d'art.

Depuis le paon, Braco Dimitrijevic a montré de nombreux travaux comprenant des animaux vivants ; lions, éléphants, serpents, tigres ou flamants roses sont inclus dans des installations aux côtés d'objets symbolisant notre culture.

Objet-animal

Pour l'artiste, le choix des animaux est premier et loin d'être laissé au hasard ou aux commodités.

Outre des relations de symétries formelles avec les objets, envisagées comme dans *Domaines de composition* (ill. 22), la question du sens est un moteur puissant.

S'attacher strictement à la question du regard, c'est oublier que les animaux appartiennent totalement à l'œuvre.

Dans chaque station du *Jardin*, l'animal est *objectalisé*, il n'en est donc pas le spectateur et c'est sa participation qui doit être questionnée.

À la *Ménagerie du Jardin des Plantes* donc, il fallait examiner chacune des vingt stations. Chaque cage traitait une des questions d'un procès qui considère notre civilisation, notre culture ou notre monde.

Prenons la première installation : des autruches, un piano à queue et des *têtes* de Constantin Brancusi reproduites en plusieurs exemplaires. La symétrie formelle entre l'œuvre du sculpteur et l'œuf de l'animal est évidente, mais cet espace est baptisé : *Moment de conception*.

L'autruche, comme le crocodile, est un animal dont l'évolution s'est arrêtée très tôt. Elle a donc été choisie comme point de départ d'une réflexion sur l'évolution, sur le principe de conception du monde ou de l'œuvre d'art, sur les étapes de l'idée d'œuvre, de l'idée de sculpture.

Elle questionne les instruments de l'art, de l'expression, ses inspirations, ainsi que l'œuvre de Constantin Brancusi : *Le Commencement du monde* de 1924, dont le socle en bois et le plateau circulaire la rattachait à la sculpture dite moderniste⁶¹.

61 KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 117. « Et le désir, chez Brancusi, de rendre diverses parties du corps sous l'aspect de fragments tendant vers une

Il n'en reste ici que la partie supérieure, la tête en bronze poli, mais multipliée, tombée du socle. Brancusi avait trouvé *l'autruche aux œufs d'or*, pourrait dire Braco Dimitrijevic si l'instrument était pris pour l'art lui-même, ce qu'il rejette puissamment dans tout son œuvre, notamment avec la présence forte d'instruments de musique inopérants.

De nouveau, des relations intimes se tissent entre les éléments de l'installation, et dans les espaces laissés vides, se glisse le langage. Constamment les déplacements de l'animal modifient ces écarts, étirent le sens, laissent l'œuvre ouverte et mobile.

Même si l'autruche fait celle qui n'y voit rien, comme toujours !

Histoire de génie, la deuxième station, confrontait l'inconnu et le connu, l'homme ordinaire et le génie d'une part, avec les bustes cités plus haut, et la nature de l'autre, son espace, avec **la panthère de Chine**.

Il s'agissait aussi de signaler la singularité inhérente à chaque être vivant, son unicité, d'où découle l'attention qu'on devrait porter à chacun d'entre eux, alors que la tendance est de les confondre.

Selon les codes génétiques, il n'y a jamais deux panthères nées avec les mêmes taches, la singularité serait dans la nature, même si ces taches peuvent avoir une fonction mimétique.

Au zoo, cette fonction disparaît puisque l'environnement a changé, la tache devient alors objet questionnant pour le regard.

Notons que cette remarque sur les taches pourrait être appliquée à l'humain, toujours le même et chaque fois différent : « Chaque personne que je croise est géniale jusqu'au moment où elle prouve le contraire », dit l'artiste.

abstraction radicale, témoigne aussi de la perte de site, en l'occurrence le site constitué par le reste du corps, par la charpente osseuse qui, en les portant, donnerait une demeure à ces têtes de bronze ou de marbre. »

Mais c'est bien le différent, l'autre, qui donne à réfléchir.

Au sujet de la *tache*, Jacques Lacan la prend en exemple pour affirmer la préexistence au vu d'un *donné à voir*. Il ajoute : « Si la fonction de la tache est reconnue dans son autonomie et identifiée à celle du regard, nous pouvons en chercher la menée, le fil, la trace, à tous les étages de la constitution du monde dans le champ scopique. On s'apercevra alors que la fonction de la tache et du regard y est à la fois ce qui commande le plus secrètement, et ce qui échappe toujours à la saisie de cette forme de la vision qui se satisfait d'elle-même en s'imaginant comme conscience ⁶². »

Cela s'applique une fois encore, tout comme les ocelles, à l'idée d'une double-distance, d'une distance à réfléchir, à penser, pour percevoir une réalité ouverte, non définie à l'avance et qui laisse entrer la spécificité du regard de chacun.

Il me revient la grande tache réalisée par Georges Rousse, dans l'escalier de l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres d'Étiolles (91), en 1999-2000, pour l'exposition : *Un lieu en travaux* ⁶³.

Elle venait questionner, nier même, la géométrie du lieu, sa grande rigueur, ses verticalités, la hauteur de ses plafonds.

Dans l'exposition qui nous occupe, Braco Dimitrijevic désirait aussi signaler que l'animal est le dernier témoin d'une autre logique. « L'homme occidental se voit, prétention ou utopie darwinienne, comme le dernier anneau dans l'évolution, ainsi il a tendance à inverser les choses » affirme l'artiste qui ne partage pas ce sentiment et refuse de se prendre pour le maître des choses et du vivant, il tient simplement à poser la question.

62 LACAN, J. *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p. 71.

63 Pour développement, Cf., p. 260 de ce texte.

Pour lui, ce qui fait œuvre au *Jardin des Plantes*, c'est le tout ; l'aspect conceptuel avec des titres à la fois évocateurs et explicatifs, la façon dont les éléments apportés sont disposés dans chaque cage, le choix de ces éléments pour certaines cages et pas pour d'autres, et la manière dont ils vont correspondre avec chaque animal.

C'est aussi le rythme avec lequel bougent les animaux selon leur métabolisme pour faire varier l'œuvre, le *petit vampire* revient, et, enfin, l'ensemble des étapes.

Choix

Premièrement, l'artiste choisit des animaux par rapport à certaines significations que nous leur donnons dans notre culture.

Par exemple, **le lion**, roi des *fauves*, ne détruira pas les tableaux des peintres *fauves* comme l'a fait le *Troisième Reich* !

Dans *Tolérance* (ill. 23), en effet, les tableaux des expressionnistes étaient exposés dans la fauverie, ils évoquaient une rébellion d'artistes qui fut ensuite intégrée à l'histoire de l'art. Mais la présence des lions soulevait la question de la sauvagerie humaine et de notre civilisation pendant certaines périodes noires.

Rêve d'artiste : une sorte de fraternité pourrait bien s'installer lorsque l'objet aura été reconnu comme sans danger par l'animal.

Ce dernier ne juge pas, il adopte l'intrus, accepte l'étranger si celui-ci n'est pas une menace pour lui ou les siens, une définition de la tolérance, en effet.

Dans un deuxième temps, l'œuvre est « modelée dans la tête de l'artiste » qui considère tous les éléments dont il dispose et peu à peu, élabore sa réflexion.

Parfois, c'est avec des données scientifiques sur l'animal que le projet de rencontre avec un objet s'explique, comme dans le cas du crocodile de *Zone d'intuition*.

Ayant appris que les reptiles réagissent aux tremblements de terre et que dans certains pays asiatiques leur comportement est observé par des scientifiques pour anticiper les séismes, l'artiste a associé le crocodile à une œuvre de Malevitch et aux artistes suprématistes qui ont, pour ainsi dire, pressenti l'art minimal, cette sorte de *séisme* dans l'art, cela, une cinquantaine d'années en avance.

Le tout devient symbole d'*intuition* avec une phrase gravé dans le marbre aussi inerte que son voisin le crocodile, et qui dit : « L'intuition n'est rien d'autre qu'une idée figée dans un autre temps. »

L'ensemble est donc parfaitement prévu, pensé, excepté la maladresse d'un **dromadaire**, réputé domestique et dont personne ne se sera méfié.

Ce détail aura échappé à l'artiste, « ce qui est aussi bien » ajoute-t-il. L'animal a donc bousculé l'obélisque évoquant l'ancienne Egypte, qui s'est cassée, brisant ainsi l'harmonie qu'elle voulait désigner.

Acte volontaire ou coup du sort, personne ne le saura jamais, mais Braco Dimitrijevic a choisi d'éliminer toute trace de cette rupture, de gommer l'imprévisible, créant un blanc, une absence, comme un soupir dans la partition.

En effet, l'ensemble de l'exposition est considéré par l'artiste comme une seule œuvre composée de vingt éléments, dix-neuf en réalité, un tout rythmé par des arrêts, des silences, des respirations ; une sorte de pièce musicale du vivant, le plasticien se fait compositeur.

Notons que les instruments de musique, très présents dans l'ensemble de l'œuvre, sont le reflet de ce croisement des arts, une façon de dire qu'il n'y a pas de rupture

dans l'art, mais seulement dans le regard, qu'il faut s'efforcer de retrouver des liens dans la fragmentation du monde.

D'où le désir d'exposer cette symphonie silencieuse dans un zoo.

Enfances

Alors, que dire de ce parcours : qu'il ressemblait presque à une chasse au trésor ou à un jeu de pistes. Le promeneur cherchait partout les cages *œuvrées*, était presque déçu lorsqu'elles n'étaient pas transformées.

Du coup, ces œuvres faisaient regarder mieux certains animaux, voir le lieu autrement.

Face à l'animal, le spectateur se retrouvait sans mots, enfant au zoo, c'était le souvenir d'une fascination : le lionceau à caresser, le gros ours à aimer, le singe pour rire, le vivarium pour se faire peur.

Une seule entrave à cette promenade enfantine : le *Micro zoo* qui est l'espace où chacun peut observer l'infiniment petit avec des appareils optiques très sophistiqués et qui reste interdit aux enfants de moins de dix ans à cause de la fragilité de ces instruments.

C'est là que l'artiste avait placé *Sentiments intimes*, justement...

Un monde invisible, minuscule, secret, se fermait donc à l'enfance. Tous les mystères du monde se trouvaient retenus là, tous les désirs aussi.

S'il parvenait à forcer la porte, l'enfant découvrait le rêve et le vertige de l'imperceptible perçu. L'infime, le mystérieux, était posé là, sur des reproductions d'œuvres abstraites de cinq par cinq millimètres que les microscopiques animaux parcouraient négligemment.

Toutes les échelles se troublaient et du coup, par l'interdiction même, ajoutée à son voyeurisme égaré, et grâce au perfectionnement des machines à voir,

l'enfant percevait ces petits animaux comme bien plus importants que les lions ou les éléphants.

Avec une sorte de malaise, il comprenait aussi qu'à chacun de ses pas, il pouvait écraser l'un de ces univers minuscules.

L'animal prisonnier, refusant une nouvelle fois de « vendre son âme », survit à la transformation de son milieu.

Les questions de la tradition et du devenir animal de l'homme sont à poser là encore, après coup.

Il faudrait les chercher quelque part dans le reflet des mouvements de l'animal enfermé, suspendu à son énergie ou à sa peur, à son désir de liberté, mais avec ces mots-là, c'est encore nous qui nous imaginons dans la cage à sa place. Nous déléguons sans doute un peu notre regard aux animaux.

Braco Dimitrijevic a dit un jour : « J'ai réalisé ces œuvres avec les animaux pour mieux comprendre l'homme. » Il semblerait que la rencontre avec l'animal sauvage soit un rendez-vous avec soi-même. Le zoo offre le contiguïté avec l'altérité, l'animalité absolue ; il agence et exhibe la différence entre l'homme et l'animal, il définit en creux la seule espèce qu'on n'y montre pas, ou plus, l'homme.

Paradeisis

N'oublions pas que le zoo est une création humaine à l'histoire édifiante. Depuis le *paradeisos* persan, reflet idéalisé de la description biblique du jardin d'Eden, en passant par les luxueuses ménageries royales, jusqu'à la destruction peu glorieuse de celle de Versailles par la Révolution, nous savons que le jardin zoologique est très ancien, et a joué un rôle important dans l'histoire et la culture.

Ce projet de maîtrise de la nature était alors parallèle à celui de la maîtrise du monde par la colonisation.

La Ménagerie nationale du Muséum d'Histoire naturelle de Paris (*Jardin des plantes*) a servi de modèle à tous les établissements similaires du XIX^e siècle et devait servir à la fois au progrès de la science et à l'instruction publique. Les premiers temps, ils étaient réalisés dans l'irrespect total des animaux.

Principalement, ces lieux parlent de nos sociétés : rappelons qu'autrefois les *sauvages*, ces hommes ramenés de contrées lointaines (Afrique, Océanie, Asie ou Amérique) y étaient exposés dans leur décor *naturel*, aux côtés de nains, de bossus ou d'albinos, et que les hôpitaux psychiatriques ont été construits sur le modèle du zoo.

Ce dernier est peu à peu devenu un observatoire de la psychologie animale destiné aussi « à tenter une comparaison entre les manifestations déterminées chez l'animal par la captivité au zoo et chez l'homme par le séjour prolongé à l'hôpital psychiatrique ⁶⁴ », dit Henri Ellenberger.

Il ajoute : « Les progrès de la psychologie animale nous ont permis de mieux comprendre certains traits fondamentaux de la nature humaine, de faire la part de ce qui est inné ou transmis par la culture, et même d'esquisser une psychopathologie comparée de l'homme et de l'animal ⁶⁵. »

Braco Dimitrijevic n'avait donc pas tort, mais cette mise en présence de l'art et de l'animal peut laisser pensif quant aux conclusions comparatives.

Le zoo est une grande armoire compartimentée dans laquelle nous rangeons les *curiosités* dans des tiroirs différents et étiquetés, classés en départements, et finalement, il ressemble à nos musées où les époques sont les tiroirs.

64 ELLENBERGER, H. *Si les lions pouvaient parler, essais sur la condition animale*. Sous la direction de CYRULNK, B. Paris : Gallimard, 1998, coll. « Quarto », p. 85.

65 *Id.*, p. 86.

Allons plus loin : Henri Ellenberger nous met en garde : « Le zoo pourrait non seulement servir d’abri à des espèces menacées d’extermination, mais aider à attirer l’attention du public sur la catastrophe qui est en route. D’autre part, le jardin zoologique devient un correctif de plus en plus nécessaire contre les effets oppressants et destructeurs de notre civilisation hypertechnique et hypermécanique⁶⁶. »

Une dimension politique se fait jour ici.

Le zoo serait lui-même un miroir parfait d’une certaine schizophrénie humaine, comme le soutient Braco Dimitrijevic, il n’est ni la nature ni la culture, il est reflet de l’homme allant à sa propre perte.

Au sujet de l’exposition récente *Les Animaux sortent de leur réserve*⁶⁷, Jean-Louis Pradel remarque : « Sens et forme indissociablement scellés par la même énigme, l’animal n’a que faire du zoo humain, trop humain, où chacun est retenu prisonnier, quel que soit son ghetto⁶⁸. » Plus loin, il ajoute : « Si l’art contemporain prend des allures d’Arche de Noé, c’est qu’il y a urgence⁶⁹. »

Urgence de reprendre contact avec le réel, avec le vivant et la complexité du monde sensible, de déjouer les endoctrinements machinistes, de réajuster le rapport au corps et au devenir de celui-ci.

Sur l’art

Nous retrouvons l’idée du miroir dans le début de définition que donne l’artiste de l’art : « Le piano n’est pas la musique, le tableau n’est pas l’art, ils sont des moyens. »

66 *Ibid.*, p. 90.

67 Au centre Georges Pompidou, Été 2002.

68 *Beaux Arts magazine* n°219. Août 2002. Citation extraite de *Animal Factory*, pp. 56-62.

69 *Id.*, p. 62.

L'art serait ce qui se passe entre l'objet et le spectateur. L'animal est un des éléments qui composent la signification finale, il donne sens aux objets dans les cages, qui eux donnent sens à l'animal.

Le tout, comme les miroirs qui se reflètent et qui créent une profondeur infinie, ceux de Yayoi Kusama par exemple, où le spectateur questionne sa place entre regard incrédule et œuvre d'art. L'œuvre se trouve dans cette tension entre ce qui est vu et ce qui est réfléchi.

L'artiste a tenté, dit-il, d'aller au-delà du formel, de choisir un concept et de se servir du langage plastique pour créer une unité entre contenu, langage et moyens.

La complexité des dispositifs transmue l'apparente hétérogénéité des éléments en un ensemble homogène, sous-tendu par une pensée humaniste.

L'animal est donc bien là, au service des concepts d'harmonie, d'équilibre du monde, de regard et de création.

Braco Dimitrijevic va plus loin, il postule que « dans nos gènes, depuis Lascaux, quelque chose est écrit qui nous saisit à une vitesse incroyable dans ce rapport entre l'art et l'animal vivant. » Ce quelque chose qui nous saisit serait notre animalité perdue et retrouvée par l'art, en creux toujours, la culture placée face à la nature, leur écart irréductible.

Puis il rebondit. À une dernière question sur le caractère d'*originaux* des œuvres déposées dans les cages, l'artiste hésite. Il a souvent exposé des originaux dans ses installations, mais ici, il ne l'a pas « jugé utile »...

Et d'ailleurs, personne n'aurait été vérifié de près leur authenticité.

Certaines pièces sont donc modelées par l'artiste et les autres sont des reproductions d'œuvres célèbres.

Y-aurait-il eu du danger à laisser des originaux dans les cages du zoo ?

Les intempéries possibles ou les griffes des animaux auraient sans doute fait reculer des conservateurs. Mais qui peut imaginer un voleur assez fou pour oser s'introduire dans la cage de la panthère ?

Il est finalement plus facile de dérober un Corot au Louvre !

Les animaux seraient aussi les gardiens de nos œuvres, de notre culture, malgré l'incongruité de cette proximité entre sacré et naturel.

Escargot

Daniel Arasse, observant le tableau de Francesco del Cossa, *L'Annonciation*, nous demande : « Vous trouvez ça normal, vous ? Dans le somptueux palais de Marie, au moment (ô combien sacré) de l'Annonciation, un gros **escargot** qui chemine, yeux bien tendus, de l'Ange vers la Vierge, vous n'y trouvez rien à redire ⁷⁰ ? »

La similitude formelle entre la représentation de Dieu et celle de l'escargot pouvait certes être notée, rappelant peut-être *l'insondable lenteur de Dieu à s'incarner* !

Mais l'auteur va plus loin : l'exceptionnelle présence de cet animal dans une *Annonciation* et sa taille disproportionnée, lui font dire qu'il « est peint *sur* le tableau et non dans le tableau. Il est sur son bord, à la limite entre son espace fictif et l'espace réel d'où nous le regardons ⁷¹. » Il serait donc là pour faire lien.

L'escargot devient selon lui, le lieu d'entrée de notre regard dans le tableau. Ses yeux fixent les nôtres, « nous invitent à un mode particulier de regard. [...] une représentation non ressemblante, inévitablement inadéquate, de l'événement qu'elle représente – c'est-à-dire surtout un formidable enjeu de la rencontre entre Gabriel et Marie, qui en légitime, tant de siècles plus tard, la représentation ⁷². »

Cet enjeu, c'est l'incarnation.

70 ARASSE, D. *On n'y voit rien, Descriptions*. Paris : Denoël, 2000, coll. « Essai », p. 25.

71 *Id.*, p. 35.

72 *Ibid.*, p. 36.

Pour conclure, il ajoute que Francesco del Cossa fait de l'escargot la figure d'un regard aveugle pour nous signifier que nous ne voyons rien, ne savons rien de ce qui s'est réellement produit, malgré cette représentation.

Mais pour quelle raison l'escargot, plutôt que la grenouille, le crapaud ou le lézard, autres sortes de bêtes à sang froid ?

Ainsi placé dans l'espace réel, l'escargot reprend des proportions correctes pour nous, environ huit centimètres de long.

Du coup, la Vierge semble bien petite, et puisque *nous ne voyons rien*, osons une autre interprétation, depuis une pratique, depuis une recherche sur la place de l'animal dans la création.

Sans doute, cette interprétation déplairait à Georges Didi-Huberman qui, citant explicitement les écrits de Daniel Arasse, s'insurge déjà : « Le travail fantasmatique d'une image ne se résout jamais en un point isolé, mais de la surface imageante tout entière ⁷³. »

Qu'importe les querelles, puisque notre escargot ne semble pas complètement appartenir à la surface imageante justement, nous pouvons risquer le blasphème !

De nombreuses Annonciations contiennent des mots de la bible écrits entre la bouche de l'ange et l'oreille de Marie. Ces phylactères ont une fonction : « Il s'agissait de relier les deux acteurs d'abord si lointains ⁷⁴ », écrit Michel Butor, et d'*annoncer* la naissance bien sûr, le verbe ayant une fonction fécondante.

Aucun mot n'est écrit dans cette œuvre, mais un animal qui nous semble vivant, *appartenant à notre espace*, fait fonction de lien, disait Daniel Arasse.

Est-ce entre nous et l'événement ou entre les deux personnages représentés ?

73 DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002, coll. « Art et artistes », p. 13.

74 BUTOR, M. *Les mots dans la peinture*. Genève : Skira, 1969, coll. « Les sentiers de la création », p. 134.

Relier l'ange à Marie, pourrait être une des missions admises de l'escargot. Il remplacerait alors les mots tout d'abord. Encore un animal pour dire l'absence de mots.

Donc, l'escargot qui semblait démesuré comparé au pied de Gabriel et à la taille de Marie, aurait plutôt les proportions et même la forme d'un gros sexe d'homme, en érection de surcroît, il pourrait bien figurer un sexe lent, humide et lourd se dirigeant de l'ange à Marie, tout en restant à la limite du tableau.

L'autre similitude de forme, avec Dieu cette fois, placé tout en haut du tableau, laisse penser que Francesco del Cossa aurait décidé d'annuler la colombe (*une chiure de mouche*) pour réintroduire l'animalité sexuée, la chair, avec un Dieu-escargot, au sang froid malgré tout, et venant féconder Marie sur la terre.

Ceci pourrait nous autoriser à questionner la validité d'une croyance, à contrer la foi, à réintroduire du charnel, du terrestre, dans le mythe, dans le divin.

Conjointement, il faudrait alors interroger le sexe, celui des anges, le rapport à la terre, et bien-sûr, le système de reproduction de l'escargot bi-sexué lui permettant de s'*auto féconder*, justement !

Ne serait-ce pas, d'une certaine façon, le cas de Marie ?

Autre hypothèse plus qu'audacieuse, mais qui pose une nouvelle fois la question du double sexe du créateur.

Après l'excommunication, nous risquons d'être brûlés vifs avec les hérétiques, punition *terre à terre* s'il en est, *brûlante* et charnelle aussi !

Toutefois, nous pouvons encore nous étonner d'un anachronisme qui nous ferait presque croire que Francesco del Cossa aurait pu lire le poème *Escargots* de Francis Ponge⁷⁵.

S'y trouve évoqué ce que le peintre semble rappeler : un rapport singulier à la terre, à la trace, au mouvement incessant, une singularité de la *coquille*, intimité nomade (absente d'ailleurs dans le tableau et à la fois symbole de naissance, image de l'oreille donc des mots, et œuvre d'art).

Arrêtons là, nous sommes partis un peu loin de Braco Dimitrijevic et de l'animal *gardien de notre culture*.

L'escargot remet celle-ci en question dans le tableau, tant sur le plan des croyances que sur celui de la représentation, ou de l'art lui-même.

Lieu-mémoire

Au zoo donc, avec ce genre d'exposition, l'artiste tente bien de saisir la présence du lieu, des bâtiments pris avec leurs occupants, de les forcer à modifier le travail, à signifier, à garder leur place encore : nous ne sommes pas dans une galerie, mais bien dans un *lieu public* très connoté !

Gaston Bachelard affirme que « Créer une image, c'est vraiment donner à voir ce qui a été mal vu, ce qui était perdu dans la paresseuse familiarité, est désormais objet nouveau pour un regard nouveau⁷⁶. »

Certes, personne n'avait jamais regardé ni le zoo, ni les animaux, de cette façon, les œuvres non plus d'ailleurs !

De plus, le regard garde la mémoire, désormais, tous les zoos rappelleront celui-ci.

75 PONGE, F. *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*. Paris : Gallimard (1967), 16^{ème} éd., coll. « nrf », 2000, pp. 51-55. Extraits reproduits en *annexe 4*, Volume II, p. 154.

76 BACHELARD, G. *La poétique de l'espace* (1957). Paris : P.U.F., 1992, coll. "quadrige", 5^è éd.

La perception est modifiée par le regard posé sur l'art, qui lui, *artialise* notre vision du monde.

Les objets présentés dans cette recherche, eux, étaient restés jusque-là, libres de toute situation définie, ils avaient une logique interne, mais nous aurons pu noter leurs tentations de s'approprier les lieux ou de les modifier.

Déjà dans *Coin télé* (fig. VI), *SDF 1* et *2* (fig. X et XI) et surtout avec *Sirop de mémoire* (fig. XIV), après s'être déjà affranchis de l'accrochage traditionnel, et avoir glissé vers le sol, de la peinture à la sculpture, ils commençaient à impliquer l'espace environnant.

Du face à face avec le lieu, le *ready-made* impose de se retourner pour se ressouvenir, un mouvement agi par le regard. Dans un croisement du temps et de l'espace, il fallait réhabiliter, puis exhiber, présentifier en télescopant le vivant et l'espace, actualiser l'œuvre par la commande, et enfin reposer la question de l'exposition.

Auparavant, il fallait examiner de plus près, cette émergence de l'enfance, de la mémoire, dans une pratique froide et métallique, empreinte de machinisme et de danger.

[Chapitre 3]

Chapitre III
Objet-(sans)mot

Les contours linéaments partent à la nage de tous côtés, entraînant mon sujet vers un flou, qui ne cesse de se dilater ou de dérapier, surface de dissolution, de divergence et de distorsion.

Michaux

L'enfance du re(g)art

1. Humain trop humain

La révolte des mots ou retourner le regard.

L'anthropomorphisme est apparu irrépressible pour qualifier notre regard sur les animaux. « Assistants involontaires du maître d'œuvre » ou « Gardiens de notre culture », ils signifient l'absence de mots, mais pas de vie.

L'animal vivant, sans mots, renvoyait à l'enfance sans mots et à l'apprentissage du langage. Celui qu'évoque Julia Kristeva dans son échange de lettres avec Catherine Clément¹.

Jean-François Lyotard jette aussi un œil sur les mots et définit l'écriture, la création, l'art, comme des expérimentations à l'anamnèse ; se ressouvenir de quelque chose d'enfoui, donc des mots d'avant les mots, de l'infans.

De ce temps où le sexe de l'enfant ne semble pas identifié comme tel, et où l'idée d'une bisexualité est avancée.

C'est avec ce passage de la vie, qu'Amélie Nothomb introduit habilement sa *Métaphysique des tubes*².

Elle peut en imaginer le regard, le mouvement, l'absence des mots indispensables à la pensée, l'absence du *je* identitaire et sexué redoublant ce vide.

Avec humour, elle nomme *Dieu ce rien comblé*, cette existence absente. « Ensuite il ne s'est plus rien passé » sont les derniers mots de son roman, sous-entendu plus rien qui ait un intérêt équivalent...

1 CLÉMENT, C., KRISTEVA, J. *Le féminin et le sacré*, Paris : Stock, 1998.

2 NOTHOMB, A. *La métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel, 2000, pp. 7-35.

Ce *rien*, Julia Kristeva le montre aussi à propos de l'angoisse de la mort et de l'infime d'une pensée isolée et solitaire. « C'est parce qu'il n'y a absolument *rien* à faire qu'on fait le mieux ce qu'on peut. Sans cela – s'il y avait quelque chose d'absolu et non pas *rien* – c'est la course au martyr, la course à la guerre ³. »

C'est un vide qui fait créer.

Dans un deuxième temps dans les œuvres présentées ici, le tableau d'école et l'écriture à la craie auraient fait grandir l'enfant et les cartes de géographie avec les tableaux d'élocution lui auraient imposé des connaissances et des valeurs parfois discutables.

Cette mémoire tourbillonnante de l'enfance en quête d'un devenir et effrayé de grandir, est d'ailleurs évoqué dans le texte de *Rivière d'Asie* ⁴.

Mon grand intérêt pour le travail de Julia Kristeva tient au fait qu'elle oriente sa recherche vers une quête de la singularité, qui est proche de mon questionnement sur l'humain, sur la création et sur *l'être artiste au féminin*.

Elle montre la difficulté à être dans cette *révolte créatrice* au sens d'une transformation de soi qui prend en compte par retournement l'enfance, le passé, et invente un futur singulier en refusant *d'en être*, au sens d'appartenir à des familles de pensées, politiques surtout, en frôlant constamment les limites, et en choisissant d'être soi à tout prix, par ce qu'elle nomme une *révolte intime*.

Pour entrer dans cette pensée, mes hésitations furent nombreuses au regard du champ complexe et vaste qu'est la psychanalyse. La rencontre avait eu lieu lors d'une *interface* à la Sorbonne ⁵.

3 *Id.*, p. 79.

4 *Rivière d'Asie*. In *Copieurs & Infidèles* n°8. Paris : édition Jeune Création, 2000, pp. 12-17. Reproduite en *annexe 7*, Volume II, pp. 169-177.

5 KRISTEVA, J. *Interface*, amphithéâtre Bachelard. Paris, La Sorbonne, 1996.

Cette confrontation de deux visages, le sien et le mien, de deux réflexions distantes, au cours de laquelle il fallait trouver une lisière commune dans un échange d'informations entre nos deux domaines, a donné une autre forme à la création plastique.

La décision fut prise de se glisser vers cet *entre-deux*, poncif des arts plastiques et aussi de la psychanalyse, dans cet espace entre sensible et nommable, et ceci, pour y **questionner la révolte intime de l'artiste qui le ramènera à l'enfance, et de découvrir un autre point commun : la question de la souffrance.**

Comme pour une sorte de commande, il fallait créer un objet, à partir d'un regard posé sur une pensée.

Souffrance

La souffrance est au centre de la recherche de Julia Kristeva et semble être le résultat d'une difficulté qu'a l'humain à faire entrer la passion et le sensible dans le discours. Ceci n'est pas sans relation avec la recherche effectuée en *Maîtrise*, et renvoie d'ailleurs, dans un sens plus large, à l'interprétation des œuvres d'art.

Julia Kristeva avait déjà été convoquée pour tenter de montrer la crête entre signifié et sensible, de faire transpirer les mots peints d'alors, des humeurs du corps, d'une impossible parole univoque.

Ce fut alors, un moyen d'éprouver que l'œuvre est dans le sensible et l'indicible, et qu'elle prend son autonomie dans le meilleur des cas.

Les mots avaient d'ailleurs été une étape nécessaire à l'émergence d'une autre pratique artistique, nous l'avons dit, Didier Anzieu avait confirmé⁶.

⁶ *Op. cit.*, p. 91 de ce texte.

L'absence de mot posait un vrai problème dans ma pratique, momentanément réglé par l'animal, mais déjà ce-dernier était apparu encombrant.

D'où l'intérêt de mettre en parallèle l'œuvre d'art et un autre art de la limite, celui de la cure analytique ouverte, explicitée par Julia Kristeva dans *La révolte intime*⁷, et qui constituera une pièce modifiant mon travail.

Julia Kristeva convoque donc l'idée de la souffrance sous la forme d'une difficulté à représenter, si proche des moments de désœuvrement de l'artiste.

Elle l'observe en train de se dire, du plus profond, du plus enfoui, comme un signifiant pulsionnel qui a d'autres logiques, hors langage, hors sujet, avec un sujet non-verbal, proche parfois de l'état mystique.

Sa réponse est que seule la *révolte intime* peut venir au secours de cette souffrance.

Mon hypothèse sera que la *révolte intime* est le moteur de la création artistique, qu'elle permet à l'artiste de mettre en œuvre ce que la cure analytique permet de mettre en mots ; la représentation des conflits intérieurs innommables, fixés dans l'inconscient et ceci, dans le hors temps que constitue le travail dans l'atelier, la rencontre avec la pratique. Cette révolte lui donne sa liberté.

L'œuvre est aussi une histoire d'amour et de liberté conquise de haute lutte contre soi-même, en retournement sur soi.

Dans *Les nouvelles maladies de l'âme*, Julia Kristeva montre d'ailleurs des exemples de psychés qui n'ont pas de représentations verbales de leurs conflits, certains ont des représentations plastiques mais pas toutes⁸.

L'œil de l'artiste capterait aussi, selon Barry Schwabsky : « les aspirations et les anxiétés inexprimées, flottant confusément dans la culture et qui, les passant au

7 KRISTEVA, J. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris : Fayard, 1997.

8 KRISTEVA, J. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 1993.

travers du prisme de sa personnalité - ou mieux de son tempérament - les rend singulières, idiosyncrasiques⁹. »

Nous l'avons déjà senti dans chacune des œuvres.

Révolte

C'est donc l'histoire d'une révolte singulière qu'il fallait mettre en forme, mais il ne s'agissait pas d'une révolte d'acception commune.

Au sens étymologique, *volte* : *volvita*, *voltere* signifie l'action de tourner, de faire un détour, un retour. Il y a là : le découvremment, le déplacement, le changement, exactement comme pour mes objets.

Le mot vient du latin populaire *revolvere* intensif qui veut dire rouler en arrière, se retourner.

Avec Platon, le retour en arrière permet, par le dialogue, de faire émerger *la* vérité en nous.

Avec Saint Augustin, cette vérité est aussi dans la parole, celle de la confession. Il s'agit là d'effectuer une rétrospection, de se chercher dans la parole, afin d'obtenir le pardon, l'absolution. Se laver des péchés permettrait un nouveau départ par l'oubli, le dépôt de la parole, l'aveu de la culpabilité suivie du pardon qui « donne la paix. »

Au sens psychanalytique, le retour en arrière est un bouleversement intérieur. Bien sûr, l'aventure freudienne est l'héritière de la médecine et aussi de Saint Augustin. Cette reconstitution vers un nouveau départ est encore effectuée par un retour en arrière au cours de la cure analytique.

L'oubli se change en appropriation positive de la mémoire, en réconciliation avec soi et ses drames. La contradiction avec l'autre, avec soi, la mise en cause de l'identité est source de la vie psychique et de création.

⁹ SCHWABSKY, B. « Damien Hirst à l'Académie de Lagado ». *Artpress*, Mai 2001, n°268, p. 18.

Quoi qu'il en soit, cette révolte est questionnement, retournement et déplacement du passé « pour préserver la vie de l'esprit, l'avenir s'il existe en dépend ¹⁰ », ajoute Julia Kristeva.

Et plus loin, « cette rétrospection, comme voie de la vérité et de l'identité. »

François Cherpaz nomme ce retournement : *pivotement*, ce fait d'être à la fois le même et un autre.

Pour ce qui est de la vérité d'ailleurs, Julia Kristeva ajoute que le but de cette révolte serait : « Une écriture *contre* pour atteindre ce frémissement de l'intime qui n'est pas une vérité, mais certainement un désir qui soutient la plume de tout écrivain, au long du voyage ¹¹. »

Encore un *Voyage en mots troubles* qui était déjà le titre de ma *Maîtrise* ¹².

La révolte en question n'est pas une *révolution* au sens commun du terme qui elle, mettrait justement fin à la révolte, mais plutôt une façon d'être perpétuellement en questionnement critique ouvert et non dans la pulsion de destruction.

Détruire un état, pour le remplacer par un différent, nouveau, revient à en installer un autre, somme toute identique au premier, car fermé, fini lui aussi. C'est toute l'histoire des avant-gardes du siècle dernier.

Il serait d'ailleurs intéressant de chercher les relations entre, d'une part : révolution, avant-garde, Modernité, et, d'autre part : révolte, art contemporain et Post-modernité au sens développé par Rosalind Krauss ¹³.

L'intime

La question de *l'intime* est le second versant de cette réflexion.

¹⁰ In *La révolte intime*, ..., *op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹² POUSSIER, I. *Voyage en mot trouble*. Travail d'étude et de recherche, *Maîtrise*, sous la direction d'Eliane Chiron. Paris : UFR d'arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris I, 1995.

¹³ KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. J.-P. Criqui. Paris : Macula, 1993, pp. 123-127.

L'intime est ce qui est le plus au-dedans, dans le face à face avec soi-même. C'est le privé, le secret du secret.

Il variera quelque peu selon les époques. Ce ne sont pas toujours les mêmes actes qui sont secrets au cours de l'histoire. Milan Kundera défend l'idée qu'aujourd'hui, ce sont les actes les plus ordinaires et les plus consternants de banalité qui sont secrets. Cela n'a pas toujours été le cas, qu'importe.

Toujours, l'intime implique une topologie, pose la question de l'espace, du lieu, des lieux d'intimité. Entrer dans l'intimité d'un lieu pour se préserver du regard de l'autre.

C'est là, une première articulation avec mon travail plastique ; les relations entre intérieur et extérieur, dedans et dehors, ont déjà été soulevées.

Ici il fallait inventer un lieu qui pointerait l'intime.

Pour Julia Kristeva, cette part intime est ce que « la compréhension de la révolte nous dévoile », l'indice d'une subjectivité, la possibilité même et la seule d'une vie psychique.

L'intime est le plus profond, le plus singulier de l'expérience humaine, au-delà de l'inconscient, il est la vie même de l'esprit et « c'est bien l'intime qui nous interpelle dans la ré-volte politique, sociale ou personnelle ¹⁴. »

Il fallait donc nommer l'intimité fragmentée, fragmentaire, l'expérience révoltée et lui articuler la question des choix sur différents plans: politique, social et individuel.

Dualisme créateur

¹⁴ In *La révolte intime, ..., op. cit.*, p. 80.

Julia Kristeva impose cette nécessité de *révolte intime* dans le but de « rester en vie. » Mais pas *seulement* ! Sa certitude est que sans révolte, il n'y a pas de vie psychique, d'intime.

Ce syllogisme disjonctif, raisonnement d'idées différentes, montre un dualisme, une hétérogénéité entre la représentation des mots et celle des pulsions.

Le recouvrement entre les deux niveaux permet de repenser ce dualisme, cette brèche entre sensible et intelligible. Il impose un retour en arrière pour l'appropriation de la mémoire, du passé et pour aller vers le prospectif de la révolte.

C'est la condition pour avancer : le ressourcement dans la mémoire collective et individuelle, l'interrogation pour se déplacer.

La révolte constituerait donc notre *sol* pour nous construire.

Le passé est ainsi, aujourd'hui nouveau.

La culture esthétique contemporaine célèbre cette crise permanente, obligatoire, la conciliation provisoire, la fragmentation, l'impossible unité.

Il fallait continuer à lire, mais aussi déboucher sur une création, sur un objet.

La méditation entre le sens qui nous habite et l'acte créateur donnait des indices.

L'œuvre d'art est une œuvre de l'esprit, donc le résultat d'une vie psychique.

« L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte »¹⁵, disait Paul Valéry. D'où l'intérêt de bâtir un travail plastique à partir d'une réflexion sur cette notion de *révolte intime*.

Il s'agit d'une révolte continue, non finie, d'une recherche constructive dans la cure, en mouvement dans le balancement entre mémoire, crise, passion, langage et création, entre sensible et sens.

15 VALÉRY, P. *Dialogue. Un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*. Paris : Gallimard, 1946.

Pas de création donc, sans une révolte de ce type, sans retour en arrière, sans déplacement, sans innovation non plus.

Il aurait fallu créer un objet qui se transforme sans cesse, au fur et à mesure des mutations de son auteur *en révolte*, ce qui revenait à créer l'œuvre impossible, utopique, à moins d'y inclure un mouvement transformateur perpétuel.

Nous pensons à un autre rêve d'artiste, celui de Constant : *New Babylon* fut ce projet de lieu situé entre art et utopie, et l'objet d'une « note de lecture » écrite il y quatre ans ¹⁶.

Pour lui, disais-je alors, il s'agissait d'inventer un espace de vie non prescrit, ouvert et modulable, de projeter un camp de nomades à l'échelle planétaire.

L'impossibilité de réaliser un tel projet avait imposé que la ville reste à l'état des plans, toujours transitoires et jamais achevés : « *New Babylon* doit demeurer au plan de l'imaginaire, mais image d'une aspiration réalisable et mobile » disait Constant, cette entreprise dura dix ans.

Chez le New-Babylonien, l'acte créateur aurait aussi été un acte social. À chaque moment de son activité créatrice, en contact direct avec ses semblables, il aurait agi sur la communauté, provoquant une situation nouvelle sans que le processus ne soit jamais achevé, autre histoire de *Révolte intime* agissant sur la communauté.

Objet-lieu

À partir de ces constatations, il fallait construire un lieu transitoire, transformable, démontable et chercher comment celui-ci pourrait signifier le caractère provisoire de la pensée révoltée.

¹⁶ *Recherches Poïétiques* n°6. Printemps/été 1997. Paris : ae2cg Éditions, pp. 170-171.

Le matériau de l'armature fut du tube d'acier de vingt-cinq millimètres de diamètre, généralement destiné à construire des meubles. La hauteur des tiges était de deux mètres, la largeur de l'ensemble resta à définir.

