



HAL
open science

Affluence dans le métro. Le visiteur - le passager : un transport pour des transports

Magali Massoud

► **To cite this version:**

Magali Massoud. Affluence dans le métro. Le visiteur - le passager : un transport pour des transports. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02373067

HAL Id: dumas-02373067

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02373067v1>

Submitted on 19 Jan 2021

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

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

Paris 1 Panthéon - Sorbonne
U.F.R.4. Ecole des Arts de la Sorbonne

Affluence dans le métro
Le visiteur - le passager : un transport pour des transports

Magali Massoud

Juin 2019

M2 de Création et plasticités contemporaines

Directrice de mémoire : Mme Sandrine Morsillo
Professeure à l'Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne





Paris 1 Panthéon - Sorbonne
U.F.R.4. Ecole des Arts de la Sorbonne

Affluence dans le métro
Le visiteur - le passager : un transport pour des transports

Magali Massoud

Juin 2019

M2 de Création et plasticités contemporaines

Directrice de mémoire : Mme Sandrine Morsillo
Professeure à l'Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne



REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma directrice de mémoire et professeur de méthode, Mme Sandrine Morsillo, dont le suivi et les pistes de recherche qu'elle m'a conseillées, furent précieux pour l'avancée et le bon déroulement de ce projet.

J'exprime également ma gratitude pour le personnel de l'Université, en particulier Messieurs Laurent et Laurent, responsables du local technologique, qui m'ont offert leur expertise et leur connaissance du matériel dont j'avais besoin pour l'installation.

Mille merci à mes parents pour leur disponibilité, pour l'inconditionnalité de leur amour, de leur soutien, de leur aide, pour les heures passées au téléphone à réduire la distance qui nous sépare.

Merci à maman de m'avoir lue et relue, d'avoir veillé avec moi jusqu'à la fin et assuré les finitions de mémoire.

Merci à papa d'être tel qu'il l'est : simplement génial et riche de conseils, d'avoir été l'oreille du métro pour ce projet.

Merci finalement à tous les amis et collaborateurs, pour lesquels je ne tarie pas d'éloges, et dont j'ai tenté d'exprimer au mieux l'apport, et le rôle indispensable qu'ils ont joué dans l'élaboration et l'exécution du projet d'installation.

Enfin, je remercie les passagers et les passants qui ont involontairement, et à leur insu, fourni la matière à cette recherche.

SOMMAIRE

Remerciements	iv
Sommaire	v
Avant-propos	vi
Introduction	8
I- L'art e(s)t la vie	12
Odyssée artistique	14
De l'inspiration et du doute	15
Singulier individualisme	16
Pour un art vivant	19
Altérité salvatrice	20
Esthétique relationnelle	24
II- Le visiteur - le passager	36
La vie du métro	37
Non-lieu de passage	40
Attendre de partir	43
Avant de partir...	44
Le regard altéré	46
Dessin et présence au monde	47
Recueillir les visages	49
Regardeur et regardé	52
III- Un transport pour des transports	56
Virtualiser les sensations	57
Portraits spectroscopiques	58
Sonorités insonorisées	65
Transposer le réel	72
Ubiquité et mobilité	73
Nouveautés insidieuses	80
Conclusion	84
Index Rerum	88
Index Nominum	90
Bibliographie	93

AVANT-PROPOS

Le métro ? A 2h10 du matin, il n'y a plus le métro. Le Bus donc. Les autres m'ont laissée à moi-même, grisée par l'air de la nuit et la marche ; la galère du retour post dernier métro les a désistés de leur sens de la courtoisie. Je cheminerai donc toute seule jusqu'à la Cité U... Rentrer seule chez soi... Refuser une alternative douteuse et prometteuse d'un réveil incertain... Se sortir du train-train sans le train. Trainer, arpenter les rues de Paris, longer les mêmes quais, s'arrêter aux mêmes spots, toujours revisiter les mêmes endroits. Familiariser la ville, ou se familiariser à elle ? Se l'approprier ou se faire approprier ? Toutes ces heures improbables où je me traîne de lieu en lieu, où je plane, ayant renoncé au temps (temporellement) me remplissent de bonheur et d'une liberté sans lendemain. Mais il faut donner sa part aux choses, et faire la part des choses...

Je n'ai pas froid, malgré le vent furieux. Des rafales m'assiègent inlassablement tandis que les boîtes en carton rampent et voltigent à mes pieds. Mes talons branlants claquent et rythment ma marche solitaire. Métronomes faillibles, ils se prennent des ordures dans les pieds, trébuchent sur le pavé et raclent le goudron. A des moments, je me sens complètement seule dans l'espace que je gravis, pas après pas ; et soudain, le cliquetis d'un gobelet en plastique qui grille un feu rouge.

J'aperçois les premières maisons de la cité U ; la mienne est encore loin. Je n'ai pas de doute que j'arriverai à destination. Peut-être est-ce dû au vent intermittent, qui rend le corps plus lourd mais le cœur plus léger. Un sac noir en plastique se gonfle, prend son essor et voltige héroïquement par-dessus le trottoir, avant de se prendre la figure dans un réverbère qui le remet à sa taille. Mes jambes n'en peuvent plus, mais tout est mouillé et ma robe est perméable... Le vent fouette mes cheveux dont les mèches obstruent ma vision, tourne les pages de mon carnet.

Ecrire et dessiner... à ces moments, il n'y a que ça qui fait le lien entre le monde et moi.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !¹

- Arthur Rimbaud

¹RIMBAUD Arthur, *Lettre du Voyant*, adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871

INTRODUCTION

L'art c'est la vie,

La vie c'est les Hommes,

Les Hommes sont dans le métro...

A mes yeux, comme aux yeux de la petite Zazie² de Raymond Queneau, rien ne représente Paris comme le métro. Ni la Tour Eiffel, ni Montmartre, ni les Champs-Élysées, ni la cathédrale Notre-Dame, ni tous ces monuments qui font la gloire et la renommée de la Ville des lumières. Paris, pour une expatriée, ce n'est plus ce que l'on retrouve affiché sur de jolies cartes postales, dans les livres d'Histoire ou les guides routiers, mais les entrailles de la ville : le réseau de transports en commun, le métro.

Singulière expérience que la traversée de Paris dans le métro. Traversée de l'espace, ingestion des distances, rythme imposé, incontrôlable. Les portes s'ouvrent et se ferment selon un ordre préétabli ; et les boutons sur lesquels on appuie ne sont là que pour nous donner l'illusion d'un choix. Or, le métro est un moteur complexe, une machine vivante, organique, en changement perpétuel, car ce monde mécanique et électrique ne vit que par le battement des milliers de cœurs qui rythment sa cadence.

Notre ère actuelle est marquée par un développement technologique insondable, emportant sur sa vague médiatique une société qui y surfe à des cadences qui peuvent sembler prédéfinies. À cause de la transformation de nos moyens de communication, la perception de notre monde physique est dilapidée par un monde virtuel de plus en plus présent.

²Raymond QUENEAU, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 2009

De même, le réseau des transports en commun constitue une partie prégnante du quotidien de beaucoup de citoyens. À terme, il les façonne, et lui-même rentre dans un système de façonnement parallèle - comme les médias... tant et si bien qu'on y voit au grand jour de sa pénombre la mutation sociologique et psychologique de sa société.

Tous les jours, des millions de personnes font le choix de se déplacer sous terre, dans un monde parallèle, spécifiquement conçu pour leur transport. Mis à part le monde des mineurs, cette pratique avait-elle été vulgarisée à ce point à une autre époque que la nôtre ? Sommes-nous des humains microscopiques acheminés dans les galeries en béton d'une immense fourmilière ? En bas, la nature se résume à quelques pigeons décontextualisés.

Et comme toute anomalie traînante, on s'y adapte. Et le réseau s'adapte. Lui qui se fait déjà vieux, il n'en finit pas d'étendre ses rails, de rénover certaines stations alors que d'autres empestent, d'accueillir de plus en plus de gens pressés, de tourmentés de la vie, et leurs chiens. Notre monde semble de plus en plus régi et organisé par un système inéluctable. Mais qui est l'interlocuteur ? Un œil mécanique géant se cache-t-il dans le cerveau de tous ces yeux humains lisant les yeux de la caméra ? Ces contrôleurs avec leurs engins ont tout de même une face humaine; même s'ils se déshumanisent parfois, souvent.

Il est facile de ne pas se poser la question quand nos yeux se contemplent dans l'œil de la caméra pour un selfie perdu dans la masse de données conservées éternellement dans le néant d'une conscience en alternance. Il est facile de ne pas écouter la réponse quand nous ne nous entendons pas réfléchir, oreilles et cerveau submergés de fréquences parlantes et chantantes et tonnantes, et tellement sensorielles par rapport à ce monde indifférent et indifférent. Pourtant, ce que recherchent les masses de touristes dans des échappées et des voyages temporels se trouve souvent au plus près de notre quotidien. L'art d'aujourd'hui doit nous amener à ressentir notre existence au sein de ce monde matérialiste et dématérialisé.

Le projet que j'orchestre prend pour motif les transports en commun parisiens, en particulier le métro. L'installation se base sur ma pratique individuelle, qui consiste à remplir des carnets avec des portraits croqués essentiellement dans le métro, ainsi que sur l'apport intellectuel, technique et artistique de participants, dans le domaine du son notamment. La projection, les ambiances sonores, la scénographie de l'espace

contribueront à solliciter l'immersion du spectateur par la recreation, ou plutôt, la réincarnation d'une ambiance. Il faut donc concevoir cette installation comme un rapport physique, visuel, psychologique et sonore à l'espace de la salle de l'exposition que je souhaite investir de l'atmosphère qui imprègne un passager à bord du métro, tout en l'en mettant à distance. L'objectif n'est pas une critique autant qu'une mise en évidence, une occasion d'appréhender le sentiment de détachement et de solitude qui s'est immiscé dans notre quotidien, par le biais d'un artifice : l'installation. Un artifice né du ressenti de diverses personnes qui ont cette expérience du métro, commune à tous.

Mon métro n'a aucune destination, si ce n'est la conscience de tout cela. Les passagers qui monteront à bord seront induits à s'imprégner de leurs expériences quotidiennes, à questionner leurs conditions d'existence et leur rapport à autrui. Une installation qui fera écho au métro par le biais d'une vision interpersonnelle et par la pluridisciplinarité de ses composantes, afin de refléter collectivement ce qui nous sépare, ce qui nous aliène à nos écrans qui nous ouvrent des fenêtres sur des mondes factices.

La première partie, L'art e(s)t la vie, esquissera en filigrane l'odyssée plastique de ma pratique artistique. Partant du rapport intrinsèque entre l'inspiration et le doute, ma conception artistique trouvera son épanouissement dans la découverte d'un art de la vie, qui fait de l'altérité, des rencontres et de l'expérience de la vie quotidienne un sujet propice à la représentation. Je me baserai ensuite sur l'évolution de l'art contemporain et de mes aventures personnelles pour développer le rôle de l'interdisciplinarité et du collaboratif en art dans la représentation de cette réalité à laquelle on porte peu d'attention dans un quotidien désenchanté,

La deuxième partie de ce mémoire s'articulera comme une exploration et une mise en lumière de la vie du métro. En m'appuyant sur le concept du "Non-lieu"³ développé par Marc Augé, j'y ferai la distinction entre l'attitude du passager usuel et celle du visiteur, dualisme qui a également lieu lorsque le spectateur va à la rencontre de l'art. J'élaborerai

³ Marc Augé, *Non-Lieux, Une introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1992

ensuite une description de ma pratique du croquis dans le métro, qui implique un regard particulier, porté vers l'altérité et la conscience du moment à travers le visage d'autrui.

Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'installation, transposition du réel par le biais de l'irréel et de l'artifice. Elle commencera par une entrée en matière sur la fonction pratique et physique du moyen de transport qu'est le métro, et les transports sociologiques et psychologiques qu'il implique. J'y détaillerai ensuite l'interaction des composantes de l'installation, ainsi que l'interaction des compositeurs de celles-ci, en faisant également mention de la place de spectateur, *sensator*, qui sera amené à redécouvrir le métro qui lui est si familier, à travers les yeux et les oreilles de ceux qui ont participé à sa construction dans la salle d'exposition.

I- L'ART E(S)T LA VIE

« La vie agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme et la forme est le mode de la vie. »⁴ -Henri Focillon

On utilise beaucoup le mot « art » dans le langage courant pour désigner l'art de la conversation, l'art de la table, l'art de recevoir... l'art de vivre. Quand on s'exclame : *C'est tout un art !*, on saisit intuitivement le sens de l'expression, même si on ne saurait pas forcément décrire la, ou plutôt les significations du mot principal. Ce terme polysémique peut, en effet, renvoyer par exemple à la maîtrise d'une technique ; mais, la maîtrise d'une technique n'est pas forcément une condition à l'art...