S'il y a un centre de la recherche pour Julia Kristeva : c'est le discours amoureux qui nous fait parler, peut-être créer, et nous rapproche de la psychanalyse.

À la fois traumatique et exaltant, l'amour rejoué dans le transfert permet de trouver un nouveau langage, comparable à l'acte créateur, ne serait-ce pas cette autre naissance, qu'on appelle reconnaissance pour l'artiste ?

Restait donc à trouver « l'objet-lieu » de ce transfert créateur, à chercher plus avant.

Julia Kristeva convoque *La recherche du temps perdu* : la création comme ressourcement et transformation de la mémoire. Marcel Proust affirme qu'écrire, c'est plonger dans la régression, dans la *caverne sensorielle* (encore un lieu habitable) où l'identité est sur le point de se défaire.

Il risque alors de se dissoudre dans le chaos sensoriel et affectif qui précède le langage, ce temps sans mots. L'implication du sujet dans l'être, la transformation de la réalité à travers un regard singulier, peut-être une parole, sont des actes de synthèse vers une totalité.

L'effacement des limites personnelles crée ce moment de révolte, ce moment créateur, moment fragile.

Julia Kristeva livre encore des exemples précis de révolte.

Dans les écrits, c'est le moment où le récit est pulvérisé par la poésie, mais il y a un risque psychique de ce type d'expérience, une souffrance et une solitude. Elle montre que, dans *Le Con d'Irène - La Défense de l'infini* de Louis Aragon ¹⁷, il y a une

17 ARAGON, L. *Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », coll. « nrf », pp. 437-475.

fragmentation, une mise en cause de soi, artistiquement et érotiquement ; perte de soi, dépression, suicide, frôlement de la limite dans le creuset de l'érotisme.

Elle ajoute qu'il se peut que parfois, l'homme soit mené à l'impasse de l'engagement, de l'adhésion, qui n'est autre qu'un besoin de protection régressive, rassurante.

Ce fut le cas pour Aragon, dont l'adhésion au Parti Communiste vint calmer les douleurs, redonner identité, et le fit passer, du même coup, sur la pente glissante des compromis.

Julia Kristeva en conclut que le niveau esthétique serait celui de la démesure, de l'idéal ou du néant, tandis que le niveau éthique serait davantage celui de la mesure, des nuances, des compromis, oserons-nous dire compromissions, et chercher une articulation entre les deux ?

Julia Kristeva nous donne quelques raisons d'espérer : une esthétique qui « fait apparaître, avec la singularité de chacun, la multiplicité de nos identifications [...] prend en charge la question de la morale. L'imaginaire contribue à l'esquisse d'une éthique encore invisible ¹⁸. »

Elle donne des exemples :

Marcel Proust pense l'adhésion comme un rétrécissement de l'être, l'appartenance au clan est un *en être*. Il faudrait lui préférer le *par être*, pour ne pas oublier la révolte, le conflit, le style ou l'expérience esthétique.

Dans *La nausée*, Jean-Paul Sartre a une écriture magistrale, un bord à bord entre l'innommable sensation et la nommable pour l'autre. Il fait une synthèse et montre la négativité intrinsèque de la représentation qui va jusqu'à la répulsion et engendre l'angoisse.

Confronter l'image et la pensée permet de toucher du doigt une liberté qui donne, semble-t-il, un réel pouvoir de création.

18 KRISTEVA, J. *Les nouvelles maladies de l'âme, ..., op. cit.*, p. 330.

Quant à Roland Barthes, le dandy révolté, il travaille sur les mythes, met en question les clichés, pratique en sémiologie la démystification des mots et des sens. Bord à bord entre sensible et intelligible.

Nous voyons comment croyance, engagement politique et révolte intime, peuvent se percuter, se télescoper là encore, pour créer ou non du sens, un sens nouveau, un objet nouveau, esthétique et éthique.

Dans le sensible donc, un travail plastique fut réalisé en interface avec cette pensée : *Isoloir ou le drame de l'embrayeur* (fig. XV).

Isoloir ou le drame de l'embrayeur

Il fallut trouver une relation plastique entre l'intime, son espace et le mouvement perpétuel de la *révolte*. Les autres concepts retenus dans le texte étaient le *hors-temps* et le *par-don*.

La première évidence fut la solitude extrême exigée, pour celui qui vit sa révolte. Le lieu de cette intimité révoltée devait inviter à ce retour en arrière, à ce face à face questionnant et réduire l'espace était nécessaire pour amener à une réflexion solitaire et silencieuse.

Il serait *habitable* et pourrait réaliser un souhait de Francis Ponge dans ses *Notes pour un coquillage*, « que l'homme mette son soin à se créer aux générations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion ¹⁹. »

Pour mettre l'autre dans le secret de son propre *isolement*, l'image de l'isoloir s'était imposée, parallèlement à celle du confessionnal, question de culture !

Isoler, c'est priver l'autre ou soi-même du *sol* commun, afin de retrouver des racines propres, séparé du reste, seul avec soi-même, dans le secret, la solitude.



Rainer-Maria Rilke donne son avis au futur créateur et lui conseille cette même *révolte*, intime avant la lettre : « Votre regard est tourné vers le dehors ; c'est cela, surtout, que maintenant vous ne devez plus faire. Personne ne peut vous apporter conseil ou aide. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse des racines au fond de votre cœur. » Il

¹⁹ PONGE, F. *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*. Paris : Gallimard (1967), 16^{ème} éd., coll. « nrf », 2000, p. 76.

ajoute : « Confessez-vous à vous-même. (...) Creusez en vous, vers la profonde réponse » et plus loin : « Dites tout cela avec une simplicité intime, tranquille et humble ²⁰. »

Nous retrouvons l'idée d'isolement, de regard introspectif qui permet de créer du sens, l'idée de retour sur soi, des racines et du verbe qui absout dans ce lieu de mémoire, saint Augustin ne confesse plus !

Avant la mise en œuvre, il y eut des idées délaissées comme non-lieux :

La chambre noire avait d'abord semblé judicieuse dans sa relation à ma peinture passée, et surtout car elle contenait l'idée de la « révélation photographique » avec son rideau noir et sa lumière rouge, une certaine représentation du réel.

Ce projet rappelait les *photographies d'atelier* d'Hubert Duprat entre 1983 et 1986 (ill. 17) qui présentent un monde retourné, vu d'une chambre-atelier obscure. L'artiste cite Georges Bataille : « ...j'étais certain qu'un jour, je devrai tout renverser, de toute nécessité tout renverser ²¹. »

Le plus troublant est que, l'ayant rencontré plus tard, à propos des trichoptères, il m'avoua son absence d'atelier.

Il en avait pourtant décliné l'idée dans de nombreuses œuvres, utilisant marqueterie ou bloc de béton (1988-1989), scrutant d'abord l'intérieur de ce lieu mythique de la peinture, re-créé par l'artiste sans atelier, et occupant ensuite de plus en plus d'espace jusqu'à saturation complète du lieu d'exposition.

Ceci lui permit enfin de partir ailleurs, convaincu sans doute que ce n'est pas l'atelier qui fait l'artiste !

En fait, l'action photographique, induite par ce lieu imaginé, aurait pu déplacer le contenu recherché de la révolte.

20 RILKE, R.-M. *Lettre à un jeune poète*. Paris : Grasset, 1937, « Les Cahiers Rouges », pp. 17-19.

21 BATAILLE, G. *Le bleu du ciel*. Paris : 10/18, 1957, p. 132.

La cabine d'essayage fût examinée aussi. Ceci à cause de l'isolement et surtout du miroir qui renvoie l'image de soi, l'action du temps et l'inertie des gestes intimes sans cesse répétés. Le miroir force le sujet à se reconnaître tout en l'excluant, un peu comme l'écran de télévision d'ailleurs.

Il le rend à lui-même, sans reste, mais divisé, sauf peut-être chez Michelangelo Pistoletto. Divisé à tel point que cette formation du *je*, insiste Jacques Lacan « se symbolise oniriquement par un camp retranché, voire un stade – distribuant de l'arène intérieure à son enceinte, à son pourtour de gravats et de marécages, deux champs de lutte opposés où le sujet s'empêtre dans la quête de l'altier et lointain château intérieur. »

Le miroir sembla trop illusoire et le lieu, trop proche de l'image que l'on cherche à donner de soi, des belles images grecques, et donc, trop loin de la révolte sincère, même si l'intime s'y trouve, déplacé.

La cabine de douche avait d'autres défauts, mais elle est revenue dans *Rivière d'Asie*²², comme lieu intime de la pensée, mise à nu, et finalement pour permettre de donner le titre à la nouvelle, puis au court-métrage, au risque de les voir classés aux rayons des *guides touristiques* ou de la *géographie* dans les librairies et les vidéothèques !

L'idée retenue est celle de l'isoloir électoral comme paradigme de la démocratie et de la liberté de penser par soi-même, gagnée de haute lutte, de la sacralisation du vote et du brassage social.

À l'inverse, l'isoloir engage un questionnement sur l'image d'une citoyenneté sans esprit critique ou sans conviction, pour poser le problème de l'abstention, ce désintérêt pour l'engagement, d'ailleurs souvent lié, lui aussi, à une crise des représentations !

²² *Ibid.*, annexe 7, Volume II, pp. 169-177.

Figure de la dualité, *en être* ou *être par*, l'isoloir est très connoté et image du temps. Il est le lieu du secret, de l'obscur, des fantasmes et des peurs, le tout en pleine lumière dans un lieu public et surveillé.

Impossible de ne pas indiquer que je relis ce chapitre à la veille du deuxième tour des élections présidentielles de mai 2002, un présage (?), et qu'une autre chanson prémonitoire me revient en mémoire, parallèlement aux hésitations abstentionnistes de nos concitoyens :

*Vote*²³.

L'image du **confessionnal**, dont nous retrouvons la grille posée dans le fond de l'isoloir, semblait ne pas pouvoir s'atténuer, ni avec elle, l'idée de pardon.

Julia Kristeva développe cette dernière lorsqu'elle décrit la trilogie chrétienne du mal, inscrite dans notre culture : *la souillure ou contagion, le péché ou interdit, la culpabilité ou moment subjectif de la faute.*

Devant l'absurdité et le scandale de la souffrance, le pardon chrétien impose de revenir, de refaire le chemin, de se justifier, de se repentir, pour obtenir la rémission, le pardon qui offre un départ neuf.

Sans jamais se prendre pour Dieu, la psychanalyse laïcise et se trouve dans l'horizon d'un pardon chrétien culturel qui suspend le jugement et le temps.

Ce nouveau par-don s'exécute, selon Julia Kristeva, par la mise en parole de l'intime : l'absence de sens est mal-être, le par-don c'est donner sens par l'interprétation, c'est un don à l'autre, d'une capacité d'entendement, de jugement. C'est par ce don que l'autre advient.

Impudeur

²³ Cf., *annexe 3*, Volume II, p. 144.

Dans l'œuvre, le par-don pourrait être réflexif.

Il se situe aussi dans l'impudeur qui consiste à montrer un travail qui parle de lui-même à l'autre, d'être dans la quête d'un regard, d'un sens autre, par don de l'artiste, et dans l'accueil que l'autre lui réserve.

Le *divan* s'ajuste entre l'isoloir et le confessionnal. Comme l'explique Julia Kristeva, il se justifie par *la souffrance amputée du sacré*, par la quête d'identité, par un désir d'échapper à la souffrance de l'être qui refuse de *vendre son âme*, de se compromettre dans une adhésion, dans un *en-être*.

Son usage ne donne pas l'absolution, mais dessine peu à peu l'humain en mouvement qui est représenté dans l'isoloir, par les diverses combinaisons possibles de la conjugaison du verbe « être » avec des index : les pronoms *je, tu, il, elle*, écrits sur des dixièmes d'enveloppes électorales à entête de la *République Française*.

Cette conjugaison ne manquera pas d'être mise en relation avec l'école qui est le lieu de l'apprentissage de la fameuse chansonnette : *je suis, tu es, il est...* à tous les temps et tous les modes, mais dont personne ne questionne jamais le sens réel !

Autre critique possible de l'institution scolaire : la question du sens des apprentissages qui renvoie à l'acte manqué de *Sirop de mémoire* (fig. XIV)²⁴.

Après cette longue réflexion, les concepts mis en œuvre furent assurément : l'isolement, le hors-temps lié au temps sensible, l'identité et le par-don. Tous pouvaient être revisités à la lumière de la démarche artistique.

Voile

Un rideau, fixé à l'armature métallique, vient clore l'ensemble.

²⁴ Cf., p. 165 de ce texte.

Le voile de l'*isoloir* servira à redonner du sens : il faudrait tenter de traverser la toile afin d'offrir un rendez-vous libérateur de soi avec soi.

« L'écran est ici le lieu de la médiation, dit Jacques Lacan. Il rétablit les choses, dans leur statut de réel ²⁵. »

Pour l'écran que l'auteur décrit comme rompant un aveuglement et montrant l'objet caché par la lumière trop vive, utilisons cette citation comme métaphore.

L'écran qui sépare de l'aveuglement public, est la médiation avec l'intime, la frontière qui permet le rétablissement des images intérieures.

Ce rideau est d'abord lié au théâtre, et devient un détail récurrent et fondateur de la peinture, dans l'opposition des œuvres de Zeuxis et Parrhasios, mais le mien sera à dépasser, à ouvrir.

Dans le théâtre, sa fonction très précise en fait à la fois clôture et ouverture, séparation entre montré et caché, promesse implicite d'une révélation, d'une indiscretion ; la peau de l'intime, tout comme les paravents des pensionnats ou des hôpitaux.

Le rideau aura donc des accents de la théâtralité ; une mise à distance d'une réalité rejouée, créant une confusion entre réel, art et théâtre.

Il vient confirmer la relation entre *Révolte Intime* et *isoloir*, il est à la fois dynamique et statique. L'hésitation fut longue entre l'opaque et le translucide.

« Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger presque transparent pour l'artiste et le poète » disait Henri Bergson.

Autre métaphore d'une vision du monde : le second, celui de l'artiste et du poète, laisserait trop voir les corps, ombres toujours chargées d'un sens précis, il signifierait l'impossible libération de la pensée par l'intime et l'illusion des images.

25 LACAN, J. *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p. 99.

Le premier, le lourd, convenait mieux, il soulignait le secret, le caché, la liberté possible. Ce fut un morceau de drap de coton ancien, aux *jours* brodés main par une femme d'un autre temps.

Nous le retrouverons en mots et images dans *Rivière d'Asie*, où Elsa affirme : « Entre ces draps-là, j'ai découvert toutes les odeurs du monde. Images du passé et des corps. Tous les moments de la vie sont liés aux draps, on dirait que l'intimité s'y inscrit jour après jour. De la naissance à la mort, ils nous enveloppent, sont les témoins de nos maladies, de nos amours et de nos larmes, ils forment les écrans gravés de mes souffrances, de mes plaisirs, de mes rêves²⁶. »

Ici se poursuivait la réflexion sur un autre type d'écran, cette fois protecteur.

Élections, indices

L'identité est encore la question posée.

Soulager la souffrance par la cure analytique, revient à redonner sens à l'individu en tant qu'être singulier, citoyen, responsable, à restaurer sa possibilité de choisir sa vie.

Les enveloppes électorales déposées dans l'*isoloir*, à la disposition du spectateur, portent toutes l'indice d'une identité possible.

L'*indice* dont parlait Charles Sanders Peirce, était ici reconvoqué²⁷.

Rosalind Krauss, elle, le nomme *embrayeur*, d'où le titre de la pièce qui souligne aussi une difficulté, un drame dans l'action possible du choix.

Rosalind Krauss définit l'*embrayeur* comme « un signe linguistique vide, qui ne peut être rempli de signification que dans la mesure où il est vide » et plus loin « dans la mesure où leur signification dépend de la présence existentielle d'un locuteur donné,

26 In *Copieurs & Infidèles*, ..., *op. cit.* Reproduite en *annexe 7*, Volume II, p. 174.

27 PEIRCE, C. S. In *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 65, (*cf.*, p. 25 de ce texte).

les pronoms se présentent comme appartenant à une catégorie de signes : les index²⁸. »

Les pronoms reflètent aussi les écarts temporels et affectifs qui existent entre le sujet et lui-même. Chacun dit *je*, alors qui est *je* ?

C'est pour cette raison qu'il fallait attirer le spectateur à l'intérieur.

Je, Tu, Il, Elle, sont inscrits sur les enveloppes et posent bien la question de la conjugaison du verbe *être*, et cette identité indécidable est redoublée par les empreintes digitales qui y sont associées.

Cette conjugaison devient indice de la réception de l'œuvre.

Les traces physiques sont aussi des index, les empreintes digitales sont indices d'une identité singulière, mais non reconnaissable, les traces de pas sur le sol aussi.

Nous songeons à *A world of false fingerprints* de Robert Filliou, en 1974. Cette pièce de trente-trois éléments montre autant de coffrets conservant prétendument l'empreinte digitale d'une célébrité, de Léonard de Vinci à Bach en passant par Staline et Laurel et Hardy (lequel des deux ?), et finissant à Robert Filliou lui-même. « Une manière de séculariser la relique en étendant son champ d'application et en revendiquant pour elle un caractère fictif²⁹. »

« Ce contact ne nous autorise pas à l'identification péremptoire de son référent dans la réalité³⁰ », souligne Georges Didi-Huberman au sujet du paradoxe des empreintes.

Les indices sont placés sur la tablette du fond pour attirer le spectateur plus à l'intérieur, le faire entrer complètement, puis le déstabiliser, lui poser la question de son choix identitaire, le forcer à faire don d'un sens à l'œuvre.

²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁹ *L'empreinte*. Catalogue d'exposition. Sous la direction de DIDI-HUBERMAN, G. Paris : éd. Centre Georges Pompidou, 1997, p. 232.

³⁰ *Id.*, p. 181.

D'abord il faut le faire entrer.

Appât et lumière

Un petit écriteau, placé à l'extérieur sur le rideau : *espace sous surveillance*, indique qu'il se passe quelque chose dans l'*isoloir*, il sert de leurre pour la curiosité, souligne un danger, une vulnérabilité ressentie dans l'objet.

Il sert à la fois d'appât et de repoussoir : premier choix.

Puis, une fois le choix assumé, la crainte passée, dès l'entrée, la lumière s'impose à l'intérieur. Elle est équipée d'un détecteur de présence et ne fonctionne que lorsqu'une personne entre ou écarte le rideau.

Sa fonction est de valoriser l'individuel, d'éclairer l'intime : la lumière pour y voir clair en soi !

Même s'il utilisait assez peu la lumière, Marcel Duchamp ajoutait : « L'objet est éclairant. Source lumineuse. Le corps de l'objet se compose de molécules lumineuses et devient la matière-source de la matière des objets éclairés. (...) L'objet émanant est une apparition³¹. »

Le mien avait besoin d'une véritable lumière, aveuglante et rassurante.

Cette lumière, à l'intérieur de l'œuvre, donne aussi à cet objet une autre visibilité, de l'extérieur cette fois. Sa prééminence projette en ombre la grille du fond sur le drap, celle-ci s'entrelace avec l'ombre du haut du corps de l'isolé, comme une ombre chinoise en rabattant la perspective et transformant l'espace en image anonyme. La grille se confond avec l'homme prisonnier.

Seul le bas du corps reste visible et nous constatons que le sexe est souvent difficile à identifier. La longueur du rideau laisse voir une partie du corps que nous examinons

31 DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1976, coll. « Ecrits », p. 122.

peu en temps normal et qui force les hypothèses : retour à Patrick Tosani et à l'identification impossible du modèle dans *C. T.*, en 1992 (ill. 7), les initiales ajoutant encore au mystère et aux suppositions ³².

Privés des images du visage et du haut du corps, il nous est parfois possible, mais pas toujours, de déterminer le sexe de la personne en fonction de ses vêtements, de sa posture.

Isolement

Pour faire de chaque spectateur un *cas isolé*, donc unique, placé dans un *splendide isolement* tout auréolé de lumière et qui refuse de s'engager dans les systèmes d'alliances, il aura fallu cette réflexion sur les paroles et les textes de Julia Kristeva.

Cela revient à mettre un tiers dans une position de silence forcé et de questionnement, ceci dans le temps du sensible.

Le sol de la pièce est d'une autre nature. Il vient compléter l'ensemble et imposer le retournement physique (*volvita*).

C'est un sol de mémoire enfantine, composé d'un tableau d'élocution décrivant le fonctionnement du cerveau, justement en question, et où certains mots sont soulignés ou entourés de craie rouge, pour attirer l'œil curieux : retour à un enracinement.

Pour lire les mots posés au sol et aussi pour ressortir de l'*isoloir*, renaître au monde, il faudra encore se retourner vers sa mémoire d'enfant.

Le plexiglas très dur, une plaque de polycarbonate d'un mètre carré, recouvre le tableau d'élocution pour que le spectateur puisse marcher dessus sans craindre de le salir, et y laisse la trace de son pas.

32 Tosani, P. *Cf.*, pp. 74-75 de ce texte.

Cette plaque est aussi un matériau de récupération qui provient d'une exposition de l'architecte Kurokawa Kisho, en 1998, à la Maison de la Culture du Japon à Paris.

Le titre de cette exposition était : *Penser la symbiose. De l'âge de la machine à l'âge de la vie*, intitulé étonnamment prémonitoire pour la réflexion présente.

Plusieurs dizaines de mètres-carrés de ce matériau recouvraient alors, le sol de la salle d'exposition. Sous ce sol transparent étaient glissées des esquisses originales de l'artiste soulignant la manualité de son métier de constructeur.

Le fait de marcher sur ces dessins constituait déjà une expérience très particulière pour le visiteur. Entre enveloppement dans l'œuvre, accueil, précautions et irrévérence, personne ne pouvait rester indifférent à cette déambulation forcée qui modifiait les démarches.

C'est cette expérience singulière qui était restituée dans l'*isoloir*.

L'objet doit forcer à un retour en arrière, à une recherche de sens, dans un lieu de mémoire intime et éclairée. Il fonctionne à la frontière du souvenir avec le tableau d'élocution, de la perception avec la vision éblouie, et de la réflexion sur le fonctionnement du cerveau et l'enracinement des engagements personnels.

La *révolte intime* se place contre la nostalgie, contre la déréliction : cet abandon, cette solitude morale complète. Elle est un manuel de survie, accueille les résistants de l'ombre, les rebelles solitaires, les clandestins sans réseaux, les artistes.

Il semble que cet objet permette de se situer dans un espace que Rosalind Krauss définit comme *structure axiomatique dans le champ élargi de la sculpture*, déjà examiné au sujet de l'œuvre d'Hubert Duprat³³.

Avec lui, j'ai retrouvé un plaisir enfantin de construire des espaces pour me cacher et inventer des histoires, de fabriquer des cabanes.

33 In *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 123. Cf., p. 157 de ce texte.

Il est apparu, à la fin du travail, que l'*isoloir* fait référence à l'univers médical, hospitalier même, à cause des tubes chromés et du drap blanc. Juste retour des choses, il est encore question de soin, d'accueil, d'hospitalité, de souffrance et d'amour.

Cet *isoloir* reste un moyen de se tenir hors-temps, c'est un habitacle à éprouver le doute, les questions à la fois sur l'intime, le politique et sur l'œuvre d'art. La sculpture se sert du théâtre, de sa relation au contexte induit par le spectateur, comme d'un outil pour détruire, enquêter et reconstruire dans le temps de la perception.

Politique, art

Repensons au *splendid isolation* de Lord Salisbury (1830-1903) qui fût la base de la politique étrangère de l'Angleterre.

L'*isoloir* sera le lieu d'un **questionnement sur les origines de la pensée politique individuelle et l'attachement historique à une démocratie**, en péril ces derniers temps, à cause de l'amnésie de certains, de l'opportunisme et de la malhonnêteté des autres.

Nous savons les engagements passés de Julia Kristeva et son talent pour évoquer ceux d'Hannah Arendt.

D'autre part, **cet isolement en un lieu individuel montre que l'art coupe et répare, sépare du monde extérieur pour restaurer la relation avec l'œuvre.**

Il désigne la violence de la solitude dans un espace ajusté aux dimensions humaines, et permet d'*habiter* le relatif avec le plus de réalité possible.

L'ajustement dans ma pratique serait encore une façon d'exhumer le souterrain et de le recréer, de le faire revivre.

L'isoloir se pose comme paradigme de la séparation privé - public, intérieur – extérieur.

Cette séparation travaillait depuis longtemps les pièces.

L'objet même est rupture avec le monde extérieur et oblige au retournement physique et mental du spectateur, ceci face à une lumière inquisitrice passant à travers la grille qui en constitue le fond.

Il est question ici, du reflet, du regard, de l'enfermement encore. La tombe est en érection, elle le sera ailleurs et de façon plus évidente dans *Extérieur nuit* (fig. XIX).

La souffrance et la désolation dont parle Julia Kristeva comme un arrachement au sol, ici à celui de l'enfance, sont aussi très présentes.

Sur fond d'imagerie scolaire revenant par bribes, en notions abstraites très attachées à l'objet et non à l'espace (lui-même impossible à représenter), voici une tentative d'exemplifier un voyage dans la plus privée et la plus mystérieuse des zones du cerveau : la mémoire.

Maurice Merleau-Ponty réfléchit à cette question du souvenir que l'art pourrait convoquer : « Non pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, mais s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées, jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle, percevoir n'est pas se souvenir ³⁴. »

L'écart entre le cerveau et le monde étant peut-être une question d'échelle.

Avec le recul, une problématique plus générale du travail s'impose ; celle du regard créateur qui n'est pas celui des yeux reflétant comme un catadioptré, mais bien celui du corps tout entier à l'œil *anadioptré* qui explore.

34 MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 1991, coll. « folio/essais », p.30.

Cet œil serait celui que Maurice Merleau-Ponty attribue au peintre, « l'œil qui est ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main ». ³⁵

L'œil *anadioptré* pourrait être un regard qui scrute l'invisible, joint à un corps qui crée par retournement, révolte intime ³⁶.

La réflexion sur la révolte créatrice fait plus que de s'articuler à cette recherche, elle relance des questionnements. Elle vient à point pour poursuivre, s'est ouverte sur la question de l'écran dans un sens nouveau et sur celle de la féminité, de la création féminine en ce siècle débutant, sur **l'exil de l'artiste femme**.

Julia Kristeva montre comment la femme qui pense, par extension qui crée, est une femme dont la tête est séparée du corps, fille de Méduse, sauf peut-être, si elle possède un œil *anadioptré*.

La révolte créatrice pourrait être une résurrection, après ou plutôt conjointement à la *révolte intime* ³⁷.

Il fallait donc faire cette révolution vers l'enfance mise en évidence par les objets créés et par les mots associés.

³⁵ *Id.*, p. 26.

³⁶ *Cf.*, *L'anadioptré*, développé p. 283 de ce texte.

³⁷ *Cf.*, *Féminin*, développé p. 234 de ce texte.

Une musique faite de singularités, de dissonances, de contrepoints par-delà les accords fondamentaux. Ce sera peut-être cela, le génie féminin. Novatrices parce que non conformes, leur génie est à ce prix : les révoltées y puisent leur exaltation, elles en paient aussi les frais d'ostracisme, d'incompréhension et de dédain. Destin commun aux génies... et aux femmes³⁸ ?

Julia Kristeva

2. Les mots sans les mots

Bisexualité, jeu

Furtivement donc, l'enfance s'était mise à remonter malgré moi, tant avec la place des mots, qu'avec les signes qui ponctuaient les objets.

Des tableaux d'élocution et des cartes de géographie exécutés dans mon enfance, des animaux vivants prisonniers, des dessins à la craie sur des tableaux noirs, une écriture enfantine ou enseignante, des plaisirs d'assemblage d'objets et des constructions de cabanes, le jeu très présent aussi dans les mots, tout faisait signe à l'enfance.

Aller au coin en fredonnant Une souris verte qui courait dans l'herbe : les souvenirs revenaient, du compas à l'odeur de l'encre.

Même les *Leçons de choses* évoquaient peur et fascination. Elles réparaient encore et encore : des souvenirs d'un jeu dans la cour, qui tourne mal, « jeu de mains, jeux de vilains ! », une bagarre avec un garçon, des pleurs et la punition.

La douleur sourde de l'injustice reflue : « Et pour le garçon *manqué* : la leçon de sciences naturelles à copier 20 fois pour demain matin ! »

« Garçon manqué ? » Raté, battu, perdant, dominé, vaincu, asservi, enfoncé, puni...

Les directeurs d'écoles primaires ont des mots parfois !

38 KRISTEVA, J. *Le génie féminin, Tome premier : Hannah Arendt*. Paris : Fayard, 1999, pp. 19-20.

Une douleur sans nom, sans mot, qui émerge peu à peu du travail artistique associé à la recherche, à une *révolte intime*.

Une sensibilité particulière et un regard singulier qui pointent justement l'enfance dans les œuvres de François Morellet ou Hubert Duprat, dans la promenade au zoo avec Braco Dimitrijevic, l'avaient déjà soulignée.

Et puis, il y avait eu *Faire école* le duo/duel Jean Le Gac – Sandrine Morsillo³⁹ ou *faire l'école* pendant vingt ans, revenir encore et encore sur les lieux des représentations passées, pour arriver au sexe de l'enfant dans les pièces suivantes.

Cette place du souvenir, articulée à celle de la femme et de la création, allait reposer la question d'une bisexualité de l'enfant décrite par Sigmund Freud.

Selon René Passeron, cette question semble bien être aussi celle de l'artiste. Il analyse la relation entre l'art et le jeu, même s'il ne fait pas cas de la création féminine⁴⁰.

Il conclut : « En fin de compte, le jeu apporte à l'art, auquel il s'intègre, la fraîcheur de celui qui n'a pas les moyens de dire quoi que ce soit, l'*infans*, qui rayonne par sa seule présence⁴¹. »

Il serait donc bien question d'une impossibilité de parler, d'une privation de mots.

« Nombre d'artistes, formés à l'art conceptuel, considèrent avec cynisme les grands sentiments dans l'art ; pourtant, dans leur quête d'une motivation artistique satisfaisante, ils se sont aperçu que leurs propres souvenirs d'enfance sont une mine

39 *Faire école*. Exposition au musée départemental de l'Éducation mai 2001. Catalogue, Bezons : Eventail, 2001. Cf. p. 182 de ce texte.

40 PASSERON, R. *La naissance d'Icare*. Paris : Ae2cg, 1996, p. 139.

41 *Id.*, p. 142.

d'expériences et d'émotions qui peuvent donner à leur œuvre une réelle authenticité ⁴² », dit Bonnie Clearwater qui signe un *arrêt sur enfance*.

Elle questionne des fantasmes, une critique sociale de la vie quotidienne, des traditions picturales, à travers des œuvres contemporaines qui témoignent d'un enracinement émotionnel dans l'inconscient collectif lié à l'enfance.

De Annette Messenger à Mike Kelley, de O'Boy à Taro Schizo ou Jim Single, « aucun de ces artistes n'essaie de retrouver l'innocence perdue de l'enfance. Les réalités de la vie contemporaine nous contraignent à nous demander s'il a jamais existé une époque idéale pour être un enfant. Pour la plupart de ces artistes (et pour leur public), l'enfance est une période difficile, qui a vu se former la personnalité, les goûts, les tendances sexuelles et le jugement esthétique. Ces artistes ont fouillé dans leur passé pour réaliser des objets qui évoquent avec force le souvenir des peurs et des désirs que nous avons tous connus ⁴³. »

Cette thématique des difficultés de l'enfance sera reprise dans le texte de *Rivière d'Asie* ⁴⁴.

Cette présence de l'enfance peut aussi advenir en dehors de la volonté de l'artiste, c'est le cas ici.

Sexe

Avec les deux pièces suivantes, *Garçon ou fille* (fig. XVI) et *I love you, pas là !* (fig. XVIII), l'enfance sera encore au premier plan, jumelée à l'image de la femme et de celle du sexe.

42 *Artpress*, Décembre 1994, n°197, p. 34.

43 *Idem.*, p. 40.

44 *Rivière d'Asie*. In *Copieurs & Infidèles* n°8. Paris : éd. Jeune Création, 2000, pp. 12-17. Reproduite en *annexe 7*, Volume II, pp. 169-177.

Dans la première, le petit siège des années soixante est encore une rencontre inattendue et nocturne.

Il fut trouvé parmi ces déchets *encombrants* et mensuels, qui rythment nos villes, retracent des vies, des ruptures, des abandons, des changements d'existence : l'enfant avait grandi, était parti sans doute, et l'objet était resté là, sans que personne ne se décide à le jeter, la poussière s'y était incrustée.

Puis, le rangement d'un garage, d'un grenier, ou un déménagement l'avait poussé dehors, sur ce trottoir de banlieue, accompagné d'une étagère cassée, d'un paquet de revues jaunies et d'un bric-à-brac innommable.

En bon état, il aurait encore pu convenir à une bicyclette absente, recherchée sans succès.

Cependant, au cours de cette enquête, l'objet s'était mis à raconter l'histoire d'une promenade à vélo qui, peu à peu, s'est transformée en voyage effrayant d'un petit enfant attaché sur le siège, zigzagant entre les voitures, le regard éperdu et cherchant le réconfort du parent conducteur qui lui tournait irrémédiablement le dos.

J'ignore avoir un jour vécu une angoisse comparable, mais elle fut ressentie devant l'objet qui une fois de plus m'avait choisie. Toutes ces images le rendaient touchant, émouvant même.

De retour dans l'atelier, il fut nettoyé et laissa apparaître un bleu ciel, *couleur layette pour garçon*, invisible dans la nuit. Le métal devait être repeint.

Tout comme pour *Iris d'artiste* (fig. I), le catadioptré a trouvé sa place sur les crochets d'arrimage, sans aucune transformation, dans cette sorte de geste hypnotique de la main.

Le contraste entre bleu pâle et rouge profond de *l'œil catadioptré* rayonna.

Lorsqu'il fallut nommer la pièce, une première signification arriva alors : *Garçon ou fille* (fig. XVI) pourrait être une métaphore de la maternité.

En effet, il s'agit avec ce petit siège, de *porter* un enfant sur un vélo et par extension, d'être une femme enceinte qui ignore encore de quel sexe est l'enfant qu'elle porte.

Sur cette pièce, le catadioptré est en avant du siège, alors qu'accroché sur un vélo, il aurait été placé derrière.

C'est l'arrière retourné, un derrière-devant ! Ainsi, il y aurait un danger entre les jambes de l'enfant sans corps.

Il fallait attribuer à cette pièce le même type d'éclairage que celui d'*Iris d'artiste* (fig. I) pour que le catadioptré joue son rôle d'indicateur du danger.

Le bleu layette est traditionnellement la couleur du garçon ou de l'indéterminé, du pas encore connu ; une fille peut bien porter ce bleu, un garçon ne porte pas de rose !

Donc deux questions se posent à l'évidence et elles ont bien un lien : quel sexe, quelle place ?

Place

De l'enfance d'une femme à sa place dans le monde, la frontière est mince : cherchons la place de la femme d'aujourd'hui, de celle qui crée.

Dans ces mêmes années soixante, celles du petit siège bleu de mon enfance, des tableaux d'élocution et des cartes de géographie, Roland Barthes analysait l'image que renvoyait à la femme sa revue préférée, le magazine *Elle*, toujours vendu aujourd'hui.

Cette image était bien celle de la société qui l'engendrait, en cette période féministe, elle disait aux femmes : « Aimez, travaillez, écrivez, soyez femmes d'affaires ou de lettres, mais rappelez-vous toujours que l'homme existe et que vous n'êtes pas faites comme lui : votre ordre est libre à condition de dépendre du sien ; votre liberté est un

luxe, elle n'est possible que si vous reconnaissez d'abord les obligations de votre nature⁴⁵. »

En d'autres mots, *n'oubliez surtout pas de faire des enfants, car c'est là votre destin*, et créez ensuite, s'il vous reste un peu de temps. Roland Barthes ajoute : « Prenez des accommodements avec la morale de votre condition, mais ne lâchez jamais sur le dogme qui la fonde⁴⁶. »

Mais surtout, sachez qu'il s'agit d'un loisir et qu'en aucun cas vous ne serez prises au sérieux.

Les temps changent-ils vraiment ? Ceux-là nous fondent.

Plus près de nous, Julia Kristeva fait une analyse comparable. Devant les inégalités persistantes et avec quelque recul, elle peut tirer les conclusions d'un tel héritage en cherchant *notre place dans le contrat social*.

Le temps des femmes est le dernier chapitre dans *Les nouvelles maladies de l'âme*⁴⁷, il préfigure *La révolte intime* et est consacré aux femmes et à l'espace maternel comme création féminine, lieu de féminité, mais pas seulement.

Cette réflexion conduit à la question de la partition du féminin et du masculin dans la création artistique.

Pour ce qui est du bilan provisoire, l'auteur distingue deux générations de femmes qui ne sont pas sans relation avec l'aspect politique et citoyen de mon *isoloir* (fig. XV). Après une logique d'*identification* au masculin qui a produit des effets importants et a beaucoup apporté aux femmes, elle analyse la situation, pour arriver à un constat dont la substance est, qu'aujourd'hui : « On assiste à un refus quasi global de la temporalité linéaire (comme temps du projet et de l'histoire) et à une méfiance exacerbée à l'égard de la politique [...] la lutte pour la reconnaissance socioculturelle

45 BARTHES, R. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, coll. « Points », p. 58.

46 *Id.*, p. 60.

47 *Ibid.*, pp. 297-331.

des femmes est nécessairement sa préoccupation majeure. Le courant plus récent du féminisme se pense *qualitativement* différent de la première génération. Intéressées *essentiellement* par la spécificité de la psychologie féminine et ses réalisations symboliques, ces femmes cherchent à donner un langage aux expériences corporelles et intersubjectives laissées muettes par la culture antérieure. Artistes ou écrivains, elles s'engagent dans une véritable exploration de la *dynamique des signes*⁴⁸. »

Ceci tout en cherchant éperdument une place dans le *contrat social*, comme dans l'ordre du sacrifice et/ou du langage.

Tenant de donner une difficile réponse qui relève d'une conjoncture socio-historique ou d'une structure individuelle, Julia Kristeva avance que c'est la frustration qui génère des œuvres spécifiques dont « la plupart répètent un romantisme plus ou moins euphorique ou déprimé, et mettent en scène une explosion du moi en manque de gratification narcissique. [...] À partir de là, elles tentent une révolte qui a pour elles le sens de résurrection⁴⁹. »

La femme artiste est confrontée à une interdiction liée à son sexe, encore très active. Elle ne *peut* donner la vie abstraite, celle de la pensée, sans courir bien des risques, dont celui de la décapitation.

L'auteur ajoute que cette révolte est refusée par l'entourage et peut nous conduire à la violence entre les sexes ou plus loin, à l'espoir d'une innovation culturelle.

Ces violences nous sont, en effet, bien connues et leur portée est sous-jacentes dans nos œuvres !

L'analyse est claire et elle confirme ce texte, explicitant aussi la présence de Méduse ; de plus, elle fournit une espérance pour la femme artiste qui semble avoir un rôle à jouer, une vraie place à tenir.

48 *Ibid.*, pp. 297-331.

49 *Ibid.*, p. 316.

Julia Kristeva est de cet avis, et en 1999, elle affirme : « Le siècle prochain sera féminin, pour le meilleur ou pour le pire. Le génie féminin, tel qu'il nous apparaît ici (avec Hannah Arendt), laisse espérer qu'il y a une chance pour que ce ne soit pas pour le pire⁵⁰. »

Ce questionnement très large dépasse le cadre de cette recherche, présentons d'abord la seconde création de cet ensemble.

I love you pas là !

La pièce (fig. XVIII), plutôt troublante, est réalisée au cours de ce questionnement, elle sera nommée après coup : *I love you, pas là !* avec un jeu de mot prenant en compte l'objet (un youpala) et l'interrogation sur l'image de la femme, sur celle du couple, sur l'absence, qui sera aussi développée dans un court métrage.



Ce nouvel assemblage vient résonner avec *Garçon ou fille* (fig. XVI) d'une part, pour ce qui est de l'objet destiné à un enfant, récupéré et ressuscité, et avec *Ils restèrent amis* (fig. III) d'autre part, pour la question du face à face homme-femme, de la partition du masculin et du féminin dans la vie et par extension dans la création artistique.

Ce *trotteur* est un objet démodé, que des parents imposaient à l'enfant entre huit et treize mois, pour qu'il se tienne mieux et plus vite debout. Ainsi libéré de son poids, de son déséquilibre, il pouvait éprouver les sensations liées à la verticalité, le « plaisir de se tenir debout, de découvrir une nouvelle vision du monde » pensaient

50 *Le génie féminin, ..., op. cit.*, p. 11.

les tortionnaires inconscients. Ainsi il pouvait, soi-disant, apprendre les gestes de la marche sans risquer de tomber.

Nous pouvons y voir une marche forcée, une obligation de marcher debout, de s'équilibrer sans tomber, une sorte de forçage qui rappelle les appareillages pour malades atteints de poliomyélite.

Dans la marche à quatre pattes, serait-ce la proximité avec l'animalité qui gêne tant le parent exigeant ?

Il faut très vite se déplacer, fonctionner, marcher droit surtout !

Marcher vient du latin *marcus* qui signifie marteler, ou du francique *markôn* qui indique le fait de marquer, d'imprimer le pas.

Nous pourrions, là encore, trouver une relation avec l'empreinte, l'indice, l'écriture.

Dans la pièce, l'outil du déplacement, cette prothèse de l'équilibre, est immobilisé, figé et posé sur une plaque de polycarbonate striée.

Cette dernière, avant d'être récupérée, assurait une protection dans la construction d'une maison, afin d'isoler des rayons ultraviolets en laissant passer de la lumière, une sorte d'écran total. Elle est devenue le plateau qui offre à la vue le mystère en l'isolant du sol.

La grande culotte qui devait soutenir l'enfant est remplacée par une petite culotte de femme, un string noir qui pointe le désir masculin, la sexualité. L'objet intime, indice d'un corps sexué, absent lui aussi, est devenu immettable puisqu'il est associé à un support haut de cinquante centimètres à peine.

Seul un enfant soumis ou une femme de très petite taille, une naine, pourrait encore l'enfiler, d'où le malaise produit par ce contraste entre enfance et sexualité, voire perversité.

La pièce est fabriquée par une femme, il faudrait se demander si elle aurait pu être réalisée par un homme et de quelle façon elle aurait alors été perçue, en cette époque de pédophilie mise à jour !

Les rouleaux de mousse noire isolent encore le tout du sol, et semblent le faire flotter comme un radeau. Celui du milieu est fendu dans la longueur et garni d'une lumière rouge, un feu **stop**, généralement placé sur la vitre arrière d'une voiture. La lampe est reliée à un transformateur qui permet à celle-ci de rester allumée fixement, fente rouge juste sous la petite culotte sexy, le tout *apporté sur un plateau*.

L'ensemble met le spectateur mal à l'aise. Le renvoyant à des désirs abjects, refoulés jusqu'à l'oubli, mais qui aujourd'hui se font jour de plus en plus souvent dans l'actualité.

Certains ont vu dans ces prothèses de féminité future, des sortes de machines de torture ou d'appareils médicaux qui ne sont pas sans rappeler ceux de Damien Hirst ou de Rebecca Horn.

Toutefois, plonger ce dernier objet dans un aquarium, pour le mettre à distance, l'adoucir, aurait pu se révéler très dangereux puisqu'il est électrifié.

Plus largement, l'objet questionne encore la place de la femme, entre l'enfance, la sexualité, la maternité, la plaie rouge originelle et la machine, l'industrie, le danger, l'art.

Les hommes font parfois marcher les femmes pour mieux abuser des filles ! Le STOP est encore un signal de danger.

Féminin

L'interrogation sur le sexe peut se poser pour l'artiste-femme, nous l'avons vu.

Masculin ou féminin, cette question du sexe de l'artiste s'était posée par les mots, pour le titre de mon *Diplôme d'Études Approfondies* qui engageait « l'artiste en *ferrailleur* ».

En effet, les substantifs sans féminin réduisent le champ de la désignation, et il fallait trouver un nom correctement accordé au sexe, sans que cela tourne au ridicule ou au féminisme militant qui exige des *e* partout.

Artiste reste neutre, indéterminé, ferrailleur non ! Et que dire de ferrailleuse ?

Cela pointe, comme certains tableaux d'élocutions, la structure traditionnelle des emplois.

Qu'importe d'être sculpteur, si l'on est une femme ; c'est la fonction, non pas la désignation d'un sexe, qui compte. Certains noms ont été féminisés, pourquoi pas, mais cela pourrait bien revenir à parler d'abord du sexe plutôt que de la fonction, ce qui aurait l'effet inverse de celui attendu.

Être une femme-sculpteur n'est pas être la terminaison d'un homme.

Bien plus que le simple débat féministe qui peste de la non-existence du substantif féminin pour désigner celle qui a choisi un métier traditionnellement masculin, il faudrait chercher ce qui est différent, singulièrement féminin, ce qu'un homme ne verrait pas, ne ferait pas dans ce qui est montré ici.

Le but serait bien, par des objets inattendus, d'interroger la création spécifique des femmes, leur devenir artiste, parallèlement à cette question, finalement secondaire, des substantifs : ferrailleur, maçon, sculpteur.

L'image de la femme, dans la littérature enfantine actuelle, nous préoccupe, tant sur le plan professionnel, lorsque nous sommes aussi professeur(e), que personnel, car nous sommes potentiellement filles de mères, mères de filles, femmes et artistes.

Elle montre un monde ségrégué et notre impuissance à modifier des représentations dépassées. La femme y est toujours renvoyée à la maternité et aux tâches domestiques, malgré bien des tentatives libératoires, publicitaires notamment.

L'objectif fallacieux de ces écrits est de donner identité, de définir les rôles, de ne rien changer surtout. Dans cette littérature, les illustrations montrent encore et toujours le féminin, même s'il s'agit d'animaux, affublé de tabliers et renvoyé aux fourneaux, et le masculin ridiculement avachi dans des fauteuils, portant lunettes et lisant journaux. On n'est pas loin du repos du guerrier !

Les valeurs mises en évidence sont donc, aujourd'hui encore, pour l'homme : activité, maîtrise, contrôle, domination et oisiveté, le tout ouvert vers l'extérieur, dans un temps linéaire, et pour la femme : servitude, dévouement, gratitude, culpabilité, et activité sans fin, le tout gardé à l'intérieur dans un temps circulaire.

La femme d'aujourd'hui continue à être écartelée dans sa citoyenneté et dans sa création, entre l'intérieur et l'extérieur, avec la culpabilité entre les deux, qui lui tranche la gorge pour taire sa rébellion.

Le travail de Julia Kristeva va dans ce sens avec la *révolte intime* et le questionnement sur le génie féminin. Elle interroge la création des femmes, le devenir artiste féminin à travers le sacré et la question du temps, perçu de façon différente par les deux sexes.

La femme civilise avec le don du langage, une forme du Sacré, nous l'avons dit. La maternité (ou l'enseignement) serait un carrefour entre le biologique et le degré zéro de la civilisation. Elle est la frontière entre l'humain et le sacré au sens des représentations, des idéaux et du projet. La femme est la jonction, une sorte d'articulation magique.

Qu'en est-il de la femme artiste ou de sa place en politique ?

« La blessure narcissique des femmes d'aujourd'hui se manifeste peut-être artistiquement ⁵¹ », dit Julia Kristeva.

Et plus loin, « La femme combat sa frustration avec des armes qui paraissent disproportionnées, mais qui ne le sont pas, par rapport à la souffrance narcissique d'où elles s'originent. »

La révolte créatrice serait une possibilité de résurrection, après ou conjointement à la révolte intime, elle tarirait les sources de cette indomptable mélancolie féminine.

Et que fait l'œil des femmes ?

« Sexe posé »

Garçon ou fille était le nom d'une pièce isolée qui reprenait le catadioptre et suspendait au mur la chaise enfantine. Pourtant, ce titre allait devenir celui de l'association de deux pièces distinctes dont les relations n'avaient jamais été imaginées, et ceci grâce à l'œil d'une autre femme.

Lors de la sélection des artistes susceptibles d'exposer au Salon de Montrouge, il me fallut montrer quatre pièces différentes dans très peu d'espace. Deux assemblages étaient au sol, et *Ils restèrent amis* (fig. III) était accroché sur la même planche de bois, très proche de *Garçon ou fille* (fig. XVI).

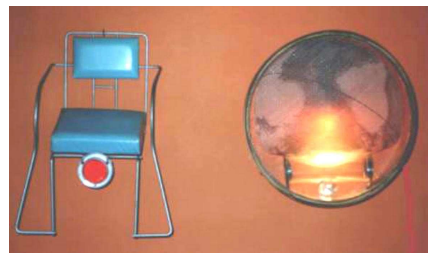
La commissaire d'exposition a choisi ces deux derniers ensemble, imaginant avec un regard très personnel et son histoire singulière, qu'ils formaient une seule pièce en diptyque. L'un serait *Garçon*, la petite chaise en bleu layette, et l'autre *Fille* pour sa rondeur éclairée.

51 *Ibid.*, p. 316.

Selon elle, la question du choix du sexe, ou plutôt du hasard qui accompagne une grossesse serait bien posée, tout en proposant une représentation de chacun des sexes. Elle avoua que sa propre fille était enceinte, détail anodin mais troublant quant à la perception critique d'œuvres contemporaines, dont elle fait commerce.

L'analyse d'un objet avait contaminé l'autre par une proximité involontaire et les préoccupations du spectateur.

La nouveauté de la réception de ces pièces me sembla amusante, et questionnante aussi, car malgré les explications données, le choix était fait pour l'exposition. Ce serait les deux pièces ensemble, accompagnées d'un seul titre : *Garçon ou fille* (2) (fig. XVII).



« Sexe posé » ou s'exposer revenait alors à accepter l'œil de l'autre, à refuser la présence de l'œil unique, du *mauvais œil*.

Il fallait bien questionner la place de l'exposition dans la création, d'autant que le problème s'était déjà posé pour *Siróp de mémoire* (fig. XIV) ⁵².

⁵² Cf., p. 165 de ce texte.

Rompre les images premières.
Gaston Bachelard

3. Commande : lieu d'exposition et création

Isoloir ou le drame de l'embrayeur (fig. XV) était déjà une forme de commande, universitaire celle-là, et cette impulsion donnée à la création allait modifier profondément le rapport aux mots qui, pour l'instant, restaient scandés en indices.

Commande

L'hiver 1999, la galeriste Isabelle Suret prévoyait de faire investir un nouveau lieu abandonné à une dizaine d'artistes dont j'étais, dans le cadre de ses expositions nomades *Chez l'un l'autre*.

La commande était de **créer pour le lieu**, en fonction de son architecture, de sa mémoire ou de l'impression qu'il nous faisait. La contrainte imposée par Isabelle Suret était de travailler pendant la semaine d'exposition, directement dans le lieu où nous étions « parachutés », afin d'occuper un vide, d'installer, d'investir, d'inscrire sa trace.

Nous arrivions avec un projet en tête et nous agissions là, guidés par l'ambiance, la rencontre avec les autres artistes et avec le public, lui-même attiré par un autre événement, musical ou théâtral.

L'exposition active et collective devrait modifier aussi bien la perception du lieu que la fabrication.

Rosalind Krauss rapporte un type d'expérience comparable pour l'exposition *Rooms* à PS1 (Project studio one), en 1976, qui avait lieu dans une ancienne école⁵³.

⁵³ *Ibid.*, pp. 80-90.

Les exemples artistiques qu'elle relate, sont édifiants quant à la prise en compte de l'état du lieu par des techniques souvent apparentées à l'installation.

Différente était l'exposition *Work in progress*, organisée avec Christian Boltanski, qui permettait de voir le travail des artistes se faire et se défaire, mais n'affichait pas la prise en compte du lieu. Chaque artiste devait réaliser son travail et le décrocher le soir.

Pour nous, l'exposition serait celle de l'œuvre en cours, celle du faire aboutissant à l'œuvre modifiant l'espace. Elle serait laboratoire du vivant, mêlant artistes et spectateurs, et devait nous permettre de mesurer la part de l'engagement créateur par rapport à ce lieu inconnu.

Pour cela, il avait fallu s'en imprégner, en visiter chaque recoin afin de choisir une *place*, celle qui générerait l'œuvre en fonction d'une pratique singulière et qui exploiterait au mieux l'état d'abandon réel : dégradation des sols, peintures écaillées, papiers déchirés, travaux inachevés, plâtre en miettes, objets abandonnés...

Un temps, cet hôtel particulier fut occupé par Gérard Depardieu et ses équipes de tournage. Il avait eu une vie bien remplie : tantôt décor de films, tantôt salles de répétitions, bureaux ou pièces de réunions, de réceptions ou de fêtes, mini théâtre... Malheureusement ou non, trop peu d'indices ou de traces de l'avant absent restaient encore pour dire exactement la dernière fonction de chaque espace. Un trouble habitait le lieu.

Ce trouble a rendu le choix difficile, sans doute à cause de cette interruption dans le temps du lieu, dans l'écoulement de sa durée, jusqu'à provoquer une sorte d'apnée, de béance de vie.

Ce magnifique espace en plein Paris, encore chargé de fastes et d'élégance, était donc en suspens d'occupation, de locataire, en rémission, rendu presque interlope, en

tout cas équivoque ; un non-lieu d'habitation, un intérieur vide de vie et de sens, partant dans *tous les sens*, un entre deux vies en ignorance de son devenir.

Il fallait choisir un emplacement à réfléchir.

Lieu-titre, corps-mouvement

Une première idée, associée au rapport du lieu avec le cinéma, donna un titre, sans objet réel pour la première fois : *Extérieur nuit*.

Il faudrait inventer l'extérieur à l'intérieur ou inversement, introduire une relation avec le cinéma, seul indice attesté.

Le lieu parlait déjà.

Me fixant sur cette idée, le choix de l'emplacement se porta sur un espace de jonction, de transit : soit entre deux pièces, soit dans un long couloir à l'étage, donnant sur un escalier de service qui pourrait être condamné, mais le projet d'occuper une petite pièce du même étage était simultané et tentant.

Exposer vient du latin *exponere* qui signifie : *mettre hors et mettre en vue, étaler*, mais puisque l'œuvre n'existait pas encore, de quoi s'agissait-il ?

Parallèlement et devant l'évidence de ce questionnement, j'en suis aussi venue à passer en revue l'existant, à imaginer comment ce dernier pourrait s'adapter au lieu, s'y intégrer, puis se modifier avec lui.

Le mouvement de la vie absente devait être restitué et aurait pu être suggéré par la nature même des pièces exposées ; petite chaise ou youpala faisant référence à l'humain, représentant une sorte d'anatomie humaine absente, et redoublés de mots en mouvement qui auraient (re)tapissé les murs de la petite pièce sous la forme d'une narration défilant.

Restait qu'en associant le lieu à certaines des pièces déjà anciennes, le sentiment de trahir la commande était trop fort, cela revenait à être en faute par rapport aux contraintes en apportant de l'extérieur ce qui aurait dû être trouvé à l'intérieur.

La vraie honnêteté par rapport à la pratique était de repérer dans le lieu lui-même, les matériaux de mon travail.

En observant mieux les espaces du possible, le désir de rendre peu à peu les œuvres *habitables* devint indéniable, il fallait de toute façon y insinuer un corps, une vie, un peu comme pour *l'isoloir*.

La vie suscitée pourrait bien être réelle, par l'adjonction d'un animal dans l'*habitable* ; après la souris, le poisson, la grenouille, la tentation de la tortue fut très forte, tant pour son mouvement, cette lenteur presque artistique, que pour son histoire immémoriale, son rapport au temps justement, ou pour sa *sagesse hermétique* selon Francis Ponge⁵⁴, en relation directe avec le genre d'objet visé.

De plus, la question de l'intérieur/extérieur semblait montrer la limite du corps et répliquait à l'interrogation sur sa place. Cette démarche était déjà dans les précédents travaux.

Le pénétrable est bien un environnement pour un corps absent, une représentation de la « caverne moderne », il est considéré comme allégorie du corps humain.

« Après Soto, de Geno à Gonzalez Torres, le Pénétrable n'aura fait que chercher à nouveau le corps⁵⁵ », confirme Luis Pérez Oramas.

Couloir et porte

54 PONGE, F. *Le parti pris des choses...*, *op. cit.*, p. 13.

55 « La caverne moderne : histoires de pénétrables ». *Artpress*, numéro spécial, *Oublier l'exposition*, 2000, n°21, p. 27.

Pour revenir au fond du couloir où l'installation fut enfin programmée, à cet espace de jonction et de transit, j'y voyais déjà une sorte de « décor », toujours en lien avec le cinéma, une fausse porte partagée en deux et condamnant l'accès à l'issue de secours. Ce qui revenait à emprisonner le public à l'intérieur.

La porte viendrait clore et ouvrir à la fois. Elle se ferait piège du regard.

Dans la partie haute, serait enchâssé un casque de moto ouvert en deux dans le sens de la hauteur, afin que le spectateur puisse regarder par l'ouverture ce qui se passerait derrière la porte fictive.

Il n'était pas question, comme pour les spectateurs de Marcel Duchamp dans *Etant donnés...* de glisser un œil voyeur dans une petite fente imperceptible, mais d'engager toute la tête, de la séparer du reste du corps, de la jeter tout entière par un regard assumé, dans un autre univers.

Afin d'attirer l'attention du spectateur, de provoquer le désir de passer sa tête dans l'ouverture et de le mettre dans cette position du voyeur casqué, il faudrait un leurre, une sorte d'appât pour sa curiosité, comme pour *l'isoloir*, un déclencheur de la pulsion scopique.

Dans la partie basse donc, un mouvement coloré derrière une vitre opaque et lumineuse pourrait exercer cet office.

L'aquarium habité de poissons multicolores à peine visibles était séduisant.

Georges Didi-Huberman développe le motif immémorial, religieux, de la porte, image ambivalente et représentative du passage qu'il tente de séculariser.

« L'ouverture de la porte – l'accès pour le désir à son objet, l'accès pour le regard à « sa » chose enfin dévoilée – restera virtuelle et, en ce sens interdite ⁵⁶. »

Plus loin, après avoir présenté la parabole de Kafka dans l'avant-dernier chapitre du *Procès*, et comme en écho à mon projet, il affirme : « Et chacun *devant* l'image – si nous nommons image l'objet, ici, du voir et du regard – se tient comme devant une porte ouverte dans le cadre de laquelle on ne peut pas passer, on ne peut pas entrer [...] Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance... *l'image est structurée comme un seuil* ⁵⁷. »

Le corps du spectateur resterait bien sur ce seuil, à distance, alors que sa tête serait emportée ailleurs, dans une représentation non encore déterminée de l'extérieur.

Mon but serait donc de *réduire* quelque chose, de faire entrer le regardeur dans l'image, dans une autre image où un autre problème se poserait.

Le désir de voir nettement, de comprendre les formes en mouvement, devait le pousser à mettre sa tête dans le casque, ainsi il découvrirait tout autre chose que ce qu'il imaginait voir.

Là où il désirait voir *l'intérieur* lumineux et coloré, devait être reconstitué *l'extérieur*, la nuit, sur la route. Il y aurait aussi un miroir sans reflet direct pour décupler l'image du lointain.

Nous ne sommes pas loin du *miroir du temple*, décrit par Jean-Pierre Vernant et qui reflète sa propre mort au regardeur : « Ombre obscure, brouillée, indistincte, tête encapuchonnée de nuit, spectre désormais sans visage, sans regard. [...] Porte entrouverte sur l'Hadès, le miroir rappelle au dévot qui passe devant lui que sa claire

56 DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les éditions de minuit, 1992, coll. « critique ». p. 186.

57 *Id.*, p. 192.

figure d'être vivant est vouée à se perdre, le moment venu, au royaume de la Nuit, à disparaître noyée dans l'invisible⁵⁸. »

Ce projet produisait la décapitation tant redoutée. Méduse au regard qui tue, se vengeait.

Risquer un œil, être immobilisé devant le spectacle de la nuit, serait peut-être voir un instant la face de sa propre mort, se la représenter, s'en rendre maître pour l'exorciser.

Une histoire de vision qui laisse le corps au-dehors, et ici encore, la relation avec une prise de conscience du corps qui débouche sur *l'inquiétante étrangeté*, sur *l'Unheimlichkeit*, analysée par Sigmund Freud comme *production du double, membres épars, fantasme de suffocation liée à la crainte d'être enterré vivant, scission du moi qui ne rassemble plus ses organes et, effaré, les regarde du dehors.*

Exposer

Ce questionnement imaginaire s'interrompt brutalement avec l'annulation pure et simple de la commande.

La partie haute d'*Extérieur nuit* resterait floue, mais la pièce avait pourtant germé et il faudrait la réaliser.

Une telle genèse de l'objet, conçu dans sa presque totalité avant même le moindre geste, avait à voir avec la commande et le lieu.

Cela venait contredire l'affirmation de Jean-Louis Déotte à propos de l'exposition : « Pour l'objet comme d'ailleurs pour la pièce d'art, la chute serait première. Pour

58 VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris : Gallimard, 1996, coll. « Folio Histoire », n° 73. p. 119.

l'artiste, mettre bas, c'est mettre hors. Puis l'objet pourra être relevé et légitimé, adopté pour être conservé, nommé pour être exposé à la lumière publique⁵⁹. »

Encore une fois, pour éviter une chute, pour aller plus loin qu'elle, l'exposition s'imposerait dans un autre temps, puisque l'image de l'objet était déjà obsédante. Il était presque réel, déjà nommé, c'est l'esprit seul qui avait produit, sans l'aide des objets trouvés, seulement celle du lieu spécifique.

Le lieu-exposition avait été le pourvoyeur de l'idée, la semence de la pensée, un autre lieu viendrait se prêter à son avènement pour l'exposition.

Pour rester fidèle à l'idée de *création sur commande*, plutôt anachronique, mais qui semblait devenir une caractéristique de ma pratique, il fallut attendre qu'une réalisation me soit imposée dans des conditions équivalentes aux précédentes : un lieu et un temps donnés, sous contrôle.

Cette fois, pour un concours professionnel, le thème ouvert à la réflexion des candidats, était la contrainte la plus forte : *À perte de vue*.

Les images du couloir et de la nuit sont aussitôt revenues.



L'idée première fut de placer le spectateur en situation de percevoir *ma vision de l'infini* et du même coup d'en *perdre* la sienne, de lui donner à voir un monde à travers mes yeux, une vision la nuit à moto, sur cette machine à habiter l'espace et à le quitter simultanément par le mouvement.

59 DÉOTTE, J.-L. *Exposer Exhiber*. Sous la direction de JEUDY, H.-P. Paris : Éditions de la Villette, 1995, coll. « Passage ». p. 73.

Ayant perdu les parois du couloir pour soutenir l'installation, il fallut construire une sorte de grande boîte à taille humaine, légèrement plus étroite que l'*isoloir* et de la même hauteur de deux mètres.

Construire un autre espace dans l'espace, tenait encore du décor de théâtre ; trois côtés furent fabriqués à la façon des décorateurs.

Il fallut réaliser des cadres de bois et tendre des toiles dessus, ce qui pouvait aussi rappeler la peinture, la construction de châssis. Le tissu était noir et ne serait pas peint.

Scie sauteuse, tourne-vis et agrafeuse murale renvoyaient encore à un désir très ancien et oublié de devenir décoratrice de théâtre.

Une planche de bois, percée pour recevoir exactement le demi-casque, rappelait une guillotine, et assemblée au cadre prévu pour installer la plaque de verre dépoli, elle servirait de lien à l'ensemble et refermerait l'ensemble.

Une autre planche de bois, invisible de l'extérieur, séparerait en deux l'espace intérieur de la boîte pour y inventer deux univers distincts.

Alors, c'est la boîte mystérieuse du magicien de mon enfance qui revenait à la mémoire. Celle qui cache des mystères et autre double-fond, celle dans laquelle une femme entre pour se faire couper en morceaux ou transpercer par des épées, en gardant le sourire !

Les conditions particulières de la réalisation interdisaient le verre pour la partie basse, le papier de type *crystal* fut choisi, plus brillant et moins opaque que le papier calque d'abord décidé.

Toute la fabrication a eu lieu au sol. L'assemblage aussi. L'idée d'*Extérieur nuit* (fig. XIX) était devenue un objet.

La boîte couchée par terre se révéla gênante par sa ressemblance évidente, manifeste, avec un cercueil. J'avais hâte de la relever, mais le montage ne pouvait pas se faire debout sans appui, car aucun mur n'était utilisable.

Absence

Cette image de la mort nous remettait face à l'analyse que fait Georges Didi-Huberman de la sculpture minimale : « Le silence de la stature est plein de virtualité exubérante. Il relâche et retient rythmiquement des verticalités et des horizontalités, des images de vie et des images de mort ⁶⁰. »

Étudiant l'œuvre du sculpteur : *Sans titre* de 1961 (ill. 24), il ajoute : « Lorsque Robert Morris fabrique une espèce de cercueil de bois de six pieds de long exactement (la hauteur du mien), c'est pour le poser droit devant nous, comme un placard à humains absents, ou comme une histoire à dormir debout ⁶¹. »

Et il en conclut « En fin de compte, il faudra convenir qu'au-delà de la mort comme figure iconographique, c'est bien l'*absence* qui règle ce ballet déconcertant d'images toujours contredites ⁶². »

Un corps absent au cœur d'une pratique, certes, mais la pièce n'en resterait pas là, le propos était ailleurs pour l'instant, même si à nouveau, l'absence hantait le travail, comme depuis le début.

« À perte de vue » avait un double sens qui s'avérait toujours lié à une disparition, soit dans l'espace : c'est un regard qui voit le plus loin possible jusqu'à ne plus voir, à cause de la distance et de sa limite visuelle, soit dans le temps : des yeux qui perdent la vision de ce qui les entoure.

Le contenu de la boîte devait permettre d'articuler les deux possibilités.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

⁶² *Ibid.*, p. 95.

L'utilisation d'animaux étant impossible dans la partie basse, des papiers colorés très légers furent installés, fixés au bout de fils de nylon, au dessus d'un puissant projecteur qui jouerait deux rôles : éclairer les couleurs pour qu'elles soient visibles à travers la transparence opaque et irisée du papier *crystal*, et produire assez de chaleur pour faire bouger ces éléments.

L'aquarium aux leurres, appât du regard, était en place. La surface trouble et le mouvement donnaient bien l'illusion d'une vie énigmatique et colorée, agissaient comme prévu, questionnaient la vision.

La partie haute devait être une vision nocturne de route et de ciel étoilé à perte de vue.

« La nuit est une amie » disait mon cousin disparu, lorsque j'étais enfant, alors que je tremblais de tous mes membres et de tous les dangers qu'elle cachait à ma vue. D'où probablement, cette attirance effrayée.

Georges Didi-Huberman rapporte une expérience de Tony Smith qui présida à l'invention de sa première *Boîte noire* : en 1951 ou 1952, l'artiste avait fait aussi « l'expérience renversante de la nuit comme de ce qui ouvre notre regard à la question de la perte ⁶³. »

Sans en avoir le souvenir au moment de la réalisation, c'est bien cette expérience de la perte qui était installée dans le haut de ma boîte noire, avec une feuille de carton noir percée d'une multitude de petits trous et une lumière vive placée derrière pour faire scintiller le vide noir d'étoiles.

« C'était une nuit sombre et il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée, ni de lignes blanches, ni de glissière de sécurité, ni quoi que ce

63 *Ibid.*, p. 70.

soit, rien que de l'asphalte et quelques étoiles, brillant dans un ciel d'où l'horizon était absent », exactement comme ma boîte en donnait l'illusion.

Et pour Tony Smith : « Ce parcours fut une expérience révélatrice. La route et la plus grande partie du paysage étaient artificiels, et pourtant on ne pouvait pas appeler cela une œuvre d'art. D'autre part, je ressentais quelque chose que l'art ne m'avait jamais fait ressentir. Il y avait là, semblait-il, une réalité qui n'avait aucune expression dans l'art. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini, mais ce n'était pas socialement reconnu ⁶⁴. »

Georges Didi-Huberman ajoute : « C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit sans limite (*à perte de vue*) que la nuit devient le lieu par excellence, au beau *milieu* de quoi nous sommes absolument, en quelque point de l'espace que nous nous trouvions [...] que la nuit révèle pour nous l'importance des objets et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à se perdre ⁶⁵. »

Inversement d'ailleurs, les œuvres bouleversent nos perceptions.

Il y a peu de temps, alors que je roulais à moto, une nuit sans lune, le face à face avec une montagne où quelques lumières brillaient et se confondaient avec les étoiles, cette perception me troubla. Brutalement, la pièce *Extérieur nuit* (fig. XIX) était revenue, l'œuvre de Tony Smith et l'histoire associée aussi, au point que je me suis crue placée devant l'une d'elles.

Le réel se mettait donc à ressembler aux œuvres. L'objet créé existait comme un équivalent artistique de la vision de nuit à moto.

Le trouble passé, il fallait en conclure que cette création avait aussi à voir avec une nécessité de nommer des angoisses du passé, de leur donner une image, de les représenter, Julia Kristeva avait raison.

64 DIDI-HUBERMAN, G. cite la traduction de CRIQUI, J.-P. « Tritrac pour Tony Smith », *Artstudio* n°6, 1987, p. 44-46, *Ibid.*, p. 70.

65 *Id.*, p. 70.

Dans la pièce réalisée, la recherche de cette *perte de vue*, d'un regard aveuglé par l'absence, passait bien par l'expérience de la nuit, de *l'extérieur nuit*.

Regardeur

Quand il regarde dans le demi-casque, le lieu où se trouve le spectateur disparaît, et, privé de cette vision, il abandonne son corps vulnérable, décapité, à l'autre qui peut se trouver derrière lui.

Celui qui regarde à l'intérieur de la pièce est leurré, isolé et coupé en deux, errant entre deux espaces distincts, mis en danger à l'arrière de son corps. Par le regard, progressivement, il est mentalement projeté à l'extérieur, tout comme *Alice* traversant le miroir.

Il s'agit là, d'une expérience de la solitude qui pourrait être rapprochée de *l'Isoloir...* (fig. XV).

En effet, le regardeur est happé par la nuit qui, elle, requiert un temps d'accommodation des yeux, un nouveau moment de *perte*, durée aveugle qui permet de découvrir peu à peu la *Voie Lactée*. Le regardeur doit chercher des repères et se diriger par le regard pour lire le ciel, lire l'avenir dans les étoiles, qui sait ?

Cela le rend partie prenante de la pièce pendant le temps de sa vision.

De plus, le fait que l'intérieur ne puisse être vu que par une seule personne à la fois, l'isole du reste du monde, tout en rendant impossible son passage de l'autre côté, sauf par la pensée. Nous pourrions comparer cette vision singulière au voyeurisme qu'impose Marcel Duchamp dans *Étant donnés...*, mais l'impression reçue est tout autre.

L'exposition qui avait produit la conception d'*Extérieur nuit* (fig. XIX) était aussi un avant-goût prémonitoire de *mon* cinéma et une fois la pièce réalisée, elle fut aussi un bilan provisoire de ma pratique.

« *three chairs* » et cohérence

Le cas d'*Alerte* (fig. XX) est significatif d'une sorte d'inconscience créative qui articule tous les éléments de la création sans lucidité réelle de l'artiste et que l'exposition lui dévoile.

Cet inconscient actif fait le lien entre plusieurs temps, rassemble les morceaux épars grâce à l'objet (encore), au télescopage (toujours), et cette fois, par l'entremise de l'œil avisé d'un commissaire d'exposition qui insista pour exposer mes « *three chairs* » pour l'exposition *Corps sensation* ⁶⁶.

Cette exposition se faisait l'écho d'une autre : *Corps obsession*, qui avait montré des corps obsédants ou obsédés, l'exigence intérieure qui n'en finit pas de reconvoquer le sujet au lieu même de la blessure et du questionnement. Bizarrement ou fatalement, cette exposition réunissait cinq artistes femmes.

Pour *Corps sensation* venant en reflet, les projets devaient traiter de l'image corporelle de la sensation et/ou de l'élément indicateur de la sensation.

« Si l'un s'appréhende dans un mouvement centrifuge d'extériorisation de l'intime, l'autre se comprend dans une dynamique centripète où l'expérience d'une perception permet la prise de conscience de soi. Jaillissement du sensible qui éveille au sens » écrivait Lise Rousset-Lessieur dans la lettre de proposition du projet.

Projet

⁶⁶ Au Centre d'Arts plastiques Albert Chanot. Clamart : du 21 juin au 9 juillet 2000.

Sur ce thème, un projet vit d'abord le jour qui avait trait à l'enfance. L'œuvre proposée était la réalisation de « *cubes de mémoire enfantine* » sous la forme d'une série de plusieurs boîtes cubiques et transparentes, de quarante centimètres d'arêtes, complètement saturées d'objets miniatures constituant l'univers enfantin.

Les différentes pièces de l'installation auraient été, selon le nombre réalisé et l'espace attribué, soit posées sur des colonnes de hauteurs variables, en fonction des âges de l'enfant, et alignées, soit disposées ensemble comme un jeu de construction à utiliser (...), le tout éclairé de façon à montrer les quelques intrus, des catadioptrés perdus au milieu des objets.

Il y a une vie secrète des objets de l'enfance, c'est pour cela que personne ne peut s'en débarrasser. Chacun d'eux est lié à des sensations, des émotions du corps, et s'imprime dans l'être, le construit.

Plus qu'une *analyse mentale* qui sous-entendrait un calcul froid, ce sont les *images mentales* superposées qui étaient ici convoquées et rejouées par ces objets : images souvenirs, mélange sans ordre des scènes de vies, aussi tendres que violentes.

Peu à peu les *tableaux* de l'enfance se précisent, puis se recomposent, et s'ancrent dans les sensations ; la mémoire nous raconte l'histoire de notre corps.

Trois chaises

Ce projet ne fut pas retenu, ni réalisé d'ailleurs, mais l'œil exercé et neuf sur ma pratique, avait fait le lien entre trois chaises et voulait les exposer ensemble sous le titre français de *Trois chaises*.

J'avais complètement oublié avoir, un jour, fait référence à Joseph Kosuth ! La citation était là, réalisée en trois temps très distincts.

Déjà en 1995, alors que le travail artistique se concentrait sur les représentations du langage avec les grands mots homophones superposés, écrits sur des papiers-calque, la ligne était arrivée dans les mots avec l'image d'un corps qui tombait, dans la pièce *Chair* (fig. XXI), passant de *chaise* à *chair*, puis à *choir*.



Une chute, prémonitoire, était devenue ligne, puis chemin et plus tard carte, qui m'avait détournée pour un temps de l'idée de la chaise et de celle du corps.

La relecture des écrits de cette époque confirma que l'œuvre de Joseph Kosuth était bien convoquée, mais en négatif, afin de montrer que sa proposition de 1965, *One and three chairs* (ill. 25), éliminait toutes les autres possibilités de représentation de la chaise. « Pas de place pour l'autre chaise, celle du spectateur qui reste passif. Le mot « chair » ainsi défini, ne renvoie qu'à lui-même, il reste enfermé dans son champ sémantique ⁶⁷ », disais-je alors.

À cette époque, l'enfance n'avait pas encore été évoquée, ni la révolte intime qui nous y ramène pour mieux nous forcer à choisir nos représentations.

Le corps n'était qu'une image linguistique, un jeu de mots, même si j'ajoutais alors : « La chair en français, fait référence au corps, *le corps aux belles lignes* d'une peinture du passé, et l'idée de la ligne, du parcours sur la chair, sera concrétisée par les courbes d'un corps de dos, postérieur visible, celui qui un instant plus tôt était posé sur la chaise. Il est dessiné basculé, horizontal, de dos, pour montrer qu'il est facile de *Choir* » à une seule lettre près ⁶⁸ !

⁶⁷ *In Voyage en mot trouble, ..., op. cit.*, p. 41.

⁶⁸ *Id.*, p. 41.

Impossible en 1995, de lire Georges Didi-Huberman qui écrit aujourd'hui mon intuition d'alors : « C'est l'irréversible chute de Ninfa, son mouvement vers le sol, son écrasement au ralenti. La question devient alors de savoir jusqu'où Ninfa est capable de choir ⁶⁹. »

J'avais montré une chair de femme basculée, retournée, en déséquilibre, renversée et devenant ainsi méconnaissable selon Maurice Merleau-Ponty, cette chair montrait déjà la chute possible ou imminente, sans questionner encore la révolte.

« Renverser un objet, c'est lui ôter sa signification. Son être d'objet n'est donc pas un être-pour-le-sujet-pensant, mais un être-pour-le-regard qui le rencontre sous un certain biais et ne le reconnaît pas autrement ⁷⁰. »

Il y avait bien une attitude à prendre en pensée, pour percevoir ce corps, un point de vue du spectateur qui imposait déjà une distance et un retournement questionnant de sa part.

Plus tard, une chaise réelle avait été ajoutée, posée sous ce calque, pour montrer qu'elle n'existait pas sans corps, qu'elle était invitation, désignait le vide, la perte, l'attente du corps absent.

Cette image était alors, redoublée par des vêtements unisexes posés dessus, dépouille d'un corps non identifiable.

L'idée avait ensuite été écartée, l'argumentation était encore trop fragile, le calque fut rangé avec les autres, mais tout semblait s'éclairer à présent.

69 DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002, coll. « Art et artistes ». p.11.

70 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris : Gallimard, 1972, « Bibliothèque des Idées ». p. 292.

Ainsi, les idées éloignées, de cette chair de la femme retournée par la chute, de la chaise, de l'enfance, du sexe, revenaient pour en former une, dans le regard de l'autre. L'exposition était révélation.

Alerte et chaises

Au temps de *Chair* (fig. XXI), personne n'avait la moindre idée de ce que serait *Garçon ou fille* (fig. XVI), ni qu'une autre nuit, la découverte dans la rue de son double en bleu marine, deviendrait *Alerte* (fig. XX).

Cette nouvelle trouvaille donna l'idée d'une série qui fut délaissée rapidement par incertitude de sa nécessité.

Les objets ne pouvaient pas venir si je les traquais, comme si c'était à eux de décider, il fallait faire davantage confiance au hasard et surtout éviter les recettes.



Alerte (fig. XX) fut une œuvre éphémère, provisoire en tout cas, le temps de cette exposition. En effet, la plaquette rouge qui fut suspendue aux crochets d'arrimage, et qui signalait un autre danger, celui du feu, trouva sa place dans la pièce suivante, dépouillant du même coup, le petit siège bleu de son sens premier.

La question du double serait déplacée ailleurs encore une fois, chaque idée en générait une autre. L'écriture n'était pas loin, puisque je publiais déjà le *Café des pêcheurs* et ainsi prenais le titre d'auteur, autre substantif sans féminin (ill. 26).

Cherchant la présence de la chaise dans l'histoire de l'art, la surprise fut que nombre d'artistes y eurent recours.

Depuis celle de Vincent Van Gogh à Arles, la chaise célèbre le corps absent, non déterminé, elle est paradigme de l'humain, de sa place, de son repos. Traditionnellement, elle est nomade, elle n'a pas de territoire fixe. Posée

quelque part, elle délimite un ancrage, un territoire, elle est à même d'élaborer l'espace comme champ cognitif.

Lorsqu'on s'y assoit, l'espace advient, est habité.

Elle n'est pas non plus sans relation avec l'animal, lorsque nous parlons de ses *pieds*, il faudrait mieux examiner l'histoire du mobilier et les appeler *pattes*.

René Magritte l'avait bien senti lorsqu'il écrivit, non sans humour, à Harry Torczyner en juillet 1958 : « J'attends de vos nouvelles, comme nouvelles, je ne vois rien de mieux que de vous faire connaître la solution à ce problème de peindre un tableau avec une chaise comme sujet. J'ai cherché longtemps avant de savoir que la chaise devait avoir une queue (qui est plus « parlante » que les timides pattes d'animaux qui servent parfois de pieds aux chaises)⁷¹. »

Mais les miennes n'ont justement ni pieds, ni pattes, encore moins une queue, seulement deux tiges de métal, sortes de prothèses incomplètes, qui les rendent boiteuses !

Leur mobilité était dépendante du vélo qui les recevait, sans lui, elles tombent, se renversent en arrière, et il a fallu les fixer au mur pour qu'elles retrouvent une stabilité, perdant ainsi tout de leur fonction première.

Erik Dietman affirme : « Si on couvre une chaise de sparadrap, ça l'enrichit, ça la sort de l'anonymat. Elle est plus réelle, on la voit plus clairement, elle est plus qu'une chaise » ou un animal blessé, peut-être !

De Henri Matisse à Pablo Picasso et Antoni Tàpies, en passant par Joseph Beuys, Jean Dubuffet ou Robert Rauschenberg et bien d'autres, l'art du vingtième siècle est une immense *forêt de chaises* dont il faudrait écrire l'histoire et découvrir toutes les fonctions, tous les sens, jusqu'à celles, alignées, de Georges Brecht ou celles,

⁷¹ *Pratique des arts plastiques autour de l'objet*. CRDP Alsace, 1995. p. 69.

accumulées, de Tadashi Kawamata, avec leur stabilité éphémère entre désordre et ordre, mais aussi lien social.

Exemple de commande

Prenons les chaises de l'artiste chinois Chen Zhen, de passage dans l'océan indien. Elles participent à une installation réalisée au Musée Dierx de Saint Denis de la Réunion en 1996 (ill. 27) et répondent, elles aussi, à une commande d'œuvre.

L'installation regroupe des objets conçus et réalisés par des artisans, des objets préexistants et prêtés pour l'occasion, des photographies, des sons issus de plusieurs sources. L'ensemble trouve sa cohérence dans le souvenir laissé par un repas de l'artiste avec des chinois vivants sur l'île, photographiés et lui ayant offert chacun une chaise.

L'espace de l'exposition est totalement occupé, au centre par la très grande table fabriquée pour l'œuvre et munie d'un deuxième plateau rond et tournant, au mur par des diptyques photographiques représentant chacun un visage à côté de la chaise donnée, et une très grande vue du groupe réuni et reproduit à taille humaine pour imposer leur présence. Le reste de l'espace est occupé par le son, reproduisant l'ambiance du restaurant et, entendu de plus près, les conversations sur l'identité chinoise.