Dans le domaine sérieux et académique des Beaux-arts, ce mot se nimbe d'une aura autoritaire et demande à être redéfini constamment. Les plus éminents penseurs et théoriciens se sont attelés à la tâche ardue de cerner le sens de l'art. Et comme les jugements de valeurs et la perception sont toujours relatifs, ceci ouvre le champ au développement d'aires de réflexions, d'analyses et de néologies : esthétique, plasticité, poïétique... La définition de l'art s'ajuste au discours soutenu. On adhère à une façon de voir les choses et de considérer le sens de l'art, on se fait l'avocat d'un mouvement en en discréditant un autre. On s'obstine à définir l'indéfinissable, à expliquer l'ineffable, au point où l'art perd sa valeur première qui est, à mon sens, le simple fait de communiquer une expérience.

J'ai cessé de me poser la question : *Qu'est-ce que l'art ?* quand je me suis rendue compte de l'abondance tapageuse et de la qualité équivoque d'un nombre quand même considérable d'œuvres que je retrouve exposées lors de foires ou même dans les musées. Déçue par la présentation de l'objet d'art, l'idéalisation du produit et de son auteur, la superficialité du regard qu'on pose sur lui, le conformisme dans l'anticonformisme, l'avidité du marché de l'art, je me suis tournée vers la valorisation de l'expérience en elle-

⁴ Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, 5ème édition, 1993, p.3

même dans ma pratique, en faisant de ma démarche personnelle, amendée par des collaborations externes, la pierre angulaire de mon projet.

Ma pratique a cela de particulier qu'elle est truffée de contradictions que je mettrai en évidence afin de mieux les assumer et de trouver les portées qu'elles recèlent. Car, de mon point de vue, les paradoxes sont plus riches de sens qu'une théorie arrêtée, fermement démontrée et argumentée, par les questionnements qu'ils provoquent, et témoignent mieux de la pluralité des pellicules de perceptions qui composent le monde contemporain.

ODYSSEE ARTISTIQUE

« Créer c'est douter et douter c'est créer » - Ben Vautier

Pendant mes cinq années passées à l'Université des Beaux-arts à Beyrouth, je me suis essayée à beaucoup de pratiques plastiques. J'ai bénéficié d'un cursus vaste, riche et varié, dispensant des techniques à caractère artisanal notamment. En même temps, et à mesure égale, j'étais vivement encouragée à m'abreuver, absorber et me laisser influencer par les tendances contemporaines, que ce soit l'art conceptuel, la performance ou l'installation. On peut vraiment dire que les étudiants y ont touché à tout.

Pour ma part, je me braquais délibérément sur les méthodes les plus traditionnelles, à savoir la peinture et la sculpture figurative, ayant spontanément rejeté toute affiliation à l'art contemporain, et me revendiquant volontiers comme une traditionaliste. Je produisais tant bien que mal des œuvres intenses, imposantes, et à caractère très personnel. Je m'évertuais à démontrer mon talent, à ce que « ça fasse artiste », exécutant des œuvres sans réelle conviction, observant la majorité de mes productions avec un mélange d'insatisfaction et de dédain. Pourtant je réussissais, décrochais de bonnes notes, étais classée première de ma promotion. J'en suis vite venue à ne pas prendre le système universitaire au sérieux.

Avec le recul, je peux à présent percevoir ce qui coïncidait : je m'étais engagée dans une formation d'Arts plastiques à défaut d'autres choses. A l'origine, je voulais devenir illustratrice, explorer la relation entre le texte et l'image. Mais cette formation n'était dispensée au Liban que par l'ALBA⁵, et à l'époque uniquement en spécialisation après une formation en publicité. Or, je n'avais pas les moyens de payer la scolarité élevée, et en plus de cela, j'étais rebutée par l'idée de m'embarquer dans une formation à caractère commercial (A 18 ans, je n'avais encore jamais eu à gagner ma vie, donc bien loin de moi l'indignité de travailler pour le compte d'une entreprise !). Je me rabattis donc sur l'Université Libanaise et passai le concours d'admission en Arts plastiques. Après tout,

⁵L'Académie Libanaise des Beaux-arts est une institution nationale privée pour l'enseignement supérieur, fondée en 1937.

j'avais été classée première au concours, j'étais douée pour le dessin, j'avais du goût et de la sensibilité pour l'art, cela devait suffire pour être artiste. Comme je l'ai annoncé plus haut, et comme vous le verrez ci-après, ce ne fut pas si simple : un doute m'habitait.

De l'inspiration et du doute

(Ce texte est extrait d'un devoir de méthodologie, il a été écrit fin 2017.)

De toutes les pensées qui me sont venues lors des « lumineux » moments où l'inspiration a surgi, il n'est aucune à laquelle j'ai pu commettre ma foi. Elles se manifestent, ces pensées, et m'élèvent, et m'exaltent, mais elles ne survivent jamais longtemps à l'épreuve du temps. Ou plutôt si ; elles survivent au temps mais pas à l'instant. L'instant, on en reparlera.

Certaines s'échappent pour longtemps – peut-être à jamais -, beaucoup persistent dans la mémoire. Je peux m'en remémorer le souvenir, exhumer une trace, un indice qui me ramène à elles... (Mais il est rare qu'elles se ramènent à moi.)

Et encore ! La belle idée n'est plus que décortication pseudo-philosophique à l'air emprunté. Dans les limbes de la mémoire, l'idée se ternit si vite, se fane et se désintègre comme une bouture chétive dans un sol instable et inconstant. Elle perd sa vigueur ; amoindrie, elle n'existe plus que partiellement, et ce car s'est émoussée sa substance, celle qui est intimement liée à l'expérience de l'instant.

Idées en gestation, elles sont actives et se dévoilent aux sens autant qu'à l'esprit, à l'image d'un mirage bien tangible dont la facticité est bénie...Mais cet instant omniscient de vision extralucide, éthérée, qui altère, enivre et fait croire à Dieu, est évanescent...

Peut-être, à défaut de raviver les braises d'une idée fugitive, doit-on se tourner vers l'expression de la mysticité de l'instant où elle s'incarne.

Car s'il arrive au commun des mortels d'entrevoir l'absolu, pour l'artiste, qui tend à maintenir l'essence de sa perception dans son œuvre, la fugitivité de l'impression pose obstacle à la matérialisation de sa vision. De sorte qu'il a recours à des stratagèmes qui lui permettraient de transcender le monde afin de parvenir à incarner l'indicible.

.....

L'impulsion créatrice est fulgurante, s'apparente à un vertige, à une exaltation... elle est surtout très brève. Par-delà l'inspiration initiale, c'est au moment où commence le choix du moyen d'expression que s'imisce le doute auquel il faut inévitablement se mesurer. Les projets complexes et de grande envergure, surtout du fait de la lenteur de leur évolution et de leur maturation, laissent au doute et aux remises en question tout le temps de mettre du plomb dans les ailes d'une idée qui avait apparu comme une évidence. S'il est bon de prendre du recul par rapport à son œuvre, perdre la ferveur et la croyance en une idée peut s'avérer terrible et terrassant, et il n'est jamais sûr qu'elle sera ressentie à nouveau avec l'intensité et la conviction initiale, car le processus créatif relève de l'intime, du physio-psychologique, de l'ineffable en soi.

Que d'idées avortées par manque d'esprit ! Que de difficultés à exprimer ce que l'on veut dire ! Que la communication est périlleuse ! Qu'il est plus facile de se taire ! Mais, il faut bien délivrer ces instants qui révèlent des choses, qui interpellent et qui somment notre for intérieur à les percevoir.

Singulier individualisme

Je garde dans ma mémoire le récit d'une enfance particulièrement cérébrale et introspective. Peut-être est-ce une propriété propre à tous les enfants, qui, devenus adultes, finissent par l'oublier. En tout cas, je me souviens qu'à un âge, dont on dit qu'il est tendre, je mettais déjà en doute l'existence de l'univers en dehors de ma personne et j'élaborais des hypothèses renvoyant à l'idée de solipsisme, au nihilisme, bien longtemps avant avoir lu Descartes ou Nietzsche. A force de m'imaginer des mondes et de voyager dans mes rêveries, j'en étais arrivée à me demander si le monde et ma conscience elle-même n'étaient pas la fantasmagorie d'une conscience supérieure à la mienne, englobant toutes les autres et se jouant de nous.

De cette période a survécu un motif récurrent qui fait souvent surface dans mes dessins d'imagination. Celui d'enfants isolés dans leurs corps, arrachés à l'espace sensible, dont le

regard omniscient témoigne d'une conscience surdéveloppée mais étanche à autrui. Ils semblent inspirés du Christ des icônes orthodoxes, représenté comme un adulte miniature, un enfant-homme dont le faciès en dit long sur ce qu'il sait et ce qu'il tait.



Figure 1 Un enfant Roi, crayon sur papier, carnet de croquis A5, Juin 2015, CdA

A la différence des croquis de nature que je n'ai réellement commencé à effectuer que depuis mon entrée aux Beaux-arts, les compositions que je crée de toutes pièces et où je mets en scène des figures désincarnées, renvoient au schisme qui caractérisait alors, mon rapport à autrui. En effet, j'ai toujours privilégié les rapports individuels plutôt que l'intégration d'un groupe, me sentant différente de mon milieu et en marge d'une société à laquelle je ne m'identifiais pas. En décalage avec le monde contemporain, je préférais me complaire dans ma solitude peuplée de fictions passéistes qui constituaient une partie prégnante de ma vie intellectuelle. En attesteraient les pages de journaux aujourd'hui perdus, car jetés ; je m'en étais débarrassée dans une volonté de réforme de mon être.

Cet être alambiqué, fuyant et constant dans son inconstance, Hegel⁶ le compare à un tissu brodé de trois brins, à savoir *l'universalité* (ce qui est à tous), *la particularité* (toutes nos appartenances à des groupes et non-appartenances à d'autres), et *la singularité* (ce qui n'est qu'à nous). Si en privilégier l'un ou l'autre contribue à distinguer la personnalité de chaque individu et à constituer les traits de son caractère, ces dimensions n'en sont pas moins entremêlées et indissociables. Si le *cogito* de Descartes⁷ est essentiel pour se prouver son existence, il n'en reste pas moins qu'il n'informe en rien sur l'identité de cet existant. Poussée à l'extrême, cette idée d'une existence où l'on peut douter de tout sauf de l'existence de son être, pourrait même mener à un solipsisme paralysant. Car si rien n'existe en dehors de moi, à quelle connaissance de quel monde et de quelle vie, la conscience peut-elle prétendre ?

Ma conscience n'est donc pas une unité immuable ; Ricœur parle du "cogito brisé"⁸, d'une identité narrative qui ne cesse de se construire au fur et à mesure. Parce que le monde est pluriel, ce sont mes actes et leurs répercussions qui alimentent ma conscience de mon être en devenir permanent et interchangeable. Or, si la conscience est une mise à distance de l'homme face au monde et face à lui-même, une activité psychique qui fait que je pense le monde et que je me pense moi-même, elle ne permet pas pour autant l'accès à une identité stable, et encore moins lorsque celle-ci dénie le monde.

Ainsi, c'est en exerçant ma conscience, et donc mon raisonnement, que j'arrive à décrire l'évolution qui s'est faite en moi et a nourri, diversifié, et transformé ma pratique artistique. Mais l'enclenchement de ce passage provient de mon expérience lucide, de mon éveil au monde, et par le biais d'autrui.

⁶ Nicolas Fevrier, *La contingence dans la mécanique hégélienne*. In: Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 95, n°1, 1997. pp. 76-102. https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1997_num_95_1_7017

⁷ René Descartes, *Le Discours de la méthode* (1637), Paris, Flammarion, 2016

⁸ Alain Thomasset s.j., « Paul Ricœur, philosophe de la rencontre », in *Études*, vol. 403, no. 7, 2005, pp.5-8. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-5.htm>.

POUR UN ART VIVANT

La subjectivité reste indissociable de la création artistique, la contemplation solitaire est liminaire à toute entreprise et en constitue le canevas. C'est à ce moment-ci que nous avons affaire à notre « je » le plus profond, c'est lui qui nous interpelle dans ces intervalles de solitudes où le silence n'est jamais absolu. Ce « je » second est un terrain vague à exploiter, une voix en sourdine qui nous guide et qui nous égare sur les chemins en chantier de notre conscience du monde et de notre être.

Mais à trop vouloir jouer le rôle du créateur, il arrive que l'on n'ait plus de matière pour créer. Dieu lui-même n'a-t-il pas créé Adam avec de l'argile ? Le doute est un élément omniprésent de ma recherche artistique et peut entraîner la dégénérescence et l'abandon d'idées de projets. Cependant, j'ai fini par apprendre que, quand un projet est partagé dès sa genèse avec des consciences attentives et réceptives, le doute bat en retrait. Afin que l'idée ne se dissipe pas dans la monotonie d'un quotidien désaffecté, pour qu'elle puisse s'incarner à travers l'art, il faut la retrouver, parfois sous une autre forme, chez autrui. Envisager l'art comme une quête collective, dont l'issue ne détermine pas la valeur, est un moyen d'éviter de sombrer dans la déréliction.

Je prends donc le parti de croire que, si l'art germe souvent d'une « nécessité intérieure », définie par Kandinsky comme étant « le principe de l'entrée en contact efficace des éléments de l'art avec l'âme humaine »⁹, il ne saurait être détaché de la vie comme expérience. Or, je considère que l'expérience de la vie est intimement liée à l'intersubjectivité, et que le processus est le moment le plus substantiel de la création artistique. D'où l'intérêt de créer des œuvres d'art mettant en jeu des perceptions multiples, et qui multiplient les disciplines tout en les assemblant. Les rencontres et les échanges avec autrui favorisent l'avènement de l'émerveillement. Et les phases de doute et d'improductivité étant entrecoupées de moments comme ceux-ci, j'y puise la volonté et l'aliment, pour persévérer dans la recherche et la création.

⁹Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et de la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, no. 72, 1989, p. 118.

De Duchamp, Henri-Pierre Roche n'a-t-il pas dit : « Sa meilleure œuvre d'art, c'est sa vie ?¹⁰

Altérité salvatrice

« Face à autrui qui me possède en me voyant comme je ne me verrai jamais, je suis projet de récupération de mon être. » – E. Levinas, *L'humanisme de l'autre homme*, 1972

Les mots sont comme les êtres, ils naissent, évoluent, se couvrent de sens, s'en font couvrir. L'origine du langage est incertaine, et même la précédence de la pensée sur la parole est sujette à des débats. Les mots acquièrent plusieurs définitions avec le temps ; un même mot peut renvoyer à des choses multiples. La linguistique, qui permet de retrouver le sens originel d'un mot, a surtout retenu du mot conscience le sens psychologique, à savoir la connaissance, l'intuition ou le sentiment qu'un sujet possède de lui-même, de ses états et de ses actes. Or *conscientia*, signifie en latin « connaissance partagée avec un autre ». La sémantique nous éclaire sur la simultanée, si ce n'est la précédence, de l'altérité sur la connaissance, et du rôle fondamental de la relation à autrui pour l'éveil de la conscience, qui se développe en parallèle du rapport à autrui. Ainsi la caractéristique principale de la conscience est d'être tendue hors de soi, c'est, de fait, son intentionnalité, en langage philosophique. La prise de conscience d'un individu passe donc par autrui. En ce sens, l'altérité est intrinsèque à la création, car l'engagement de l'artiste à s'abreuver d'autrui l'habilite à mieux envisager sa perception de lui-même, ce qui génère une expérience plastique multiple et plus authentique.

¹⁰Philippe Sers, *La Révolution des avant-gardes, L'Expérience de la vérité en art*, Paris, Hazan, 2012, p.71.

L'art des rencontres

N'avons-nous pas tous constaté un jour qu'un évènement particulier a été le maillon principal d'une chaîne d'événements qui ont entraîné un changement radical dans le cours de notre existence ? On regarde en arrière et on ressent de l'incrédulité et de l'émerveillement par rapport à la ruée de coïncidences, de rencontres, ce sentiment de cause à effet qui fait que nous nous retrouvons là où nous sommes, que nous sommes qui nous sommes. A cet état, les Anglais attribuent le terme *serendipity*, qui veut dire : « don de faire par hasard des découvertes fructueuses ».¹¹

Celui-ci est intimement lié aux rencontres que nous faisons, à l'altérité encore une fois. Si nous ne nous étions pas trouvés à cet endroit, à cet instant, si nous avions raté cette rencontre ou décliné un rendez-vous, le fil de notre vie n'aurait pas suivi le même cours. Certaines rencontres fortuites peuvent altérer toute une conception de la vie, débloquent ce quelque chose en nous qui coïncitait.

Moi, j'appelle cela la magie des rencontres. En effet, c'est l'initiative d'une connaissance, devenue ami, qui a catalysé la transition qui s'est effectuée en moi, presque à mon insu, d'une conception solitaire et scolaire de la création artistique à une approche collaborative. Ma pratique artistique a en conséquence évolué depuis ce temps où j'étais plutôt seule avec moi-même, avec mon portrait, mon reflet, mon image, où j'en étais encore à me demander comment je voulais dire qui j'étais à travers l'art, où je concentrais ma recherche de l'art et de la vérité à l'intérieur de moi-même, quand je concevais l'art comme une quête solitaire de l'être de l'artiste créateur. Je suis parvenue aujourd'hui à une période où j'ai découvert les avantages et les délices du travail participatif et le fait que je tirais plus de bénéfice, et que je réussissais mieux les projets dans lesquels j'étais en contact avec l'autre. Depuis, je ne suis plus tout à fait la même, et ma compréhension du « *je est un autre* » a changé...

¹¹Article « Sérendipité », *Dictionnaire de l'Académie Française*, mis en ligne le 10 juin 2014.
<http://www.academie-francaise.fr/serendipite>

Dans ce projet, beaucoup d'éléments, qui participent à configurer la forme de l'installation et l'effet qu'elle aura sur le visiteur de l'exposition, sont le fruit de mes rapports avec des personnes qui ont croisé mon destin et avec lesquelles j'ai noué des liens. L'entretien de ces relations, tout au long de la période qui a anticipé la présentation du projet, a servi à le modeler, l'enrichir, l'altérer. Un sentiment de merveille se dégage de cette mise en œuvre, littéralement, de l'intersubjectivité. C'est à ces moments où l'on s'émeut devant la beauté des tournures et des tours que peut nous jouer le destin.

Sérendipité et quotidien

« C'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'émerveillement » - Platon, dans le *Ménon*

La réalité est mouvante et émouvante. Mais d'où provient l'émoi ? Comment fonctionne l'émotion ? La beauté relève-t-elle de l'état de qui la ressent, ou de ce qu'elle est belle en soi ? Un clivage sépare le rationalisme indiscutable de la science et la spiritualité légère des néo-hippies ou celle, radicale, des religieux. Dans les deux cas, pour un « agnostique », le fait d'envisager un dialogue avec des partisans aliénés à des philosophies extrêmes se tache de cette désagréable et obtuse conviction résultant de l'adhérence à un courant de pensée dont se revendique une « catégorie ».

Or, la vie a parfois le chic de rendre l'improbable envisageable par des coïncidences bluffantes qui sont à même de provoquer un fort impact émotionnel. Ce sentiment de synchronicité avec l'univers induit à une incrédulité émerveillée et à la perception de « signes » qui transcendent la vision ordinaire et conditionnée à laquelle nous sommes accoutumés. De même, lorsqu'un sujet ou une idée nous habite, celle-ci se manifeste à notre conscience par l'auxiliaire d'évènements auxquels nous attribuons un sens que notre entendement peut déchiffrer par des associations intuitives émanant de notre perception. Le psychanalyste Karl Gustav Jung évoque le caractère « numineux¹² » de l'expérience, qui est le sentiment d'être interpellé par son inconscient, à la suite de coïncidences qui fascinent par les symboles et les allusions auxquelles elles renvoient. Il a étudié ces

¹² Employé comme adjectif, « qui présente à l'expérience humaine le caractère du sacré ». Encyclopædia Universalis, France. ©2019

synchronicités¹³ qu'il appelle également des « hasards nécessaires » dans lesquels il voit des évènements liés par le sens et non par la cause.

Une anecdote que je vais narrer illustrera ce propos. J'ai, un jour, récupéré au hasard, un livre écrit par Franz Bartelt, intitulé *Petit éloge de la vie de tous les jours*¹⁴, dans une de ces boîtes où les gens déposent des livres pour les passants en quête de lecture. Le titre m'avait attirée, car il renvoyait à une perception de la vie que je sondais. Ce fut une excellente pioche. Avec un ami que j'avais rencontré la veille-même, nous en avons entamé la lecture dans un train de banlieue bondé, au retour d'une randonnée improvisée. Assis à même le sol par manque de place, nous nous faisons la lecture à voix haute, alternant l'oralisation du texte de chapitre en chapitre, dans le vacarme du train et de son petit monde, qui roulaient à vive allure, sans ne nous prêter aucune attention.

Une paisible sidération me possédait à mesure que nous tournions les pages. Certains chapitres présentaient une intrication étroite entre ma recherche personnelle et les thèmes abordés par l'auteur. C'était comme si, par le biais d'une coïncidence et de la coïncidence de l'espace et du temps, je recevais une confirmation de la part d'une conscience qui avait laissé une trace de sa pensée, qui m'avait trouvée sans que je ne l'aie cherchée. J'ai réalisé alors que, pour recevoir et percevoir ces instants de lucidité, il faut d'ores et déjà affiner son intuition et être sur un chemin de conscientisation, où l'on met l'accent sur l'attention et l'éveil dans la vie quotidienne. Il s'agit d'être ouvert et réceptif, disponible à la dimension poétique de la chance et du hasard.

Car, en effet, « Tout est affaire de point de vue, de regard. Qu'est-ce qui sépare effectivement une sculpture de Dan Flavin de toutes ces structures lumineuses au néon qui encombrant les villes, les bureaux, les salles de classe, sinon l'isolement, la mise entre parenthèses, le regard enfin porté sur ce qui relève du banal, de la vie quotidienne ? »¹⁵

¹³Karl Gustav Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, Bibliothèque Jungienne, 28 janvier 1988

¹⁴Franz Bartelt, *Petit éloge de la vie de tous les jours*, Paris, Gallimard, Folio, inédit, 2009.

¹⁵Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017, p.51

Esthétique relationnelle

Afin d'adapter son discours à ce monde mouvementé et en mouvement, l'art, qui reste un moyen de révélation, a donc vu naître de nouvelles et diverses codifications esthétiques. Les artistes en sont ainsi venus à créer des œuvres qui prennent particulièrement en compte l'expérience de la perception humaine individuelle. Perception non plus unilatérale mais influencée par la révolution scientifique et technologique, les études empiriques, et les possibilités inédites des façons de présenter et de représenter.

Une reconfiguration de l'art a donc eu lieu, pour conforter la transformation des moyens de compréhension et d'expérience de l'homme moderne. Dorénavant, l'objet d'art doit solliciter une certaine attitude mentale de la part du spectateur. L'œuvre doit être le support de l'itinéraire intérieur de l'artiste et de celui qui l'expérimente. Le corpus face à l'opus, la consommation de l'expérience face à l'objet de consommation. L'objet ne compte plus, sauf pour le marché de l'art et les institutions culturelles. Car si l'on fait aujourd'hui la part belle au concept et que se dissipent les limites de ce qui peut être considéré comme de l'art, force est de constater que l'enjeu principal de celui-ci est souvent perdu dans l'expectative d'un produit fini.

La sociologue Nathalie Heinich est également spécialiste de l'art contemporain, et s'intéresse au statut de l'artiste dans la société et à la sociologie de l'art en tant que discipline. Dans un article intitulé « De l'objet à la relation : une révolution copernicienne », elle décrit la transition d'un art comme objet à un art comme relation, en se référant à un autre article où elle met en évidence ce qu'elle nomme "le paradigme" de l'art contemporain. Je cite: "L'œuvre en art contemporain ne réside pas dans l'objet proposé mais dans tout ce qui provoque cette proposition : changement de perception, modification de l'espace visuel, discours, commentaires, légendes [...] La physique, la sociologie de l'art, l'anthropologie et l'économie convergent sur ce qu'on peut nommer, à la suite de Kuhn, un "changement de paradigme" : c'est la relation qui fait l'objet, et non pas l'objet qui fait la relation. »¹⁶ Elle évoque ensuite Norbert Elias, dont l'analyse marque

¹⁶Nathalie Heinich, « De l'objet à la relation : une révolution copernicienne », *Revue du MAUSS*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 30-31.

le passage d'une pensée substantialiste à une pensée relationnelle: « Avec Norbert Elias, la "relation" n'est pas réductible à l'"interaction" chère à une certaine sociologie américaine, mais s'étend plus radicalement à l'"interdépendance", en vertu de quoi l'on n'a pas affaire à des objets préexistants qui seraient liés entre eux par des relations mais à des objets qui se constituent dans et par la relation. »¹⁷ Ainsi, comme le don, selon Marcel Mauss, l'objet n'est que le prétexte à l'entretien du lien que permet l'acte de donner, recevoir et rendre.

Pour sa part, Nicolas Bourriaud, critique d'art et codirecteur du Palais de Tokyo à Paris, considère que « L'art est un état de rencontre ».¹⁸ Il s'est penché sur le travail des artistes qui « plastifient » la relation et ont pour ambition de contribuer à l'émergence d'une société relationnelle. Dans ses ouvrages, il expose l'esthétique de l'inter humain, de la rencontre, de la proximité, de la résistance au formatage social. Par les expositions qu'il élabore, il cherche à « inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes », à s'emparer des formes sociales et culturelles à l'intérieur desquelles se joue notre quotidien, et les « faire fonctionner ».¹⁹

Quant à Beuys, il déclare : « Le rôle de l'artiste, sa fonction au sens organique du terme (Beuys rejoint sur ce point Artaud et son *Théâtre de la cruauté*) est bien de transformer l'homme et la société [...] L'art, en se confondant avec le travail, redevient ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être, à savoir encyclopédique...et humain ».²⁰

Moi-même, j'envisage l'art comme une continuité de la vie, et me veut l'avocate d'un art où les relations priment.