Les objets réunis sur le plateau tournant proposent aussi une référence à la culture chinoise, à la place de l'habituelle nourriture de l'esprit. Les vingt chaises, toutes différentes, représentant chacune un convive du repas, étaient *élevées* et encastrées, ajustées dans le plateau de la table, donc immobiles et inutilisables, un peu comme les miennes.

La dimension idéologique se comprend mieux grâce au titre de la pièce : *La digestion perpétuelle* (ill. 27) qui fait référence à une culture à assimiler, à l'identité

chinoise plus qu'à la fonction organique, bien que l'ensemble trouve son origine dans un repas dans un restaurant chinois, entre chinois.

« Dans la forme définitive de l'œuvre, qui devient un piège pour les visiteurs, j'entreprends de neutraliser et de réduire la forme de l'objet trouvé. Il y a là une dualité essentielle qui me sert à neutraliser, à effacer l'histoire de l'objet passé pour recommencer une nouvelle histoire » dit l'artiste.

Il s'agit bien aussi d'une nouvelle vie donnée aux choses, mais aussi de créer un autre espace qui environne le spectateur, un petit monde dans l'espace de l'exposition. Il y a deux types de formes en relation dialectique. La forme de l'objet trouvé, abandonné, jeté par la société, ensuite il construit autour pour montrer l'histoire intérieure de l'objet, l'intérieur de l'objet. Chen Zhen a surtout travaillé entre dialogue, écriture et mémoire, lui aussi en opérant des télescopages à travers des objets qu'il métamorphosait. Une façon de marquer son engagement dans un nomadisme existentiel, tel qu'il s'en était fait une philosophie, d'observer le monde, les cultures, en faisant voir les différences et les liant les unes aux autres.

Je me suis demandé laquelle de *mes* chaises aurait pu être montrée si l'artiste m'avait invitée. Enfin libérée de la pesanteur par l'encastrement, la petite chaise bleue aurait pu tenir, mais elle n'avait toutefois rien de *chinois* !

Avec *Corps sensation*, exposer était une nouvelle fois, créer des affinités entre des pièces séparées dans leur conception et leur sens, dans le temps et l'espace. Ainsi, c'était produire un autre espace qui déplace le sens, le fait proliférer dans un champ différent, tout comme ce fut le cas de *Garçon ou fille (2)* (fig. XVII) à Montrouge.

Hors d'usage

Une nouvelle histoire d'exposition-crédation allait voir un objet se transformer ensuite par son parcours d'exposition.

À l'origine, il s'agissait à nouveau d'une commande pour une exposition qui posait justement la question : *Exposer c'est créer ?*

Ce projet renvoie directement à celui d'Isabelle Suret pour l'hôtel particulier parisien.

Hors d'usage (fig. XXII) a d'abord été conçu pour cette exposition : *Un lieu en travaux*, à l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres d'Étiolles (91), en 1999-2000. Elle posait la question actuelle de l'exposition comme mode d'expression, « du lieu comme inducteur, voire générateur d'actions artistiques ⁷² », comme le dit Sandrine Morsillo.



Le but assigné à chaque artiste, était d'être au plus près de l'esprit de ce lieu d'enseignement, de celui de cet autre couloir qui fut choisi alors, un couloir de biologie et de sciences physiques cette fois.

Il fallait exacerber un aspect de la présence physique, culturelle ou sociale du bâtiment.

Exposer était encore occuper le vide, présentifier une absence incertaine, dévier un processus de sens, signaler l'état des lieux, relier deux temps, celui de l'histoire de cet édifice et celui du présent de l'artiste au travail.

Les pièces devaient être aussi réalisées sur place, selon un calendrier qui suivait l'avancement des travaux de rénovation des bâtiments, et sous les regards interrogateurs, incrédules, et parfois inquiets des usagers de ce lieu d'enseignement.

⁷² *Etiolles, un lieu en travaux, 1999 / 2000*. Catalogue d'exposition. CDDP Essonne, 2000. p. 3.

La première idée fut de continuer à travailler dans la terminologie de l'index comme pour l'*Isoloir...* (fig. XV)⁷³, ou *Iris d'artiste* (fig. I), dont participent traces et empreintes, signe lié à un référent sur plusieurs axes : le lieu et sa fonction présente, son architecture et son passé, je l'ai développé⁷⁴.

Il fallait exploiter l'état du lieu, dans lequel l'aspect le plus significatif me sembla être la présence de nombreux éléments liés à la sécurité : extincteurs, lance à incendie, barrages de gaz, alarmes, trappes de désenfumage (ill. 28).

Ce qui permettrait sans doute de développer la dimension sociale du travail.

Il s'agissait encore une fois de capturer une présence très connotée pour qu'elle fasse surface dans le travail.

Au moment même où cette présence a émergé, elle a contaminé le travail d'un sens étonnant, d'un *faire* différent, sous l'influence de l'endroit qui avait initié le projet, et fait varier ce *faire*.

Le travail venait encore résonner avec *Ils restèrent amis* (fig. III) pour la question du face à face, de la partition du féminin et du masculin, du double dans la vie et dans la création artistique.

La plaie rouge originelle et la machine, l'industrie et la vitesse étaient toujours en question.

La verticalité sauta aux yeux ensuite, elle était induite par les objets et prolongée jusqu'à dix centimètres du sol par les filins d'acier.

Ce « fil à plomb » représentait l'équilibre, ici précaire, de la construction.

Le Corbusier disait que la construction matérielle ou spirituelle doit se faire en verticale avec le ciel, ajoutons qu'elle est double ici.

⁷³ Cf., p. 211 de ce texte.

⁷⁴ Cf., *Indice*, p. 25 de ce texte.

À propos du fil à plomb, Julia Kristeva en isole la perpendicularité et la relie au devoir. Ceci pour aboutir à l'écart nécessaire à la conquête d'une liberté qui advient par l'intégration dépassée de cet alignement, *une rectitude qui fait lien*⁷⁵.

Enfin, elle compare la descente du plomb vers le « bas » ou le « centre » à sa pratique d'analyste « soucieuse de la mémoire et du corps dans ce qu'ils ont de plus banal⁷⁶. »

Ceci en privilégiant trois sens du fil à plomb : *la rectitude, le secret, la dépression*.

Il se trouve que mes deux fils à plomb sont légèrement obliques, déviés par les réceptacles remplis de poudre bleutée. Ils sont tirés vers le bas par le poids des vasques. Les extincteurs en sont les points d'attache verticaux, chaque installation évoquant une sorte de colonne vertébrale.

Gaston Bachelard parle d'un glissement de la verticalité à la cérébralité, symbole de l'homme vertical, était-ce là encore pour rester loin de l'animal ?

Il fallait nommer l'ensemble de l'installation murale.

Ce fut *Hors d'usage* (fig. XXII) à cause de la récupération d'extincteurs ayant déjà servi, et ayant été vidés de leur contenu-sauveteur, pour en remplir les hublots de machine à laver dont l'un des deux était celui de la pièce : *Le poison du vampire* (fig. IX)⁷⁷.

Vernissage

Cette œuvre *in situ* se remplissait donc de significations lorsqu'elle était accolée physiquement au référent externe qui l'avait engagée.

Les premiers occupants du lieu ont, eux aussi, agi sur la signification, notamment lors du vernissage.

75 KRISTEVA, J. In *Le féminin et le sacré*, ..., op. cit., p. 224.

76 *Id.*, p. 225.

77 *Cf.*, p. 139 de ce texte.

Alors que le couloir devait rester vide de tout autre objet que le mien, dans l'état dans lequel je l'avais trouvé, la peur de la nouveauté ou de l'étrangeté agit par surprise : un professeur de biologie, face à ce qu'elle prit pour une agression directe, s'évertua à saturer l'espace d'objets et d'images afin de faire disparaître la pièce indigne.

En effet, ne pouvant pas la supprimer, elle installa une autre exposition, la veille du vernissage pour que personne n'ait le temps de réagir.

Des réalisations scientifiques d'enfants, des affiches, des textes, des photos, des présentoirs, des tables recouvertes d'objets divers et variés, étaient venus peu à peu grignoter l'espace vital de *Hors d'usage* (fig. XXII), au point de l'occulter presque totalement, le privant de toute force, de toute *respiration*.

Une alternative était de démonter immédiatement la pièce, mais mon choix fut d'accepter aussi la *pollution* du lieu et de réfléchir aux motivations d'un tel geste d'effacement.

Cette réaction, preuve d'un manque d'ouverture et de la censure qui s'y attache, est un autre exemple de l'addition de sens inhérent à l'exposition dans un lieu qui n'est jamais neutre, puisque les regards ne le sont pas.

Le travail avait, paraît-il, ridiculisé toute la biologie et les sciences physiques, en présentant des extincteurs *hors d'usage* !

Rien de cela n'avait été ni voulu, ni même imaginé. À la rigueur, il y avait une légère ironie visant les précautions quasi obsessionnelles des administrations en matière de sécurité, mais rien contre la biologie elle-même !

Une fois de plus, ce serait une vengeance contre l'injustice des *Leçons de choses à copier* tant de fois, je refuse de le croire, l'inconscience à ce point m'effraie, mais j'y pense malgré tout ⁷⁸ !

Ailleurs

78 Cf., p. 225 de ce texte.

Plus tard, le danger que semblait encourir l'œuvre s'est avéré être une réduction de sens par l'attachement à son environnement d'origine, une perte de liberté par rapport à sa localisation spécifique.

La pièce, exclusivement tributaire du lieu, était-elle déplaçable sans abandon de sa logique interne ? Ne produirait-elle pas d'autres sens ?

Il faudrait tenter le *déplacement*.

À mes derniers doutes, Jean-Louis Déotte répond : « Oui l'exposition est bien une déposition, oui l'œuvre doit engendrer un public qui n'existe pas, oui l'artiste doit chaque fois réinventer une technique poétique, oui l'exposition est une confrontation pour une œuvre ⁷⁹. »

Au fond, toujours aéropostale, comme l'affirme l'artiste chilien Eugénio Ditborn : « Ses envois, ses destinations aéroportuaires, constituent même son contenu le plus réel ⁸⁰. »

Tout ce qui advient ensuite doit être supporté par cette logique interne de l'œuvre vagabonde, nomade et autonome, et tout est observable.

C'est la vie de l'œuvre qui a elle-même imposé cette recherche, à cause de ses variations tant formelles qu'interprétatives, indépendantes de la volonté du créateur.

L'objet s'est alors retrouvé libre d'aller vers d'autres significations, détaché de l'environnement, émancipé de toute localisation.

Il fut exposé au Salon *Jeune Création 2000* et son nouveau contenu ne se fit guère attendre.

79 DÉOTTE, J.-L. *Exposer Exhiber, ..., op. cit.*, p. 75.

80 « Rémotitudes ». *Artpress*, Entretien avec Catherine Millet. Sept. 1999, n°249, pp. 26-29.

Hormis les multiples interprétations très prévisibles, compte tenu de l'ambiguïté de l'objet, il advint qu'il fut adopté et même renommé.

L'exposition serait donc bien la vie de l'œuvre.

Histoire d'œuvre

Pour le chercheur, observer ce qui advient lorsqu'une œuvre est livrée au regard de l'autre, c'est constater son infinitude.

Il faudrait pouvoir enregistrer chaque réaction, chaque idée que la pièce fait naître chez le spectateur. On pourrait ainsi raconter son histoire toujours inachevée, toujours en attente d'un regard neuf.

Une question vient ici se poser. Comment et dans quelle mesure cette histoire a-t-elle modifié l'œuvre ?

Mon hypothèse sera que c'est aussi par son lieu d'exposition que l'œuvre se modifie, se charge d'un sens nouveau.

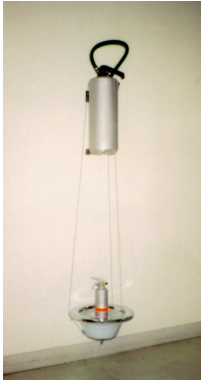
Le Salon *Jeune Création* a aussi une histoire. *Ex-Jeune Peinture*, il a changé de nom, lui aussi, pour prendre en compte le désintérêt des artistes contemporains vis à vis de la peinture, et la grande variété des médiums mis en œuvres, mais il réunit toujours cent cinquante jeunes artistes sélectionnés pour l'originalité et la nouveauté de leurs créations.

Nous savons que la visite d'une telle exposition ne peut éviter une contamination inconsciente entre les œuvres, impossible à mesurer.

Pourtant *Hors d'usage* (fig. XXII) n'avait pas changé *physiquement*, mais le hall d'exposition du quai Branly n'avait rien de commun avec une architecture chargée d'histoire depuis le dix-septième siècle, ni avec un couloir de biologie. Les extincteurs y étaient juste réglementaires et très éloignés de mon stand.

Aucune mise en espace n'est neutre. Le fait est que la pièce fut perçue tout autrement.

Magda Danysz, galeriste à Paris, l'a achetée sans même considérer son titre, ni les explications données, et à ma grande surprise, l'a immédiatement rebaptisée *Monsieur, Madame*.



Elle y a vu une approche personnelle du corps schématisé par une représentation amusée du couple. Elle avait choisi *Monsieur* (fig. XXIII) et délaissait *Madame* (fig. XXIV), j'insistais pour qu'ils ne soient pas séparés.

Ils restèrent amis (fig. III) n'était pas exposé, ni *Garçon ou fille* (fig. XVI), mais la relation se



faisait évidente.

Françoise Armengaud, la « rêveuse de titres » comme elle se surnomme, y aurait vu une pertinente illustration de sa certitude « qu'il existe pour chacun un lieu – n'y eût-il guère accès – ou un moment – fût-il rare – où ces pouvoirs (ceux du titre) et effets ne sont plus que parasites. La liberté d'inventer ses propres manières de titres, la liberté de refuser les titres, d'user, de ne pas user, voire d'abuser, qui règne aujourd'hui, fait que les artistes prennent délibérément position. »

Souvenons-nous que des œuvres, des plus célèbres, ont changé de titre au cours de leur histoire. *Les Ménines* s'appelait à l'origine *Le tableau de la famille* (*El cuadro de la Familla*). Du portrait à caractère non officiel, destiné au bureau d'été du roi, les conditions de réception de l'œuvre avaient changé, elle fut exposée au Prado, accessible à tous.

Le nom aurait changé car la destination s'est modifiée dans l'histoire.

« *pluriel-s* »

Ce regard singulier et professionnel sur les œuvres fut à l'origine de l'exposition « *pluriel-s* » (ill. 29) que Magda Danysz organisa dans sa galerie et qui posait une autre question : *Où en est-on avec la création ?*

Sept artistes tentaient de donner une réponse depuis aujourd'hui, en exposant chacun une œuvre, au travers de pratiques très différentes allant de la peinture au multimédia.

L'esprit qui se dégageait de cet accord, donnait à croire que la place de l'homme dans son environnement est redéfinie. Chacun proposait, par l'absence ou la présence affirmée voire obscène, les limites de son espace vital.

Hors d'usage (fig. XXII), participant à l'exposition sous son pseudonyme *Monsieur Madame*, changeait encore d'espace et d'autres contraintes allaient à nouveau transformer l'objet.

La première fut la taille du mur choisi par la propriétaire des lieux pour y accrocher la pièce : très bien placée pour être vue dès l'entrée dans la galerie, la cloison qui l'accueillait ne permettait toutefois pas l'écartement d'un mètre quatre-vingts qui était imposé par le plan d'installation, et qui avait du sens dans le travail, celui d'un corps allongé qui se glisse entre les deux suspensions.

Rendons-nous à l'évidence, Magda Danysz, inconsciemment sans doute, avait désiré que « Monsieur » se rapproche de « Madame » !

Aucun titre ne figurerait sur le cartel déjà posé à mon arrivée.

Cette autre stratégie professionnelle était peut-être destinée à laisser proliférer encore le sens, ce ne fût pas pour me déplaire.

Une autre surprise, sur *Internet* (ill. 29-bis), cette fois, fut que dans la présentation de l'exposition, comme sur le carton et l'affiche d'ailleurs, seul *Monsieur* était montré. *Madame* l'avait quitté, ou lui était parti avec la jolie galeriste...

Néanmoins, une autre question s'est alors posée : jusqu'où peut aller l'artiste dans la liberté qu'il laisse à celui qui l'expose ?

Car c'est bien là le nœud du drame. Le respect pour les œuvres devrait faire le reste. En effet, lorsque l'artiste s'expose, il engage son nom, se compromet en quelque sorte, et c'est pour cette raison que sa présence semble indispensable lors de l'accrochage très spécifique d'une installation.

La frontière entre la prolifération du sens et la dénaturation de l'objet est apparue bien fine.

Toutefois, être exposée dans une galerie au pied de la *Grande Bibliothèque* de Paris, était, pour cette pièce, une sorte de promotion. Dans un tel lieu, personne ne songerait à remettre en cause son existence en tant qu'œuvre d'art, mais les multiples modifications, même légères, l'éloignaient bien de son auteur.

Elle était de moi et me ressemblait de moins en moins. L'enfant avait grandi, pris de l'assurance et menait à présent sa propre vie, autonome, personne n'y pouvait rien !

Que voyez-vous ?

Lors du vernissage, plusieurs interventions explicatives me furent demandées, que j'amorçais invariablement par une question : « Qu'y voyez-vous ? » Cela, avant d'éclairer quelque peu la démarche.

La variété des hypothèses apporta la confirmation de l'intuition fondatrice de la présence d'une œuvre : la multiplicité des sens selon les regards, les mémoires,

les vies des observateurs. Il fallait encore donner raison à Marcel Duchamp : c'est bien le spectateur qui fait l'œuvre et j'ajouterais, en relation directe avec le lieu de l'exposition. Daniel Arasse avait raison lui aussi : « On n'y voit rien ⁸¹. »

Il s'agissait à ce point de la recherche, d'étudier une œuvre présente et en mouvement, avec tous les filtres de la subjectivité que cela suppose, de pratiquer cette sorte d'esthétique objective du subjectif qui ne peut se passer des regards extérieurs, puisque ceux-ci modifient inlassablement la perception des œuvres.

Dans cet autre lieu de réflexion sur le *cadre* où l'art se manifeste, il s'agissait de réinterroger les codes qui conditionnent les relations art / spectateur.

Comme l'affirme Guillaume Pigéard de Gurbert : « Aussi longtemps qu'aucune qualité ne vient spécifier sa nature, révéler son visage, le *Possible* hante l'œuvre à la manière d'une Chose dont on ne sait ce qu'elle peut faire mais seulement qu'elle peut faire quelque chose : ça peut ⁸². »

Dans cette pièce, certains pouvaient voir le danger, le feu non maîtrisé, d'autres l'équilibre fragile, le fil à plomb et sa rectitude ou la balance de la justice, la protection, le masculin/féminin, la référence à la peinture avec la poudre toxique qui remplissait les deux récipients, la vision des passés individuels que les objets de récupération convoquent...

Exposer, c'est tenter de mesurer l'écart entre l'œuvre conçue et l'œuvre reçue, se confronter au public des expositions et tenter d'en tirer matière à la réflexion qui nourrit l'histoire de l'œuvre et la recherche.

L'objet exposé et sa signification ne font donc pas corps spontanément. L'exposition rendrait l'objet dépositaire de sens multiples et ceci par l'interprétation individuelle.

81 ARASSE, D. *On n'y voit rien, Descriptions*. Paris : Denoël, 2000, coll. « Essai ».

82 PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone, essai sur l'objet du possible*. Paris : Actes Sud, 2001, coll. « un endroit où aller ». p. 79.

En effet, devant le sens énigmatique et flottant des objets présentés, chaque visiteur reconstruira ce qu'il veut, ce qu'il sent, ce qu'il sait aussi.

Restait à en écrire l'histoire, mais ce n'était pas encore possible tant que l'œuvre vagabondait en attente d'un autre regard, d'un autre lieu, à suivre...

Toutefois, comme différents sens pouvaient être vus, il fallait encore questionner ce qui modifiait ainsi les perceptions des œuvres.

Changer le monde, c'est changer les images du monde.
Wim Wenders

4. Les maux d'époque, les mots éthiques

Registre

Le plus souvent, les pièces présentées ici ne peuvent pas être vues entières en un seul coup d'œil. Même s'il y a un point de vue à trouver, la perception est morcelée, le travail ne s'exhibe pas.

Il échappe ainsi à l'habitude d'avoir une face et un dos. Il est soit biface, soit face à face et c'est la lumière qui vient recréer une transparence en réunissant les parties et en révélant l'invisibilité.

La complexité se trouve dans l'indécidabilité des registres, des échelles parfois, et dans l'impossibilité de *saisir* une pièce en une seule fois. Il faut revenir en arrière, perdre la frontalité, les repères habituels.

Ceci fait penser certaines pièces au-delà de leur perception première, c'est aussi ce qu'impose la distance.

Les avant-gardes du vingtième siècle auront beaucoup espéré en l'art qui devait contribuer à changer le monde, il n'en fut rien.

« L'héritage prolifique du collage disperse et assemble les fragments d'un monde en morceaux » dit Jean-Louis Pradel, au sujet des années quatre-vingts ⁸³.

« L'art, c'est ce qui résiste : il résiste à la mort, à la servitude, à l'infamie, à la honte » disait encore Gilles Deleuze dans *Pourparlers*.

83 PRADEL, J.-L. *L'art contemporain depuis 1945*. Paris : Bordas, 1992. p. 104.

Mettre la carte à l'échelle *anthropomorphe* pour qu'elle reste lisible malgré des chevauchements de mots qui troublent cette lisibilité, c'est dire les maux d'une époque, et d'un continent.

La carte est une représentation abstraite de la notion de territorialité et un indicateur des bouleversements sociaux-politiques dans l'histoire contemporaine.

À propos de l'échelle des cartes, Nelson Goodman affirme : « Il n'y a rien qui existe comme carte complètement adéquate, car l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie ⁸⁴. »

C'est tout le problème de la validité de notre perception du monde, de l'autre et des différences, qui est posé au travers des cartes et aussi des images qui nous sont imposées.

Les cartes de *Jour de souffrance* (fig. V) dénoncent certaines horreurs liées à la colonisation qui elle, donne un sens, très discutable, à la haine, au racisme, à l'intolérance et aux guerres d'aujourd'hui.

Ces cartes affirment des liens entre les objets et les terres qu'elles montrent : Afrique, Algérie, continent où les massacres se prolongent.

Nous pourrions noter que les sujets des chansons ou poésies, écrites peu avant, avaient déjà le même genre de préoccupations, parmi elles : *Aborigène*, *L'Indien*, *Casque bleu* ⁸⁵.

Dans l'artistique, il semble toutefois improbable de s'attribuer une mission éthique, si ce terme signifie bien : caractère et conscience de ce qui est bon ou mauvais pour la société humaine.

84 GOODMAN, N. *Problems and Projects*. Indianapolis : Hachette Publishing CO, 1972. p.15.

85 Cf., annexe 3, Volume II, pp. 140-143.

La seule fonction immédiatement sociale de l'œuvre ne serait pas de donner des réponses, mais d'excéder toute question : en la relançant.

Hans Haacke

Dans l'actualité, cet artiste dénonce la collusion entre le milieu des affaires, de la politique, de l'art et de la culture. Il prend au piège d'une parodie du médium et du look à la mode, les implications politiques de la création.

Par exemple, dans *MetroMobiltan* de 1985, il donne à voir la complicité d'une multinationale pétrolière, *Mobil* pour ne pas la citer, avec l'apartheid en Afrique du Sud.

Par un jeu de superpositions et d'espaces laissés visibles, de collision paradoxale comparable à celle de *Jour de souffrance* (fig. V), il montre derrière des bandeaux écrits, les bribes d'une grande photographie de l'enterrement des victimes tuées le 16 mars 1985 par la police sud-africaine à Cross-roads, près du Cap.

Il se situe entre le journalisme d'investigation et des formes essentiellement visuelles. Il en va de même pour l'œuvre : *Les Must de Rembrandt*, en 1986 (ill. 30), dans laquelle c'est le lobby *Cartier* qui est visé, sous la forme d'un fronton gigantesque encadrant une photographie de foule en colère. D'ailleurs, Robert Morris dit à propos de la taille de l'œuvre et par la voix de Georges Didi-Huberman : « Le caractère public attribué à un objet augmente dans les mêmes proportions que ses dimensions augmentent par rapport à nous même ⁸⁶. »

Hans Haacke associe mots et images-chocs pour aviver la vigilance publique, celle des citoyens-spectateurs, pour éveiller des consciences, mettre à jour les intérêts occultes des puissants lobbies financiers, industriels et politiques, dont les hommes du commun, noirs le plus souvent, font les frais.

86 DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 91.

Ses œuvres sont présentées comme des monuments, aux dimensions comparables aux affiches des grandes villes, ici 355.6 X 609.6 X 152.4 cm.

Politique

Comme moi, l'artiste ne s'oppose jamais frontalement au pouvoir ou à l'institution, il porte témoignage et donne à penser le politique.

« Être politique, pour une image, serait donc moins une question de contenu, de thème, qu'une question de forme. Est politique l'activité conflictuelle qui cherche à rompre avec l'ordre établi de la domination, c'est-à-dire avec une distribution des corps, une configuration de l'espace, un mode du visible et du dicible, une organisation du faire. Il y a politique quand cet ordre est bouleversé [...] l'activité politique refigure l'espace, change la destination des lieux, déplace des corps, modifie les rapports du visible et de l'invisible » affirme André Rouillé⁸⁷.

Dominique Baqué ajoute : « Les néo-avant-gardes ont fait leur deuil de changer le monde, mais elles n'ont pas pour autant renoncé à l'idéal militant de la déconstruction des idéologies, ni à l'espoir d'instaurer, *via* l'œuvre plastique des formes actives de contre-pouvoirs, des pôles de résistance⁸⁸ » de dénonciation peut-on dire plus modestement en ce qui concerne mes travaux.

Dans chacune de mes pièces, la préoccupation formelle est traversée par une préoccupation éthique ou idéologique, voire politique, au sens de système d'idées et de représentations de l'engagement, elle est plus ou moins visible.

Les maux

La pollution du sol et la maladie sont signalées dans *Valise immonde* (fig. II) ou *Le poison du vampire* (fig. IX).

87 *La recherche photographique* n° 19. « Critique, politique ». Paris, Automne 1995, éditorial.

88 « L'ère du soupçon », *Artpress*, novembre 2001, n°273, p. 40.

La pauvreté, la discrimination sociale, la mort de la sidérurgie et d'une culture ouvrière, la précarité de plus en plus nette dans nos sociétés industrialisées sont dénoncées dans *SDF 2* (fig. XI) et plus généralement, par les objets de rebut.

La condition des femmes et le statut du couple sont visibles dans *Ils restèrent amis* (fig. III) et *I love you pas là !* (fig. XVIII), ou encore dans *Hors d'usage* (fig. XXII) rebaptisé *Monsieur, Madame*, auxquels s'ajoute l'image des traumatismes de l'enfance, et plus tard, dans *Rivière d'Asie*⁸⁹.

L'engagement politique et l'insécurité sont en question dans *Isoloir ou le drame de l'embrayeur* (fig. XV) ou *Extérieur nuit* (fig. XIX) qui nomment nos visions déformées, trahies, bref, les difficultés de nos contemporains à se positionner dans le réel.

Une critique de l'éducation, de l'enseignement, est manifeste dans *Sirop de mémoire* (fig. XIII et XIV), et aussi chaque fois que des cartes de géographie, des tableaux d'élocution ou des objets de l'enfance sont utilisés.

Mes écrans mettent en cause les médias, l'information subjective qui renseigne selon des besoins discutables.

Partout, l'esprit critique est invité à dénoncer ou à sonder les valeurs de nos sociétés industrialisées, à travers l'utilisation de ce qu'elles produisent puis abandonnent.

Le problème est ici de saisir des bribes du temps, de ne pas prendre la globalité, trop narrative, trop bavarde, de ne pas être dans l'illustration, mais plutôt dans la densité, le cadrage, pour donner à voir et à penser.

Il faudrait réussir une expérience concrète de la réalité et non une investigation critique représentative.

Il faudrait inventer une sorte de pense-bête tous azimuts, des moments, des lambeaux, des *lopins de temps*.

⁸⁹ In *Copieurs & Infidèles, ...*, op. cit.
Reproduite en annexe 7, Volume II, p. 169-177.

D'époque est une expression complexe qui accepte plusieurs sens : il évoque des temps anciens pour des trouvailles, ou retrouvailles, mais il désigne aussi le caractère d'*original* pour une création ou un objet, et enfin l'état de ce qui est *actuel* pour la contemporanéité.

La trouvaille ramène l'objet un instant égaré dans le champ idéologique de son origine, il est mémoire au présent. Il s'insurge contre la mémoire aseptisée et dénaturée que nous renvoie l'information, les écrans et les images officielles auxquelles souscrivent les spectateurs dociles.

Au moment du besoin impérieux de garder un peu d'humour et de modestie, de me placer sur un terrain moins grave car je ne pouvais rien changer, il y eut une rencontre avec Jean-Pierre Brisset qui me renvoya aux mots et aussi à la grenouille. En jouant sur les mots, ce dernier pratiquait une dynamisation du signifiant et multipliait les sens des mots à l'infini, tout comme nous pouvons le réaliser avec les œuvres, faisant apparaître des contenus extraordinaires.

« Et les mots de raconter leurs maux, d'expliquer tous les Mystères, la véritable Création de l'Homme, l'histoire des origines batraciennes, l'être de l'étang reculé » ajoute Marc Décimo⁹⁰.

Plus amusant, le « Coa » de la grenouille qui devient « quoi » humain pour affirmer, en l'associant à de nombreux jeux de mots sur l'eau et le sexe, que l'homme descendrait de la grenouille. Que faire alors du « croa », croit, croix, du corbeau, corps beau, déjà cité⁹¹.

Enfin, sur la contemporanéité, l'auteur rapporte les propos de Marcel Duchamp en 1957, disant que : « Seuls les frissons de l'époque comptent, ou à peu près, assurant

90 *Le magazine littéraire* n°410. *Grenouilles, sexe et calembours*. Juin 2002. p. 36.

91 Cf., p. 168 de ce texte : « Ce fut en lisant *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, que je fis un rapprochement osé entre les cris des deux animaux : entre *croasser* et *coasser* il n'y avait qu'un *r*. Entre la plainte de l'oiseau noir aux yeux ardents, présage de mort, ce corbeau qui répète inlassablement : « Plus jamais », et celle de ma grenouille bâillonnée, muette, il n'y a qu'un *air*... »

mal comprendre qu'on puisse en être encore à Rimbaud, à Lautréamont, après l'immense chirurgie sémantique effectuée par Roussel et Jean-Pierre Brisset⁹². »
Frissons de l'époque et chirurgie du sens seraient des conditions nécessaires à l'œuvre, la chirurgie reviendrait par la scénarisation.

Abandon

Reste qu'il avait fallu passer par les cartes, puis s'en passer, comme pour les mots, provisoirement, et l'animal aussi d'ailleurs.

L'enracinement dans un terroir aurait pu sembler un label pour l'engagement politique, les racines seraient apparues comme indispensables à la panoplie républicaine idéale, *politiquement correcte*, qui devrait s'ouvrir sur le constat de la misère du monde, et sur l'action.

Mais, les résultats seraient souvent bonne conscience et langue de bois. L'engagement pour les grandes causes ne seraient qu'un reflet du même, un déplacement de nos propres souffrances.

Le manque, la douleur, le mal absolu et le dégoût qu'il inspire, remontent toujours du sensible, inutile d'insister jusqu'à la redondance, il fallait faire confiance à la pratique. C'est ainsi que les cartes avaient disparu.

Depuis cet abandon, les questions éthiques ou idéologiques étaient apparues après coup, malgré moi, ineffaçables, comme suintant des objets eux-mêmes, un sens ajouté par l'ajustement de deux distances, de deux mémoires.

Le *punctum* serait là, comme dit Roland Barthes, une sorte de « hors champ, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir⁹³. »

92 *Ibid.*, p. 38.

93 BARTHES, R. *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980. p. 93.

Les écrans sans image avaient signalé l'impossibilité de leurs images à être témoignages, la caducité de la supposée véracité des documents qu'ils présentent.

« Le sujet ne se constitue plus en témoin de l'histoire, en relais impartial de l'événement, parce qu'il est lui-même partie prenante d'un jeu complexe de pouvoirs et de contre-pouvoirs, de part en part sujet idéologique » dit Dominique Baqué, la manipulation de l'information n'a plus de limites pour vendre ⁹⁴.

Il fallait adopter des stratégies de retrait pour désigner sans montrer.

« L'éthique se forge ici, patiemment, difficilement, au fil des images, au plus près des souffrances urbaines, celles du prisonnier, du chômeur, du SDF, et indique l'invention d'une nouvelle esthétique qui ne doit rien, ni à l'héroïcisation, dorénavant impossible, de la douleur au quotidien, ni à la complaisance voyeuriste » affirme l'auteur au sujet de la photographie de presse ⁹⁵.

Le propos pouvait se rapporter à certains de mes objets, de ces prisons modernes qui ponctuent inlassablement le travail, mais aussi aux mots écrits dans les chansons et poésies notamment ⁹⁶.

Champ

Avec ces objets et pour faire œuvre, il fallait encore trouver une place, cette fois dans le champ artistique contemporain. Comme nous le savons, les pièces ne sont ni ready-mades, ni sculptures, plutôt des installations, mais pas toutes.

Rosalind Krauss a défini *le champ élargi de la sculpture* dans une extension de sculpture post-moderne : « Au cours des dix dernières années, on s'est mis à nommer sculpture les choses les plus diverses : d'étroits corridors équipés d'installations

⁹⁴ *La recherche photographique* n° 19, ..., *op. cit.*, p. 39.

⁹⁵ *Id.*, p. 40.

⁹⁶ Reproduites en *annexe 3*, Volume II, pp. 135-150.

vidéo à leurs extrémités ; de vastes photographies traçant le relevé de promenades à pied dans la campagne ; des miroirs placés dans des pièces ordinaires, mais à des angles inhabituels ; des lignes provisoires creusées dans le sol du désert. Rien ne semble autoriser des œuvres aussi disparates à revendiquer le statut de sculpture, quel que soit le sens qu'on donne à ce terme. À moins, précisément, de pouvoir lui conférer une malléabilité quasi infinie⁹⁷. »

Nous pensons à Bruce Nauman, sans doute à Richard Long et à Robert Morris, tous regroupés dans ce même champ.

Avec *Coin télé* (fig. VI), *Le complexe de Saturne* (fig. VII), *Isoloir ou le drame de l'embrayeur* (fig. XV), *I love you, pas là !* (fig. XVIII) et *Extérieur nuit* (fig. XIX), il apparaît bien un lien avec l'architecture des lieux et avec la construction, l'ouverture et la clôture dans la réalité d'un espace particulier.

La mémoire du lieu exciterait donc les mémoires individuelles. « Nous voyons à travers les lunettes de la mémoire » dit Maurice Merleau-Ponty⁹⁸.

Il s'agissait d'une sorte de mosaïque d'objets à réfléchir dans les deux sens du terme, elle pouvait constituer une métaphore d'une certaine mondialisation.

Parallèlement, le désir était d'échapper aux classifications fermées, d'avoir recours à toutes les formes, à tous les matériaux, au gré des besoins, pour libérer encore la pratique, pour explorer toutes les potentialités de la matière, comme autant d'échos à l'infinie complexité de la création humaine et des relations qu'elle entretient avec autrui.

Ceci afin d'affirmer le choix de créer comme je le voulais, avec tous les moyens disponibles, avec un seul lien entre les objets, les textes, le film : une main guidée par un esprit singulier.

97 KRAUSS, R. *L'originalité de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 111.

98 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, ..., *op. cit.*, p. 27.

Logique *disruptive*, démarche *brusque*, tant au niveau de la pratique individuelle de l'artiste qui consiste à occuper tour à tour diverses positions à l'intérieur de ce *champ élargi de la sculpture*, qu'au niveau du médium, dont les gestes excèdent les limites de la sculpture.

Tout comme pour Hubert Duprat, quel que soit le médium, ce qui est exploré dans l'espace de l'exposition tient avant tout de l'architectural et du sens.

Pour l'art dit *post-moderniste* redéfini par Rosalind Krauss, la pratique, rappelons-le, se définit en fonction non d'un médium donné, mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé. C'est bien ce que ce texte nous amène à penser.

En explorant ces différentes articulations de la *structure élargie*, et en revendiquant une organisation du travail qui n'est plus imposée par les propriétés d'un médium donné, nous pouvons aussi confronter des termes compris comme contradictoires tels que : construit / non construit, culturel / naturel, intérieur / extérieur, intime / publique, vivant / mort, construit / écrit, au cœur d'une situation culturelle donnée.

Il s'agit d'avoir successivement plusieurs postures tout en choisissant son champ d'intervention. Il s'ensuit que tous les *médiums* sont employés, sans référence particulière à l'utopie du lien intime entre les différents arts ou à l'œuvre totale d'il y a déjà un siècle.

Le titre, sous forme de *légende*, accompagne le travail, et pousse au développement de l'espace sémantique que les travaux consécutifs articulent en une sorte de narration cinématographique, et cette narration à son tour devient un supplément d'explication au travail.

Chapitre IV

Objet-cinéma

Faire son cinéma, une ouverture

*N'applique point à la vérité l'œil seul, mais tout cela sans réserve qui est toi-même*¹.
Paul Claudel

1. L'anadioptré contre le bavardage

Mot inventé

Ainsi, depuis le catadioptré, nous pouvons tenter d'élaborer une définition du regard *anadioptré*.

L'*anadioptré* n'est pas un objet, mais une fonction dérivée d'un objet pour le regard de l'artiste. Il exemplifie le processus général d'une quête d'objets, en tant que, grâce à lui, ces derniers se trouvent propulsés et mis sur d'autres orbites de sens. Mais il est plus !

Seul ce regard en acte poursuit son mouvement créateur et décide de l'œuvre tout au long de la mise en forme.

Se posant la question du regard comme créateur tributaire du passé, René Passeron note : « Il est, à coup sûr, le produit d'une création culturelle, mais sa créativité propre se mêle à une perspicacité accompagnée de critique : il surveille les opérations de la main, et même il les conduit, dès que l'habileté de la main cesse d'être automatique et doit s'aventurer. Si le regard, dans ce cas, n'est pas créateur, il est néanmoins poïétique, la poïétique étant, comme on sait, la pensée de la création². »

L'œil critique qui surveille, juge, pourrait être une entrave à la création qui instaure certes, mais il s'attaque aussi au vide laissé par la panne du geste réflexe, allons plus loin.

1 CLAUDEL, P. « Le porc », *Connaissance de l'Est*, Poésie/Gallimard, p. 96.

2 PASSERON, R. *Recherches Poïétiques* n°7. Paris : ae2cg, Printemps 1998. p. 6.

René Passeron, après une démonstration très argumentée, arrive à la conclusion : « L'œil est créateur quand il intègre la motricité et permet à la personne de gouverner les opérations créatrices dont elle assume la responsabilité³. »

C'est un regard qui prend du temps, qui prend son temps pour conduire la réalisation. Il donne alors une forme à ce que *pensent les yeux* selon un mot de Paul Cézanne.

Ce regard de l'artiste agissant se pose bien comme singulièrement engagé à la fois dans l'action, le faire associé à la pensée. La vision du monde, propre à l'artiste, ses idées, ses réflexions, ses états d'âme, les détails et les douleurs ou bonheurs du quotidien ont des répercussions indiscutables sur le travail en train de se faire, sur l'objet que les mains façonnent timidement.

Une somme d'indices, parfois mystérieux, laissent penser que rien n'est joué, le projet est abandonné dans un coin de l'atelier, pour laisser le regard se régénérer, usé qu'il est d'avoir trop vu, trop douté.

Il attend de se muer en œil neuf, déshabitué, en œil du *possible*, des possibles, qui aura perdu sa relation de dépendance avec les images qui le rassurent ou le taraudent, qu'elles soient culture, tradition, références ou histoire personnelle, ce qui ne signifie pas qu'il les aura oubliées.

Prenons la définition du possible que nous livre Guillaume Pigeard de Gurbert : « Qu'est-ce que le possible ? Quelque chose qui n'est pas encore, mais qui peut être. Un être en suspens, un non-être en passe d'être. Bref, un compromis entre l'être et le non-être⁴ », non-être *encore*, faudrait-il ajouter.

L'œuvre est loin des possibles standards ou attendus, elle est du côté du possible *révolutionnaire*, celui de la révolte intime qui nécessite un œil singulier, un esprit rebelle. Au fond de la rétine et de la pensée, l'image oubliée s'est toutefois imprimée.

³ *Idem.*, p. 11.

⁴ PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone, essai sur l'objet du possible*. Paris : Actes Sud, 2001, coll. « un endroit où aller ». p. 23.

L'œil créateur est un œil mutant qui accepte la surprise, l'inconnu, qui les guette et s'élève jusqu'à eux. C'est l'œil *retourné* de Wassily Kandinsky, autorisant le hasard comme s'il était une évidence dans la *Première aquarelle abstraite* de 1910, ana évoquant en grec ce renversement.