¹⁷*Ibid.*

¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les Presses du réel, collection Hors série, 1998

¹⁹Yveline Montiglio, *Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle (2001) et Postproduction (2003)*, Communication, Vol.24/1 | 2005, mis en ligne le 22 septembre 2008, consulté le 14 mai 2019, pp.243-246. <http://journals.openedition.org/communication/418>

²⁰Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017, p.263



Figure 2 Tentative de rapprochement dans le métro, Paris, Photographie numérique, montage sur Adobe Photoshop, 2019, CdA

Processus et interdisciplinarité

Dans ce monde en accélération, où le temps c'est l'argent et où l'on ne peut survivre sans argent, entreprendre un projet artistique est une façon d'échapper à la bousculade en prenant à bras le corps nos conditions d'existence. On peut être pressé par des contraintes, des délais, des difficultés financières etc... mais toutes ces contraintes n'entravent en rien le processus de création qui est une attitude mentale, une quête, un dévoilement des vérités que nous connaissons déjà et que nous nous donnons pour but de percevoir et de révéler.

L'œuvre d'art est traditionnellement conçue comme le résultat physique, l'aboutissement d'une quête, d'une recherche, un « débordement » de l'être. Mais après avoir été exposé, ce « débordement » devient un objet de questionnement, - de consommation aussi -, une interpellation qui souvent n'est plus ce qu'elle a été. Pour pallier au doute sur la valeur ou la réussite de l'objet, certains artistes, par leurs disciplines, font de la recherche en elle-même l'objet qu'ils cherchaient à exprimer : le processus d'élaboration de l'œuvre devient le résultat. En effet, si c'est justement l'acte de créer qui génère et est liminaire à la création, c'est lui qu'il faut reconnaître a priori. Et si le rôle d'autrui est déterminant dans la pratique de certains, il faut tenir cet alter comme référence. L'étoile du berger est cette certitude, cette confiance et cette foi en l'altérité complémentaire d'autrui.

La distinction traditionnelle entre l'espace esthétique de l'art et l'espace social du monde s'amenuise au fur et à mesure que l'art contemporain tend à fusionner avec la vie. Dès les années 60, certains artistes avaient déjà montré un intérêt croissant pour un art dont les relations sociales elles-mêmes constituent l'ingrédient, de sorte que l'objet d'art en tant que tel devient désuet. J'admire dans ce sens l'entrain du groupe Fluxus²¹ qui fut un des premiers à fondre l'art et la vie, et dont l'activité témoignait d'une « volonté de coïncidence de l'art et de la vie »,²² par la production d'événements collectifs. Ainsi, par exemple, pendant sa période fluxus, Beuys utilisa le concept de "*Vehicule art*", les pneus du vélo relevant et imprimant la trace du passage de l'artiste nomade, promeneur cosmique.

Ce qui est certain, c'est qu'avec Fluxus est né le désir de réunir l'art et le public, d'abandonner la notion sacrée d'œuvre d'art pour inclure l'art, une fois pour toutes, dans la vie de tous les jours. La vision anti-artistique de l'art, la fusion entre art et public, l'esthétique *do-it-yourself* et l'art de la performance font encore bien partie de la philosophie de l'art de nos jours. Plusieurs historiens de l'art disent que c'est dans l'art inter médiatique (mélangeant plusieurs média) que se trouvent les descendants directs de Fluxus.

A la fin d'une pièce de théâtre, on applaudit d'abord les acteurs, puis le réalisateur, puis les régisseurs qui, eux, ne montent jamais sur scène. Mais, au-delà de la question de mérite que l'on pourrait penser à attribuer à chaque parti dans la création d'une œuvre, il y a la vie réelle et personnelle de ces différents êtres qui, au final, se confrontent toutes à l'œuvre en gestation. La vie, les relations, les détails et les circonstances qui vont avec, ont une valeur qui ramène l'art à la vie et amène l'art à vivre ; c'est le *destin* d'une œuvre en train de se faire. Il est important pour moi de noter ce cheminement, de le relever, de l'éclairer et de le valoriser. Faire croiser les talents, les techniques, dans leurs diversités, leurs spécificités et leurs similitudes. L'idée initiale n'est plus qu'un brouillon pour en créer

²¹Fluxus est un mouvement d'art contemporain né dans les années 1960 qui touche aussi bien aux arts visuels qu'à la musique et à la littérature, par la réalisation de concerts, d'*events*, la production de livres, de revues, la confection d'objets.

²²Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017. p.600

une autre, plus pertinente, enrichie de tout ce fourbi créatif où se percutent les idées dans un *rush*, pour s'incarner avant l'heure du rendu !

Je m'attache plus, ou je ressens plus de joie, à vivre le processus qui a amené une œuvre à existence qu'à en apprécier le résultat. À un moment, j'ai compris que c'était cela qui comptait le plus dans ma « démarche artistique » : vivre et prendre conscience de cette démarche. Dans les projets collaboratifs, l'interaction rentre en jeu dès le début, bien avant l'arrivée du spectateur. Depuis la genèse de l'idée, à sa communication orale, aux débats, aux mises au point techniques, aux divergences des points de vue, à leur résolution. L'œuvre est à ce moment empreinte d'action, de vie, et alors qu'elle évolue pour aboutir à sa forme finale, l'épopée se termine et se meurt dans cette course. C'est justement pour empêcher cette inévitabilité que les expositions de Pierre Huyghe²³ ne sont jamais un aboutissement d'un projet, mais simplement une étape. Les projets se prolongent, se racontent, se partagent, s'arrêtent puis reprennent.

D'ailleurs, la notion de projet artistique est aujourd'hui plus valorisée que la notion d'*objet d'art*. Le projet est plus clair, plus concret et plus vivant qu'une *idée* que contiendrait supposément un objet. Un projet réaffirme l'identité de l'artiste, sa place et sa présence au monde. « Chaque projet est une expérience unique qui s'articule autour d'un concept initial, se déploie et s'organise à partir d'une idée-force jusqu'à la présentation d'œuvres façonnant chacune à sa manière une mise en scène plastique. »²⁴

Partant de toutes ces considérations, on réalise que l'objet en lui-même ne compte plus, sauf pour le marché de l'art et les institutions culturelles. Mais il n'en reste pas moins que, si l'on fait aujourd'hui la part belle au concept et que se dissipent les limites de ce qui peut être considéré comme de l'art, force est de constater que l'enjeu principal de celui-ci est souvent perdu dans l'expectative d'un produit fini, une entité à exposer, promouvoir et vendre.

²³Pierre Huyghe (1962-) est un artiste français, plasticien, vidéaste, designer.

²⁴Françoise Docquier,, Richard Conte, et Jeune création, *Ce que le sonore fait au visuel*, (Château de Servières, La Bastide, Marseille), Paris, Institut ACTE, Collection Créations & Patrimoines, 2014, p.12

Existence and smoothness

Mon projet de diplôme de Master aux Beaux-arts que j'avais entrepris au Liban, m'avait, depuis, éveillée au besoin d'impliquer autrui dans ma pratique. - Ou sont-ce les circonstances qui en ont fait ainsi ? - Toujours est-il que j'ai été amenée à œuvrer pour réaliser un projet universitaire personnel, entourée, encadrée et aidée de tiers qui n'avaient initialement rien à voir avec le projet, et qui étaient « désintéressés » à tous les niveaux qui, habituellement, poussent les gens à s'impliquer dans une entreprise. Ce fut une découverte sociale et un foisonnement créatif tellement vivants pendant toute la durée qui précéda le jour J de l'exposition ! Exposition d'un projet, d'une installation, d'une « œuvre » qui n'aurait jamais paru sous sa forme finale sans leur participation désintéressée - dans le sens où ils n'en ont tiré aucun profit autre que celui d'avoir vécu et participé à cette expérience.

Existence and Smoothness fut le résultat d'une plongée aveugle mais lucide dans les eaux troubles et inconnues de la sculpture et de l'installation. Ce fut aussi un prétexte pour accoupler des membres, faire suinter des orifices, tout en cristallisant l'aspect purificateur de l'érotisme à travers l'eau qui s'écoule. Eloge du corps féminin cristallisé à travers l'équation de Navier Stokes sur la mécanique des fluides, chacune des cinq sculptures en représentait un terme et en portait le symbolisme : la pression, la viscosité, la vitesse, le temps, le poids.

Parfois, souvent, il faut une immersion forcée pour parvenir à muter une inspiration en chimère au langage mystérieux. Il ne tient pas à moi de déchiffrer son verbe, car si j'en suis la génitrice, son évolution me coule entre les mains comme du plâtre encore trop liquide. Je ne saurais dire si c'est l'épopée qui a fait l'œuvre, ou le surgissement de l'idée qui a engendré les circonstances qui ont mené à sa création. En comparant mes sketchs préparatoires à l'aboutissement tridimensionnel exposé dans son cadre, je me rends compte que les courants productifs se rencontrent en un estuaire qui joint les deux eaux. Mais s'il est une chose dont je suis absolument certaine, c'est que je n'aurais pu amarrer mon projet sans la participation et l'implication inconditionnelle des personnes qui ont tenu le gouvernail du navire avec moi. A chaque turbulence fluviale, j'étais tirée du courant par quelqu'un qui savait mieux nager. Et, au lieu de patauger, seule, et jusqu'à l'abandon, dans

des marécages boueux à cause de mon inexpérience, je fus sauvée de l’engloutissement par des amis qui ne répugnaient pas à se salir avec moi.

Cela eut lieu lors du deuxième semestre de ma cinquième et dernière année à l’Université libanaise. Partant d’un concept dont je ne me rappelle plus aujourd’hui l’origine, mais qui se voulait une mise en abîme de l’art contemporain, une dissertation sur l’art, une façon de faire du contemporain avec du traditionnel, j’avais projeté de réaliser des sculptures-fontaines, inspirées de Duchamp (évidemment !).

Mis à part le contexte, le concept ou le symbolisme de la mise en œuvre, c’est le projet en tant que technique qui avait retenu l’attention d’un ami nommé Wissam, ou *Maallim*²⁵Wissam. De plus de quinze ans mon aîné, il avait été formé en sculpture à l’Ecole des Beaux-arts de Damas, avait travaillé dans ce domaine dans son pays d’origine, avant de venir s’installer au Liban. A l’époque où je l’ai rencontré, il était tour à tour et simultanément menuisier, auto-entrepreneur, machiniste, mais surtout sculpteur dans l’âme ; et il louait un grand appartement au rez-de-chaussée d’un des rares immeubles ayant survécu à la guerre, situé dans les arrières-quartiers de Furn el Chebak. Il avait entièrement retapé son nouveau logis avec les moyens du bord et y avait, depuis, établi son domicile, son atelier, et la société qu’il avait créée : *Studio 88*.

La maison était située à cinq minutes à pied de mon université. Il m’offrit de me faire une place dans un coin de son salon, qui tenait aussi office de chantier, de salle de réunion et de workshop, m’invitant ainsi à travailler sous son regard, occupé mais disponible. Après avoir pataugé pendant des mois dans ma tête et mes *sketch books*, son soutien m’a aidée à sortir de la vase; j’étais lancée. A partir de ce moment, tout s’est très vite enchaîné. J’ai réussi à embarquer, si facilement, sans les chercher, tout un monde dans ce projet qui s’improvisait, au fur et à mesure, et au fil des rencontres. Wissam, Ahid, Diyaa, James, Charbel, Omran, Qais, David, Leila, Mélanie, Jack, Georges, Rami, Ramy... Je les salue tous.

²⁵ Signifie “maître”, “initiateur”, “enseignant”, en langue arabe (مُعَلِّم)

Moi qui avais auparavant toujours eu recours à mon propre corps pour avoir une référence visuelle pour mes projets, par manque de confiance, par facilité, et surtout pour éviter de confronter directement mon travail en formation au jugement d'autrui, je me retrouvai, deux fois par semaine, parfois plus, sculptant une amie qui posait nue, arc-boutée sur un socle à roulettes, en plein milieu d'un chantier de jeunes travailleurs syriens qui participaient à divers projets entrepris par Wissam, tout en organisant leur émigration en Espagne. Ça se passait en plein cœur de Beyrouth, à deux pas du commissariat ; c'était un spectacle, presque surréaliste, c'était inouï ! Nous nous sentions tellement libres de toutes contraintes, tout avançait avec fluidité. Les amis et les amis d'amis contribuaient, apportaient leurs savoirs et leur expertise, débattaient des meilleures solutions pour résoudre des problèmes hydrauliques... Un film, dont le protagoniste était Wissam en personne, se tournait en parallèle de tout cela... !

Que le projet, que l'œuvre qui en avait résulté - qui fut tout de même une franche réussite (il le fallait !) - paraissait modique à côté de toute la vivacité, de l'interaction, du dynamisme du chantier, et des pauses café à l'ombre, sur une des petites terrasses meublées des canapés fabriqués par Wissam lui-même, en regardant la coupe du monde, pendant ces intervalles où nous étions juste ensemble, présents les uns aux autres ! Que comptait la finalité du projet, par rapport aux moments vécus pour en accoucher ? C'est là que se manifeste le merveilleux : communion des consciences individuelles, enchaînement d'idées, foi confirmée et ravivée... le partage et l'altérité. Créer des moments de lucidité, des moments de merveille, n'est-ce pas le rôle de l'art ?

Peut-être est-ce un jugement de valeur éminemment personnel et vain, car le public qui regarde l'œuvre finie n'a pas idée du délire artistique et interpersonnel qui l'a menée à existence. C'est pourtant un point essentiel de la création qui mérite d'être reconnu et apprécié, car il est la condition de la réussite ou de l'aboutissement d'une œuvre.



Figure 3 Gabriel Mauchamp, *Beyrouth, Magali et Wissam, au Studio 88*, Liban, mai 2018, Source : Gabriel Mauchamp

Affluence dans le métro

Depuis cette expérience fondatrice, au lieu de m'égarer dans les méandres de ce terrain vague qu'est le « je » comme dans le passé, je m'égare à présent dans la jouissance contemplative de ces moments d'altérité où ma conscience s'éveille, s'ouvre, et accueille cette autre conscience que me fait partager autrui. Trouver la bonne mesure entre la perte dans soi et la perte de soi, ne pas perdre le fil totalement, réussir à garder un lien avec la terre ferme. Car on y est aussi assurément que l'on voudrait ne pas y être.

Dans mes projets, ma démarche consiste dorénavant à prendre pour point de départ une idée initiale personnelle, puis à faire circuler cette idée dans l'esprit de différentes personnes qui tendraient à participer à sa mise en œuvre. Donner à des individus un aliment pour qu'ils travaillent ensemble, faire de l'art collectivement, est la base de beaucoup de créations artistiques. Mais c'est une dynamique que l'on ne prend pas souvent le temps d'apprécier. Or, ce sont justement les circonstances qui accompagnent cette dynamique qui relèvent du merveilleux.

Le projet que j'élabore cette fois-ci relève des expériences et des impressions qui proviennent de la société actuelle, de la perception de soi et d'autrui et de l'intersubjectivité, combinée au sentiment de solitude devenu si fréquent dans un monde surpeuplé. C'est un concept qui a pu prendre la poussière avec la vitesse et l'individualisme qui se manifestent dans notre vie quotidienne... Il suffit de prendre le métro pour s'apercevoir du paradoxe entre le besoin vital de communication et l'isolement qui est le résultat de notre époque contemporaine !

D'où l'importance et la nécessité, pour l'authenticité du projet, de confronter mes idées et mes perceptions à celles d'autrui, de le penser et de le réaliser comme une collaboration intellectuelle et technique, où je pourrai voir ma vision dans celle des autres ; échanger avec eux, faire de leur implication dans mon projet le facteur principal et la valeur-même de cette œuvre que je n'envisage pas autrement qu'un cheminement collectif.

J'ai eu la chance et le privilège de m'être liée d'amitié avec des personnes qui ont contribué bénévolement à échafauder cette installation.

Il y a Landry Le Tennier, régisseur son et vidéo, que j'ai rencontré sur Paris par l'intermédiaire d'un ami, qui, lui, est régisseur au théâtre du Monot au Liban. En sa qualité de technicien de théâtre et animateur digital, je travaille avec lui sur la question de la projection, de la scénographie, et de l'agencement des images au moyen d'une diapositive vidéo. Ses conseils avisés relativisent mes attentes et apportent des solutions techniques adaptées aux moyens disponibles.

Pour le son intra-auriculaire, c'est Nabil Massoud, mon père, qui, d'un autre bout du monde, crée des montages sonores à partir d'enregistrements que je fais dans le métro. Des longues, parfois très longues minutes de bruits et de sons inintelligibles, il a le talent de tirer des fragments bien précis pour les abouter selon une trame répondant à une logique qui lui est propre.

Tom Balasse, quant à lui, s'occupe du mixage de la bande sonore d'atmosphère et de la répartition des sons à l'intérieur de l'espace de la salle d'exposition. Musicien dans deux groupes cumbia-rock (*Los Guerreros*) et disco-funk, il enseigne aussi la musique au conservatoire intercommunal de Malakoff et monte des projets musicaux dans les écoles de la région. Il est également en cours de créer sa propre association de création de conférences, performances et spectacles musicaux.

Enfin, Luciano Gomez, jeune compositeur de talent, a quitté sa Colombie natale à l'âge de seize ans pour étudier le piano et la composition musicale à Michigan. Aujourd'hui étudiant à l'Ecole Normale de Musique, il poursuit ses études de composition. Il considère que l'humour et la philosophie sont corollaires, et peuvent s'allier au monde rigide de la musique académique. C'est dans le but de le prouver qu'il avait composé une fugue, inspirée du thème de la RATP, il y a deux ans. Entendant parler de mon projet sur le métro, il consentit avec enthousiasme à ce que j'intègre son morceau à mon installation.

Ces amis et artistes sont tous, les piliers cardinaux de l'édifice, les lignes principales du métro ; ils guident et dirigent ma perception du projet avec leurs idées que j'emboîte, comme des rails qui se mettent en place, pour permettre de relier les stations où attendaient les bons choix. Le processus est constant et adaptable, fluide et mouvant.

II- LE VISITEUR - LE PASSAGER

La routine est un obstacle à l'esprit. La fameuse expression *Métro, boulot, dodo*, a survécu à la révolution syndicaliste de mai 1968 et témoigne encore aujourd'hui de la tendance de la société à se conformer à un mode de vie répétitif et abrutissant. Les personnes ayant une vie bien réglée par des habitudes ont très peu de chances de vivre des instants d'expériences intenses et extatiques sur lesquels on ne tombe qu'hors des sentiers battus. Or, la perception de l'expérience est sine qua non de l'expérience esthétique, et comme j'ai déjà argumenté plus haut, les relations humaines sont à même d'engendrer ce genre d'expériences. Mais il faut adopter une attitude mentale particulière pour les ressentir, car un gouffre sépare le passager du visiteur. Ce gouffre est la routine, que l'être humain creuse inconsciemment par sa paresse naturelle devant la difficulté. Comme le décrit si bien Franz Bartelt dans le chapitre intitulé *Jour de vacance*, « on voyage toujours hors de soi, comme prisonnier d'un mouvement qui ne nous appartient pas, avec de la patience et une espèce de disposition à l'émerveillement qui nous fait admirer ailleurs ce à quoi on n'accordait pas le moindre regard chez soi. »²⁶ Il poursuit en expliquant qu'il n'est pas nécessaire de voyager physiquement pour se sentir en voyage ; qu'il est possible de voyager à travers la journée de la même façon qu'à travers les pays, pour peu que l'on choisisse de se dire "je me mets en route" plutôt que "je commence à travailler".

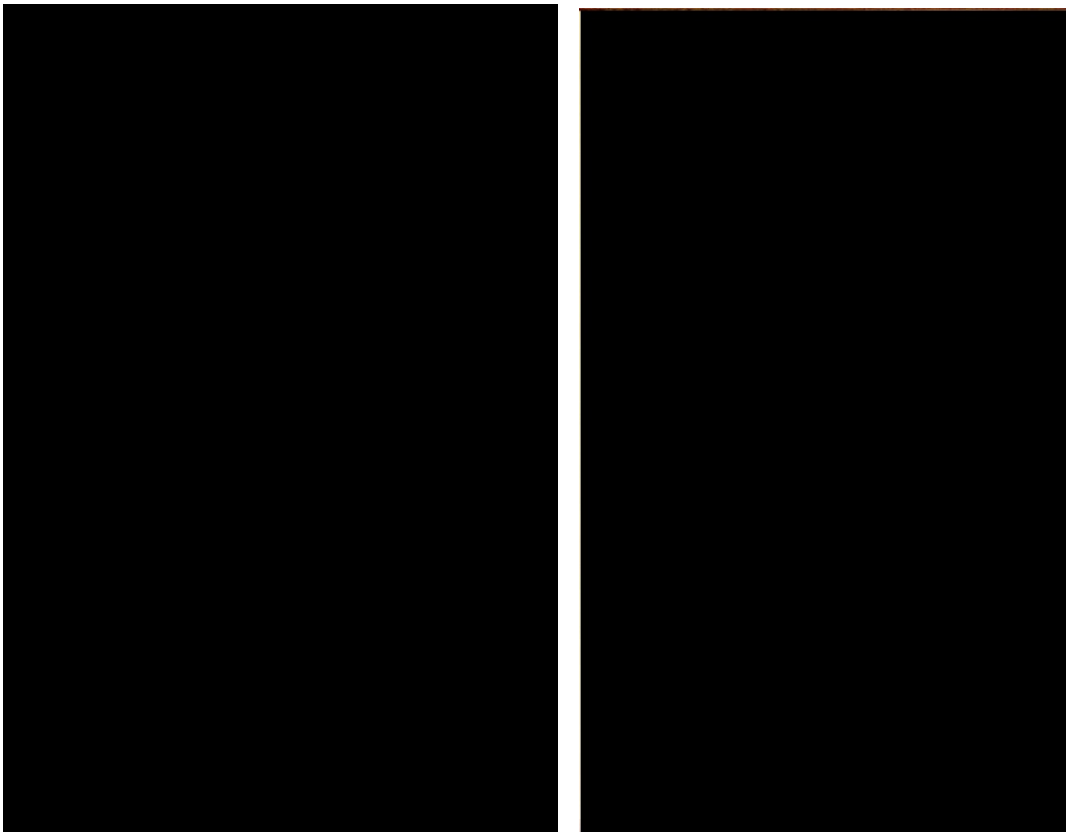
Pourquoi sommes-nous prédisposés à avoir une expérience esthétique lorsque nous allons à la rencontre de l'art ? C'est bien parce qu'aller « à la rencontre de » est justement une attitude d'ouverture que l'on adopte pour ressentir une expérience ; on la pressent déjà. Or, il est désolant que « le tourisme culturel » soit réduit à un fait de consommation et qu'il soit complètement négligé dans la vie quotidienne.

Le métro témoigne de cette tendance qu'ont les gens à ne plus aller à la rencontre de quelque chose mais à aller pour se rendre quelque part. C'est, de fait, l'attitude qui dicte

²⁶Franz Bartelt, *Petit éloge de la vie de tous les jours*, Paris, Gallimard, Folio, 2009, p.44.

la qualité de l'expérience. *Scrolling, shuffling*, en permanence ; nous sommes tellement obnubilés par la destination que nous ne prenons plus le temps d'apprécier le voyage. Pour moi, être artiste aujourd'hui, c'est ouvrir une brèche sur l'instant, sur la perception de l'instant. Et pourtant, il n'est pas aisé de se maintenir dans une attitude de visiteur, d'exercer son esprit à être ouvert et réceptif à la beauté du monde qui l'entoure, quand nous sommes constamment bousculés ; bousculés par les médias, par les nouvelles technologies, par les gens dans le métro...

N'ayant jamais eu l'occasion de voyager avant mes vingt ans, j'ai néanmoins développé l'âme d'une voyageuse, et ai appris à vivre tout changement ou déplacement comme une aventure. Le rêve du voyage m'a habitée depuis aussi longtemps que remontent mes souvenirs. Dans mon imaginaire, le train a toujours été synonyme de voyage, d'émotions et d'aventures. Je dessine pour me sentir en voyage.



LA VIE DU METRO

Au déboulé garçon pointe ton numéro

Pour gagner ainsi le salaire

D'un morne jour utilitaire

*Métro, boulot, bistro, mégots, dodo, zéro*²⁷ - Pierre Béarn

Venant d'ailleurs, j'ai découvert qu'à Paris prédominait une profonde peur de l'homme, une méfiance, une défiance, le plus souvent de l'indifférence. C'est à l'intérieur des trains et dans les stations de métro que je fis cette constatation. Vide du trop-plein et solitude dans l'affluence ; huis clos dont l'espace se dilate et se comprime ; flux humain incessible ; saturation d'êtres. Le métro est un monde particulier dans la mesure où se croisent des gens le plus souvent aveugles les uns aux autres. Ils ne se voient pas réellement, chacun est dans sa bulle, et la seule communication se limite à d'inaudibles « pardon, excusez-moi, je descends à la prochaine ». Les passagers sont sourds aux conversations privées qui se font en public. En était-il déjà ainsi avant la popularisation des Smartphones, avant la lubie introspective de l'écran tactile ?

L'indifférence est un mal insidieux, qui ne fait pas de bruit, mais, comme un cancer, s'étale et pourrit le monde et le cœur des hommes. Attitude favorisée par la distinction des classes sociales qui s'entremêlent pourtant dans la métropole parisienne, où l'on détourne machinalement le regard face à la misère. Or, la misère se trouve surtout dans les espaces publics, là où, pour certains, les « non-lieux »²⁸ de transit inhospitaliers deviennent un chez-soi de fortune. Que de fois n'ai-je pas assisté à ces scènes si familières qui finissent par s'apparenter à des sketches qu'on a trop vus. L'orateur graisseux déclame avec une éloquence travaillée le curriculum raté de sa vie, tandis que les spectateurs patibulaires font de leur mieux pour ignorer son existence. Quand la présence se fait trop forte, trop grand son pathétisme, quand l'odeur rance qui se dégage des habits imprégnés de sueur et de

²⁷Pierre Béarn, *Couleurs d'usine*, Paris, Ed. Segher, 1951

²⁸ "Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel et ni comme historique définira un non-lieu" - Marc Augé, *Non-Lieux, Une introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Paris, Seuil, 1992, p.100

fumée de cigarette assaille nos narines, c'est tout juste si l'on esquisse un sourire de gêne, sans lever le regard en direction du quémandeur d'humanité.