Les impressionnistes, quant à eux, avaient devant les yeux le même espace que les romantiques et pourtant, leur regard différent a transformé à jamais notre perception du paysage, Alain Roger l'explique clairement au sujet de l'*artialisation* du paysage ⁵.

Nous avons aussi vu comment les œuvres modifient notre perception du réel, la détourne, la retourne.

Amaïd Demir introduit ainsi son portrait d'artiste : « Si Philippe Parreno avait un point commun avec les insectes, ce serait sans doute son regard pénétrant doté de multiples facettes. Un regard holographique qui diffracte les angles et les points de vue, s'attache aux reliefs et fait son miel des effets lumineux comme des effets de langage de sa galerie de personnages ⁶. »

Le miel de cet artiste, c'est une narration entre réel et imaginaire, qui n'est pas tributaire d'un médium précis, lui non plus.

Cet œil *anadioptré* aurait bien une relation avec l'animal, avec une animalité perdue, œil composé de l'artiste qui résiste à la vision simple et la démultiplie.

Les artistes posent un regard neuf sur le monde, l'inventent chaque fois autre. Le monde devient un catadioptré qui leur renvoie leur propre regard en mille facettes qu'ils reconstituent dans l'œuvre visuelle.

Ce regard est passé au crible de l'histoire, de l'émotion, de la souffrance, du corps, des pulsions et du matériau qui résiste. Le jeu des miroirs se frotte à la

5 ROGER, A. *Art et anticipation* (1983). Paris : Carré, 1997, coll. « Arts & esthétique ».

6 *L'œil* n°537. Juin 2002. p. 26.

matière, l'œil créateur devient catadioptré du catadioptré mêlant regard, aveuglement, mémoire, action et temps.

Naît ainsi l'*anadioptré* qui transfigure le réel par sa lumière singulière tout en agissant de tout son corps guidé par l'esprit.

Le catadioptré est défini dans le Petit Larousse comme un « dispositif optique permettant de réfléchir les rayons lumineux vers leur source d'émission, utilisé en circulation routière pour la signalisation », il est un signal inerte qui appelle la lumière et utilise l'œil comme outil de renseignement pour prévenir d'un danger ou d'un obstacle.

Inversement, l'*anadioptré* serait cette singularité du regard créateur, en double réflexion, double-distance, cet œil d'insecte qui renvoie un monde multiple, tragique et autonome, en y intégrant la somme des expériences du corps. L'œil *anadioptré* agit et construit un monde, il n'est plus simple vision, mais voyance, double vue, et c'est dans le faire qu'il dévoile ses facettes en mouvement incessant.

De plus, cet œil *anadioptré* observe son spectateur et se sait observé par lui. Tout au long de la fabrication, l'alchimie étrange de ce regard singulièrement chargé de passion, de désir et de mystère, impulse l'action à l'aveugle et se trouve constamment modifié par elle.

Ce regard de l'artiste est donc celui qui est capable à chaque instant de se transformer, de bouger, de se retourner au contact de l'image qu'il reflète et dont jaillit l'œuvre qui elle, regarde l'autre.

L'œil *anadioptré* a une sorte de fluidité, de perméabilité aux sensations, aux fantasmes et à la violence, il caresse le monde et déverse son jus par la main agissant sur l'objet.

Doute

Lorsque la main résiste, clame son autonomie, ce regard fléchit, s'aveugle, s'imprègne de la matière, de la résistance de l'outil, tolère le débordement, la coulure fortuite, la pensée vagabonde qui viennent pimenter, parfumer, perturber ou violer sa confiance hypnotique.

Le mélange ne se fait pas aussi facilement qu'il y paraît, car l'*anadioptré* résiste, juge, critique, pressent la fragilité, se lézarde, se décompose, se décourage, se fait aveugle, comme un œil mort débranché du cerveau ; alors le doute s'installe.

Le principe même de l'*anadioptré* est d'être régénéré chaque fois par une autre lumière. D'où qu'elle vienne, tout le pénètre, tout lui semble digne d'être œuvré.

Il se questionne sans relâche, interroge l'objet laissé pour compte et l'œuvre renaît autrement, revue, vue d'ailleurs, du point de vue de ce qui a changé ; *ana* signifie aussi « à nouveau », « en arrière », « contre », « vers le haut », *autrement* peut-être, le regard neuf réclame vie dans l'œuvre.

L'œil *anadioptré* est bien un regard qui doute continuellement, qui scrute l'invisible, enroulé à un corps mnésique qui crée par retournement, *révolte intime*, un regard qui a un corps sexué et agissant, le corps de l'artiste.

Ce dernier reste souvent habité par la frustration du regard total, ce fantasme de totalité si présent chez Hubert Duprat. L'œuvre n'est chaque fois qu'une mince bribe de ce regard, un élément incomplet de l'intouchable, de l'inconcevable, de la vision totale qu'il croit capable de le libérer, un jour.

C'est pour cette raison qu'une pièce isolée est souvent difficile à saisir. Lorsque l'œil se penche sur l'ensemble des objets créés, malgré lui, il tisse par la pensée des liens imprévus entre toutes les œuvres.

Il met à jour des *coïncidences* parfois *fatales*, tout comme le sont celles entre le cinéma d'Alfred Hitchcock et l'art dit *plastique*⁷. Jean-Jacques Aillagon affirme qu'elles existent entre : « une œuvre cinématographique majeure, complexe et universellement connue et les mouvements artistiques – du romantisme au surréalisme –, et les grands courants de la culture plastique, comme l'architecture ou le graphisme, qui ont profondément marqué et nourri l'imaginaire et l'esthétique d'Alfred Hitchcock⁸. »

Francis Ponge avait pressenti ce regard singulier, agissant et alternatif, sans le nommer encore, tout comme celui du spectateur regardé :

« [...] D'autant que, devenant notre régime, un objet nous concerne, notre regard aussi l'a cerné, le discerne. Il s'agit, dieux merci, d'une « discrétion » réciproque ; et l'artiste aussitôt touche au but.

Oui, seul l'artiste, alors sait s'y prendre.

Il cesse de regarder, tire au but.

L'objet, certes, accuse le coup.

La Vérité se renvole, indemne.

La métamorphose a eu lieu⁹. »

L'œil *anadioptré* est celui qui, aidé de la main, métamorphose l'objet.

Dans *L'objet*, *c'est la poétique*, expression empruntée à Georges Braque, comme par hasard, le poète poursuit :

« Ne serions-nous qu'un corps, sans doute serions-nous en équilibre avec la nature.

Mais notre âme est du même côté que nous dans la balance.

Lourde ou légère, je ne sais.

⁷ *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*. Catalogue d'exposition au Centre Pompidou, Paris, du 6 juin au 24 septembre 2001. Milan : Mazzotta, 2000.

⁸ *Id.*, p. 9.

⁹ PONGE, F. *L'objet c'est la poétique*, in *Nouveau recueil*. Paris : Gallimard, 1967, coll. « nrf ». p. 146.

Reproduit en *annexe 4*, Volume II, p. 156.

Mémoire, imagination, affects immédiats, l'alourdissent ; toutefois, nous avons la parole (ou quelque autre moyen d'expression) ; chaque mot que nous prononçons nous allège. Dans l'écriture, il passe même de l'autre côté¹⁰. »

Le poème entier nous renseigne sur notre relation à l'objet et semble expliquer une partie de mon travail sur les objets et les mots.

C'est ainsi, l'artiste seul qui peut écrire ici ce texte sur l'œuvre, en contrepoids.

Écrire encore

L'écriture littéraire semble être du même ordre et requérir ce même œil anadioptre. Le désir d'ordonner, de tout dire, est alors balayé, bougé, par les mots et la syntaxe.

« On ne fait pas de la poésie avec des idées, disait Mallarmé, mais avec des mots ! » Dans l'acte d'écrire, les mots transforment la pensée, la renforcent en l'amputant, tout comme le médium pour l'œuvre plastique. Pascal Quignard confirme : « L'écrivain comme le penseur savent qui est en eux le vrai narrateur : la formulation. Voilà ce que je fais : le travail du langage pesant, pensant, penchant, dépensant lui-même¹¹. »

À l'écrivain et au penseur, il aurait pu ajouter le chercheur qui trouve ici, à l'intérieur de la formulation, des mots eux-mêmes, de quoi continuer à chercher, de quoi nourrir le texte et la pensée.

L'écrivain novice redoute de ne jamais pouvoir fixer les mots qui lui viennent dans un jet incontrôlable, en éjaculation noire, et couvrent les pages de ses carnets. Il craint qu'ils puissent lui échapper, se démantibuler dans le temps laborieux d'une frappe malhabile s'il écrit sur un clavier sans âme.

La surprise est que les mots peuvent s'écrire malgré ce dernier, que la pensée peut se stabiliser et même, sur-prise, se structurer davantage grâce à la lenteur de la mise en forme que lui impose son inexpérience.

¹⁰ *Id.*, p. 93.

¹¹ QUIGNARD, P. *Les Ombres errantes* : Paris, Grasset, 2002, p. 16.

La conscience serait donc inversement proportionnelle à l'écriture, et la frappe, une sorte de vacance pour imaginer plus, plus loin, pour laisser les images se colorer davantage, s'épanouir, pour laisser les mots s'associer à d'autres.

Au fil des corrections, des hésitations, la machine agit en retardateur bienveillant qui impose un temps du mûrissement, elle devient le vecteur d'une maturation du langage, une sorte de contrecoup ou de contrepoint à l'idée sauvage.

L'œil *anadioptré* est, cette fois, au centre d'une autre double-distance qui va de l'intérieur à l'intérieur de la machine et inversement, avec une rapidité fulgurante, une simultanéité illuminée. Nous déclinons la double-distance envisagée pour les écrans, passivité mise à part ¹².

Pourtant, il y avait toujours une peur, celle que les idées s'égarer au beau milieu des mots qui n'étaient plus précisément de ma main, séparés du faire sensuel par le clavier de la machine. Celle-ci risquait de transformer ce que les plus éclairés appellent le *corps de la création* et que modestement, je baptiserai un certain *style*, une manière bien à soi de s'exprimer, une façon de dire le monde avec ses propres mots, d'être au monde comme on peut, avec sincérité ou impuissance.

Les mots-machines pouvaient-ils toucher autant que les objets façonnés, élaborés par la main ? La question se posera davantage à cause de la réconciliation imminente des objets et des mots.

Qu'il soit plasticien ou écrivain, lorsque le regard de l'artiste meurt dans le désœuvrement, c'est par l'action du corps, générée par une souffrance, qu'il se relève, qu'il exprime son devenir, qu'il peut voir à nouveau. C'est la peur de

¹² Cf., p. 41 de ce texte.

l'abandon, du don de soi jusqu'à la perte, de la perte de la vue, de la voie (ou voix), c'est l'angoisse de la mauvaise surprise ou de la *mauvaise note*, qui rendent la mise en œuvre si difficile.

Principe

Nous pourrions encore considérer cet œil-corps au sens d'un *métabolisme*, puisque ce dernier se divise en *anabolisme* et en *catabolisme*. Le premier étant voué, selon le dictionnaire toujours omniprésent, à la « construction et au renouvellement des cellules », l'autre à la « dégradation biochimique des substances organiques. » Il faudrait, de même, inventer le *métadioptré* afin d'évacuer la tension dualiste entre *catadioptré* et *anadioptré*. Les deux phases, devenues obligées, formeraient un tout, appelé le regard de la création, une vision totale rêvée.

Et si l'anadioptré était la condition, le principe positif de la création. Présent, actif et nomade tout au long de la fabrication et jusqu'au dernier instant où l'œuvre achevée sature, comble le regard et le vide en même temps, soulageant la tension.

À ce moment, l'artiste perd son objet, s'en libère et lave son œil en livrant son regard à l'autre, en installant un vide à combler. Il peut enfin donner un nom à *l'enfant* dont il sera le parent absent, presque étranger, car vidé de toute émotion, allégé. L'espace qui s'installe alors, laisse une place à l'autre, celui qui accueillera l'œuvre et ainsi, la modifiera.

Ce regard pénétrant de l'artiste sur son œuvre rejoint alors le regard méditatif du philosophe, et la transforme aussi, explique René Passeron : « Quiconque reçoit de tels regards est ouvert à l'accueil de l'œuvre. Il la recevra dans la béance d'un œil

créateur au second degré, l'œil de celui qui aime l'œuvre, et la recrée à chaque instant, par ce qu'il a reçu d'elle : une vision du monde¹³. »

Il se pourrait bien que l'œil *anadioptré* désigne aussi un être dramatiquement étranger, incompris dans la presque totalité de sa vie, sauf de quelques-uns qui le saisissent, l'acceptent ou le reconnaissent un moment.

Simultanément, cet œil donnerait à l'artiste, une infinie ouverture à l'autre, au différenciant, à l'étrange, ceci à cause de la mesure qu'il prend de sa propre distance au monde.

Un rêve sans doute qui déborde encore le sujet de la recherche.

L'artiste ne pourrait donc être lui-même qu'à travers le regard de ceux-là mêmes qui le remarqueront.

Le retour d'Ulysse n'est pas loin : « Mais c'est au miroir des yeux de Pénélope, quand ils lui renvoient, intacte, sa propre image qu'Ulysse reconquiert pleinement son identité héroïque et se retrouve à la place qui lui convient¹⁴ », dit Jean-Pierre Vernant.

Mais l'artiste est rarement roi d'Ithaque, et les Pénélopes sont en voie de disparition !

L'artiste a donc cet œil *anadioptré*, regardant et voyeur, attentif et possessif, qui se nourrit et nourrit l'œuvre en cours, ne peut jamais cesser de faire ou de penser, élevant son objet avec patience et trouble vers une vie autonome qui ne dépend pas que de lui, mais aussi du lieu d'exposition et du spectateur chaque fois autre.

Œil nomade, mutant, entre intérieur et extérieur, entre chaud et froid, fragile et solide, œil mobile, clignotant, rougeoyant, humide, avide de connaissances, d'images, et mouillé des larmes de la frustration de n'être qu'un peu, de faire si peu.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ VERNANT, J.-P. *Dans l'œil du miroir*. Paris : Odile Jacob, 1997. p. 50.

Œil glacé, gelé, solitaire et unique, qui peut absorber l'image, il ressemble à un des catadioptrés qui n'en est qu'une pâle image dont le corps reste absent.

L'*anadioptré* ne se ferme jamais, il peut décapiter, foudroyer, dénoncer, protéger, aimer, rêver, il ne dort que mort ! Il faudrait encore chercher pour préciser.

Des tensions, détentions

Les créations elles, ces tensions, sont souvent l'équivalent des prisons dans lesquelles l'artiste purge sa peine sans espoir de clémence : il est seul, loin de tous, oublié de l'autre côté des grilles qu'il construit lui-même, œuvre après œuvre. Il veut croire à une remise de peine, pour bonne conduite, mais l'œuvre achevée ne lui procure qu'une maigre récompense, impossible de fermer l'œil !

« Celui-là même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé » confirme Paul Valéry.

Les prisons, qu'elles soient grilles, écrans, isolements, cocons, zoos, aquariums ou cages, sont le reflet de nos prisons intimes, celles que Michelangelo Pistoletto décline avec ses surfaces-miroirs.

D'ailleurs, nous retrouvons aussi dans son travail une implication politique, notamment avec ses images politiques figées de 1964. Notons ce que l'artiste dit à propos de l'expérience *Théâtre Zoo* en 1968, celle de l'art dans la rue pour échapper à l'enfermement du musée et autres galeries : « *Zoo* vient de la sensation qu'on est tous les jours dans une cage. [...] Le zoo est le lieu où on met les animaux, mais c'est aussi le théâtre, la galerie, et tout endroit où on enferme les choses. Nous sommes le zoo, nous sommes conscients que nous sommes dans une cage [...] L'idée de *zoo* impliquait une libération de cette cage, une mise en communication¹⁵. »

15 *Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994*. Catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, du 9 nov. 1994 au 23 janv. 1995. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1994. p. 241.

Ajoutons que les prisons ne peuvent jamais disparaître, elles sont associées à l'idée même de Liberté, puisque si l'artiste tente de construire un *Espace Libre*, c'est tout le reste qui devient prison.

Cela n'est pas sans rappeler le poème écrit sur la question des *murs*¹⁶ et, par extension, des prisons.

La création s'affirme comme une mise en correspondance de l'intérieur et de l'extérieur par le biais de l'artiste à l'œil *anadioptré* et de l'œuvre délivrée, délivrante, résiliante même selon Michel Hanus¹⁷.

Ainsi, ce court texte sur le regard créateur associé au corps de l'artiste, définissant l'*anadioptré*, avait été écrit avant les réalisations, et avait trouvé une place avec le geste produisant *Iris d'artiste* (fig. I), mais il a ensuite ouvert une autre voie à la recherche, celle de l'écriture acceptée.

C'était bien par les mots, une fois encore, que les idées pouvaient naître, s'écrire et devenir image.

16 *Murmures à Berlin*. Reproduit en *annexe 3*, Volume II, pp. 149-150.

17 Au sens développé par HANUS, Michel. *In La résilience, à quel prix ? Survivre et rebondir*. Paris : Maloine, 2001. « Montrer que chacun possède des ressources cachées qui peuvent se mobiliser dans des circonstances traumatisantes sans toutefois sous-estimer la blessure affective sous-jacente. »

Il faudrait donc choisir : la parole, la vue. La parole est guerre et folie au regard.
Maurice Blanchot

2. Un métissage libérateur

Donner un corps

Safaa Fathy demande : « Que choisir, la parole ou la vue ? Et si la vue parlait, si l'œil écrivait, il y aurait, peut-être, une écriture de la vue. Un texte. Tissage de points de vue, carence du visible, distillation de la lumière dans le voilé, incarnation de l'invisible, révocation du regard ¹⁸. »

Il est toujours question d'œil, parlant et agissant, écrivant ce que les yeux voient, sentent, en ces multiples lieux où s'allient la vision, la mémoire et le rêve. Œil qui tisse différentes visions pour en inventer la fusion savoureuse de toutes, invisible cette fois, mais écrite par la main. Il s'agit bien de *donner du corps*, un corps à une idée, un corps à une pensée parfois à peine formée, mêlée à une sensation qui se développe par le faire.

« Il se passe la même chose entre l'esprit et la main qui écrit, qu'entre l'œil de Paul Cézanne et sa main qui peint ¹⁹. »

L'œil *anadioptré* est aussi dans la tête de l'écrivain qui livre des mots, des lignes de sens et d'images.

Mais il y a ce désir d'être *d'abord plasticien* qui ressemble à un choix éthique, à un engagement artistique et pédagogique, voire démocratique. C'est désirer offrir un objet à saisir immédiatement, sans exiger un effort particulier de la part du

18 DERRIDA, J. et FATHY, S. *Tourner les mots*. Paris : Galilée / ARTE, 2000. p. 129.

19 MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 1991, coll. « folio/essais », p. 35.

spectateur. Cette démarche s'avère plus généreuse et plus directe que celle qui consiste à obliger l'autre à lire des mots.

De plus, elle s'adresse à tous, à ceux qui veulent bien regarder, quelle que soit leur langue d'origine. Une démarche qui vise, modestement certes, un parfum d'universalité et une réception multiple, multiculturelle au sens large, une sorte de *lecture* ouverte qui va démultiplier l'œuvre.

Parallèlement, il s'agit de dénoncer un fait avéré : le langage des plasticiens reste peu connu du grand public et souvent, il paraît *élitaire*. Le manque de place faite à l'art dans l'éducation se révèle une des causes, de plus, l'art n'intéresse les médias que s'il est spectaculaire ou décoratif. C'est très dommageable culturellement et constitue aussi un de mes combats.

La passion pour les mots et le désir d'écrire me conduisaient aussi à l'évidence d'une ambiguïté.

En effet, un autre de mes choix artistiques avait visé à ce que les images mentales des spectateurs de mots seuls et placardés, puissent se développer à l'infini par la confusion de sens lié à une vision brouillée. Ceci avait fait l'objet de la série des grands mots troublés, écrits sur du papier calque pris comme support du trouble, et d'où provenait *Chair* (fig. XXI).

La confrontation mots-objets avait toujours été présente dans ma pratique et en constituait peut-être la singularité qu'il fallait sonder. « Ce que tu as de différent, cultive-le ²⁰ ! », conseillait Jean Cocteau, poète et peintre.

Non-choix

20 *Beaux Arts magazine* n°216. Mai 2002. p. 74.

Le paradoxe résidait dans l'impossibilité du choix : soit donner une image toute faite et facile à recevoir par le plus grand nombre quelle que soit sa langue d'origine et même si elle était questionnante, soit donner des mots à lire, à comprendre, en offrant la liberté de créer grâce à eux ses propres images. Se donner facilement ou se faire désirer !

Avec les objets, il s'agissait donc de signaler la prépondérance d'une immédiateté dans la perception des œuvres plastiques, même en y inscrivant une distance à réfléchir, par rapport à l'effort et au déplacement temporel qu'exigeait la perception de l'écriture.

Toutefois, en tentant de retarder volontairement le processus de réception par la double-distance, il s'était avéré que le sens n'était ni immédiat, ni univoque.

.

Durant la création d'objets, les mots, les textes, irremplaçables, s'étaient déposés ailleurs et ne pouvaient pas être abandonnés ²¹.

La certitude qu'ils appartenaient aussi à cette création singulière, sans savoir vraiment où les mettre, ni qu'en faire plastiquement, les avait laissés aller leur vie. Mon œil *anadioptré* était saturé de leurs images sans que ma main puisse agir pour les montrer tels qu'ils étaient.

Il est vrai que ce non-choix relevait de la gageure, d'une sorte de grand-écart lié à un défaut d'appartenance, à une autre révolte plus ancienne !

Dix ans de danse avaient laissé sur le corps, la trace de ce genre d'écarts tyranniques et assumés.

Au cours de la recherche et afin de tenter l'articulation texte et image, chaque fois, il avait été question de photographies, comme si le corps de l'objet s'effaçait pour devenir image, lien entre deux réalités. Un *livre d'artiste* aurait donc pu être une

21 Cf. annexes 3, 5, 6, 7 du Volume II.

possibilité pour associer différentes images à une seule idée écrite. Mais la production aurait été tellement importante que l'ampleur du travail me découragea.

Et puis, il n'était pas question de dénaturer un genre spécifique, aussi riche que complexe et qui par ailleurs, avait fait l'objet d'une note d'exposition²² et d'une note de lecture. Rapportant certains propos de la thèse d'Anne Mœglin-Delcroix²³, j'écrivais alors : « Le livre est totalement livre et tout autant pleinement art, d'autant plus livre qu'il est art. [...] Il n'y a pas un sens et une forme, le livre est son sens. L'esprit prend corps, un corps de livre²⁴. »

Presque vingt ans plus tard, je ne pensais pas être capable de *réinventer* le livre d'artiste, surtout pas en *illustrant* mes mots.

Comme toujours, l'idée reviendrait plus tard, autrement, comme pour affirmer la continuité de la création.

Lors de la préparation de l'exposition d'Isabelle Suret²⁵, l'idée m'était venue de projeter mes textes sur les murs de la petite pièce choisie. J'y voyais les mots raconter des histoires, peut-être celles de l'origine des œuvres exposées ou de leur évolution, et chemin faisant, s'imposaient à la verticale des *nouvelles*, des chansons, un roman...

De l'image qui fait les mots, aux mots qui font les images. Le film d'une vie d'artiste, d'une démarche singulière, s'écrivait peu à peu.

Ainsi, l'indifférence aux mots du poisson rouge de *Poison du vampire* (fig. IX) aurait pu être placardée, elle aurait parlé du devenir animal de l'homme, de ses

22 *Recherches Poïétiques* n°6. *Livres d'artistes, l'invention d'un genre*. Exposition à la bibliothèque Nationale de France à Paris, du 29 mai au 12 oct. 1997. Paris : ae2cg, 1997. p. 172, toujours sous le nom d'Isabelle FOUGÈRE.

23 MŒGLIN-DELCROIX, A. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*. Paris : J.-M. Place, 1997, Bibliothèque Nationale de France.

24 *Recherches Poïétiques* n°7. Paris : ae2cg, 1998. p. 176.

25 Cf. p. 239 de ce texte.

mouvements désespérés pour exister, face à la quiétude de l'animal néanmoins prisonnier et lui renvoyant sa captivité !

À moins de décider de signaler la prise en compte du lieu de création-exposition : cette petite chambre d'enfant aurait permis d'écrire sur un fond pastel, une façon personnelle d'interroger l'enfance et l'évolution féminine, avec *I love you pas là !* (fig. XVIII) au centre de la pièce, de pointer aussi les drames actuels associés à l'enfance : travail des enfants, prostitution, pédophilie, etc.

Avec *Sirop de mémoire* (fig. XIV), la question posée au mur sous forme de tableau d'école, aurait encore été celle de l'enseignement d'une façon générale, de la mémoire collective, ou enfin, celle de la critique des modèles artistiques en juxtaposant art, écriture, vie.

Assez de *nouvelles* avaient été écrites pour ne jamais projeter deux fois le même texte, mais pour ce projet, quatre murs et une semaine d'exposition, n'auraient pas pu suffire.

Techniquement, le film de mes mots se serait déroulé à partir d'un écran d'ordinateur, en rétro-projection, le son des mots, dits sur un ton monocorde, aurait pu être ajouté et légèrement décalé de leur visualisation, tels des échos, mais le silence aussi était tentant, peut-être des écouteurs !

Le papier peint de mes mots aurait fini par tapisser plusieurs pièces, et c'est plus tard que j'ai découvert celui de Claude Closky dans *Sans titre (marabout)* de 1997, recouvrant les murs d'une salle d'exposition ²⁶.

« C'est le monde des mots qui crée le monde des choses » confirmait Jacques Lacan en 1953 ²⁷. Et Philippe Porret d'ajouter : « Les mots, ce médium froid et externe, organiseraient la perception, les goûts et les couleurs du monde, dictant notre esthétique intime, nos émois, nos élans ? L'art contemporain, plus qu'un autre, établit ce que nous devons au langage, au point d'en faire l'objet privilégié de sa

²⁶ *Beaux Arts magazine* n°216. Mai 2002, pp. 72-73.

²⁷ *Id.*, p. 74.

pratique. [...] Tout peut alors se dire dans et sur les mots qui fondent la réalité et créent ces îlots inventifs, les œuvres d'art²⁸. »

Ces citations et références, très proches de mon questionnement, sont extraites d'un article intitulé *Art contemporain et psychanalyse* qui renvoie ma recherche vers le travail réalisé à partir de la pensée de Julia Kristeva, pour *Isoloir...* (fig. XV)²⁹.

Le partage consacré entre l'écriture et les arts plastiques aurait pu m'obliger à trouver des stratégies pour présenter l'écriture en mouvement comme mode immédiatement perceptible et évocateur d'images absentes et de mémoire. La partie narrative ne devait en aucun cas, tenir lieu d'éclaircissement à des images, le texte ne serait jamais une légende explicative.

Il n'en fut rien, nous le savons, mais la relation avec le cinéma et son rapport au texte, étaient bien là. Le son, lui, pourrait aussi être un moyen de remédier au paradoxe décrit plus haut, de faire percevoir les mots sans obliger les spectateurs à lire, même si la langue, cette fois, était unique. La dédoubler en une ou plusieurs autres langues serait une option qui ramènerait le trouble au cœur du sens, plus tard.

Scénariser *Rivière d'Asie*

Alors, le film s'est vraiment imposé, d'autant que mes textes avaient été lus par une scénariste qui désirait réaliser un court métrage avec mes mots. Il me faudrait encore écrire un texte spécialement pour l'occasion.

Déjà Walter Benjamin me mettait en garde : « Les directions que le texte des journaux illustrés impose à ceux qui regardent les images vont se faire bientôt plus précises encore et plus impératives avec le film, où l'on ne peut saisir, semble-t-il,

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ Cf., *La révolte des mots ou retourner le regard*, p. 199 de ce texte.

aucune image isolée sans considérer la succession qui opère pour intérioriser la légende, comme narration³⁰. »

De plus, les idées déjà développées sur notre rapport aux écrans et les dangers de l'image unique, s'opposaient à un désir de tenter l'aventure³¹.

Pourtant, « Dessiner et écrire est un seul et même geste » comme le disait Paul Klee. La décision fut prise d'essayer quand même, sans chercher encore, à cette époque, à articuler un film de cinéma et mon propos plasticien, ni à justifier cette pratique où d'autres acteurs devraient agir pour produire l'image imposée.

La solution provisoire était de continuer à séparer totalement les deux, objets et écriture, comme des sphères distinctes, comme deux personnes différentes, quoique la signature allait finalement les relier.

En fait, il s'agissait pour le texte à écrire, d'être à la frontière du court-métrage en feuilleton et du journal intime filmé. Un plasticien écrivait par une pratique divergente, ceci revenait à mordre sur un autre espace.

« Toute la saveur de l'autofiction consiste à mesurer l'écart entre le « je » du narrateur et celui de l'auteur, afin d'en mesurer les capacités d'invention³² », dit Richard Leydier. L'expérience d'un nouvel écart.

Catherine Breillat affirme que les mots n'ont pas forcément besoin des images, qu'ils suscitent eux-même les images, toutefois elle fait du cinéma ! Elle ajoute : « Écrire c'est véritablement forger sa pensée dans les mots qui viennent ; la pensée s'inscrit dans le geste d'écrire³³. »

30 BENJAMIN, W. *Sur l'art et la photographie* (1972). Nouv. trad. C. Jouanlanne. Paris : Carré, 1997, coll. « Arts & esthétique ».

31 Cf., *Dangers des écrans*, p. 99 de ce texte.

32 LEYDIER, R. « Des histoires ordinaires et extraordinaires ». *Artpress* Hors Série, *Fictions d'artistes*. Préface, p. 7.

33 BREILLAT, C. « Double remake ». *Artpress*, Octobre 2001, n°272, p. 58.

Ainsi, les mots se sont écrits dans une sorte d'intimité révélée, de réel perçu par la fiction, d'autobiographie rêvée. Ce fut la première version de *Rivière d'Asie*³⁴.

Pour en faire des images ensuite, il fallut utiliser une technique propre au cinéma et que je découvrais : scénariser.

L'exercice fut long, difficile et frustrant, car le texte devait être amputé méthodiquement pour faire une place à l'image. Une véritable chirurgie plastique fût opérée, systématiquement, à quatre mains. Il me fallait donner mon accord à chaque coupe, les débats furent longs et parfois agités, nous devions vérifier à chaque instant que nous étions toujours dans le même film.

Nous pensons ici au fameux « droit de veto », établi entre Louis Buñuel et Salvador Dali pour l'écriture de *Chien andalou* : trois secondes à l'autre pour dire *oui* ou *non* à une idée nouvelle, cela afin d'empêcher l'esprit rationnel de prendre le pas sur l'imaginaire.

Ensuite, chaque fois, il me fallait faire le deuil des mots perdus pour être peu à peu au bord du film. Cela m'obligea à conserver précieusement chacune des étapes de l'écriture, seuls témoin de ma frustration, sans toutefois penser les utiliser un jour.

Tournage

Cet événement très attendu s'avéra encore plus difficile à surmonter, pour ce qui est de la question du deuil.

Après les mots disparus du scénario, il fallait accepter des images nouvelles qui n'étaient pas les miennes, mais celles de toute une équipe technique³⁵. Toutefois, ce

34 *Rivière d'Asie*. In *Copieurs & Infidèles* n°8. Paris : éd. Jeune Création, 2000, pp. 12-17. Reproduite en *annexe 7*, Volume II, pp. 169-177.

35 Liste reproduite en *annexe 2*, volume II, (ill. 31), p. 131.

fut l'occasion de réaliser à quel point, durant l'écriture et la scénarisation, chaque idée avait déjà une forme dans mon esprit, chaque mot possédait son lieu propre, sa lumière, son mouvement. Le personnage principal voyait par les yeux de ma pensée.

Une comédienne, une décoratrice, une costumière, une maquilleuse, quatre autres femmes ayant lu et aimé le texte, arrivaient avec leurs propres images qui viendraient percuter les miennes. Un lieu pour de tournage, une voix inconnue, une musique et des accessoires ajoutés, qui n'étaient pas ceux et celles de la *nouvelle*, lui dérobaient encore quelque chose plutôt que d'ajouter du sens, mes images mentales cette fois.

Longtemps après le tournage, les images anciennes venaient encore achopper les nouvelles, comme s'il y avait eu deux films se chevauchant, s'entremêlant.

Preuve que le *troisième œil*, comme le nomme Maurice Merleau-Ponty, pouvait bien émerger des mots, *soulever la rumeur en nous*³⁶. Cet espace de l'œil du dedans, ce qui tapisse intérieurement la vision, la texture imaginaire du réel, avait construit le lieu de la narration avant même qu'il prenne une autre forme.

Lorsqu'arriva le moment du tournage, le *faire-faire* à toute une équipe de techniciens s'imposa pour mesurer, éclairer, cadrer, enregistrer, tourner, le tout dans un silence trop pesant. « Silence on tourne » et jamais je n'eus le droit d'intervenir, de dire que l'image tournée était une trahison de mon texte, que tel objet ou tel mouvement transformait le sens premier, voulu par mes phrases.

Les mots bâillonnés de l'autobiographie seraient dits en *voix off*, ma voix intérieure. Ensuite, l'actrice serait une sorte de mime complètement muet, une marionnette minutée enfilant *mon* corps, occupant *mon* espace, s'immisçant dans *mon* esprit.

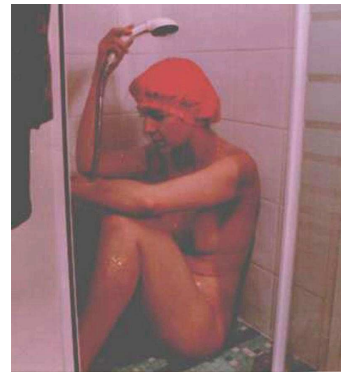
36 MERLEAU-PONTY, M. *Ibid.*, p. 25.

La dépossession était totale et je voulais la refuser. Trop tard, je n'avais plus le droit d'intervenir !

Jacques Derrida nomme ce deuil difficile : *consentement*. Ses mots auraient pu être les miens à ce moment du tournage : « Jamais je n'ai consenti à ce point. Pourtant jamais le consentement n'a été aussi inquiet de lui-même, aussi peu et aussi mal joué, douloureusement étranger à la complaisance, simplement impuissant à dire « non », à puiser dans le fond de « non » que j'ai toujours cultivé. [...] Jamais je n'ai été aussi passif, au fond, jamais je ne me suis laissé faire, et diriger, à ce point³⁷. »

Toutefois, dans *son* film, c'était lui qui s'improvisait acteur de son propre rôle, je n'avais même pas ce privilège !

S'il avoue un divorce, une séparation de corps entre lui et lui en acteur le représentant, la rupture semblait moins déchirante plus lui que l'était la mienne.



Dans *Rivière d'Asie* le film (fig. XXV), même mon visage avait disparu, restaient les mots seuls pour *me* figurer, si les mots peuvent figurer. Le générique lui-même ne me rendit pas la place que j'espérais, à laquelle j'avais droit. Le *texte original* disparut au profit d'une simple co-scénarisation, une *participation* imprécise et anonyme me fut aussi concédée, l'injustice revenait

Jacques Derrida ajoute d'ailleurs, ce qui était pressenti avec mes objets : « Il faut savoir que ce divorce n'a pas commencé avec le tournage, avec le détour du tournage (et *divorcer*, c'est se séparer par un tour, un détour : *divortium*, *divertere*, voilà l'image.) Le divorce entre l'Acteur et moi, entre les personnages que je joue et moi, entre mes rôles et moi, entre mes *parts* et moi, il a commencé en *moi* bien avant le

³⁷ *Ibid.*, p. 73.

film. Et il s'est multiplié, il a proliféré durant toute *ma-vie*³⁸. » Encore une histoire de révolte.

Notons que son vocabulaire était celui du mariage : écriture et image montraient une union tumultueuse, constituée de consentement, duo/duel, deuil, séparation et divorce, autre image du *couple* qui engendre le film.

Le problème de l'identité double était aussi revenue. Alors que je signalais encore mes écrits Isabelle Fougère (39), comme pour les séparer de mes objets plastiques, cette fois, je revendiquerai mon nom de naissance pour l'écriture de la nouvelle et du scénario. C'était le seul moyen, provisoire, de rester fièrement aux côtés de mes mots, de les assumer enfin.

Le résultat fut que je commençai là, réellement à écrire, à attester l'écriture comme possibilité. Une publication et un statut d'auteur étaient proches.

Reste que ces deux tournages de mots, ceux de Jacques Derrida et les miens, pointaient la douleur de ces divorces qui nous poussaient à toujours chercher l'impossible repositionnement de notre image sur nous-même, et nous mettait une nouvelle fois, face à l'altérité, parfois injuste, voire malhonnête.

Voici bien la quête infinie de l'artiste comme de l'écrivain, recoller les morceaux de son être fragmenté, inexorablement séparé, en lui-même et des autres.

Statut d'auteur

L'expropriation ressentie nous force à repenser l'appartenance et le statut de l'auteur. À qui *appartenait* donc *Rivière d'Asie* le film ?

Ma première tentation, chargée d'humilité, fut de reconnaître la propriété à tous ces gens qui avaient travaillé, tourné, organisé et filmé, de leur restituer leur part de

38 *Ibid.*, p. 75.

39 *Cf.*, p. 118 de ce texte.

création, *d'écriture*. Ils avaient, comme des artisans habiles, tenté de capter une ambiance transpirant des phrases, pour la restituer telle quelle, pour la traduire dans leur langue, pour donner un équivalent qui prendrait en compte les contraintes liées à leur médium personnel, serait-ils traducteurs ?

Mais personne, excepté moi, n'avait ni pensé, ni inventé, ni écrit un seul des mots sur le sens desquels chacun s'activait. Mille fois, ces mots et gestes avaient été répétés avant d'être immobilisés sur la pellicule.

Traditionnellement pour le Cinéma, c'est le réalisateur qui est le seul propriétaire du film. En réalité, son rôle s'était borné à une mise en relation des divers participants au tournage. Il est le coordinateur, d'animateur autoritaire, une sorte de chef d'orchestre du silence.

La musique me semble plus honnête, car elle protège la place de chacun : les musiciens sont les *interprètes* plus ou moins fidèles de l'auteur, le chef d'orchestre a plus ou moins de talent pour gérer l'ensemble, mais personne ne songe jamais à s'approprier complètement l'écriture de Mozart !

Cette tradition discutable du cinéma me fut aussi dévoilée le soir de la *Première*, à l'espace *Kodak* (ill. 31), alors que j'avais cru devoir être présente, et me préparer à répondre aux questions des spectateurs de mes mots. La réalisatrice fut assaillie de remarques au sujet de *son* écriture « vraiment très personnelle... » dans ce film, sans jamais tourner un regard vers moi !

Gordon Douglas demeure, tout comme moi, sceptique sur la notion d'auteur de film et est heureux d'être à l'arrière-plan dans certains projets.

Il me fallait donc accepter de disparaître, plus que de partager la responsabilité du travail avec une scénariste et metteur en scène, puis avec une comédienne et un chef opérateur : au total une quinzaine de personnes qui avaient chacune leur place sur le tournage, mais pouvaient tout autant être remplacées. Puis, il restait le travail sur l'image : le développement, le montage, la copie...

Le cinéma serait donc un sport collectif, une création à plusieurs, chacun étant le maillon indispensable et toutefois remplaçable. Cependant, il me plaît de penser : *sauf le premier*, celui qui écrit l'idée, le texte, l'espace, le mouvement et le temps.

Il apparut manifeste que les *gens de cinéma* se montraient hostiles à l'idée de création et restaient campés sur la supériorité des maîtrises techniques et sur l'histoire du cinéma.

Il me semblait pourtant qu'un film contenait plusieurs moments de création, plusieurs écritures, plusieurs contraintes propices à l'invention. Après le scénario, la recherche d'argent ou son absence, la qualité du matériel, requéraient des stratégies créatives, le tournage pouvait prendre plusieurs formes, c'est le metteur en scène qui imposait la sienne. Il y avait aussi l'imaginaire de l'acteur à prendre en compte ; son corps en mouvement, sa voix avaient une *écriture* singulière. Enfin, le montage, les coupes, les liens et les choix effectués constituaient encore une *écriture*. Il ne s'agissait pas pour l'auteur d'être le seul créateur, mais d'être le premier, celui sans qui rien n'aurait été possible. Plus précisément : « Il y a quelqu'un qui a bâti par petits bouts cette architecture précaire. Ce quelqu'un de l'ombre, qui agit sur le mode de la hantise, est bel et bien un personnage dérobé à l'auteur lui-même ⁴⁰ », dit Safaa Fathy.

Ce cinéma-là, d'où j'étais finalement exclue, m'est apparu comme une duperie, un larcin, presque un vol, beaucoup trop loin du concept de création et d'ouverture qui sous-tendait toute ma recherche.

Dans le champ des arts plastiques, l'auteur est l'artiste, celui qui a l'idée de l'objet, qui l'écrit ou décrit, même si des artisans réalisent le travail. Les exemples pullulent, Hubert Duprat et Chen Zhen l'avaient démontré plus haut ⁴¹.

40 *Ibid.*, p.151

41 *Cf.*, p. 144 et p. 258 de ce texte.

La conclusion de l'expérience fut une nouvelle révolte qui m'obligea encore à créer. Afin de me réapproprier ma part de l'objet volé, de retrouver la propriété de mes mots, il me fallait tenter de faire revenir cet objet-métisse dans le champ de ma création propre, et ceci grâce à l'exposition.

Nous pouvons ici parler d'un véritable *moment poïétique* de la révolte intime. Il s'avère être celui d'un sursaut contre l'injustice, d'une torsion nécessaire pour surmonter la souffrance, la solitude, la contrainte imposée par l'autre.

Mais il y a d'autres moments, inscrits plus profond dans l'inconscient de l'artiste, une recherche ultérieure en fera état.

*Je cherche les mots du commencement, des mots, par exemple, capables de nommer ce qui fait le miracle du corps humain, son inexplicable animation, sitôt nommé son dialogue muet avec les autres, le monde et lui-même – et aussi la fragilité de ce miracle*⁴².

Maurice Merleau-Ponty

3. Les mots du plasticien

Exposer les mots

Tout comme Maurice Merleau-Ponty, il fallait chercher à reprendre sa part du *miracle* qui avait donné une vie à des mots. *Rivière d'Asie* fut exposé au Salon *Jeune Création 2000*, en deux temps distincts et sous deux formes nouvelles.

D'autre part, il s'agirait de revisiter le *septième art*, hors de la captivité *spectatorielle*, du décor cinématographique traditionnel qui me semblait un peu usé, peu créatif, une sorte de prison semblable à celle des écrans télévisuels.

L'idée retenue fut d'organiser la confrontation plastique des textes corrigés, annotés, avec les images du court-métrage réalisées à partir de ces textes exposés. Ces derniers, dont j'avais précieusement gardé les reliques, seraient placardés pendant dix jours dans le lieu d'exposition : cinq versions de *Rivière d'Asie*⁴³, à tous les stades de la transformation vers le scénario final utilisé et minuté pendant le tournage.

Cela revenait à exposer le temps de l'écriture, le deuil des mots, la distance avec l'image filmique qu'ils avaient engendrée.

42 MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 1991, coll. « folio/essais ». Préface, p. II.

43 *Ibid.*, reproduite en *annexe 7*, Volume II, pp. 171-178.

Quelque temps plus tard, en décembre 2001, et comme un écho à mon installation, Mireille Loup occupait avec sa nouvelle, *Une femme de trente ans*, tout l'espace de la galerie des Filles du Calvaire à Paris. Le texte de Mireille Loup était lui, disponible dans un livre, mais aussi en coiffant un casque audio, et il se confrontait à des photographies, où les derniers jours de l'héroïne étaient joués par une autre, là encore.

Ce travail de plasticien qui écrit, finissait de dissiper mes doutes sur la dépendance exclusive du texte avec une Littérature.

Il réunissait ainsi les projets que j'avais eus, d'une part pour l'exposition d'Isabelle Suret, sans toutefois projeter les mots au mur comme j'avais voulu le faire avec une écriture en mouvement continu, et d'autre part celui de *Jeune Création 2000*.

Au *Salon*, le texte était à confronter autrement avec le film qui serait projeté en continu dans un autre temps, la dernière journée du *Salon*, et dans un autre espace d'exposition que celui occupé avec le texte.

Un prospectus explicatif, était à la disposition du public près des textes exposés, et fixait la date du rendez-vous pour une rencontre conviviale et filmique le jour dit.

Plusieurs moniteurs devraient modifier encore la perception du film.

Cela revenait à créer instantanément un dispositif excédant l'espace et le temps cinématographiques ordinaires, surtout lorsque le film est accueilli, comme ici, dans un espace consacré à l'art contemporain. L'ensemble de l'installation poserait la question du lieu, de l'exposition à nouveau, et aussi du temps : temps de l'idée, de l'écriture et des images qui y sont liées, le temps du deuil des mots dans le scénario, afin de faire une place aux images, puis celui des images mentales premières confrontées aux images visibles et vues qui elles aussi exposaient le temps d'une pensée vagabonde et de l'avènement d'une révolte, d'un refus.

Ainsi était exposé un cheminement poétique issu d'une révolte contre l'injustice, qui aboutissait à un objet questionnant puisque déplacé de son contexte habituel et montré dans le champ de l'art contemporain.

Film du film et forme

Un regret demeurait, que je ne pouvais plus réparer : celui de ne pas avoir filmé moi-même le film en train de se faire. Cette trace aurait pu fournir un véritable contrechamp subjectif du point de vue, une distanciation, une possibilité d'enfreindre et de questionner le champ et de vraiment montrer l'écriture qui travaillait le film.

Voici une autre différence signifiante entre le cinéma et les arts plastiques où une œuvre peut toujours être différée, modifiée, recomposée, réinventée ailleurs, dans l'espace comme dans le temps, même si elle reste fondamentalement unique.

Cet objet-là, le film du film, ce rendez-vous raté (qui était aussi une des idées du film), ce nouvel acte manqué, ne pourrait jamais plus être réalisé, ni même reconstitué dans la vérité de son temps et de ses acteurs. Le temps en était évanoui. Il n'y a guère qu'au théâtre que le vivant peut être rejoué, même s'il est chaque fois autre.

Ceci reviendrait à dire que le plasticien a un rapport au temps qui est très différent de celui du cinéaste, une lenteur qui est aussi celle de l'écrivain, mais surtout c'est l'objectif qui diffère, entre sincérité pour les uns, et acte consensuel dirigé d'abord vers le succès pour l'autre, mettons à part le cinéma *dit* d'auteur. Notons qu'une des causes de cette rupture est l'argent.

Pour des raisons économiques, le film doit être tourné le plus vite possible, car au cinéma tout coûte cher : lieux, personnes, matériels, d'où probablement cette tentation d'être consensuel plutôt que créatif. Dommage pour *Rivière d'Asie* qui

aurait pu prendre son temps, car, hormis la pellicule et le développement, tous les *acteurs* du film étaient bénévoles.

L'œil *anadioptré* serait fondamentalement distinct de l'œil *objectif*. La lenteur de l'un pourrait bien être un désir de s'opposer, de se révolter encore, un refus de vivre en soi, un monde dirigé par les banques... Cela pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une autre recherche.

Pour exposer, il fallait donc se contenter des textes récupérés au cours de l'élaboration du scénario et après le tournage. Certains m'avaient échappé, avaient été détruits. Ils furent épinglés, le plus simplement possible, dans l'ordre chronologique de l'écriture et de haut en bas, pour faciliter la lecture.

Alors, l'opération inverse de l'écriture se produisait sous nos yeux. Loin de noircir du papier, le travail qui aboutit au cinéma s'était exercé à le blanchir, à effacer pour faire entrer la lumière du film, les images.

L'évidence du deuil est alors devenue formelle, plus forte encore, visible : peu à peu, les pages devenaient de plus en plus blanches.

Installation

Par l'exposition, l'écriture, cet objet conçu, perdu, modelé par d'autres mains, puis retrouvé différent, s'inscrivait autrement dans une pratique de l'installation. Ce n'était plus simplement le contenu du film, somme toute un objet fini du cinéma, de cinéaste traditionnel, mais la plasticité d'un dispositif temporel de réception en relation avec le texte dit plus tard, avec le son, qui était en question.

En effet, cette installation s'apparentait à une sorte de retournement de la temporalité qui permettait, après coup, de reconstituer le *process* d'élaboration du film. Elle en exposait les *archives* et questionnait une nouvelle fois l'exposition traditionnelle des objets.

Une fois accrochées, les pages formaient un mur de texte qui rappelait, sur le plan visuel, les installations de la série d'*Index* d'Art & Language, comme *Index 2* de 1972 (ill. 32). Patricia Falguières, analysant l'apport de l'art conceptuel au cours des années soixante-dix, affirme : « Ce n'est pas le *retrait réceptif* qui marque les expositions d'On Kawara, de Marcel Broodthaers, d'Art & Language ou de Philippe Thomas – elles exigent au contraire une *perception* étrangement aiguïlée -, mais le renversement de la temporalité qu'elles mettent en œuvre. Un renversement qui aura affecté durablement l'idée même de *l'exposition*. » Elle ajoute : « C'est un renversement de la temporalité de l'œuvre d'art qui se joue alors et constitue l'assaut le plus radical au préjugé essentialiste des modernes : son avènement dans *l'après-coup*⁴⁴. »

Il est à nouveau question d'un renversement, d'un retournement temporel et spatial, du temps de la création, cette fois par l'exposition.

Autre distance pour le spectateur, celle de l'espace physique à parcourir depuis le lieu même de l'exposition des mots jusqu'au film : espace pour le temps d'une flânerie papillonnante, saturée d'autres images tant physiques que mentales, et qui permettait d'aller du texte lu aux images projetées.

Autre temps aussi, celui de l'attente, qui imposait de revenir un autre jour, puisque la séance de projection était volontairement différée au dernier jour de l'exposition qui en comptait dix, je l'ai dit. Un temps qui laissait se développer encore des images directement inspirées des mots lus, souvent partiellement et de façon non linéaire, auxquels s'ajoutaient les *perturbations*, ou les *contagions mentales* dues à l'espace environnant, et à celles de l'univers individuel.

44 « L'exposition immatérielle : notes pour une histoire ». *Artpress* numéro spécial, 2000, *Oublier l'exposition*, n°21, p. 61.

Une distance associant espace et temps constituait une autre double-distance, sous la forme d'un délai imposé au regard, plus que d'une accommodation. L'exposition était ce retard même.

Pour voir le film donc, il fallait attendre, laisser les mots faire et revenir à la fin de la semaine. Ce temps-là, pour questionner, accepter les images mentales du spectateur-lecteur, leur permettre de s'inventer, de vagabonder, pour les modifier ensuite, lui en offrir d'autres : démonstration d'altérité dans l'attente et la distance, démonstration des deuils éprouvés dans la conception.

Un film en trente-cinq millimètres était, à l'origine, inévitablement lié à une programmation de la projection, à des horaires, au confort d'une salle obscure, et finalement à la réaction directe du public. Le processus était apparu contraignant, linéaire, peu créatif. Philippe-Alain Michaud confirme : « L'immobilisation du spectateur, la frontalité de la représentation et la séparation rigoureuse de la salle et de la scène, caractéristiques du théâtre à perspective illusionniste codifié au XVI^e siècle, restent encore les conditions ordinaires de l'expérience cinématographique : elles imposent à l'expression filmique des impératifs de réception étrangers à ses origines ⁴⁵. »

En revanche, l'installation vidéo n'est pas du même ordre. Numérique ou non, et projetée en boucle depuis plusieurs moniteurs formant un angle, dans un espace vide, elle relève aussi du registre du non linéaire. C'est le cas de *Rivière d'Asie*, présenté au Salon Jeune Création 2000.

45 *Id.*, MICHAUD, P.-A. « La technique du chiffonnier ou le cinéma déplacé ». p. 93.

Le public, redevenu *flâneur* (46) est libre d'aller et venir, il n'est plus captif d'un lieu, il n'a pas de siège sur lequel s'asseoir confortablement au début pour attendre la fin, sa réaction est généralement différée.

Dans l'angle aménagé de plusieurs moniteurs, le spectateur, libéré de l'emprise de l'écran, laisse le son l'envelopper. Du même coup, la voix *off* de la comédienne presque muette au tournage, traverse les frontières de l'image, la perd même. Cette voix ramène peu à peu l'écriture en un texte dénudé, allant vers l'essentiel, délaissant les fragments ajoutés et inutiles. Elle se mêle à tout ce qui l'entoure, sans en faire partie tout à fait. Comme si le film m'avait aidée à réaliser avec des mots, un travail de dépouillement comparable à celui accompli sur les objets grâce à *Iris d'artiste* (fig. I) ⁴⁷.

Avec l'exposition, cette voix *off* permettait aussi au film de rester dans le champ du discours, de retrouver l'essence et la fragmentation d'une pensée, sans plus être absorbé par l'image.

Jean-François Lyotard souligne que pour ne pas rester dans le cercle fermé de la langue, il faut faire une recherche plastique ainsi définie : « L'effort que peut encore accomplir la parole, c'est de réaliser sur son langage même cette transgression des espacements, cette mobilité, cette profondeur qui caractérisent la référence du discours [...] ce n'est pas dessiner ou peindre, c'est peindre et dessiner avec et dans les mots ⁴⁸. »

Narration

46 Terme emprunté à Dominique Paini, in « le Retour du flâneur ». *Artpress*, Mars 2000, n°255, pp. 33-41.

47 Cf., p. 38 de ce texte.

48 LYOTARD, J.-F. *Discours Figure*. Paris : Klincksiek, 1971. p. 53.

Malgré la présence, un peu encombrante, d'une narration, inhérente à l'action cinématographique traditionnelle, et qui m'avait été imposée au départ, chaque moment du texte valut pour lui-même grâce à l'exposition, et ne dépendit plus des autres. Ceci, outre le plaisir que certains spectateurs pouvaient éprouver à voir l'ensemble, d'un bout à l'autre. Plaisir, ramenant somme toute au déjà connu.

Ainsi, chaque réflexion du texte était affranchie, le temps linguistique de la narration se trouvait presque déconstruit.

Jean-François Lyotard affirme encore qu'un bon livre « serait celui que le lecteur pourrait prendre dans n'importe quel ordre, un livre à brouter ⁴⁹. » Nous le savions pour la peinture, l'écriture de Pascal Quignard par exemple réussissait ce tour de force ⁵⁰, l'installation le pouvait donc pour le cinéma.

À l'inverse, Guillaume Pigéard de Gurbert, analysant très finement une séquence de *La mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, déclare : « Le suspense est l'art de solliciter notre prédilection pour les possibles *standard* dans l'unique but de rendre imprévisible le surgissement imminent du possible révolutionnaire ⁵¹. »

Ici, pas de suspense, tout juste une alternative, une hésitation dans laquelle le spectateur peut éventuellement se chercher, se reconnaître ou non, choisir son camp, cela s'il privilégie la narration, très anecdotique finalement.

Cette narration n'avait été qu'illusoire, un artifice un peu plaqué et qui avait souvent amoindri le sens du texte. Elle avait eu pour seule fonction de rattacher le film au cinéma traditionnel, dont j'avais été exclue. Toutefois, l'exposition montrait que le spectateur pouvait saisir les phrases *intérieures* dans n'importe quel ordre, sans aucune perte du sens, un peu à la manière de la pensée vagabonde. Seul l'extérieur, la narration cinématographique était

49 *Id.*, p. 18.

50 QUIGNARD, P. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998, coll. « nrf », ou *Les Ombres errantes* : Paris, Grasset, 2002.

51 *Ibid.*, p. 21.

chronologique, et constituait un prétexte aux mots, devenu inutile pour l'exposition. Le changement de champ l'avait rendue obsolète.

Cette nouvelle manière d'appréhender le texte, par bribes de sens, n'est pas sans évoquer le tournage lui-même, les séquences prises dans un désordre souvent lié à de tout autres contingences que celles de la chronologie. Le cinéaste Quentin Tarantino a exploité ce *désordre* pour réinventer une narration, Terry Guilliam pour traiter la question du temps de façon plus onirique, pour tous deux grâce à des innovations de montage.

Avec des coudées franches, nous aurions pu réaliser un autre court-métrage, qui aurait éliminé l'artifice filmique du montage, un film plus inventif, ramené à l'ordre du tournage, à ses répétitions, deux ou trois *prises* intéressantes sur le plan de la forme. Une proposition qui eut donné un autre film, sans que le sens de l'ensemble ne fut trahi, ni même altéré, tant les errances de l'esprit sont désordonnées et répétitives. Autre regret !

Décidément les *gens de cinéma* qui travaillaient là n'ont pas ce type de préoccupations créatrices. Nous pouvons d'ailleurs constater que ces sortes d'initiatives sont plutôt le fait de plasticiens empruntant le cinéma, que de cinéastes en quête d'émotions créatrices.

Restait que la déambulation du public de l'exposition et le principe de *boucle* qui le faisait entrer n'importe où dans le film, pouvait restituer le saccadé de la pensée intérieure précédemment atténuée par la narration, et qui avait déjà été étudiée pour la pré-poïétique du dictionnaire ⁵².

52 Cf., p. 81 de ce texte.

La question de ce court-métrage, fabriqué pour le cinéma et montré dans un lieu d'art contemporain, était bien posée et constituait une autre façon d'exposer les mots.

Création

Pourtant, la frontière est infime entre les deux perceptions possibles du film en question, et il est légitime de s'interroger sur les conséquences interprétatives induites par le choix institutionnel conscient de l'*exposer* ainsi.

Douglas Gordon, qui *accroche du cinéma* aux cimaises, notamment en « dilatant » la narration d'un film d'Alfred Hitchcock sur vingt-quatre heures de projection, émet l'hypothèse que « ce choix - arts plastiques plutôt que cinéma - rencontre opportunément une impatience du milieu de l'art, avide de nouveau à tout prix et rassuré par la figuration qui revient ainsi grâce au cinéma⁵³. »

N'ayant pas la notoriété qui l'autorise, je ne fais pas réellement de choix, le refuse encore.

Continuant de laisser aller la création à travers des *médiums* aussi divers que traditionnellement séparés, le regard *anadioptré*, lui, ne varie pas, puisqu'il est toujours au service d'une seule idée : *dire le monstre à nourrir*.

Cela revenait à utiliser la possibilité qui était donnée d'exposer des œuvres plastiques dans un Salon d'art contemporain, pour y introduire une autre facette du travail de création qui avait toujours traversé les objets plastiques, l'écriture.

Affirmer l'écriture dans l'exposition, pour chercher, une nouvelle fois, une identité artistique possible entre *plasticien* et *écrivain*, et pour ne rien perdre, revendiquer les deux dans un même acte de créateur.

53 *Une nouvelle génération de ready-made. Artpress*, Mars 2000, n°255, pp. 27-32.

Il est important de noter que la seconde pièce exposée au Salon *Jeune Création 2000*, sur l'autre côté d'un angle équivalant à celui créé par la disposition des moniteurs projetant le film en fin de semaine, était justement celle qui avait changé de nom si souvent. *Hors d'usage* (fig. XXII) était peut-être le signe d'une étape du *passé*, d'un acte *dé-passé* que serait, pour un long moment, la création d'objets. Il était le signe qu'il fallait *passer* à autre chose, changer de millénaire de façon appropriée, créative et sincère.

Les mots de Marcel Broodthaers en 1968 étaient encore d'actualité : « Je ne suis pas un cinéaste. Le film pour moi, c'est le prolongement du langage. J'ai commencé par la poésie, puis la plastique et finalement le cinéma qui réunit plusieurs éléments de l'art. C'est-à-dire, l'écriture (la poésie), l'objet (la plastique), et l'image (le film). » Il faudrait lire dans ce bilan de l'artiste, un des premiers exemples commentés de cet exode contemporain de *l'art du film* vers les cimaises, de la projection lumineuse qui participe d'une pratique plastique vers la transaction des objets-films qui se dupliqueront et s'échangeront un jour sous la forme de cassettes en édition limitée.

Réception

À la réception de *mon* film, ainsi projeté dans une mise en scène plasticienne au Salon *Jeune Création*, les spectateurs signalèrent toujours leur surprise :

« Cela ne ressemble pas à un film de plasticien !? »

L'autre question qui se posa alors, fut de comprendre leurs attentes et par extension, de chercher ce que pouvait être un *film de plasticien* dans l'imaginaire du spectateur.

Le médium filmique est devenu une habitude pour les spectateurs de l'art contemporain, c'était plutôt le contenu du film qui était en question. A première vue, il aurait dû être celui qui montre les errances de l'artiste et raconte sa vie torturée par

l'œuvre, ou bien celui qui reconstitue son univers, son atelier, ses images, qui dévoile les secrets de la fabrication de l'œuvre plastique, celui qui sait jouer sur des décors plastiques sans tomber dans le *décoratif*, ou encore celui qui modifie les techniques habituelles du cinéma, ou montre *en boucle* des objets insolites : une bouche en gros plan mâchonnant des clous pendant un quart d'heure comme seule proposition narrative.

Rien de tout cela ne semble guère nouveau, le fait de questionner le médium lui-même par l'exposition, et de ramener l'écriture dans le champ, me semblait plus créatif.

Difficile de savoir les attentes du public, et même s'il s'agit d'un truisme : ce qui a l'air nouveau ne l'est pas toujours, et inversement, ce qui semble très traditionnel peut se trouver projeté dans la singularité.

Sur le plan du contenu donc, je m'associe davantage à cette jeune génération d'artistes, héritière de la double tendance qui allait d'une approche analytique à composante politique et sociale, sur les traces de Stan Douglas, à une conception psychologique du médium, comme chez Ange Leclia. Cette génération, juste derrière celle de Pierre Huyghes ou Douglas Gordon, semble « délivrée de la *nostalgie* du cinéma, puisqu'elle associe les médiums, passant indifféremment d'un support à l'autre ⁵⁴ » affirme Christine Macel. Cette libération instaure une nouvelle esthétique, qui *réinsuffle du sentiment et de l'affectuel*. De Runa Islam à Salla Tykkä en passant par Maria Marshall et d'autres, souvent des jeunes femmes d'ailleurs, tout comme pour *Rivière d'Asie*, la vidéo se fait sentimentale, nous dit encore Christine Macel : « Ces artistes, sans pour autant avoir cessé de réfléchir au dispositif cinématographique, rejettent la théorie comme activité autonome, mais l'intègrent à leur praxis en faisant prévaloir l'émotion et sa dimension temporelle, le présent ⁵⁵. »

54 « Just the two of us ». *Artpress*, Mai 2002, n°279, p. 40.

55 *Id.*, p. 40.

Dans *Rivière d'Asie*, la vraie tentative est de faire sentir qu'un plasticien peut penser, écrire, se servir des mots et des images pour évoquer la caresse de l'eau ou celle de la *toile* du drap, pour évoquer l'écoulement liquide du temps, la simplicité et la force du mouvement, l'importance de la durée, l'intime d'une vie intérieure, d'une mémoire d'images en mots. Le visible y est pensé comme l'affirmation d'affects, pas de sentimentalité mièvre, mais plutôt d'un romantisme un peu désabusé et parfois d'une naïveté assumée : une sorte d'évidence lumineuse du déjà-vu.

Il se peut que le film du plasticien soit, au contraire de mots en images, des *images de mots exposées* et non simplement projetées.

L'exposition changerait tout, une fois de plus !

Douglas Gordon conduit une interrogation d'ordre général sur la place de la vidéo et du son dans les expositions dites contemporaines. Il réfléchit aux additions de sens qu'ont désormais acquis l'image et le son, et aux manipulations conceptuelles dont ils ont fait l'objet ces trente dernières années : les théories minimalistes et celles de la projection cinématographique, lorsqu'il s'agit de la configuration des images dans l'espace. C'est alors qu'il évoque le statut d'auteur *à partager*.

Une multitude de signatures pour n'en faire qu'une, et encore laquelle ?

Pour repérer le singulier dans un film, il faudrait s'interroger sur ce qui serait *inchangeable* sans disparition totale de l'objet.

Cela revient à se situer en amont, dans les premiers maillons de la chaîne, un peu à la façon de Laurence Weiner. Celui-ci affirme que son effacement n'est pas tant de la modestie qu'un désir de se préserver d'une excitation excessive, à l'égard de son propre travail, qui tourne parfois à l'indécence. Cela ne l'intéresse pas de voir sa signature partout, dit-il. Tout de même, on a sa fierté, il ne partage pas non plus ! Il fallait bien renoncer à la notion d'auteur, contre la tyrannie de la signature, pour

avoir la liberté de modifier ses travaux ou ses *médiums* selon les idées du jour. L'œuvre d'art, selon Lawrence Weiner, est avant tout un travail.

Travail de l'esprit, travail de la main, qui se modifie, se corrige, s'amende dans le temps de l'élaboration et parfois après. Les idées sont issues d'un environnement, d'une culture vécue, d'une histoire personnelle qui reviennent toujours dans l'œuvre.

Cela revenait à l'envie de créer une nouvelle génération de *ready-mades*, celle des fragments d'images, de mots et de sons trouvés par d'autres, d'inventer des *ready-mades* temporels non plus d'objets du quotidien, mais d'objets faisant partie de notre culture.

Pour travailler avec la durée associée à l'espace, la lecture des textes aurait pu être associée à la réception des objets, soit sous forme de textes mobiles placardés ou de performances lectrices lors des expositions, soit encore en ajoutant des écouteurs à côté des pièces dans lesquels le texte aurait été lu, mais cette dernière technique était apparue un peu trop commune.

Conception

Braque disait : « Il faut toujours avoir deux idées, l'une pour tuer l'autre. » Alors, tout au début, pour inventer *Rivière d'Asie*, il avait fallu s'obliger à répondre à des contraintes bien connues des gens de théâtre et qui pouvaient être mises en relation avec la pratique du plasticien. Mais ces contraintes étaient d'abord dictées par des questions d'économie plus que par la volonté d'un réel engagement créatif, j'aurais dû me méfier !

Étaient imposées : l'unité de temps, un moment proche du temps réel, qui devenait le présent de l'œuvre et plus tard celui de la présentation, l'unité de lieu, un petit studio parisien, mais aussi celui de l'élaboration, puis celui de

l'exposition, enfin, l'unité de personnage qui était présenté dédoublé, par l'image muette associée à la voix off.

Elsa était un double ou une autre, un corps et une voix qui m'engageaient personnellement. Cet ensemble renvoyait à l'idée de « la production d'un objet singulier, ayant un statut de pseudo-personne et qui compromet son auteur ⁵⁶ », tel que René Passeron définit l'œuvre, la création.

Le texte avait respecté les contraintes, qu'en était-il du film ?

Il faut tenter de répondre au risque, au danger du spéculaire sans distance que Julia Kristeva dénonçait ⁵⁷.

À certains détails près, les images générées par l'écriture ne furent pas des tableaux-informations qui auraient dit comment penser ou voir le monde. Elles s'imposèrent comme des questions posées, des *signaux saisis*, découpés et agencés dans le texte, à la manière d'une pensée fantasmatique. Elles ne prescrivaient rien, mais invitaient le spectateur à y retrouver d'abord ses propres fantasmes, puis à voir ce qu'ils produisaient sur l'autre qui n'était pas lui.

Avec cette fiction, une certaine représentation du réel, une sorte d'épure à la manière des peintres, je découvrais le pouvoir de conviction de l'écriture.

C'est comme de décrire un symptôme : le mien, celui d'autres, et finalement de transfigurer la tristesse qu'il génère, en ironie, voire en liberté révoltée.

L'écriture se présente comme le parcours d'un esprit singulier, sans transitions dans le présent et la mémoire. Cette dernière se ferait doucement commune par réflexion ou refus, et non par identification.

Faisant référence au cinéma de Jean-Luc Godard, Julia Kristeva me dévoilait ce qui menait mon écriture : « Les images fantasmatiques elles-mêmes ne sont jamais au premier degré ; au contraire, les fantasmes y sont comme désossés, désarticulés, il

⁵⁶ PASSERON, R. *La naissance d'Icare*. Paris : Ae2cg, 1996. p. 32.

n'en reste à la limite qu'une certaine musique – la logique, le mouvement qui associe, déplace, condense et, de ce fait, juge : un jugement inconscient⁵⁸. »

Sans aucune prétention, c'est là que j'aurais souhaité me situer. Le texte en cours et les interrogations sur une pratique multiforme étaient bien une somme d'associations, de déplacements et de condensations dont je critiquais l'existence. D'autant qu'avec *Numéro Deux* (le film de 1975), Jean-Luc Godard s'ajuste entre photographie, écriture, cinéma et télévision, et « enregistre à ce titre la fin d'une certaine conception de la représentation fondée sur la spécificité des médiums⁵⁹ », affirme Jean-Christophe Royoux. Cela ne s'invente pas !

Mais pour réussir ce pari, il aurait fallu tourner soi-même les mots et non se laisser usurper la place de coordinateur entre images et son.

Tourner les mots, ce serait donc essayer de *tourner les mots*, comme on dit, de chercher les tournures justes, de faire des phrases correctes, d'inventer ou de s'approprier les expressions verbales, sans avoir à *tourner* sept fois sa langue dans sa bouche.

Toutefois, *tourner les mots* est aussi leur faire subir un *retournement*, c'est parler de ce que fut un film, surtout de son corps de silence, et, dès l'avant-propos, d'un tournage de la révolte.

Reste que la distance, la mémoire, l'enfance, la place de la femme et la caresse de l'absence étaient de nouveau au cœur de la *révolte intime* d'un personnage déchiré entre l'intérieur et l'extérieur, questionnant son identité réelle ou rêvée.

C'est parce que la modernité naît des hiatus, des fractures de la pensée, que le montage sera l'un des procédés les plus caractéristiques de l'art du vingtième siècle : il met en rapport, suture des réalités hétérogènes, ici celles du tournage. La « réunion

58 KRISTEVA, J. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris : Fayard, 1997. p. 138.

59 *Artpress* spécial, ..., *op. cit.*, « Exposition immatérielle, notes pour une histoire ». p. 73.

fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection » évacue tout consensus, cet emblème de la rationalité occidentale ⁶⁰.

Mais ici, le montage était resté très *rationnel*, traditionnel, je l'ai dit.

« Le montage ne revient, comme le soutient Jacques Derrida, qu'à sélectionner, prélever, arracher, détruire, exclure, circonscrire, on dirait presque circoncire si on voulait recoudre ce moment avec tous les passages sur la circoncision et l'excision, au cœur du film ⁶¹. » Chirurgie intime et douloureuse s'il en est. Dans le film et dans mon travail plastique aussi, il s'agissait de montage.

Dans un film, le montage permet, sauf exception, de revenir à la chronologie du texte, à la narration *obligatoire*, comme nous l'avons vu et comme si l'histoire était d'une importance primordiale ; question de champ de référence et de liberté créatrice !

Il faut bien avouer que, comme Jacques Derrida lors du montage de son film déjà cité, je l'ai accepté avec une docilité apparente, ai dissimulé une révolte et une contestation de chaque instant.

Ce jour-là, mon sac m'a aussi été volé dans la rue, la journée s'est terminée au commissariat, devais-je parler de *Rivière d'Asie* dans ma déclaration de vol ?

Ainsi, j'ai plus appris du cinéma – et de la télévision – plus ou autrement, à travers l'expérience *intérieure* de ce court-métrage qu'à regarder des milliers de films en spectateur. Ce fut une initiation qui renvoyait ce cinéma à ma critique sur les écrans ⁶².

Mais il y a banalité à dire que c'est parce qu'il est fondé sur une question économique que le film de cinéma est aussi consensuel et du coup tellement

60 BOURRIAUD, N. *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël, 1999, Coll. « Essai ». p. 33.

61 *Id.*, p. 16.

62 Cf. *Dangers des écrans*, p. 99 de ce texte.

dangereux. Certainement, veut-il répondre aux besoins avérés d'un public potentiel à l'esprit critique étioilé, et là encore il y perd de sa valeur créative au sens d'une sincérité d'expression singulière. Répondre à l'attente n'a que peu de choses à voir avec l'artistique, mais les films qui le font sont souvent de réels succès !

Toutefois, le contenu peut s'avérer créatif, inventif même, et c'est la narration qui viendra réparer, penser les plaies d'une société en mal de valeurs, réduire sa révolte ou sa détresse. Cette angoisse pourrait bien être générée par l'existence même des singularités qui priveraient les individus des repères communs autrefois pris en charge par la religion.

À ce propos, l'article de Serge Tisseron, examinant l'engouement du public pour des films tels que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ou *Le Seigneur des anneaux*, me semble très édifiant, il affirme entre autre chose, sur les traces de Sigmund Freud : « Le problème est que, plus l'imaginaire est individualisé et relégué dans chaque esprit singulier, et plus grandit chez nos contemporains, l'angoisse de perdre, sinon la tête, du moins le minimum de repères collectifs⁶³. » Voilà qui relance la question des écrans, alors qu'elle n'avait permis d'examiner que les cas du « névrosé » ne parvenant pas à échapper aux contraintes ou du « mouton » avalant les images et ne se posant aucune question critique. Le cas « limite » apparaît ici, se sentant abandonné par tous et constituant une proie facile pour les sectes. L'auteur affirme encore : « Le désir de renouer les fils de son imaginaire personnel à un grand imaginaire collectif se fait sentir dans la tendance actuelle à adopter des religions qui encadrent l'imaginaire de manière plus contraignante que ne le fait la religion chrétienne. Et c'est le même désir qui pousse à aller voir les grands films merveilleux. »

Entre images supposées universelles envahissant nos écrans, nos intimités, et sectes, le choix n'en est pas un, il y a urgence à réapprendre, si c'est encore possible et si cela a jamais été possible, à penser par soi-même. La question restera ouverte, elle dépasse cette recherche.

⁶³ *Le Monde diplomatique*. Mars 2002, p. 31.

Perturbations

Revenant à *Rivière d'Asie*, certains artifices ajoutés au texte par la mise en scène, avaient perturbé le propos de l'écriture, parfois grossièrement. Certaines images avaient même desservi le texte.

En effet, les remarques des spectateurs attentifs furent récurrentes. Ils se demandèrent d'une part, ce que venait faire là le *petit singe* se balançant sans raison au-dessus du lit, d'autre part si j'avais écrit la musique et enfin, ce que le *ralenti* sur les vêtements finalement jetés au sol, pouvait bien apporter au tout.

Ces trois moments étaient justement absents du texte, et ces ajouts venaient plutôt retirer à la cohérence, comme déplacer le poids de la pensée intérieure sur des détails superflus, même si l'animal en mouvement avait réapparu sans moi, comme substitut affectif de l'enfance. Ce *petit singe* était la touche personnelle de la scénariste, il s'était toutefois montré redondant par rapport à la présence, déjà importante, de l'enfance dans le récit. Mais rien à faire pour qu'il disparaisse.

La musique ajoutée semblait pouvoir coïncider avec les mots, sans être redondante elle, mais elle supprimait de façon dommageable les silences, les soupirs de l'esprit, les respirations appelées par le texte. Elle désignait aussi une angoisse propre au *cinéma consensuel*, et à beaucoup d'individus par extension, la crainte du vide, de l'espace questionnant, de la lenteur.

Quant au *ralenti*, il était une simple *supercherie* cinématographique destinée à reprendre techniquement possession de l'ensemble, à l'écarter du réel aussi. Il propulsait un texte réaliste dans une vision onirique. La colère se transformait en douce chute. Toutes ces techniques ont vécu, me semble-t-il ; les gens de ce cinéma-là n'avaient pas lu Guillaume Pigéard De Gurbert lorsqu'il affirme : « L'art ne consiste pas dans l'abandon pur et simple de la technique, de l'utile, du pouvoir-

faire, mais dans leur ensorcellement. Il libère les objets du carcan de l'unité ordinaire qui découvre alors de nouveaux usages, d'autres possibles ⁶⁴. »

Cela, sans parler de la direction d'acteur, qui imposait des décalages trop importants entre les mouvements de la comédienne et la pensée qui était sensée être la sienne au même instant. Le passage sur les draps tournait même au ridicule.

Ces ajouts affaiblissaient le propos, le dénaturaient parfois. La concentration serait une qualité de l'écriture que le cinéma pourrait quelquefois diluer s'il se voulait esthétisant. John Cassavetes avait compris cela dès 1968 avec *Faces*.

Élaguer

Cherchant par ce mot-titre à revenir à l'essentiel, à ce que je pourrais garder du film et qui conclurait provisoirement cette recherche, à ce qui pouvait être montré pour exemplifier une pratique divergente, il me fallut lui chercher des synonymes. Une sorte de cascade de mots s'est affichée sur l'écran me rappelant Raymond Roussel qui aurait probablement écrit une histoire avec.

De **démêler** à **élucider**, c'était l'objet même de ce texte, j'arrivais à **éclaircir** et à **éclairer** qui avaient aussi à voir avec ma pratique de la lumière. Plus troublant, **élaguer** c'était aussi, **couper**, **écimer**, **étêter**, **décapiter** : le retour de Méduse ou du *Décapité parlant* au corps de marionnette ⁶⁵ était à prévoir, mais cette fois, c'était moi qui devais trancher une gorge et porter la tête de Méduse ailleurs. Symboliquement certes, à la manière du Persée recréé par Fuxier, le sculpteur aux pastilles bleues ou rouges des *Impressions d'Afrique*, celui qui pouvait animer sur l'eau des images éphémères, définissant ainsi un certain rôle de l'artiste ⁶⁶.

64 *Ibid.*, p. 23 ;

65 ROUSSEL, R. *Impression d'Afrique*. Livre de Poche n°3010, Paris, J.-J. Pauvert, 1963. p. 72.

66 *Id.*, p. 108.

Iris d'artiste (fig. I) avait constitué un étalon pour mes objets ⁶⁷, et je voulais retrouver cette forme de pénurie, de densité, d'économie, aller de nouveau vers l'évocation ; retrouver le sensible au bord des mots, à l'intérieur même du film. L'idée du son s'imposa d'elle-même.

Tout comme j'avais proposé de questionner le vrai sens des images, je mettrais ainsi en question le sens des mots en tentant de les faire accéder au statut de matière artistique.

Il fallait chercher l'important dans les mots, réduire sans détruire, exercice difficile et poïétique s'il en est, que j'avais si souvent expérimenté, notamment pour tenter laborieusement d'écrire de la poésie ⁶⁸.

En premier lieu, les décors, tous les effets et les images devraient disparaître, puis la narration s'effacer peu à peu, pour restituer l'impression d'intermittence recherchée dans l'exposition du film. Je devrais sans doute retrouver ma voix dans les mots. Une bande-son devrait être reconstruite, retravaillée pour chercher à rebours, dans les phrases élues du texte, pas toutes, un nouvel ordre possible qui conviendrait davantage à mon propos, s'articulerait avec ma pratique et libérerait d'autres images.

Mais déjà, les idées qui me guidaient sortaient de l'analyse de l'œuvre en cours, pour tomber dans la prospective de l'œuvre à venir.

Le résultat de cette *taille*, proche de la sculpture, pourrait constituer une conclusion provisoire de ma pratique, associée à mon détour dans l'univers du cinéma où je n'avais pas réussi à trouver une place qui me satisfasse. Cette pièce sonore serait enregistrée, même si le mieux aurait été de la dire pour m'éloigner encore de l'objet film, et serait présentée sous le titre : *La voix de Rivière d'Asie*.

Jean-Christophe Royoux indique que « Ian Wilson est l'un des premiers artistes à avoir fait de la conversation – ce qu'il appelle *oral communication*, en 1972 - une

67 Cf. p. 32 de ce texte.

68 Cf. *Murmures à Berlin*. Reproduit en annexe 3, Volume II, pp. 149-150.

forme d'art à part entière. Or cette forme d'art dont la substance est la parole ne peut être identifiée formellement que par le relais d'expositions⁶⁹. »

Pour ma part, j'avais éloigné toute idée de performance, surtout à cause de la difficulté de me situer, dans le même temps et le même espace, sur deux plans restant distants, la recherche et l'artistique, même s'ils s'étaient côtoyés, parfois intimement, au long de ces pages. Le son viendrait donc en guise de témoignage.

L'auteur poursuit sa réflexion en questionnant les *Index* (encore eux) du groupe Art & Language, dans les années 1972-75 (ill. 32), ces autres conversations qui avaient pour thème les conditions à partir desquelles il est possible de dire de tel ou tel objet qu'il est une œuvre d'art. « Ils sont aussi une cartographie intellectuelle, politique et affective » ajoute Jean-Christophe Royoux, comme un écho à l'ensemble de ma production⁷⁰.

Cette pièce sonore serait-elle une nouvelle œuvre plastique, encore une question d'exposition ? Son existence purement nominale serait plutôt, comme le dit l'auteur, le comble de l'exposition : « À l'extrême bord d'une invention singulière, fragile, discrète⁷¹. »

Mais déjà des créations sonores avaient germé dans mon esprit...

Reste qu'avec cette ultime proposition, en questionnant l'exposition d'une nouvelle forme d'écriture parlée, mon travail s'était dirigé vers l'expérience de la durée qui apparaît comme une définition de l'expérience artistique, une sorte de démultiplication de l'idée de création et du point de vue.

69 *Artpress* spécial, ..., op. cit., « Le modèle de la conversation entre construction du moi et espace public », p. 70.

70 *Id.*, p. 71.

71 *Id.*, p. 70.

Conclusion

*Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que
n'étaient les miennes premières¹.*
Montaigne

Par définition, le chercheur est intéressé par ce qui est inconnu, ce qu'il ne comprend pas, le message est donc difficile à faire passer à celui qui lit les résultats du travail. Ce dernier requiert un certain recul, une authentique patience et la volonté d'aller au-devant du lecteur, pour essayer de cerner ce que lui-même ne comprend pas encore.

Dans le cas qui nous occupe, ce fut d'abord regarder l'œuvre en cours en s'en éloignant, en dépersonnalisant au mieux, pour ensuite réinterroger les liens entre les pièces, leurs affinités, là encore pour y découvrir le corps, l'exposition, l'identité artistique, son moteur et la liberté du médium. « Une bonne thèse est un brouillon » disait Maurice Merleau-Ponty, une vue sur le monde et sur les choses, qui aide à mieux comprendre ce qui est fait, et vers quoi se dirigera la recherche. Qu'en est-il aujourd'hui des conditions de possibilité d'une auto-poïétique si difficile et d'une généralisation éventuelle ?