La peur génère la peur, et la vitre blindée que l'on érige pour s'isoler d'autrui est teintée par des idées préconçues et des jugements souvent arbitraires. Or, ceci est apparemment absurde, vu que le thème récurrent dans les discours des SDF, certes grisés et balbutiants, n'en recèlent pas moins des appels à la tolérance, à ne pas juger sur les apparences, à « rester humain ».

Si je fais la critique de l'indifférence et de cet apparent solipsisme qui semble toucher les passagers, ma pratique artistique relativement discrète ne prétend pas être une performance vouée à introduire l'interaction dans ce non-lieu inhospitalier. Car je suis, malgré tout, une passagère emportée comme tant d'autres dans le train-train de la vie. Il y a des jours où je suis touchée par ce syndrome, où je ne sens pas en moi la confiance de dessiner, de me montrer, où je suis pressée de m'échapper de la foule. Ma pratique est une tentative consciente de ne pas me laisser sombrer complètement dans la masse, de ne pas m'accoutumer totalement à la norme. Mon carnet est un point d'ancrage, et mon stylo ancre ma réalité en relevant, pour l'ancrer aussi, celle d'autrui. Si mon propos est tourné vers la perception de la présence physique et psychologique d'autrui, c'est parce que je souhaite me remémorer constamment la part fondamentale de mon rapport à l'existence et au monde, qui est l'altérité. Observer, relever, enregistrer, décrire.

Non-lieu de passage

L'utilisation des transports en commun, du métro particulièrement, est une expérience du monde qui laisse aujourd'hui indifférent, tant on y est accoutumé. A tel point que, même les plus étranges bizarreries qui s'y produisent parfois, ont peine à nous faire lever un sourcil. Pourtant, que d'événements sont voués à se produire dans ces galeries souterraines et parfois aériennes qui fourmillent de monde(s), où l'on se croise sans se connaître, wagon après wagon... Le portrait lui aussi s'incarne en passager, suivant son mouvement, traversant la salle d'écran en écran puis de projection en projection, disparaissant le temps de faire surface, avant de retourner inévitablement dans le métro, faisant le chemin inverse cette fois-ci.

Anthropologue de la ville et du quotidien, Marc Augé observa le monde contemporain dès les années 1980, et propose un point de vue original sur la place de l'autre dans la société. Ses recherches sont axées sur une problématique qui tire son inspiration d'une question récurrente en macro sociologie : L'individu fait-il la société, est-ce la société qui fait l'individu ou tous les faits sociaux reposeraient-ils sur l'interaction de l'un sur l'autre ?

Parlant du métro, il le définit comme étant « un lieu de la confrontation à autrui, [qui] rapproche de l'humanité quotidienne, joue le rôle d'un miroir grossissant »²⁹. Il serait donc l'un de ces non-lieux qui, à l'inverse du lieu anthropologique, se caractérise par l'assemblage d'individus, tous si différents qu'il semble impossible d'appréhender une réalité du passager. Leur diversité est elle-même le résultat de la diversité de leurs trajectoires de vie, qui conditionnent même les itinéraires de leurs trajets souterrains, renforçant ainsi leur anonymat.

Or, d'après lui, cette étanchéité à autrui qui caractérise les sociétés contemporaines serait le fruit de ce qu'il appelle la « surmodernité ». Pour lui, « l'excès est la modalité essentielle de la situation de surmodernité : surabondance événementielle et spatiale,

²⁹Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Le Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1986, p.28.

individualisation des références. Les repères d'identité collective sont devenus fluctuants et le besoin de donner un sens au présent apparaît comme la rançon de cet excès. »³⁰

Le film *Subway* de Luc Besson, sorti en 1985, à la même époque où Augé publia *Un ethnologue dans le métro* (1985), nous livre un métro parisien intimement familier dans son apparence, avec les mêmes wagons, les mêmes couloirs de faïence blanche, le même vacarme dans les rames. L'action est brodée sur un scénario à l'intrigue minimaliste, qui se résume à un cambriolage de documents compromettants pour demander une rançon, une chasse à l'homme dans le métro, et un amour qui se tisse entre le cambrioleur et sa victime. L'histoire semble surtout être un prétexte au réalisateur pour nous faire découvrir les soubassements fascinants et agités du métro parisien, mais aussi pour laisser la place à l'exploration du rapport de l'image et de la musique, et une marge pour introduire des personnages incongrus, aux identités recherchées et attachantes.

Le réalisateur investit ce cadre en usant d'une des spécificités des non-lieux dont parle Marc Augé, à savoir son « pouvoir d'attraction » sur les personnes désireuses d'acquiescer un anonymat, qu'ils endossent du simple fait d'avoir sauté une barrière. Dans le film, le protagoniste peroxydé, Fred, fuyant ses poursuivants, fait sa grande entrée dans le métro en smoking, en dégringolant les marches qui mènent au sous-sol du métro aérien, dans une voiture (volée sans doute). Cette irruption haute en couleurs ne l'empêche pas pour autant de se fondre et de disparaître dans le courant du métro, et de demeurer intouchable, jusqu'à la réalisation de son groupe de Rock.

Contrairement à un lieu, identifiable, porteur de signes particuliers, d'une histoire que l'on reconnaît, d'un emplacement géographique définissable, le non-lieu ne s'habite pas. C'est pourtant bien là que Fred donne rendez-vous à la belle Helena, c'est dans ce cadre impersonnel que se dévoilent les rêves et les vies parallèles des individus anonymes qui y ont élu domicile, en marge de la société. Car c'est justement sous terre que l'on peut se *désidentifier*, jouer un rôle et être ailleurs, tout en n'étant nulle part. Déjà parti, mais pas encore arrivé.

³⁰Jérôme Souty, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Bibliothèque idéale des Sciences humaines, Hors-série N.42, Septembre-Octobre-Novembre 2003. Consulté en ligne le 5/13/2019. <https://www.scienceshumaines.com/non>

Ce non-lieu, tellement ignoré par les passants, ou passagers, retient en lui tous les destins de ces gens-là, leurs habitudes, leurs rires et leurs colères, mais surtout leur patience et leurs secrets. Ce qui fait que, voir disparaître ce non-lieu équivaldrait à voir disparaître la vie. Ainsi, Augé compare les lignes de métro à une ligne de vie ou plutôt des lignes, qui tracent le parcours de vie de chaque individu et dévoilent sans le montrer les détails les plus intimes de son existence.

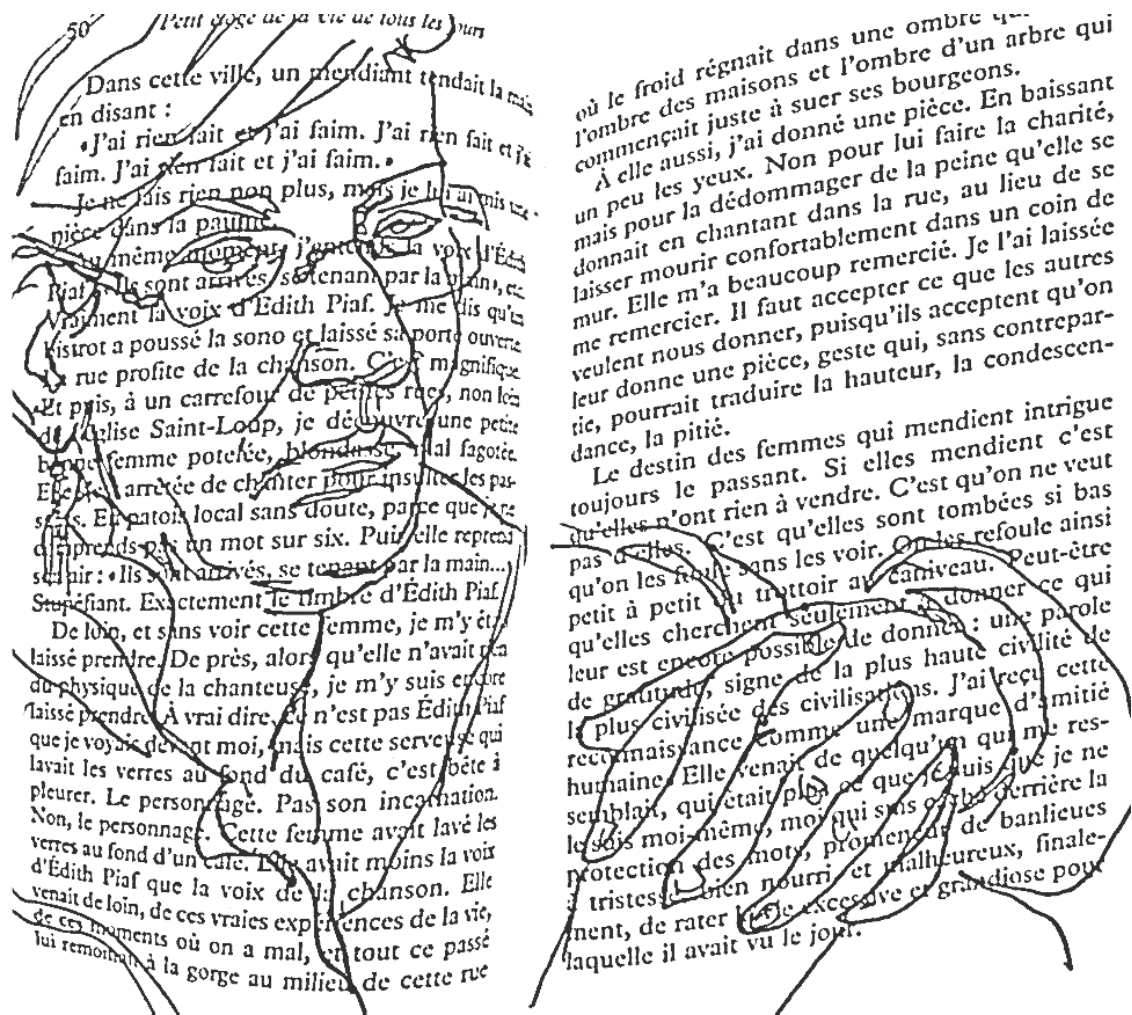


Figure 6 Petit croquis de tous les jours, Paris, feutre sur livre de Poche, avril 2019, CdA

Attendre de partir

*Il y a deux sortes de temps
Il y a le temps qui attend
Et le temps qui espère
Il y a deux sortes de gens
Il y a les vivants
Et ceux qui sont en mer*

-Jacques Brel³¹

Dans le métro, nous sommes souvent pris par un sentiment de passivité, généré par cette attente si familière du train, l'attente d'arriver à destination, l'attente anxieuse de la prochaine personne qui prendra un siège près du nôtre... Or, dès qu'il y a attente, il y a insécurité, dès qu'il y a autrui, il y a la crainte « d'une interaction indésirable ». Les passagers sont-ils surpris de se faire rappeler, comme à de petits enfants, les codes de la bienséance par des affiches collées aux murs des wagons ? Encore faut-il qu'ils aient pris le temps de les lire... Mais le temps se fait long quand on attend autre chose, et l'ennui est parfois si furtif qu'il les trouva forcément et dut, inévitablement, à un moment donné, les pousser à dévorer le texte machinalement, comme un carburant. Pourtant, cela n'empêche pas les gens de se bousculer, de se presser, de hausser le nez ou de détourner leur regard, ou bien de toiser le vide avec des yeux encore plus vides.

Paris est une ville cosmopolite avec une diversité ethnique et sociale exceptionnelle. Cependant, on n'y vit pas aussi bien la différence qu'on aime à le prétendre. Un parfum émotionnel aux arômes volontairement pestilentiels émane de l'aura renfrognée des usagers en transition. Parmi les effluves qui composent cet état d'esprit généralisé, l'insécurité en est une des plus communes. Je me suis penchée sur une étude portant sur l'insécurité personnelle des jeunes dans les transports en commun franciliens pour essayer

³¹Extrait des paroles de « L'Ostendaise », Album : *J'arrive*, paru en 1968Auteurs : Jacques Brel, François Rauber. Label : Barclay, 1968.

de mieux cerner les facteurs qui dérangent, à l'intérieur de ce lieu éclaté. Il s'en avère que ce sentiment d'insécurité dans les transports en commun façonne la perception de la société vis-à-vis de ses acteurs. Il est principalement généré par la crainte de se faire agresser, ce qui est compréhensible, étant donné le caractère anxiogène de cet environnement urbain souterrain. Ceci entraîne les passagers à se fermer activement aux autres pour parer l'angoisse latente, permanente et inévitable, de se confronter à autrui. Cependant, l'anxiété si récurrente chez nombre de gens qui empruntent les transports en commun semble être davantage générée par une crainte de l'altérité que par une réelle menace.

Le métro nous confronte donc à la prolifération des différences entre les individus qui composent la société contemporaine. L'affluence de personnages farouchement individuels conduit paradoxalement à une homogénéité et une staticité des identités qui interdit la perception d'autrui dans sa pluralité, sa diversité et son étrangeté. C'est le syndrome des "labels". Il n'est donc pas surprenant que la majorité des gens supportent mal de se trouver dans cet entre-deux-mondes qu'est le métro et qu'ils soient vite pressés d'en partir.

Avant de partir...

Le métro est un lieu public où il arrive souvent qu'il faille renoncer à son « espace personnel » et subir le regard, l'intrusion, la présence et le toucher d'étrangers. Aux moments d'affluence, selon l'heure du jour ou de la nuit, les wagons se transforment en un zoo humain, à l'intérieur duquel les corps s'empilent et se pressent les uns contre les autres, contre les portes, contre les vitres et les parois, pour se faire une place à bord ; pour ensuite se presser de sortir à l'arrêt attendu, s'extirper de la masse, suivre le flot ou forcer le chemin jusqu'à la porte qui n'a pas le choix de nous attendre. Les transports en commun contraignent de différentes manières la circulation des usagers. En imposant un trafic condensé, une localisation immuable des points d'accès, et des tracés déterminés, les transports collectifs favorisent l'insécurité personnelle des utilisateurs et façonnent la perception de la société vis-à-vis de son réseau de transport.

L'enquête « Victimation et sentiment d'insécurité en Île-de-France »³² démontre bien la transition spontanée qui s'effectue dans l'état d'esprit des usagers en franchissant la bouche du métro, et qui les place soudain en présence de «populations en errance». Une peur diffuse et indomptable s'installe, face à cette foule d'individus de tous milieux, dont une partie est jugée d'ores et déjà potentiellement menaçante. De fait, c'est « l'enchevêtrement des facteurs contextuels (les horaires de déplacement, l'affluence, les environnements traversés), des variables macro sociales (la présence ou l'absence de dispositifs de sécurité et des individus menaçants) et des spécificités de ces espaces de circulation (les modalités de fonctionnement, le confinement, le brassage social) qui singularise l'insécurité personnelle dans les transports en commun. »³³ En plus de cela, force est de constater qu'en cas d'anomalie, de scène de trouble ou même, à la limite, d'incident de vol ou d'agression, il y a peu de chance que quelqu'un sorte de sa transe pour intervenir. Si quelques rares personnes réagissent parfois, la majorité semble rester indifférente.

A terme, ces situations créent une société qui adopte des codes sociaux nouveaux pour contrer ces situations désobligeantes : on devient blasé. Cette étanchéité à autrui, cette dissociation, en réalité, génère encore plus la gêne inhérente au côte-à-côte dans le métro, décuplée par l'organisation de l'espace dans les wagons, l'agencement des rampes et des portes, les distances, la proximité des sièges, des genoux de la personne en face, des bras qui se touchent et se croisent encore plus fermement sur leur propriétaire.

Mais en quelle mesure cette crainte est-elle générée par des menaces et des atteintes réelles à la sécurité de la personne ? Ne relève-t-elle pas un peu d'une méfiance préconçue qui induit à une indifférence et un mal-être généralisé ? Est-ce le métro qui nous a appris la méfiance, ou nous a-t-on appris à en avoir peur ? Et si l'on se désinhibait un peu pour se laisser porter par le courant, ressentir l'énergie de la foule, pressentir un moment heureux... ?

³²Julien Noble, *L'insécurité personnelle des jeunes dans les transports en commun franciliens : une étude dispositionnelle du sentiment d'insécurité*. Thèse de doctorat en Sociologie, soutenue le 2-11-2015 à Sorbonne Paris Cité, mise en ligne le 1 juin 2017. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01531305>

³³*Id*, p.181-182.

LE REGARD ALTERE

Ma pratique reste en plusieurs points foncièrement traditionnelle, c'est une part de moi-même dont je ne saurais me défaire, un héritage culturel et sentimental qui charpente ma vision du monde d'aujourd'hui à partir de celui d'hier, et me permet d'en entrevoir la complexité.

Très vite après mon arrivée sur Paris, je m'étais retrouvée dénuée de tous les moyens de création que j'avais l'habitude d'avoir à ma disposition ; j'étais privée du confort de l'espace plein de place et du temps qui prend son temps. Devant trouver un usage pour mes mains, je fis l'acquisition de carnets de croquis, du même type que j'ai toujours utilisé : A5 ou A6, couverture noire rigide, sans spirales, les moins chers du marché, afin de me donner le luxe de gribouiller à mon aise, sans me soucier du résultat, sans me sentir pressurée de faire un dessin « réussi ». Je me procurai également un stylo à plume avec des cartouches d'encre noire, comme ceux des écoliers. Munie de mon attirail, j'entamai alors mes croquis des passagers qui empruntent le métro.

Ce qui avait commencé comme un simple moyen d'exercer ma main s'est rapidement transformé en une pratique quotidienne, systématique, et révélatrice, qui m'a réappris l'importance de représenter. Dessiner est un moyen attentivement intuitif d'exister. On dit vulgairement que le dessin est une échappatoire au monde. Pour moi, c'est le contraire, c'est mon moyen de m'impliquer, de révéler en relevant, d'exister.

Je dessine des portraits pour me rapprocher des hommes, tout en conservant une distance qui ne leur permet aucune affectation. Car il ne s'agit pas simplement de faire le portrait d'une société souvent hostile envers elle-même, mais d'explorer également ma propre réaction vis-à-vis de tout ce monde qui déferle. En effet, dessiner des gens sur le vif, que ce soit à leur insu, ou qu'ils s'en aperçoivent, provoque nécessairement un lien, ou encore une fissure, une perturbation dans l'ordre des choses, « quelque chose » en tout cas.

Dessin et présence au monde

Est-ce que je dessine pour autrui ou pour moi-même ? Je dirais que je dessine pour le monde. Quand je vis, quand j'existe, quand je sens, je rends déjà au monde une part de beauté. C'est mon moyen de donner la parole à la tristesse. Percevoir, observer et relever la condition humaine, c'est déjà l'alléger un peu, c'est reconnaître son existence. Il y a une éthique dans le dessin d'observation, une responsabilité rendue au visage, car reconnaître l'humain est important. Chaque carnet s'imprègne de la présence de celui qui l'a feuilleté, qui y a paru, même les anonymes qui ne prêtaient pas attention au regard que je portais sur eux, et ceux qui m'ont suivie après coup pour voir comment je les ai dessinés. Il y a une partie de moi et d'autrui dans chaque carnet.

Dessiner implique toujours un lien direct avec le monde, c'est une façon d'être au monde, car c'est toujours ce qu'on en tire, qu'on ingère, et qu'on traduit par le geste de la main. Le dessin de nature est, pour moi, la façon la plus directe d'inscrire le présent. En effet, il s'agit d'un acte improvisé, qui ne se prépare pas, ne se prémédite pas, ne se pense pas ; passage presque sans entrave de l'œil à la main, qui supplante l'analyse cérébrale.

Les carnets de croquis, par le processus et l'investissement qu'ils impliquent, s'imprègnent de l'intimité du dessinateur et d'un aspect documentaire. Le format du livre en lui-même accentue la temporalité ; l'enchaînement des pages confère aux dessins instantanés de la véracité, et une continuité temporelle. Ils recueillent des morceaux de vies, et font le lien entre l'œil, la main et le présent. Plus que le désir de capturer la ressemblance, il s'agit de faire en sorte d'affirmer son regard sur les choses du monde, d'être présent au présent. En dessinant, je me mets dans cette disposition d'esprit et cette ouverture, qui me permettent de ressentir l'harmonie dans le chaos, de faire surgir la paix et la tranquillité, et le calme du bruissement incessible. Et alors, comme dans la culture traditionnelle chinoise, « la trace remplit [sa] fonction essentielle. D'abord comme trace matérielle - celle que le peintre ou le poète laisse sur le papier avec son pinceau - mais aussi comme trace de son expérience vitale, de sa quête de la sagesse, de sa rencontre avec le

principe interne constant, principe dynamique de l'univers que l'artiste observe dans l'harmonie du monde et qu'il poursuit dans son geste. »³⁴

Une partie de ma pratique refuse l'esthétisation, en particulier en ce qui concerne les carnets. Ils sont tels qu'ils sont. Bien que je sois plus douée pour dessiner au crayon, mes croquis sont majoritairement faits à l'encre, au feutre ou au stylo à bille, pour empêcher la modification du moment capturé. Je m'attache donc, au risque de rater mes dessins, à croquer mes passagers sur le vif. Je ne prends pas de photos et ne retravaille pas mes croquis. Ce sont le produit fini d'un instant capturé dans son instantanéité. Peu m'importe de faire de beaux dessins, même si je suis frustrée de voir des portraits aux lignes maladroitement, aux angles disgracieux, à la composition incertaine. Mais cela accroît la beauté de ceux qui sont réussis, par un jeu subtil de chance et d'inspiration. Les autres garderont la trace de mes faiblesses.

Nulle place pour le repentir, nul besoin que ce soit soigné ; cendre de cigarette, traces de doigts, taches d'encre, papier froissé, notes griffonnées... ces traces infimes témoignent d'une pratique qui accompagne mon quotidien et mon expérience du transport, en tout point semblable à celle des autres usagers du métro parisien, si ce n'est la façon qui m'est propre de passer (ou de vivre) le temps.

J'ai abondamment utilisé la photographie dans mes travaux antérieurs pour des références visuelles, mais jamais la photographie comme fin en soi, car je suis malhabile avec cet appareil aux réglages nombreux. Ma perception et ma réflexion passent toujours par ma main, que ce soit dans la prise de notes ou dans la création artistique, digitalement ou sur le papier. L'image capturée par l'œil et le clic d'un bouton ne s'expriment pas suffisamment, à mon sens. Par ailleurs, il aurait été encore plus trahissant de prendre des clichés des gens dans le métro, que de les capter en les dessinant !

³⁴Philippe Sers, *La révolution des avant gardes. L'expérience de la vérité en art*, Paris, Hazan, 2012, p.71.

Recueillir les visages

Des visages, des figures

Dévisagent, défigurent

Des figurants à effacer

Des faces A, des faces B

Appâts feutrés

Attrait des formes

Déforment, altèrent

-Noir Désir³⁵



Figure 7 Carnets de croquis du métro, de septembre 2018 à Avril 2019, CdA

Paradoxalement avec mes antécédents d'insociabilité, j'ai une propension innée à aimer les gens. Le seul visage d'un inconnu a la capacité de provoquer mon émoi. Il y en a certains dont je ne peux détacher les yeux, comme s'ils étaient assoiffés d'en absorber tous les détails. Cette soif de dévisager autrui est probablement liée au désir inatteignable d'en découvrir l'âme, dans le sens de la mettre à nu. Eplucher la membrane qui sépare le corps de l'esprit, scruter l'âme à travers les pores de la peau, observer son propre reflet dans l'iris de celui dont on cherche à atteindre l'essence. C'est un désir spirituel et charnel d'appariement avec l'autre par l'appropriation de son visage. On est alors dans l'altérité directe ; le regard est altéré, de et par celui qu'il observe. « L'amour ne détruit pas l'altérité, il l'intensifie au contraire, mais en la transformant (...) L'amour implique une certaine altérité, non pas une altérité de l'ordre du lui, qui est *exclusion*, mais une altérité de l'ordre du toi, qui est *réciprocité de présence*. »³⁶.

³⁵Extrait des paroles de la chanson *Des visages, des figures*, de l'Album *Des visages, des figures*, paru en 2001, sur le label Barclay Records. Auteur : Bertrand Cantat. Compositeurs : Serge Teyssot Gay, Bertrand Cantat, Jean-Paul Roy, Denis Barthe. Editeurs : Universal Music Publishing, Nd Musique

³⁶Gabriel Madnier, *Conscience et amour*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1962, pp. 96-97.

Les visages m'ont toujours fascinée, fascination qui s'est traduite en d'innombrables portraits d'amis, d'inconnus, de mutations de mon imagination, sur des supports divers et variés. J'en ai griffonné sur des pages de cours pour éjecter ma frustration, j'en ai modelé d'autres avec lenteur et délectation dans des carnets, il y en a qui ont été esquissés en gestes automatiques sur des tables ou des murs. Je feuillette mes carnets comme je lirais un journal, visualisant avec plus ou moins de précision les visages qui appartiennent aux personnes représentées.

A dire vrai, je n'ai jamais réellement dessiné que des visages. Le visage m'interpelle. C'est un espace à découvrir. La morphologie du visage est une géographie déambulante qui arbore les grottes fumantes d'un musée, les flancs saillants des tempes, des plaines accidentées par les boutons d'acné, des champs de poils drus, tondu ou emmêlés, le lagon des yeux qui invite à y plonger son propre regard. Les lignes d'expressions sont parlantes et plus honnêtes que la bouche qui use de son élasticité pour modeler un sourire faux, surtout quand elle est peinturlurée. Un visage montre tout sans rien apprendre. Il est nu, même quand il est fardé, mais c'est une nudité opaque.

Le visage est la seule partie du corps que l'on ne couvre jamais dans la vie quotidienne. C'est sans doute pour cette raison que la tradition musulmane de se voiler le visage par le *niqab* est incompréhensible, voire outrageante, pour d'autres cultures. Lorsqu'on cache son visage, dans des rituels ou des bals masqués, c'est dans un jeu de multiplicité, pour endosser un rôle qui n'est pas le nôtre, c'est en quelque sorte, devenir un autre.