À peine plus qu'au début de cette recherche, si ce n'est un nombre de trouvailles qu'il faudrait encore relier mieux et un désir de conclure provisoirement, de tenter également de faire coïncider deux images qui se repoussaient comme les aimants, afin que la recherche puisse continuer ailleurs.

Revenir en arrière pour avancer : le corps

Michaux lui, considère que : « Qui laisse une trace, laisse une plaie. » Entre le brouillon et la plaie qui nous renvoient une fois de plus à l'école, il y aurait bien un corps, celui de l'artiste ou celui de l'œuvre.

La question du *corps créateur* avait représenté un vrai défi, surtout après un travail de *Maîtrise* dont l'attitude critique avait pour objet de faire proliférer le sens des

¹ Essais, II, 18., Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, p. 646.

mots, seules images. Cette recherche vérifiait que l'œuvre est traversée par un travail créateur qui ne pouvait se réduire à la réalisation d'un projet ou à la mise en pratique d'idées, de mots.

Ce corps de l'œuvre dans le processus de création, ce noyau qui justement n'a pas de mots, semblait au-delà de l'explicite et donnait un corps magique à l'œuvre. Il avait fallu prendre la pratique à bras le corps, justement, et accepter d'aller plus profond, au risque de se perdre dans l'inconnu innommable. Inconnu qui avait permis de rencontrer l'enfance, le sexe et l'absence, la révolte par l'entremise des mots. Puis il fallut revenir de là, pour regarder et dire.

« Je n'ai pas voulu dire, j'ai voulu faire et c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit » affirme Paul Valéry. Oui, plus de trois cent cinquante pages de texte pour dire ce qui fait qu'un artiste crée une chose et pas une autre, et qu'il cherche infiniment à combler le vide entre lui et lui, lui et l'autre, l'absent que nous avons pu nommer la perte, la mort, ou encore, ce qui n'a jamais été donné !

L'écueil était d'analyser une démarche en ne parlant que de soi, en parlant trop de soi, difficile équilibre à trouver entre l'histoire intime et le généralisable qui doit émerger de la recherche.

Une *Maîtrise* faite de *mots-images* donc, un *Diplôme d'Études Approfondies* en forme de rupture, de divorce entre images et mots qui avait produit des objets alors mal explorés, une *Thèse* enfin, dans le retour au calme, une analyse, un télescopage d'objets puis de deux *médiums* artistiques, présents depuis l'origine, pour un aller-retour *réfléchissant*, pour l'habilitation du *plasticien-écrivain* au féminin.

« La tactique de l'emprunt, du télescopage des techniques, le choix de ces bêtes noires du formalisme que sont la performance et l'écriture, interviennent très tôt chez Christian Boltanski [...] Cette attitude, que l'on pourrait dire post-moderne si le mot n'avait pas cette trop grande amplitude qui lui fait dire tout et son contraire, est évidemment davantage recevable aujourd'hui, les années quatre-vingts ayant substitué le paradigme au dogmatisme, et fait leur cet acquiescement à l'impureté du

sens qui est la marque de Boltanski. Rien chez lui n'est univoque ou définitif, et les signes sont affectés d'une double incertitude, liée d'une part à leur foisonnement, et d'autre part à ce que Michel Thévoz appelle une secondarité originaire ². » Cette secondarité sera une sorte d'affirmation de l'identité double et c'est probablement la raison pour laquelle je me suis sentie proche de l'artiste.

Associer les objets de rebut, les déchets contemporains, à l'animal vivant immémorial, à son mouvement vital, en faisant roder le danger de la chute et le corps absent, avait questionné l'enfance, la révolte et l'exposition, et renvoyait brusquement à Julia Kristeva qui affirme : « Le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre ³. » Le corps absent, découvert au cours de la recherche, était bien un corps mort, un corps de femme décapitée.

L'atelier serait donc une sorte d'abattoir, au sens que Georges Bataille lui attribue de lieu du mouvement vers la mort, un espace où l'artiste en révolte créatrice écarte de lui certains objets pour pouvoir vivre, un lieu de chute et de mort. L'œuvre serait le symptôme de cette folie qui le tourmente, d'une vision intenable de la mort à travers les habitudes de la vie.

Boris Cyrulnik, en tant que psychiatre, cherche le lien entre folie et création, cette dernière pouvant parfois être un moyen d'aller vers la guérison.

L'auteur rapporte que Van Gogh entraînait volontairement à l'hôpital car il s'y sentait mieux, à la fois infantilisé et reconnu pour sa souffrance sans doute. Que dire encore

2 SEMIN, D. *Boltanski*. Paris : Artpress éditions, 1988. p. 32.

3 KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, coll. « Points ». p. 11.

de la révolte de Yayoi Kusama contre sa culture et son statut de femme artiste, et qui la conduit à vivre, elle aussi, dans un hôpital psychiatrique ?

L'humain aurait le choix entre se soumettre ou transformer sa douleur, sa révolte intime, en créant un objet socialement acceptable, une œuvre donc. Une tentative de socialiser la rencontre pour échapper à la prison de la souffrance. L'œil avec son mouvement lumineux avait été la dernière trace de l'humain devenant machine, l'animal, une simple métaphore du vivant pour questionner le devenir animal de l'homme et il semble bien, la mort.

Être fasciné par la mort, le mouvement lent de l'animal, sa transformation, sa viande morte, et l'œil rouge rubis injecté de sang, et les interroger de quelque manière que se soit (par l'écriture, la création d'objets, la photographie, le cinéma), c'est certainement vouloir parvenir à une conscience authentique de soi, au sens hégélien de ce qui au positif, le vivant, intègre le négatif, la mort, afin de parvenir à une synthèse qui serait une conscience entière et provisoire d'un soi en mouvement, qui ne négligerait en aucun cas les aspects « bas », matériels, de l'existence humaine en action.

L'artiste serait ce troisième corps à l'œil *anadioptré*, sorte d'être *bougeant* qui cohabite avec la machine et l'animal dans une trinité mécanique, humaine et animale, et propose parfois une nouvelle solution de continuité entre l'homme et l'animal par l'emprunt de ses gestes. L'animal leurré, la nature trompée, renvoient à l'homme sa nudité instinctive, qu'il remplace par l'esprit de *maître d'œuvre*. Ce sont nos instincts perdus ajoutés à une révolte intime qui nous font créer.

Mais il y a plus, un corps est toujours sexué, et de Méduse à Kali, la divinité indienne coupeuse de tête et écrasant les corps, le féminin effraie encore.

L'homme a peur que la jeune africaine se transforme en homme, que l'artiste soit une femme. Pour se protéger, il sépare lui-même son corps de sa tête : « - Sois belle et

surtout ne pense pas ou au moins, tais-toi ! Sinon, on te prendra pour un homme ! »
Une décollation qui revient tout au long du texte, un corps sans tête, une tête sans corps ou une tête de linotte ! Petit oiseau chanteur et néanmoins bâtisseur...
Enfin, le choix d'une tête casquée au corps asexué ou bisexué ! Athéna, fille de Métis et victorieuse de Méduse, serait la mère de la femme artiste.

Une réflexion sur la nature sexuée et sur les mythes, a amené à la question de la partition du féminin et du masculin dans la création artistique, et à travers l'animal, à celle d'une crainte de l'inconnu si proche, de l'homme qui se débarrasse le plus souvent de la part *concurrente* chez la femme, mais aussi à celle de la place de l'enfance par le retournement.

Voyage dans la mémoire, les jeux de Pinocchio, les promenades à vélo ou au zoo, la boîte mystérieuse du magicien, les souvenirs d'école en images ou en injustices manifestes, jusqu'à l'enfance sans voix, sans mots qu'il fallait venger, exposer enfin.

La question de l'exposition s'est posée sous la forme du *présenter* endogène au *créer*, produit par lui, une prise en compte de l'espace de l'exposition qui modifie l'œuvre, élargit le sens en répondant au lieu, donne un présent à l'œuvre et si la connaissance du lieu est préalable, peut être à l'origine de l'idée. Exposer était encore occuper le vide, présentifier une absence incertaine, dévier un processus de sens, signaler l'état des lieux, relier deux temps, celui de l'histoire du lieu et celui du présent de l'artiste au travail. L'exposition était aussi un lieu contaminé, non pas avec le *même*, mais avec le regard singulier de l'*autre*. S'exposer revenait à accepter l'œil de l'autre, à refuser la présence de l'œil unique, le mauvais œil.

Exposer, c'était enfin créer encore des affinités entre des pièces séparées cette fois, tant dans leur conception que dans leur sens, dans le temps comme dans l'espace, et produire un autre champ de significations qui déplaçait le sens premier, le faisait proliférer dans d'autres champs : exposer pour tenter de mesurer cet écart entre l'œuvre conçue et l'œuvre reçue, se confronter à des publics divers et tenter d'en tirer

matière à la réflexion qui nourrit la recherche. L'objet exposé et sa signification ne faisaient donc pas corps spontanément.

Le texte

La chronologie première des pièces aura vite été abandonnée dans ce texte, pour chercher à découvrir ce qui était récurrent, permanent, dans les objets, à dévoiler certaines des préoccupations parfois ignorées qui guidaient le travail et à comprendre comment elles le soutenaient dans sa démarche singulière. L'œil, le regard et la lumière qui sont à l'œuvre d'un bout à l'autre, avaient été étudiés pour comprendre comment l'arrière, la mémoire, l'enfance, advenaient par l'entremise du catadioptré ou de l'animal, et voir ce qui changeait dans le regard.

Il avait fallu enfin, tenter de définir quel moteur propulse l'artiste vers sa création, montrer qu'il est alimenté par une révolte sourde et continue qui lui vient de l'enfance, d'une part *incomblable* et innommable que seul le sensible peut restituer, mettre en lumière.

Il avait alors fallu définir ce qui s'était imposé comme une évidence : l'œil *anadioptré*, celui qui provoque le regard et impose sa présence, ce regard questionnant, un regard révolté s'enroulant autour d'un corps créateur de mots et d'objets.

En observant son mouvement, ses retournements, sa distance ou sa chute possible, qu'il soit réflexion de lumière ou lumière immanente, nous avons vu cet œil finir sa descente par un précipité de mots écrits ailleurs, pour des chansons, des poèmes et des nouvelles, ou figurés dans un film, mais qui disaient le même élan et la même quête du regard. Le dernier roman publié : *Le café des pêcheurs* était de la même veine, du même sang, celui de la révolte intime.

Cette recherche pointait ce qui s'écrivait déjà pour plus tard, était la chronique d'une œuvre et d'une recherche annoncées. Selon Albert Camus, en référence avec le mythe de Sisyphe, il fallait bien prendre conscience de l'absurdité du monde, se révolter contre le néant, mener sa vie avec passion, car la vie n'a d'autre valeur que celle que nous lui donnons par nos représentations intimes.

L'art est une manière de défier l'absurdité et de mettre en œuvre une intimité révoltée.

L'œil, l'animal, le métal étaient les attributs nécessaires à la déesse Athéna, comme à moi à qui il fallait plus de lumière, étant simple mortelle. Elle est une guerrière casquée qui pose aussi la question de la féminité et de la ruse.

Marcelle Détiéne et Jean-Pierre Vernant le confirme : « Dans le domaine de la guerre comme dans celui des techniques, le terme essentiel pour définir une puissance divine reste son mode d'intervention, c'est à dire en l'occurrence une certaine façon d'user de cette mètis dont Athéna est si largement dotée ⁴. » Il s'agissait bien d'une guerre à mener, contre soi-même, contre les autres, contre le vide laissé par l'absence vitale, pour enfin trouver sa place dans le monde, pour intervenir sur lui grâce au travail de la création qui fait sens. C'est bien du mode d'intervention sur le monde de l'art qu'il était question, de cette façon de chercher dans l'objet lui-même ce qui l'instaure.

Les ruses de l'intelligence nous prennent malgré nous, comme des poissons au filet, et comme nous nous retournons au terme du voyage pour voir le chemin parcouru, nous constatons alors que les ponts se sont faits d'eux-mêmes, mais que la recherche reste incomplète, inexorablement.

« Tant que l'enquête est en cours, elle vous pousse de côté et d'autre [...] De toutes les surprises qu'elles nous ont ménagées (nos recherches), la moindre n'était pas de voir l'horizon de notre étude s'étendre au fur et à mesure que nous avançons. Quand nous nous croyions sur le point d'aboutir, les frontières du domaine que nous

4 DÉTIENNE, M. et VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974, coll. « Champs ». p. 173.

prétendions étudier reculaient devant nous » affirme aussi Jean-Pierre Vernant en introduction ⁵. Cette phrase est citée ici, en *conclusion*, pour montrer que la recherche ne prendra pas fin. Ce texte avait simplement cherché à trouver la possibilité de dire, non dans l'obsessionnel, mais dans le strident, l'insolent parfois, la fascination spéculaire qui, associée à l'intervention théorique, est peut-être une sublimation de l'érotisme en art.

Aussi, comme Roland Barthes, j'avais tenté de placer une durée propre, le *long du temps général* d'autrui.

Comme s'il fallait encore trouver une excuse, à *Cara Giulia*, Daniel Arasse écrit : « Ce qui me préoccupe, c'est plutôt le type d'écran (fait de textes, de citations et de références extérieures) que tu sembles à tout prix, à certains moments, vouloir interposer entre toi et l'œuvre, une sorte de philtre solaire qui te protégerait de l'éclat de l'œuvre et préserverait les habitudes acquises dans lesquelles se fonde et se reconnaît notre communauté académique [...] peut-être, te faire t'interroger et faire vaciller ce qui a l'air d'être pour toi des certitudes et qui, pour moi, t'aveugle ⁶. » Ce type d'écran, justifiant la recherche universitaire certes, ne doit jamais faire oublier le sens, les sens ; il permet parfois par sa fonction d'écran justement, de déplacer la réflexion jusqu'à l'avènement d'un autre sens, voire d'un troisième, qui donnera finalement un éclat différent à l'œuvre. Ceci à condition, une fois de plus, d'être dans la sincérité plutôt que dans l'exercice de style.

Plus loin, l'auteur ajoute : « Mais je crains, moi, que ce sérieux historique ne ressemble de plus en plus au *politiquement correct*, et je pense qu'il faut se battre contre cette pensée dominante, prétendument historienne, qui voudrait nous empêcher de penser et nous faire croire qu'il n'y a jamais eu de peintres *incorrects* ⁷. » En effet, le devoir du chercheur, plus que de s'appuyer sur les textes

⁵ *Id.*, p. 7.

⁶ ARASSE, D. *On n'y voit rien, Descriptions*. Paris : Denoël, 2000, coll. « Essai ». p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

nécessaires, est de se battre contre les idées toutes faites, et de tenter de réfléchir par lui-même, autant que cela est possible. Et cherchant toujours plus loin, Daniel Arasse remarque : « Vous savez ce que c'est : on réfléchit, on réfléchit, on n'avance pas et puis, tout à coup, ça y est, on voit. On voit ce qu'on avait sous les yeux, qu'on n'avait pas encore vu alors que c'était justement, de l'ordre de l'évidence ⁸. » Voilà bien ce que cette recherche finit par pointer, tout était là dans les pièces et si peu de choses avaient été vues.

Pour conclure en forme de somme, il aura fallu reprendre une à une les questions posées, les axes de la recherche avancés dès l'introduction puis analysés longuement, pour trouver dans ce développement, dans ce que le corps du texte devait actualiser, matière à prendre une position personnelle généralisable, lourd paradoxe qui explique la forme de ce bilan.

Toutes les positions prises étaient le résultat d'un regard singulier sur des objets singuliers engendrés par ce même regard, néanmoins les concepts avaient émergé, celui de la révolte intime et de l'œil *anadiopre* s'étaient affirmés un peu plus que les autres.

Sans choisir une échappatoire, une nouvelle fuite en avant, considérons que pour cette recherche, aucune conclusion ne pourrait clore le débat, mais plutôt l'ouvrir. Achever serait résumer l'artistique à la somme de ses commentaires, alors que la « chose artistique » provoque encore la question en défiant toute réponse, laissant une indicible absence, une sorte de béance entre chaque conclusion donnée.

Maurice Merleau-Ponty ne m'aurait pas contredite, puisqu'il affirme d'emblée : « Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un *il y a* préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré, tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles

⁸ *Ibid.*, p. 34.

et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu. Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra la philosophie ⁹. » Ici, le *il y a préalable* avait été des œuvres singulières, la création d'un être unique et sexué, d'un corps *que j'appelle mien*, regardant et agissant de concert. La recherche avait en effet permis qu'à travers ces objets, ce corps, cet œil anadioptré, se réveillent d'autres corps, d'autres pensées, et ainsi de questionner l'art et la poïétique de façon elle aussi singulière et cumulable avec les autres pensées.

9 MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 1991, coll. « folio/essais », pp. 12-13.

Epilogue

Le possible n'aurait pas été réalisé si on n'avait pas théorisé l'impossible.

Max Weber

En forme de journal

Tout était déjà en place ou presque, avant même que ne commence l'écriture. Le jour J, en trois heures de copier-coller, chaque élément de la recherche et des publications de trois ans est venu prendre discrètement un espace dans le tout, encore à faire. Une sorte de montage avait lieu.

Le plan était resté longtemps en sommeil et l'appréhension de le reprendre venait de la sensation de tête vide, laissée par un grave accident au cerveau survenu le lendemain de la rencontre avec les arcs lumineux de Morellet, dangereux présage. Alors que j'écrivais un article sur lui, sur ses flèches de lumière, l'une d'elles avait dû m'éclater au fond de l'œil gauche pour atteindre le cerveau juste derrière, je m'en souviens seulement alors que j'écris, ironie du sort !

Il fallait donc tenter de repartir des mots, retrouver ou retisser des liens, et voyance de la mémoire-machine, le contenu était là pour me donner l'envie de recommencer à chercher, pour complexifier dans le détail en ne perdant pas de vue la simplicité visée, pour écrire avec sincérité, au bord de moi, sans glisser dans une autobiographie ennuyeuse et loin de la recherche.

Il y avait le problème des références, des citations dont les origines s'étaient perdues en route, devais-je faire confiance à des notes déjà anciennes ou devais-je relire tous les livres depuis aujourd'hui, sachant que ma pensée avait probablement bougé, tant le sentiment d'avoir tout oublié était présent, la peur d'être alors restée en surface puissante. Gaston Bachelard évoque ce changement : « Quand j'eus compris l'importance des révolutions accomplies par les nouvelles psychologies, j'ai repris toutes les anciennes lectures, et d'abord celles qui avaient un lecteur déformé par la lecture positive, réaliste, scientifique [...] en plaçant cette fois le drame où il est, - où est tout drame – aux confins de l'inconscient et du conscient, se meut dans la nuit de l'âme ¹. » Je n'en aurai pas le courage. Impossible de tout reprendre, de renier ainsi le temps de la première culture. Et plus loin, il ajoute : « On participe à des sublimations très variées qui acceptent des images éloignées et qui donnent essor à l'imagination dans des voies multiples, un essor divergent. » Il me sembla que j'avais lu ainsi, comment savoir, au moins c'était bien ce que j'avais éprouvé à la lecture de Jacques Lacan et de Jacques Derrida. Une autre des raisons de l'infinitude de la recherche était là.

Avais-je encore tel livre ? Un tour dans la bibliothèque pour constater qu'il manquait, et le cherchant partout, je tombai sur un autre, jamais lu, pour y trouver trois questions et trois réponses empruntées à Marcel Broodthaers : « Qu'est-ce que la peinture ? Eh bien c'est la littérature, qu'est-ce que la littérature alors ? Eh bien

¹ BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* (José Corti, 1942). Paris : Livre de Poche n°4160, 1998, coll. « essais ». p. 70.

c'est la peinture, et enfin : Eh bien alors- Alors c'est bien, mais qu'est-ce que le reste ² ? »

Ce que je tentais d'écrire ici, sans doute, sachant qu'aujourd'hui plus qu'hier je n'ai fait que frôler, effleurer, au mieux caresser le sujet. Mais la frénésie de lire, de comprendre, de savoir, me reprenait inlassablement. Soyons honnête, je n'ai pas lu le livre, de nombreux livres restent absents de cette recherche, encore une raison de son infinitude.

Puis, il y eut des périodes de latence, de découragement devant l'étendue du travail, l'impossible, entrecoupées de discussions, de justifications maladroites quant à l'opportunité scientifique d'un tel écrit. Après cette réflexion, est apparu l'avant-propos qui semble un peu maladroit à présent, mais qui donna un nouvel élan, un peu de confiance. Les propres mots de l'artiste qui le justifient et le rassurent, c'est probablement pour cela que Jean Dubuffet et d'autres ont tant écrit, c'est cela que j'ai tenté de composer ici.

Des mots aux images des objets, des images aux mots de la thèse, les mots devenant images de cinéma, écriture pure en images, puis sans images. Une recherche qui réconcilie avec les mots, l'inconfort d'un désir créateur sans objet, puis le consentement à la multiplicité merveilleuse, m'avaient obligée à faire, avaient libéré la pratique : il fallait concilier, freiner les mots qui s'écrivaient avant que l'objet devienne matière. Il fallait trouver le consensus.

Ces mots troublés sur des cartes pour mettre en crise l'œil achrome, celui du daltonien qu'était mon père, étaient déjà une histoire d'incompréhension, de désobéissance, de contradiction.

Au cours de la recherche, j'avais interrogé une certaine vision des couleurs, un rêve de couleur ; l'achromatopsie, le secret dévoilé par la lumière, les palpitations noires.

2 LAJASTRE, J.-O. (sous la direction de). *Le texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxième rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles : La lettre volée, 1994.

Je ne suis pas dupe, mes grilles avaient aussi été des quadrillages, des lignes où je pouvais écrire sans mot, une manière d'écrire malgré tout, ou bien, des grilles de lecture de ma vision perdue, de mon œil anadioptré désœuvré. C'est ainsi qu'à présent, la somme a l'air d'un retard du déjà là : « On n'échappe pas à son propre texte », étaient les derniers mots de ma soutenance de Maîtrise, je l'ai dit, et pourraient aussi conclure cet écrit, « texte » au sens d'histoire cette fois.

Qu'importe, j'ai dû tenter d'écrire l'histoire de ce qui ne s'exprime que par le faire, l'histoire d'une révolte sans objet, d'un œil aveugle qui réfléchit, illumine, puis pleure les mots. Il me vient à l'oreille, l'Orphéo de Vivaldi : c'est l'Echo qui répond à Orphée et il répond en déformant le propos, il entend mal, répète mal, ainsi, pose la question de la retranscription, par une autre voix ou voie, un autre mot proche et loin à la fois. Il fallut négocier la transcription, composer des arrangements avec les mots et c'est comme si l'unique, le singulier ne précédait pas, mais apparaissait au bout du récit, sans qu'on l'atteigne jamais, tout en étant déjà là avant : problème de l'écriture de ce texte, et aussi de la pratique de l'assemblage de mes trouvailles, du regard que je pose après coup sur mes travaux.

André Breton dit, à propos de l'objet surréaliste : « L'objet que j'avais désiré contempler jadis, s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses³. » Ce qui manquait n'avait donc jamais manqué, il était toujours déjà là, il suffisait de le retrouver.

La curiosité me poussa finalement à reprendre les « grands mots » de ma Maîtrise, déjà vieille de sept ans, le temps d'atteindre l'âge de « la raison » paraît-il. Et tandis que je relisais ma conclusion d'alors, cette recherche à l'aveugle m'apparut bien plus lucide que prévu :

³ BRETON, A. *L'amour fou*. Paris : Gallimard (1937), 1976, p. 50.

« L'apparition d'objets, la logique de l'installation, les mouvements du corps, même les images mobiles ⁴ » étaient déjà là. Quant aux mots, la liste dont j'avais eu l'envie, était là, déjà constituée, et s'ouvrait sur l'idée d'un puzzle géant qui questionnerait « la sculpture, le jeu, les mots pour reconstituer le texte », ironie du sort ou fatalité, impossible divorce avec soi. Le travail de l'époque m'avait semblé devoir évoluer, avancer vers des réponses, extrême naïveté : les questions subsistaient, juste déplacées dans de nouveaux objets et creusées dans la profondeur des mots anciens : « trouble, double, dédouble, peau, peur, vapeur, ombre, nombre, sombre, nature, culture, dommage, hommage, homme, terre, errer, terreur, rien, perdu, âme, lame, larme, drame, fuite, portrait, marque, ma quête, maquette, somme, centre, ventre, entre, rentre, chair, choir, paysage, passage, sage, âge ⁵. »

À cette époque, justement, il manquait la révolte intime et l'œil « anadioptré », le manque assumé par le retournement sur l'enfance. L'analyse est claire, elle confirme l'ensemble de ce texte et je gage, avec Julia Kristeva, que la femme artiste et chercheur a un rôle à jouer, une vraie place à tenir. Ce questionnement très large, dépasse l'objet du texte

4 POUSSIER, I. *Voyage en mot trouble*. Travail d'étude et de recherche, *Maîtrise*, sous la direction d'Eliane Chiron. Paris : UFR d'arts plastiques et sciences de l'art, Université Paris I, 1995, p. 82.

5 *Id.*, p. 83.

Index des matières

A

abandon · 61, 90, 156, 221, 240, 277, 291
absence · 18, 46, 63, 91, 103, 141, 159, 176, 186, 199, 202, 212, 214, 248, 251, 260, 267, 324, 337, 341
ajustement · 25, 27, 33, 57, 211, 222, 277
anadioptré · 14, 36, 53, 59, 73, 223, 224, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 312, 318, 336, 338, 346, 368
angoisse · 43, 51, 75, 83, 140, 179, 200, 209, 228, 291, 327
architecture · 65, 95, 103, 155, 156, 157, 239, 261, 265, 279, 288, 307

assemblage · 25, 32, 33, 34, 37, 58, 152, 179, 225, 232, 247, 346
aveugle · 14, 25, 41, 42, 46, 50, 74, 102, 104, 107, 120, 138, 146, 193, 251, 287, 340, 346

B

bas · 29, 34, 35, 69, 72, 219, 246, 312, 336
bisexualité · 199, 226
boîte · 22, 46, 75, 81, 82, 83, 84, 85, 99, 107, 159, 164, 166, 247, 248, 249, 250, 337
bricolage · 19, 37, 63, 65, 91

C

calque · 51, 54, 68, 82, 247, 254, 255, 296, 359, 360

carte · 20, 82, 83, 254, 272, 275, 361
 centre · 34, 69, 72, 94, 101, 120, 132, 161, 201, 208, 258, 290, 347
 cercle · 34, 69, 77, 92, 97, 315
 chute · 29, 42, 64, 66, 71, 107, 245, 246, 254, 255, 256, 335, 338, 368
 cinéma · 14, 29, 51, 101, 103, 104, 161, 169, 241, 243, 252, 277, 281, 300, 301, 302, 306, 307, 311, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 327, 329, 336, 345, 370
 commande · 196, 201, 239, 242, 245, 246, 258, 260
 corps · 20, 29, 30, 35, 46, 48, 52, 63, 64, 73, 75, 91, 96, 98, 108, 112, 114, 124, 126, 127, 140, 147, 164, 167, 173, 176, 181, 182, 201, 211, 216, 217, 219, 220, 223, 224, 229, 233, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 266, 267, 269, 274, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 295, 297, 303, 304, 309, 324, 328, 333, 334, 335, 336, 338, 341, 347, 368, 369
 couleur · 34, 35, 44, 48, 63, 94, 95, 109, 110, 112, 134, 140, 167, 228, 229, 345, 371
 couple · 76, 77, 136, 232, 266, 275, 305
 croisement · 27, 95, 186, 196
 culpabilité · 34, 102, 104, 126, 203, 214, 236, 361

D

danger · 22, 24, 28, 29, 42, 43, 46, 48, 49, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 84, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 128, 130, 143, 155, 164, 185, 191, 196, 219, 229, 234, 251, 256, 264, 269, 286, 323, 335
 densité · 37, 57, 153, 156, 329
 désir · 7, 25, 31, 43, 49, 51, 53, 56, 58, 61, 66, 81, 89, 113, 123, 138, 139, 156, 160, 176, 177, 182, 187, 188, 204, 215, 233, 242, 243, 244, 247, 277, 279, 286, 289, 295, 296, 301, 321, 333, 345
 distance · 8, 13, 25, 27, 29, 33, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 50, 52, 59, 72, 73, 80, 92, 96, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 115, 121, 176, 216, 234, 244, 248, 255, 271, 286, 290, 292, 297, 309, 313, 314, 323, 324, 338
 durée · 61, 240, 251, 321, 322, 330, 340

E

échelle · 71, 74, 83, 85, 94, 113, 119, 128, 151, 207, 223, 272
 école · 83, 92, 93, 97, 110, 113, 124, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 200, 215, 226, 239, 337, 362, 371, 373 Voir Voir Voir

- écran · 42, 46, 52, 82, 85, 96,
101, 102, 103, 105, 107, 108,
110, 111, 112, 113, 114, 146,
151, 213, 216, 217, 224, 233,
299, 328, 340, 359
- écriture · 11, 29, 45, 52, 56, 68,
70, 80, 86, 88, 89, 90, 91, 93,
94, 96, 98, 113, 118, 138, 142,
162, 171, 172, 175, 199, 200,
204, 209, 225, 233, 259, 289,
290, 294, 295, 297, 299, 300,
301, 302, 303, 305, 306, 309,
310, 311, 312, 315, 318, 319,
320, 323, 324, 327, 330, 334,
336, 345, 346, 370
- enfance · 14, 20, 28, 73, 83, 91,
94, 98, 100, 101, 102, 121,
146, 168, 170, 174, 175, 178,
187, 196, 199, 200, 201, 223,
224, 225, 226, 227, 229, 233,
234, 247, 253, 254, 256, 275,
299, 324, 327, 334, 337, 338,
347, 368
- espace · 11, 18, 20, 27, 43, 45,
46, 52, 54, 61, 68, 70, 80, 82,
83, 85, 93, 94, 95, 102, 104,
107, 111, 112, 113, 114, 128,
133, 134, 138, 157, 161, 170,
178, 182, 183, 187, 192, 193,
195, 196, 201, 205, 207, 211,
212, 219, 221, 222, 223, 230,
237, 240, 241, 243, 247, 248,
250, 253, 257, 258, 259, 263,
266, 267, 274, 279, 280, 285,
291, 301, 303, 306, 307, 310,
311, 313, 314, 321, 322, 335,
337, 343, 368, 370
- esprit · 9, 20, 35, 52, 64, 65, 96,
104, 105, 109, 150, 151, 204,
205, 206, 223, 246, 258, 260,
267, 275, 279, 284, 295, 302,
303, 309, 317, 322, 323, 327,
336, 342, 373
- exposition · 14, 18, 26, 28, 33,
55, 61, 67, 78, 82, 93, 94, 95,
132, 134, 138, 144, 151, 152,
156, 163, 164, 165, 168, 170,
171, 174, 176, 177, 178, 180,
184, 186, 195, 196, 212, 218,
221, 226, 237, 238, 239, 240,
242, 246, 252, 256, 258, 259,
260, 263, 264, 265, 267, 268,
269, 280, 288, 292, 298, 299,
308, 309, 310, 312, 313, 315,
316, 317, 320, 321, 323, 329,
330, 333, 337, 362, 369, 370,
371, 372, 373
- extérieur · 33, 63, 73, 75, 76, 84,
85, 96, 103, 106, 108, 111,
127, 133, 142, 205, 219, 222,
223, 236, 241, 242, 244, 247,
251, 280, 292, 316, 324
-
- F**
- féminin · 78, 125, 135, 174, 199,
200, 230, 232, 235, 236, 261,
269, 336, 337, 372
- ferrailleur · 54, 56, 59, 160, 235
- figuration · 29, 48, 318
- film · 89, 103, 151, 279, 298,
299, 300, 301, 302, 304, 305,
306, 310, 311, 312, 314, 315,
316, 317, 318, 319, 321, 323,
324, 325, 328, 329, 338

fixer · 53, 58, 62, 67, 177, 257,
289

froid · 20, 46, 62, 63, 73, 75, 77,
98, 141, 162, 165, 167, 193,
194, 253, 292, 299

G

geste · 19, 32, 58, 93, 114, 153,
158, 228, 245, 263, 294, 301
grille · 20, 24, 51, 64, 75, 76, 81,
84, 85, 86, 128, 138, 139, 161,
164, 214, 219, 223

H

hasard · 25, 54, 56, 92, 121, 139,
182, 238, 256, 285, 288

humain · 1, 3, 14, 26, 27, 47,
48, 73, 74, 115, 122, 123, 125,
126, 127, 129, 130, 134, 135,
136, 141, 157, 183, 199, 200,
201, 215, 236, 241, 242, 256,
309, 336, 368

I

image · 14, 18, 25, 28, 36, 42,
47, 49, 50, 51, 53, 58, 70, 72,
73, 75, 76, 77, 79, 83, 85, 88,
99, 100, 101, 103, 104, 105,
107, 112, 113, 121, 131, 132,
153, 157, 167, 169, 193, 195,
207, 209, 211, 213, 214, 219,
227, 229, 232, 235, 243, 244,
246, 248, 250, 252, 254, 274,
275, 277, 278, 284, 286, 292,
293, 294, 297, 298, 301, 302,

304, 305, 306, 309, 315, 319,
321, 323, 337

impression · 52, 79, 86, 90, 130,
161, 179, 239, 251, 329

indice · 23, 24, 44, 205, 217,
218, 233, 241

installation · 28, 42, 58, 82, 95,
140, 170, 174, 175, 177, 180,
182, 183, 240, 243, 247, 253,
258, 262, 267, 268, 310, 312,
314, 316, 347, 360, 361, 362

instant · 26, 29, 31, 62, 66, 76,
82, 89, 97, 126, 128, 239, 245,
248, 254, 276, 286, 291, 292,
302, 325, 370

intérieur · 7, 31, 33, 34, 37, 46,
51, 53, 63, 71, 75, 76, 83, 84,
85, 87, 92, 93, 96, 100, 103,
104, 106, 109, 110, 111, 119,
121, 142, 157, 161, 164, 166,
203, 205, 212, 213, 218, 219,
223, 236, 241, 242, 243, 244,
247, 251, 259, 280, 290, 292,
324, 329

intime · 35, 50, 53, 65, 76, 100,
101, 102, 104, 105, 107, 200,
201, 202, 204, 205, 206, 207,
210, 211, 213, 214, 216, 219,
221, 222, 224, 226, 230, 233,
236, 237, 252, 280, 287, 299,
301, 321, 324, 372

isolement · 64, 66, 85, 211, 212,
213, 215, 220, 222

isoloir · 25, 211, 213, 214, 215,
216, 217, 219, 220, 221, 222,
223, 230, 242, 243, 247

J

jeu · 66, 69, 70, 72, 78, 79, 92,
93, 94, 123, 145, 149, 157,
167, 187, 225, 226, 232, 253,
254, 273, 278, 285, 347

L

lieu · 14, 18, 33, 35, 44, 54, 55,
66, 73, 80, 82, 93, 94, 95, 101,
102, 104, 108, 109, 111, 112,
113, 133, 134, 142, 161, 164,
165, 170, 171, 174, 177, 178,
184, 187, 192, 195, 196, 200,
205, 207, 208, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 221, 222, 230,
239, 240, 241, 242, 245, 246,
247, 250, 251, 252, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 268,
269, 270, 279, 288, 292, 299,
300, 303, 309, 310, 313, 318,
322, 329, 335, 337, 343, 368

lumière · 20, 21, 22, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37,
41, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 61, 63, 64, 66, 67, 72,
73, 76, 81, 82, 83, 91, 92, 93,
95, 96, 98, 99, 102, 103, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 138, 139, 147, 154, 155,
156, 161, 162, 163, 164, 212,
214, 215, 216, 219, 220, 223,
233, 234, 246, 249, 271, 286,
287, 295, 312, 328, 338, 339,
343, 345, 368, 370

M

maux · 14, 66, 85, 271, 272, 274

médium · 61, 78, 112, 157, 273,
280, 289, 299, 319, 320, 333,
373

mémoire · 9, 11, 14, 20, 24, 27,
37, 41, 42, 43, 44, 53, 60, 62,
66, 70, 83, 96, 97, 98, 100,
103, 104, 130, 131, 132, 133,
142, 159, 161, 162, 165, 166,
167, 169, 171, 174, 175, 195,
196, 200, 203, 206, 208, 212,
214, 215, 220, 221, 223, 238,
239, 247, 253, 259, 275, 276,
279, 286, 295, 299, 300, 321,
323, 324, 338, 344, 359, 360

métal · 20, 23, 24, 34, 36, 54, 64,
68, 69, 119, 120, 165, 228,
257, 339, 359, 360, 361

miroir · 23, 69, 70, 71, 72, 73,
101, 190, 213, 244, 251, 292,
359, 372

monde · 9, 20, 28, 37, 43, 50, 56,
58, 59, 61, 65, 66, 69, 71, 73,
74, 75, 76, 77, 84, 85, 102,
106, 108, 109, 119, 121, 122,
124, 127, 131, 151, 153, 154,
155, 173, 179, 182, 187, 188,
191, 196, 212, 217, 220, 222,
223, 224, 229, 232, 236, 246,
251, 259, 271, 272, 274, 277,
284, 285, 286, 290, 292, 299,
309, 323, 333, 339, 341

mort · 23, 46, 47, 48, 69, 70, 71,
97, 114, 140, 141, 142, 143,
144, 168, 200, 217, 244, 245,
248, 271, 275, 276, 280, 287,

293, 316, 334, 335, 336, 368,
375

mouvement · 8, 26, 29, 32, 41,
62, 76, 77, 89, 93, 97, 104,
110, 114, 115, 119, 122, 139,
140, 143, 161, 163, 172, 176,
195, 196, 199, 206, 207, 211,
215, 241, 242, 243, 244, 249,
252, 255, 269, 283, 286, 300,
310, 321, 324, 335, 336, 338,
368

N

nuit · 14, 24, 25, 42, 45, 46, 51,
57, 121, 133, 139, 162, 168,
223, 228, 241, 244, 245, 246,
247, 249, 250, 251, 252, 256,
275, 279, 344, 360

O

œil · 5, 13, 18, 19, 22, 23, 25, 26,
27, 29, 33, 34, 36, 39, 41, 42,
43, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53,
56, 59, 63, 64, 71, 72, 73, 74,
78, 79, 82, 85, 90, 93, 96, 97,
101, 103, 113, 114, 126, 127,
142, 178, 179, 199, 202, 220,
223, 224, 228, 237, 238, 243,
245, 252, 253, 271, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 297,
303, 309, 312, 336, 337, 338,
339, 342, 343, 345, 346, 368,
372, 373

optique · 9, 27, 52, 72, 73, 85,
150, 286

P

passage · 23, 58, 73, 89, 101,
161, 199, 243, 251, 258, 347

passé · 18, 20, 41, 84, 93, 97, 98,
130, 151, 166, 168, 178, 199,
200, 204, 206, 217, 223, 227,
250, 254, 259, 261, 283, 285,
319

peinture · 33, 41, 58, 79, 86, 94,
95, 96, 98, 99, 109, 111, 112,
113, 167, 170, 193, 196, 212,
216, 247, 254, 265, 267, 269,
316, 336, 344, 370, 371, 372,
374

perte · 44, 53, 71, 74, 85, 100,
104, 124, 164, 177, 183, 190,
209, 246, 248, 249, 250, 251,
255, 264, 291, 316, 334, 335

peur · 53, 62, 70, 84, 119, 122,
124, 125, 130, 143, 165, 187,
188, 225, 263, 290, 336, 344,
347

politique · 68, 130, 169, 190,
205, 210, 222, 230, 237, 273,
274, 275, 277, 320, 330

prison · 53, 77, 84, 119, 120,
128, 154, 164

privé · 24, 88, 104, 105, 107,
154, 159, 171, 205, 223, 251

public · 80, 105, 107, 165, 171,
173, 178, 190, 195, 214, 216,
223, 227, 239, 243, 264, 269,
273, 296, 310, 314, 315, 317

punctum · 25, 161, 277

Q

quête · 53, 54, 72, 89, 177, 200,
213, 215, 283, 305, 317, 338,
347

R

rebut · 14, 28, 110, 159, 275
regard · 13, 14, 18, 19, 21, 22,
23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32,
35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 62, 67, 71, 73, 74, 78, 79,
86, 96, 103, 110, 115, 136,
154, 167, 173, 179, 181, 182,
187, 188, 191, 192, 193, 195,
196, 199, 200, 201, 205, 208,
211, 212, 215, 223, 224, 226,
228, 237, 243, 244, 245, 248,
249, 251, 255, 256, 265, 267,
270, 283, 284, 285, 286, 287,
288, 290, 291, 292, 295, 300,
306, 318, 337, 338, 341, 346,
368
rencontre · 18, 19, 20, 25, 30, 31,
35, 36, 56, 57, 61, 64, 71, 80,
89, 99, 119, 121, 128, 144,
149, 162, 186, 188, 192, 200,
202, 228, 239, 255, 310, 318,
343, 345
retournement · 27, 28, 29, 34, 42,
44, 47, 48, 50, 89, 90, 101,
200, 202, 204, 220, 223, 224,
287, 313, 324, 337, 347
révolte · 14, 28, 37, 42, 53, 62,
101, 104, 105, 106, 169, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205,

206, 207, 208, 209, 210, 211,
212, 213, 221, 224, 226, 230,
231, 236, 237, 254, 287, 297,
300, 324, 325, 338, 346, 347,
368, 372

S

sacré · 135, 192, 199, 215, 236,
372
sexe · 28, 29, 74, 78, 110, 125,
142, 143, 145, 194, 199, 219,
220, 226, 227, 228, 229, 231,
234, 235, 238, 334, 368
solitude · 30, 109, 143, 155, 156,
162, 208, 211, 221, 222, 251
souffrance · 13, 54, 63, 64, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 91, 99, 105,
109, 125, 156, 201, 202, 208,
214, 215, 217, 222, 223, 237,
272, 273, 285, 359

T

tache · 149, 183, 184
télescopage · 13, 25, 54, 83, 99,
100, 252, 334
titre · 35, 36, 59, 61, 67, 68, 69,
78, 79, 80, 97, 136, 140, 204,
213, 217, 221, 235, 237, 238,
241, 248, 253, 258, 266, 267,
280, 299, 324, 328, 329, 361,
362
trouvaille · 31, 56, 256, 276

V

- vide · 18, 25, 31, 68, 84, 86, 104,
107, 138, 157, 159, 160, 199,
200, 217, 239, 241, 249, 255,
260, 263, 291, 314, 334, 337,
343
- vision · 20, 23, 27, 29, 34, 36,
41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50,
51, 59, 70, 72, 74, 76, 82, 85,
100, 101, 142, 181, 196, 221,
232, 245, 246, 248, 249, 250,
251, 269, 284, 286, 287, 291,
292, 295, 303, 335, 345, 346,
368
- voile · 114, 215, 216
- voyage · 24, 42, 45, 68, 109, 204,
223, 228, 339, 361

Index des noms cités

A

Afrique : 65, 81-83, 125, 129, 189, 272, 273, 328
Algérie : 82, 84
Anzieu, D. : 91, 201
Arasse, D. : 192, 193, 269, 340, 341
Argos : 23, 24, 27, 180
Athéna : 48, 49, 71, 337, 339
Augustin (Saint) : 24, 212

B

Bachelard, G. : 24, 70, 142, 155, 195, 239, 262, 344
Baquié, R. : 38, 58-63, 67, 153
Barthes, R. : 53, 96, 161, 210, 229, 230, 277, 344
Baudelaire, C. : 32, 57, 65
Benjamin, W. : 19, 30, 41, 179, 300
Breton, A. : 56, 57, 156, 346
Brisset, J.-P. : 276, 277
Broodthaers, M. : 68, 313, 319, 344

C

Caillois, R. : 43, 71, 122, 125, 131, 150, 155
Chiron, E. : 72, 167

D

Dagognet, F. : 57, 141, 159-162, 166
Deleuze, G. : 87, 119, 271
Derrida, J. : 304-305, 325, 344
Didi-Huberman, G. : 28, 36, 43, 47, 59, 89, 95, 112, 133, 179, 193, 218, 243, 248-250, 255, 273
Dieu : 24, 36, 49, 50, 106, 119, 126, 134, 153, 154, 192, 194, 199, 214, 288
Dimitrijevic, B. : 24, 120, 127, 176-79, 181-191, 195, 226
Duchamp, M. : 19, 27, 28, 32-34, 36, 41, 55, 68, 75, 79, 86-88, 110, 129, 135, 147, 159, 165, 219, 243, 251, 269, 276
Duprat, H. : 29, 144-152, 154-158, 177 ? 212, 221, 226, 280, 287, 307

F

Fathy, S. : 295, 307
Filliou, R. : 68, 107, 218
Freud, S. : 8, 33, 43, 203, 226, 245, 326
Frontisi-Ducroux, F. : 49, 72

G - H

Grées : 27, 65, 114, 119
Hirst, D. : 75, 136, 141, 142, 234

I - J

Icare : 28, 48, 120
Iris : 36, 119, 120
Jacquard, A. : 9, 87

K

Kafka : 44, 244
Krauss, R. : 21, 52, 56, 85, 86, 103, 111, 157, 178, 204, 217, 221, 239, 278, 280
Kristeva, J. : 48, 49, 62, 70, 101, 104-106, 134, 135, 199-202, 204-206, 208, 209, 214, 215, 220, 222-225, 230-232, 236, 237, 250, 262, 300, 323, 335, 347
Kusama, Y. : 73, 191, 336

L

Lacan, J. : 43, 44, 48-52, 96, 114, 184, 213, 216, 299, 344
Loisy, (de) J. : 61, 68
Lyotard, F. : 199, 315, 316

M

Magritte, R. : 80, 87, 257
Méduse : 27, 47-49, 64, 70, 121, 126, 150, 154, 224, 231, 245, 328, 336, 337

Mercuré : 24, 65, 109
Merleau-Ponty, M. : 43, 96, 179, 223, 224, 255, 279, 303, 309, 333, 341
Mondzain, M.-J. : 49, 50, 105
Morellet, F. : 88, 91-97, 168, 226, 343
Morris, R. : 102, 248, 273, 279
Morsillo, S. : 174, 175, 226, 260

N

Narcisse : 37, 70, 72, 165
Nothomb, A. : 133, 173, 199

P

Passeron, R. : 226, 283, 284, 291, 323
Persée : 27, 48, 71, 328
Pigeard de Gurbert, G. : 20, 54, 159, 269, 284, 316, 327
Ponge, F. : 55, 106, 172, 173, 195, 211, 242, 288

Q - R

Quignard, P. : 97, 289, 316
Restany, P. : 55, 57, 59
Roussel, R. : 86, 87, 129, 277, 328

S

Saturne : 92, 109, 113, 156
Smith, T. : 45, 249, 250

T - V

Tosani, P. : 73-75, 128, 147, 220
Vernant, J.-P. : 126, 244, 292, 339, 340

Liste des œuvres du volume II

- fig. I : *Iris d'artiste*, 1997, dia. 34 cm., métal émaillé, catadioptré.
- fig. II : *Valise immonde*, 1997, 90/45/15 cm., plastique, métal, papier-calque, miroir, catadioptré.
- fig. III : *Ils restèrent amis*, 1998, dia. 43,5 cm., 12 cm., tamis, papier-calque, plastique, cristal, catadioptrés, lampe dichroïque.
- fig. IV : *Ils restèrent amis*, 1998, dia. 43,5 cm., 12 cm., tamis, papier-calque, plastique, cristal, catadioptrés, lampe dichroïque (de côté).
- fig. V : *Jour de souffrance*, 1997, 72/92 cm., bois, métal, verre, papier-calque, papier, lampe.
- fig. VI : *Coin télé*, 1998, 238/35 cm., bois, acrylique, silicone, plastique, écran, lampe.
- fig. VII : *Le complexe de Saturne*, 1998, 75/68/43 cm., bois, plastique, acrylique, craie, écran.
- fig. VIII : *Piège sous tension*, 1997, 54/32/7,5 cm., métaux divers, cristal, diodes, pile, catadioptré.
- fig. IX : *Le poison du vampire*, 1997, 100/100 cm., verre, métal, eau, catadioptré, lampe, poisson japonais vivant.
- fig. X : *SDF 1 (Sans Destination Finale)*, 63/32/28 cm., métaux divers, lampe.
- fig. XI : *SDF 2 (Sont-elles Devenues Folles)*, 63/32/28 cm., métaux divers, lampe, grenouille factice.
- fig. XII : *Valise immonde*, 1997, 90/45/15 cm., plastique, métal, papier-calque, miroir, catadioptré, grenouille factice.
- fig. XIII : *Sirop de mémoire*, 1998, 63/48/63 cm., métaux divers, plastique, verre, eau, colorants, grenouille factice.

- fig. XIV : *Sirop de mémoire*, environnement, 1998, 63/48/63 cm., métaux divers, plastique, verre, eau, colorants, grenouille factice.
- fig. XV : *Isoloir ou le drame de l'embrayeur*, 1998, 200/100/100 cm., tube chromé, métaux divers, toile coton, papier, polycarbonate, lampe, détecteur de présence.
- fig. XVI : *Garçon ou fille*, 1998, 50/38/25 cm., métal, plastique, mousse, acrylique, catadioptré.
- fig. XVII : *Garçon ou fille (2)*, 1999, installation, 50/180 cm., métal, plastique, mousse, acrylique, tamis, papier-calque, plastique, cristal, catadioptrés, lampe.
- fig. XVIII : *I love you, pas là !*, 1998, 110/110 cm., polycarbonate, plastique, mousse, métal, acrylique, *string* noir, feu stop.
- fig. XIX : *Extérieur nuit*, 1999, 60/60/200 cm., bois, tissus, papiers, carton, lumières.
- fig. XX : *Alerte*, 1999, 55/ 32/ 29 cm, métal, plastique, mousse, acrylique, plastique.
- fig. XXI : *Chair*, 1995, 55/68 cm., encre sur calque.
- fig. XXII : *Hors d'usage*, 1999, 200/300 cm., métal, verre, poudre d'extincteur, acrylique, fils d'acier, polycarbonate, catadioptré.
- fig. XXIII: *Hors d'usage*, (détail), 1999, 200/300 cm., métal, verre, poudre d'extincteur, acrylique, fils d'acier, polycarbonate, catadioptré.
- fig. XXIV : *Hors d'usage*, (détail), 1999, 200/300 cm., métal, verre, poudre d'extincteur, acrylique, fils d'acier, polycarbonate, catadioptré.
- fig. XXV : *Rivière d'Asie*, 2000, photographie du court-métrage.

Table des illustrations du volume II

- ill. 1 : **Marcel Duchamp**, *Roue de bicyclette*, 1913, ready-made, 126,5 cm., The Museum of Modern Art, Sidney and Harriet Janis Collection, New York.
- ill. 2 : **Marcel Duchamp**, *Roue de bicyclette*, exemplaire réplique, 1964, Collection Arturo Schwartz, Milan.
- ill. 3 : **Richard Baquié**, *Que reste-t-il de ce que l'on a pensé et non dit ?* 1985, portière de voiture, tôle, ventilateur, goudron, encre sur papier, 122x140x70 cm., Galerie Arlogos, Nantes.
- ill. 4 : **Richard Baquié**, *Sans titre*, 1990, métal, photographie, carte, néon, verre, 300x32x32 cm., 110x91.5 cm., Galerie de Paris, Paris.
- ill. 5 : **Marcel Duchamp**, *Pliant de voyage*, Neuilly 1964, Housse de machine à écrire *Underwood*, 23 cm. Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- ill. 6 : **Patrick Tosani**, *M*, 1988, photographie cibachrome, 182x120 cm. Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble.
- ill. 7 : **Patrick Tosani**, *C. T.*, (détail), 1992, photographie couleur, 192x165 cm. ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- ill. 8 : **Patrick Tosani**, *Géographie 5*, 1988, photographie couleur, 160x160 cm.
- ill. 9 : **François Morellet**, *Répartition aléatoire de quarts de cercles de néon, avec 4 rythmes d'allumage*, 1994, néons, 670x1860 cm.
- ill. 10.10-bis : **Philippe Ramette**, *Objet de culpabilité*, 1993, proposition de mobilier urbain, installation dans les jardins de la Villa Arson, Nice.
- Objet de culpabilité (occupé)*, 1993, proposition de mobilier urbain,

installation dans les jardins de la Villa Arson, Nice.

ill. 11 : **Robert Morris**, *Corner Piece*, 1964, contre-plaqué peint, 198 cm. De côté.

ill. 12 : **James Turrell**, *Princess Aurora, série Hi-Test*, 1999, installation, courtesy galerie Almine Rech.

ill. 13 : **Patrick Tosani**, *Talon réf. 100/40*, photographie cibachrome, 216x120 cm. Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble.

ill. 14 : **Damien Hirst**, *Lost Love*, 2000, matériel médical, poissons, 365x213x213 cm., Court Gagosian Gallery and Science Ltd., New York.

ill. 15 : **Hubert Duprat**, *Larve aquatique de trichoptère avec son étui*, 1980/1998, or, perles, turquoises, pierres précieuses, dim. var. de 2 à 3 cm.

ill. 16-16bis : **Patrick Tosani**, *Figure libre*, 1984, photographie couleur, 120x170 cm.

Figure imposée, 1984, photographie couleur, 120x160 cm.

ill. 17 : **Hubert Duprat**, *L'Atelier ou la montée des images*, 1983/85, Cibachromes 80 x 120 cm.

ill. 18 : **Sandrine Morsillo**, *Page de cahier d'école*, 2001, 17x22 cm., feuille de cahier, encre, acrylique.

ill. 19 : **Jean Legac**, *Photographie* de l'exposition *Faire école*, 2001, au musée départemental de l'Éducation à Saint-Ouen-l'Aumône, mise en scène Jean Legac.

ill. 20 : **Braco Dimitrijevic**, *La ménagerie*, exposition au jardin des Plantes, 3 juin-10 nov. 1998, dépliant.

ill. 21 : **Braco Dimitrijevic**, *La ménagerie*, exposition au jardin des Plantes, 3 juin-10 nov. 1998, plan de l'exposition sur le dépliant.

ill. 22 : **Braco Dimitrijevic**, *Domaines de composition*, Flamants roses, *La ménagerie*, exposition au jardin des Plantes, 3 juin-10 nov. 1998.

ill. 23 : **Braco Dimitrijevic**, *Tolérance*, Lion, *La ménagerie*, exposition au jardin des Plantes, 3 juin-10 nov. 1998.

ill. 24 : **Robert Morris**, *Sans titre*, 1961, bois, 188 x 63,5 x 26,5.

ill. 25 : **Joseph Kosuth**, *One and three chairs*, 1965, installation.

ill. 26 : Page auteur sur *manuscrit. Com.*

ill. 27 : **Chen Zhen**, *La digestion perpétuelle*, 1996, installation sonore, vues d'ensemble, exposition au musée Léon Dierx à Saint Denis de la Réunion.

ill. 28 : Couloir de biologie, IUFM d'Étiolles : état des lieux.

ill. 29 : Exposition collective chez Magda Danysz, carton d'invitation.

ill. 29-bis : Exposition collective chez Magda Danysz, copié sur *internet*.

ill. 30 : **Hans Haacke**, *Les Must de Rembrandt*, 1986, collection H. Haacke.

ill. 31 : Équipe technique du court-métrage.

ill. 32 : **Art & Language**, *Index 2 (Hayward Index)*, 1972, coll. Herbert ; installation à la Lisson Galery, Londres, 1978.

Table des matières

Première rencontre : regard et corps de l'artiste avec l'objet. Matérialiser la présence de l'animal, de la réflexion et du regard vu et/ou voyant, par la découverte des cent réflecteurs. Montrer un objet non encore inventé par l'indice. Deuxième rencontre : l'objet avec l'objet, une coïncidence, assistée d'une main guidée par une supposition, et une transformation. Troisième rencontre : objet et sens, le titre, l'œuvre en mots : « Iris d'artiste. »

I. Objet-regard

L'œil catadioptré : une mise à distance

1. Double-distance et aveuglement

41

Restituer la distance réelle, changer la vision en regard et lutter contre l'emprise de l'œil aveugle par le retournement. Avec des objets sans vrai regard, n'être pas aux prises avec un autre regard, mais avec le regard du même. Aveuglement qui signifie une disparition de l'image pour voir. Tenter de toucher chaque regard avec l'œil reflétant. Unir par la lumière qui n'est pas objet, mais transversalité dans l'actualité de l'œuvre, rejoignant son support en s'y confondant. Être alarmante, alternative, tremblante, ou témoin, montrer et aveugler ou cacher : une unité double de la lumière. Inventer le concept « d'anadioptré. »

2. « Retour à l'arrière », télescopage

54

De l'objet du hasard au télescopage, de la quête surréaliste au ferrailleur devenant artiste, tout passe par un lieu surpeuplé.

Avouer la similitude de l'atelier avec un dépôt de rebuts à la lumière absente. Trouver une relation entre les manques de l'atelier et les préoccupations artistiques.

D'une matérialité nouvelle, faire naître le sens, par condensation de fonctionnalités. Chercher le moment de la rencontre, de la fusion de deux objets, l'association qui crée la densité. Les limites de la souffrance : travail laborieux, décourageant, douloureux et décevant, objets trop bavards. Suite de commencements, série d'échecs productifs. « Valise immonde » : à travers le plastique, figure du monde menacé, enfermé, claustrophobe, aux couleurs perdues, qui renvoie à l'étouffement, à la maladie, à toutes les formes de pollution. Les sens multiples de X, des objets énigmatiques non signés, pour une quête d'identité. « Ils restèrent amis » : poser la question du couple, du sexe, de la place du spectateur. Éviter le double-emploi, la redondance, donner à penser autrement, un rôle plus symbolique qu'explicatif. Une façon détournée de revenir aux mots.

3. Depuis les mots jusqu'à l'objet

81

« Jour de souffrance » : opérer l'empêchement d'une vision simple, stable et entière, obliger l'œil à s'accommoder pour voir par bribes un ensemble à reconstituer. Créer un espace clair-obscur animé d'une lumière aveuglante activée de l'intérieur, immanente. Poser la question de la prison-protection qui isole et laisse voir, de la grille qui fonctionne comme limite entre intérieur et extérieur. Le dictionnaire, outil essentiel : mots éclairant, nourrissant et promenant la pensée qui attend de créer. Réversibilité, retournement des mots aux choses, recouvrant la disparition, l'abandon ; les mots donnant des idées ou le contraire, une forme vitalisée par l'écrire et réciproquement. Unir logique à jeu, rigueur à humour et à réflexion conceptuelle, ordre à hasard. Justifier la position d'angles par la géométrie, réaffirmer que l'artiste est concepteur d'espaces. Jeu et enfance, le minimum bascule dans l'infini.

4. Dangers des écrans

99

Voir ce qui est loin, faire perdre la vision, engloutie dans la multitude, l'événement à l'infini, le réagencé, le redécoupé jusqu'à la perte de l'objet même. Éparpillement dans l'image des yeux aveuglés par la trop grande proximité. « Coin télé » : créer le retard pour appréhender l'ensemble, distance plus temporelle que physique qui produit la double-distance. Pointer en les faisant éprouver : automatismes de la conscience, danger de la pensée conforme et automatique induite par les écrans. Dangers de perte de vie psychique individuelle, de pauvreté fantasmatique, d'impossibilité de représentation. Brouillage qui place l'écran entre deux positions, temps réflexif sur la fonction de l'objet. « Le complexe de Saturne » et les mythes : part créatrice perdue qui produit l'effort de chercher à l'intérieur, secret de la création et fidélité à soi, complexe saturnien. Forme tronquée de pyramide qui interroge la sculpture, les pièces se répandent sur le sol, envahissent l'espace. Capturer la lumière, la retenir, la rendre plus que visible : palpable. Lui donner un volume, la maintenir dans l'espace d'un écran sans le donner à voir. Pour lutter contre le mauvais œil : voile qui se fait écran, dessin géométrique et ligne, objets brillants : catadioptrés et lumières.

II. Objet-animal

1. Quelle place pour l'animal dans la création ?

119

Rencontre avec l'animal par la prison pour deux, en face à face, écho du tamis éclairé. Animal aveugle. Objet qui parle. Le placer sur une plaque de métal, le rendre inopérant et changer son statut. L'idée même du piège, de l'enfermement. « Piège sous tension » : réintroduire le vivant dans des créations-machines, tenter d'analyser ce qu'il reste de son animalité archaïque à l'homme. Conjuré la peur. Chercher entre mythe et plasticité infernale : questionnement sur les écrans et sur l'animal. Différences homme-animal : la cruauté, l'histoire, la mémoire, l'imagination, la liberté individuelle, l'érotisation, l'image interposée, la divergence qui permet d'inventer, d'être artiste, l'arrachement par le langage. Une forme du sacré, ce lien singulier qui transmet le langage et l'imaginaire pour un devenir artiste.

2. Le faire ou le faire-faire : l'animal artisan aveugle

138

Opposition entre machine et animal, vitesse et lenteur indifférente. « Le poison du vampire » : effets de lumière à travers les mouvements de l'eau, laissés au hasard des itinéraires du poisson. Question de pollution des eaux posée après coup. Antagonisme entre deux sortes d'êtres renvoyant, l'un à la fixité, l'autre au mouvement vital. Un paradoxe : l'extérieur à l'intérieur qui déclenche des associations d'images, de mémoire, l'intérieur à l'extérieur. Animal signant par sa solitude l'arrêt de mort de son espèce. Animal mis au service de l'homme pour fabriquer une œuvre d'art. Assistants les mieux adaptés au projet, artiste maître de l'œuvre. L'intérêt des écarts : articulations perceptives entre les modes d'exposition revêtant un caractère pédagogique. Créer à cause de nos instincts perdus, chercher la lisière entre genèse et création, entre ce qui advient d'un système de croissance intérieure et ce qui se construit par des apports extérieurs. Mesurer la part du vivant. Occuper et explorer les articulations de la « sculpture élargie » et chercher une organisation du travail non dictée par les propriétés d'un médium donné. Entre les deux démarches, un écart dans la temporalité des médiums.

3. Objet de rebut associé à l'animal

159

Élever l'objet à un autre statut, augmenter l'incomplet qui invite à agir. Sauver ce qui est méprisé, revaloriser le sale, le détraqué et le pauvre. Lieu entre construction et chaos : « punctum » ou mouvement de la lumière. Jouer sur les mots, satisfaire l'attente pour cacher en montrant et dire l'indécision face à la destination finale d'un objet. « SDF » : Objet questionnant, objet piège, objet prison pour l'animal. Nécessité d'envisager l'exposition comme lieu adapté aux choses ou de créer des objets pour le lieu. Reposer la question de l'exposition. « Sirop de mémoire » : le rouge, le vert, les mots au cœur du travail. Mots du passé resurgissant et convoquant les souvenirs d'enfance. L'animal objectalisé, participation questionnée. Animal comme un des éléments composant la signification finale, gardien ou critique de la culture. Artialisation de la vision.

III. Objet- (sans) mot

1. Humain trop humain

199

La révolte des mots ou retourner le regard

Orienter la recherche vers une quête de l'identité, de la singularité, la révolte créatrice prenant en compte l'enfance, le passé, inventant un futur singulier. Difficulté à représenter et révolte intime : moteurs de la création artistique. Impliquer une topologie, un espace, un lieu d'intimité. Repenser un dualisme, une brèche entre sensible et intelligible. Imposer un retour en arrière, une appropriation de la mémoire, aller vers le prospectif de la révolte comme sol pour construire. « Isoloir ou le drame de l'embrayeur » : trouver une relation plastique entre l'intime, son espace et le mouvement perpétuel de la révolte. Montrer par l'isolement que l'art coupe et répare, sépare du monde extérieur pour restaurer la relation. Isoloir comme paradigme de la séparation privé - public, intérieur - extérieur.

2. Les mots sans les mots

225

Place du souvenir d'enfance, articulée à celle de la femme et de sa création, pour reposer la question de la bisexualité de l'enfant, de l'impossibilité de parler, de la privation de mots. « Garçon ou fille » : arrière retourné, derrière-devant, danger entre les jambes de l'enfant sans corps. Interroger la partition du féminin et du masculin dans la création artistique.

« I love you pas là ! » : chercher la place de la femme entre enfance, sexualité, maternité, plaie rouge originelle et machine, industrie, danger, art. Être confronté à une interdiction liée au sexe. La révolte créatrice comme résurrection, après ou conjointement avec la révolte intime. Pièce en contaminant une autre par proximité et préoccupations d'un spectateur.

3. Commande : lieu d'exposition et création

239

Exposition active et collective pour modifier la perception du lieu, la fabrication de l'œuvre et montrer le faire, mesurer l'engagement créateur. Titre sans objet réel, associé au rapport du lieu avec le cinéma : « Extérieur nuit ». Inventer l'extérieur à l'intérieur ou inversement. Rendre les œuvres habitables, y insinuer un corps en mouvement. Choix du couloir, motif immémorial de la porte, image ambivalente et représentative du passage. Lieu-exposition comme pourvoyeur de l'idée, semence de la pensée. Placer le spectateur en situation de percevoir une vision de l'infini et d'en perdre la sienne. Corps absent au cœur d'une pratique, absence qui hante le travail. Citation en trois temps d'une pratique. Œil exercé faisant le lien entre « trois chaises », les exposer ensemble : révélation. « Chair », « Alerte », « Garçon ou fille » : Célébrer le corps absent, non déterminé, paradigme de l'humain, d'une place, du repos. « Hors d'usage » : Autre exposition-crétion. Objet transformé par son parcours d'exposition. Accepter pollution, geste d'effacement. Exposition comme vie de l'œuvre.

4. Les maux d'époque, les mots éthiques **271**

Complexité dans l'indécidabilité des registres, des échelles, impossibilité de saisir une pièce en une fois. Revenir en arrière, perdre la frontalité, les repères habituels, la distance. Fonction sociale de l'œuvre : excéder toute question. Préoccupation formelle traversée par une préoccupation éthique ou idéologique, voire politique, mémoire au présent. Le manque, la douleur, le mal absolu et le dégoût qu'il inspire, remontant du sensible. Stratégies de retrait qui désignent sans montrer. Lien avec l'architecture du lieu et la construction, ouverture et clôture dans la réalité d'un espace particulier. Mémoire qui excite les mémoires individuelles. Affirmer le droit de créer avec un seul lien entre les objets, les textes, le film : une main guidée par un esprit.

IV. Objet-cinéma

Faire son cinéma, une ouverture

1. L'anadioptré contre le bavardage **283**

« L'anadioptré », mot inventé ; fonction dérivée d'un objet pour le regard de l'artiste. Regard en acte poursuivant son mouvement créateur et décidant de l'œuvre tout au long de la mise en forme. Regard d'un corps agissant, singulièrement engagé dans une action et dans une pensée. Œil qui résiste, juge, critique, pressent sa fragilité, se lézarde, se décompose, se décourage, s'aveugle : œil mort qui doute. Écrire requiert l'œil « anadioptré », condition, principe positif de création. Regardant et voyeur, attentif et possessif, il se nourrit et nourrit l'œuvre en cours, ne peut jamais cesser de faire, élevant son objet vers une vie autonome ne dépendant pas que de lui.

2. Un métissage libérateur **295**

Question de regard, parlant et agissant, sentant en des lieux où s'allient vision, mémoire et rêve. Donner un corps à une idée, à une pensée à peine formée, à une sensation qui se développe par le faire. Être plasticien : un choix éthique. Non-choix relevant de la gageure, grand-écart lié au défaut d'appartenance, à une autre révolte. Scénariser « Rivière d'Asie » : texte inventé, amputé méthodiquement pour faire place à l'image, deuil des mots perdus pour être au bord du film. Tournage ou dépossession. Divorces douloureux consistant à repositionner notre image sur nous-même, à recoller les morceaux de l'énigme fragmentée. Duperie de réalisateur. Se réapproprié l'objet créé, retrouver la propriété des mots.

3. Des mots du plasticien à l'image de cinéma **309**

Exposer le temps de l'écriture, le deuil des mots, la distance avec l'image filmique. Créer un dispositif excédant l'espace cinématographique ordinaire dans un lieu consacré à l'art contemporain : cheminement poétique, renversement temporel. Fournir un contrechamp subjectif du point de vue, distanciation, possibilité d'enfreindre le champ et de questionner l'écriture. S'inscrire autrement dans une pratique de l'installation. Médiums divers et séparés, le regard « anadioptré » ne variant pas. Chercher une identité entre plasticien et écrivain, revendiquer les deux.

Décrire un symptôme et transfigurer la tristesse en forme ironique, voire en liberté révoltée.

Conclure sans clore

331

Chercher l'inconnu dans la pratique pour rencontrer enfance, sexe et mort par l'entremise des mots. L'atelier : une sorte d'abattoir, de lieu du mouvement vers la mort, espace où l'artiste en révolte écarte de lui des objets pour pouvoir vivre, lieu de chute et de mort. L'œuvre : symptôme de folie qui tourmente, vision intenable de la mort à travers les habitudes de la vie, tentative de socialiser la rencontre pour échapper à la prison de la souffrance. L'œil, dernière trace de l'humain devenant machine, et l'animal, simple métaphore du vivant, pour questionner le devenir animal de l'homme et la mort. L'artiste : un troisième corps à l'œil anadioptré, sorte d'homme bougeant qui cohabite avec la machine et l'animal dans une trinité mécanique, humaine et animale. Tenter de redéfinir quel moteur propulse l'artiste vers sa création, qu'il est alimenté par une révolte sourde et continue qui lui vient de l'enfance, d'une part « incomblable » et innommable que seul le sensible peut restituer. Affirmer ce qui s'était imposé comme une évidence : l'œil anadioptré, provoquant le regard et imposant sa présence, regard questionnant, regard révolté s'enroulant autour d'un corps créateur de mots et d'objets. L'art, une manière de défier l'absurdité et de mettre en œuvre une intimité révoltée.

Bibliographie ¹

A

- . ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 1981, coll. « nrf ».
- . ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien, Descriptions*. Paris : Denoël, 2000, coll. « Essai ».
- . ARMENGAUD, Françoise. *Titres*. Série Esthétique. Paris : Klincksieck, 1988, coll. « Méridiens ».
- . *Art & Language*. Catalogue d'exposition (Galerie nationale du Jeu de Paume, 9 nov.-93 - 2 jan.-94). Paris : éd. du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1993.
- . *Artpress*, Décembre 1994, n°197.
- . *Artpress*, Octobre 1999, n°249.
- . *Artpress* spécial, *Oublier l'exposition*. 2000, n°21.
- . *Artpress*, Mars 2000, n°255.
- . *Artpress*, Avril 2001, n°267.
- . *Artpress*, Mai 2001, n°268.
- . *Artpress*, Juillet-août 2001, n°270.
- . *Artpress*, Octobre 2001, n°272.
- . *Artpress*, Novembre 2001, n°273.
- . *Artpress*, Février 2002, n°276.

¹ Liste bibliographique présentée suivant les normes ISO 690-1 (AFNOR Z 44-005) de décembre 1987.

. *Artpress*, Mai 2002, n°279.

B

. BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant* suivi de *Introduction à la poétique de Bachelard* par J. Lesane, (1932). Poitiers : Gonthier, 1973, Bibliothèque Médiations n°43.

- *La poétique de l'espace* (1957). Paris : P.U.F., 5^e éd., 1994, coll. « quadriges ».

- *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, (José Corti, 1942). Paris : Livre de Poche, n°4160, 1998, coll. « essais ».

. *Richard Baquié, Constats d'échec*. Catalogue d'exposition (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 10 mars – mai-91). Paris : éd. Fondation Cartier, 1991.

. BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972, coll. « Points ».

- *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, coll. « Tel Quel ».

- *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.

- *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, coll. « Points ».

. *Beaux Arts magazine*, décembre 2000, n°199.

. *Beaux Arts magazine*, mai 2002, n°216.

. *Beaux Arts magazine*, août 2002, n°219.

. BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Livre de Poche, n°677, 1972.

. BENJAMIN, Walter. *Sur l'art et la photographie* (1972). Nouv. trad. C. Jouanlanne. Paris : Carré, 1997, coll. « Arts & esthétique ».

- *Images et pensées*. Trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste. Paris : C. Bourgeois éd., 1998, coll. « Détroits ».

. BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie*. Paris : Denoël, 1999, coll. Essai.

. BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève : Skira, 1969, coll. « Les sentiers de la création ».

C

. CAILLOIS, Roger. *Méduse et Cie*. Paris : Gallimard, 1960, coll. « nrf ».

. CARROLL, Lewis. *Tout Alice*. Paris, Flammarion, 1979.

. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, (1969), (éd. revue et corrigée 1982). Paris : Robert Laffont et Jupiter, 1994, éd. revue et augmentée.

. CHIRON, Eliane. X *L'œuvre en procès, Croisements dans l'art*, vol. 1. Paris : CERAP, Publications de la Sorbonne, 1993.

. COELHO, Paolo. *Manuel du guerrier de la lumière*. Paris : Livre de poche, n°14772, 1997.

. CONTE, R. *En attendant que ça sèche, Journal extime 1989/1993*, Galerie Pascal Weider / Musée du Berry Editeurs, 1994.

. *Copieurs & Infidèles* n°8. Paris, édition Jeune Création, 2000.

. CUSSET, Yves. *Le musée : entre ironie et communication. À propos des stratégies d'exposition de l'art contemporain*. Nantes : Pleins Feux, 2000.

. CYRULNIK, Boris. (sous la direction de) *Si les lions pouvaient parler, essais sur la condition animale*. Paris : Gallimard, 1998, coll. « Quarto ».

D

. DAGOGNET, François. *Des détritrus, des déchets, de l'Abject, une philosophie de l'écologie*. Paris : 1997, coll. « Les empêcheurs de penser en rond ».

. DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, (Harvard University Press, 1981). Trad. fr. J.-F. Schaeffer. Paris : Seuil, 1989, coll. « poétique ».

. DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris : éd. de la différence, 1981, coll. « la Vue le Texte ».

- *Rhizome*. Paris : Les éditions de Minuit, 1979.

. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit, 1980.

. DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978, coll. « Champs ».

. DERRIDA, Jacques, FATHY, Safaa. *Tourner les mots*. Paris : Galilée / Arte, 2000.

. DÉTIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. *Les ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974, coll. « Champs ».

. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992, coll. « Critique ».

- *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les éditions de minuit, 2001.

- *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002, coll. « Art et artistes ».

. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe (1975)*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, nouv. éd. revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris : Flammarion, 1994.

. DUVE (De), Thierry. *Résonances du Readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

E

. *Etiolles, un lieu en travaux, 1999 / 2000*. Catalogue d'exposition. Paris : CDDP Essonne, 2000.

F

. *Faire école*. Catalogue d'exposition (Musée départemental de l'Éducation, 19 mai-31 déc.-01). Bezons : Éventail, 2001.

- . FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses* (1966). Paris : Gallimard, 1993, coll. « *Tel* ».
- . FRANCBLIN, Catherine. *Jean Le Gac*. Paris : Flammarion, Art Press éditions, 1984.
- . FRONTISI-DUCROUX, Françoise, VERNANT Jean-Pierre. *Dans l'œil du miroir*. Paris : Odile Jacob, 1997.

H

- . *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*. Catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, du 6 juin au 24 septembre 2001. Milan : Mazzotta, 2000.
- . *Hors limites. L'art et la vie, 1952-1994*. Catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, du 9 nov. 1994 au 23 janv. 1995. Paris : Éd. du Centre Pompidou, 1994.
- . *Hubert Duprat*. Catalogue d'exposition. Bordeaux : Hôtel des arts - Fondation nationale des arts, 1991.

J

- . JEUDY, Henri-Pierre (sous la direction de). *Exposer Exhiber*. Paris : Éditions de la Villette, 1995, coll. « Passage ».
- . JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997, coll. « folio/essais ».

K

- . KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1954). Trad. de l'all. par N. Debrand, trad. du russe par B. du Crest, éd. établie et présentée par P. Sers. Paris : Denoël, 1991, coll. « folio/essais ».
- . KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes du modernisme*. Paris : Macula, 1993.
 - *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris : Macula, 1997.
- . KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour* (1983). Paris : Gallimard, 1985, coll. « folio/essais ».
 - *Le langage cet inconnu*. Paris : Seuil, 1981, coll. « Points ».
 - *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 1993.
 - *La révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, (Discours direct). Paris : Fayard, 1997.
 - *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980). Paris : Seuil, 1983, coll. « Points ».
 - *Visions capitales*. Catalogue d'exposition au Louvre en 1998. Paris : éd. Réunion des musées nationaux, 1998, coll. « Parti pris ».
 - *Le génie féminin, Tome premier : Hannah Arendt*. Paris : Fayard, 1999.
 - Avec CLÉMENT, Catherine. *Le féminin et le sacré*. Paris : Stock, 1998.

L

- . LACAN, Jacques. *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
- . *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du vingtième siècle*. Collectif. Trad. Denis Trierweiler. Paris : éd. Du Regard, 1998.
- . *L'art pour quoi faire, à l'école, dans nos vies, une étincelle*. Paris : éd. autrement, sept. 2000, coll. « Mutations », n°195.
- . *L'empreinte*. Sous la direction de G. Didi-Huberman. Catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne, 19 fév.-19 mai-97. Paris : éd. Centre Georges Pompidou, 1997, coll. « Procédures ».
- . LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris : PUF, 2001, coll. « quadrige », n°43.
- . *L'informe, mode d'emploi*. Par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss. Catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne, 22 mai-26 août-96. Paris : éd. Centre George Pompidou, 1996.
- . *L'ivresse du réel, l'objet dans l'art du XX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes 7 mai-28 août-93. Paris : éd. Réunion des musées nationaux, 1993.
- . *L'œuvre d'art et la critique*. Séminaire Interarts de Paris 1999-2000, L'université des arts, Paris I-Panthéon-Sorbonne, Paris III-Sorbonne-Nouvelle. Paris : Klincksieck, 2001.
- . *L'œuvre en échec*. Collectif. Paris : CERAP Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1995.
- . LYOTARD, Jean-François. *Discours Figure*. Paris : Klincksieck, 1971, coll. « Esthétique ».

M

- . MÉREDIEU, (de), F. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas, 1994, coll. « Cultures ».
- . MEURIS, J. *James Turrell, la perception est le médium, Bruxelles*. La lettre volée, 1995, coll. « Palimpsestes ».
- . MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, éd. 2001, coll. « tel ».
 - *L'œil et l'esprit* (1964) Paris : Gallimard, 1991, coll. « folio/essais ».
 - *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris : Gallimard, 1972, « Bibliothèque des Idées ».
- . MICHAUD, E. *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*. Paris : Carré, 1997, coll. « Arts & esthétique ».
- . MILLET, C. *L'art contemporain*. Flammarion, 1997, coll. « DOMINOS ».
- . MÈGLIN-DELCROIX, A. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*. Paris : J.-M. Place, 1997, Bibliothèque Nationale de France.

. MONDZAIN, M.-J. *Image, icône, économie*. Paris : Seuil, 1996, coll. « L'ordre philosophique ».

N-O

. NOTHOMB, A. *Hygiène de l'assassin*. Paris : Albin Michel, 1995.

- *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel, 2000.
- *Robert des noms propres*. Paris : Albin Michel, 2002.

. ONFRAY, M. *Le ventre des philosophes, Critique de la raison diététique*. Paris : Grasset, 1989, coll. « Figures ».

- *Politique du rebelle, Traité de résistance et d'insoumission*. Paris : Grasset, 1997, coll. « Figures ».

P

. PASSERON, R. *La naissance d'Icare*. Paris : Ae2cg, 1996.

- *La présentation*. Collectif. *Recherches Poïétiques*. Paris : éd. du CNRS, 1985.

. PIGEARD de GURBERT, G. *Le mouchoir de Desdémone : essai sur l'objet du possible*. Paris : Acte Sud, 2001, coll. « un endroit où aller ».

. POE, P. A. *Œuvres imaginaires et poétiques complètes*. Tome Cinquième, (*Le corbeau et autres poèmes 1845*). Trad. M. Léon Lemonnier. Paris : J. Vialetay, 1966.

. PONGE, F. *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes* (1967). 16^{ème} éd. Paris : Gallimard, 2000, coll. « nrf ».

- *Nouveau recueil*. Paris : Gallimard, 1967, coll. « nrf ».
- *Le savon*. Paris : Gallimard, 1967, coll. « nrf ».
- *Pièces*. (1971). Paris : Gallimard, éd. 1996, coll. « nrf ».

. PRADEL, J.-L. *L'art contemporain depuis 1945*. Paris : Bordas, 1992.

Q

. QUIGNARD, P. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998, coll. « nrf ».

- *Les Ombres errantes*. Paris : Grasset, 2002.

R

. RESTANY, P. *60/90 Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris : La Différence, 1990.

. RILKE, R. M. *Lettre à un jeune poète*. Paris : Grasset, 1937, coll. « Les Cahiers Rouges ».

. *Recherches Poïétiques* (Revue). Paris : PUV, ae2cg éditions (en vente dans les librairies des musées) , n°1 à 9.

. RIOUT, D. *La peinture monochrome, Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : éd. J. Chambon, 1996.

- . ROGER, A. *Art et anticipation* (1983). Paris : Carré, 1997, coll. « Arts & esthétique ».
- . ROUSSEL, R. *Impressions d'Afrique*. Paris : J.-J. Pauvert, 1963, Livre de poche, n°3010.

S

- . SARTRE, J.-P. *Les mots* (1964). Paris : Gallimard, 1972, coll. « folio ».
- . SCHMIDT, J. *Dictionnaire de la mythologie*. Paris : Larousse, 1985.
- . SEMIN, D. *Boltanski*. Paris : Art Press éditions, 1988.

T-V

- . TIBERGHIEU, A., G. *Land Art*. Paris : Carré, 1993.
 - *Patrick Tosani*. Paris : Hazan, 1997.
- . VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris : Gallimard, 1996, coll. « Folio Histoire », n° 73.