Pour Levinas, le visage constitue en lui-même la clé de l'intersubjectivité, qu'il caractérise avant tout par la capacité à ressentir l'extrême vulnérabilité d'un être, par son visage. Il considère que l'âme transparaît à travers le visage, qui, par la transparence innée du regard, nous offre d'emblée l'accès à l'être d'autrui. Le visage serait donc le médiateur de la relation entre les hommes, qui serait de surcroît doté d'une dimension éthique. Car contrairement à la morale kantienne, Levinas considère que la morale naît au contact d'autrui, par l'expérience de l'altérité, et non par la raison subjective.³⁷

³⁷Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, le livre de Poche, Biblio Essais, 1982

Toute la question est donc de porter un regard ouvert sur soi-même lorsque l'on regarde autrui. C'est ne pas s'offusquer devant un clochard, c'est apprendre à reconnaître ses faiblesses en regardant celles des autres avec indulgence. « Le visage s'impose à moi sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère. La conscience perd sa première place. La présence du visage signifie ainsi un ordre irrécusable – un commandement- qui arrête la disponibilité de la conscience ». ³⁸

Mais il n'est pas évident d'adopter l'éthique levinassienne dans le métro. Avec la pression du temps, le manque de confort, l'affluence de tous ces êtres, cette marée de visages qui se tordent et se rident par des expressions de désagrément, ce sentiment de n'être qu'une tête parmi un troupeau... Dans ce contexte, c'est surtout l'affirmation que "l'enfer, c'est les autres"³⁹, qui semble être scandée dans toutes les oreilles. Cependant, le sens profond de cette citation qui clôture la pièce de Sartre a été dénaturé par la vulgarisation de son utilisation. Car, rappelons-le, Sartre est avant tout un humaniste dont l'œuvre témoigne de l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous, et qui déplore la difficulté de la coexistence des consciences plus qu'il ne les blâme. Comme il le dit si bien lui-même : « Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. [...] si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors, en effet, je suis en enfer. » ⁴⁰

En effet, nos insécurités personnelles, la timidité, la honte, ne s'éveillent qu'au contact de l'autre, qui est un réflecteur déformant de nous-mêmes. Mais autrui ne doit pas être jugé comme un enfer en soi pour autant. Là est tout l'égoïsme et l'intolérance que cette recherche plastique tente de dénoncer, par une recherche du regard.

³⁸Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Livre de Poche, Biblio Essais, 1987.

³⁹Jean Paul Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, Folio, 1972

⁴⁰ Texte dit par Jean-Paul Sartre en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce *Huis clos* en 1965. Ces textes ont été rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka – Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992

Regardeur et regardé

Dans le wagon, la lumière est criarde, constante, nuit et jour. Le temps y est perçu différemment ; d'une certaine façon, il s'arrête. Moi, j'attends que le train passe dans un tunnel obscur, pour que je m'observe apparaître dans le reflet de la vitre qui se teinte et s'opacifie en un tableau contrasté. Beaucoup de figurants participent à cette composition élaborée, pourtant, très peu de jeux de regards... Je suis souvent la seule à me voir dans ce tableau animé où les figurants qui y coexistent, figés, tanguent au rythme des rails. Et puis, en un flash, la lumière crue des quais délave la scène, et l'action reprend...

La pratique du dessin dans un contexte social, où toute une foule de gens est amenée à se rassembler pour quelques moments - qui peuvent être brefs ou paraître interminables - implique une découverte d'autrui et de soi-même. Observer ou être observé observant ? Complicité ou détachement ? Dans le métro, les passagers que je dessine ou dont j'enregistre la voix sont acteurs de l'installation sans le savoir.

Lorsque je montre mes carnets du métro, il y a toujours cette réaction spécifique d'un étonnement causé par un sentiment de familiarité, de reconnaître quelque chose. Ce ne sont pas les gens que l'on reconnaît, car Paris est grand, mais des facettes de la société, une atmosphère singulière et souvent un air de mélancolie résignée. Archives d'une société à travers l'œil et la main d'un observateur. Un visage qui s'esquisse, le trait du crayon qui court pour capturer un geste... et la station qui approche ; les portes s'ouvrent et l'observé s'échappe. Ne reste qu'une trace sur le papier et un nouveau grand vide.

Je dessine les gens dans des endroits où ils se retrouvent regroupés mais radicalement isolés ; dans le métro, dans la rue, dans les salles de concert... Dans ce genre de situations, je n'ai pas le temps de m'attarder sur les détails du modèle. Ce ne sont pas des portraits fidèles. Il arrive souvent qu'un « modèle » de fortune, qui a remarqué que je le peignais, demande à voir ce que j'ai dessiné : il regarde, puis perplexe, ne se retrouve pas toujours sur la feuille de papier. Que de fois ai-je entendu dire : « C'est très bien, mais ça ne me ressemble pas ! ».

Ce sont des portraits faussés ; mon impression y mêlée à la réalité de l'instant, à ma vision, ma perception, mes choix. Certains dessins peuvent paraître « ratés », alors que d'autres, au contraire, sont frappants de ressemblance. Les dessins réussis sont beaux, le trait est fluide, inspiré, assuré ; mais ils sont rares. Plus qu'un moyen d'expression, il s'agit pour moi d'un moyen de communication silencieux : les barrières s'amenuisent, la glace fond, à coups de crayon et de regards indiscrets. Je regarde, j'observe, je relève. Je ne suis pas ethnologue pour autant et ne cherche pas à faire un recensement de la société par la pratique du croquis. Mon approche est subjective, mes carnets sont empreints de subjectivité, même si la référence à la réalité est directe, même si mon regard est tourné vers l'image que me rend autrui. Tout autant que mon regard affecte le regardé, celui-ci m'affecte par le sien. Parfois, le regard du modèle me déstabilise profondément et produit souvent des dessins maladroits, hâtés ou trop détaillés. Il n'en reste pas moins que mes carnets sont la trace de mon passage, du regard que j'ai porté sur les personnes que j'ai croquées. Ils contiennent les instants, les recueillent, se referment sur eux.

Mon croquis ressemble à la relation éphémère que j'ai eue avec mon modèle involontaire. Il y a une tension réelle qui se produit grâce à ce geste délibéré et non consenti. Cela passe mieux que la photographie, qui serait perçue comme une atteinte à l'image. Mais par rapport à l'acte d'appuyer sur le déclencheur d'un appareil photo, c'est un processus relativement plus long, bien que pas forcément beaucoup plus discret. L'aisance du trait, la transcription de la personne dépend profondément de l'interaction que j'aurai eue avec le modèle.

Dans le métro, comme dans les cages d'ascenseurs, les gens adoptent un code non dit qui sous-entend la prohibition du croisement des regards au-delà de la fraction de seconde qui doit être amplement suffisante au grimacement d'un sourire de gêne et au détournement résolu des yeux. Le va-et-vient de mes yeux, du visage de l'observé à la feuille où je le couche passe rarement inaperçu. Il y a un jeu permanent entre moi et ma cible, un apprivoisement mutuel. Au premier abord, mon regard est ressenti comme une intrusion et provoque un sursaut des paupières afin de déterminer la provenance de cette œillade impertinente. La plupart du temps, quand la personne se rend compte qu'une jeune

filles est simplement en train de lui tirer son portrait, la collision est indolore, parfois curieuse, et alors, un petit sourire s'esquisse, quelques paroles s'échangent.

Mais la relation à autrui est plus conflictuelle qu'il n'y paraît, entre aliénation et délivrance, entre voyeurisme et exhibitionnisme. Il m'est arrivé une fois de subir un rejet radical et violent de la part d'une jeune femme qui était assise juste en face de moi et qui n'avait pas du tout apprécié d'être ainsi observée et dessinée. Elle m'a vilipendé avec véhémence, proférant coléreusement moult reproches indignés. Pour ne pas la contrarier et pour faire preuve de bonne foi, j'ai détaché son portrait de mon carnet et le lui ai tendu. Elle s'est empressée, sans même y jeter un coup d'œil, de le déchiqueter en menus morceaux qu'elle a fourrés dans son sac à main... Personne n'a réagi, bien sûr.

Cet épisode était peut-être une illustration sur le vif de "la lutte des consciences" évoquée par Sartre. L'intrusion de mon regard et la reproduction de son visage a probablement été perçue par la jeune femme comme une objectification de sa personne, une tentative de subordination. Le fait de la dessiner sans son accord, bien que ne m'en cachant pas, aggravait la situation : c'était comme si je lui volais son visage. Refusant de se laisser faire, elle n'a pas hésité à me rendre la pareille en m'humiliant et en m'objectivant à son tour. Essayant de lui expliquer qu'il n'y avait dans ma contemplation rien de personnel et que je dessinais les gens dans le métro systématiquement, pour un projet universitaire, elle me dit : « Ce n'est pas un travail ça, de dessiner les gens sans leur demander ! ». Cette imputation fut particulièrement dure à encaisser, parce qu'elle me rabattait sur moi de vieux doutes concernant ma fonction d'artiste dans de la société.

Toujours est-il que cette altercation, bien qu'elle fût déstabilisante, ne me découragea pas au point d'abandonner mon entreprise métropolitaine. Car, tout compte fait, les réactions positives, intéressées, amusées, neutres, ou même sceptiques que mes croquis dans le métro avaient suscités, étaient infiniment supérieures à cette expérience. Une exception négative ne devrait pas suffire à confirmer une règle.

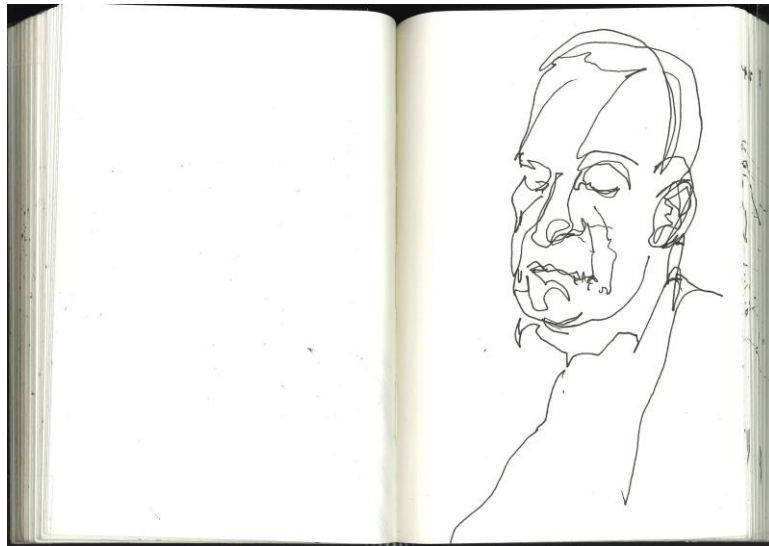


Figure 8 Croquis dans le métro, Paris, encre sur papier, Carnet A6, 2018-2019, CdA

III- UN TRANSPORT POUR DES TRANSPORTS

Un parallélisme et un enchevêtrement s'opèrent entre la réalité sensible et la réalité virtuelle, laquelle nous procure des instants, des tranches de vie aussitôt consommées et renouvelées. Puisque les limites entre le physique, le sensoriel et le numérique, sont dorénavant brouillées, on ne peut plus aborder notre ère actuelle comme une catégorie temporelle. Il s'agirait plutôt d'un système global de valeurs divergentes où le présent se fait et se défait en permanence sur les réseaux sociaux et dans les médias. A une époque, Karl Marx disait que la religion était l'opium du peuple. Aujourd'hui, l'essor du capitalisme a fermé le clapet à un communisme idéal, et a remplacé la ferveur religieuse par un matérialisme culturel, qui est un anesthésiant bien plus puissant, car il n'implique directement ni idéologie ni morale. Nul besoin d'intellect, d'entendement, ou même de sentiment, pour combler nos désirs sensoriels soporifiques.

Le métro regroupe en effet cet alliage de paradoxes qui forge notre réel. Un réel qui miroite dans les tunnels carrelés, se déforme dans les barres d'appui, se défile sur les escaliers roulants, se soude par nos rapports à autrui, ou bien dilue ces rapports tout aussi vite. Dans le métro se rejoignent le foncièrement individuel et le collectif distant, mais dans un cadre spatio-temporel et situationnel ingouvernable. Il en va étrangement de même dans une salle d'exposition. Dans les deux cas, notre expérience diffère selon que l'on s'y rend à l'heure de pointe ou en fin de journée, par exemple.

Aussi j'entends, par la présente installation, transposer les composantes d'une réalité éclatée dans la virtualité spatio-temporelle de la salle d'exposition. Je souhaite offrir au visiteur la possibilité de se confronter à l'altérité et d'éprouver une surcharge visuelle et sonore, une reconstitution de son quotidien complexe et complexé, par l'utilisation de moyens simples : une pratique de l'observation et du croquis, un montage vidéo de ces mêmes croquis, des mixages sonores, un agencement de l'espace et des éléments de médiation visuels et auditifs.

VIRTUALISER LES SENSATIONS

« L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » - Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1988)

Il est sans doute plus évident de tenter de cerner le virtuel que le réel. Le virtuel est « ce qui n'est qu'en puissance, qu'en état de simple possibilité (par opposition à ce qui est en acte). Le virtuel comporte en soi-même les conditions de sa réalisation ; potentiel, possible. »⁴¹ Dans la technologie de pointe, la réalité virtuelle, qui permet de simuler la présence physique d'un utilisateur dans un univers virtuel artificiellement créé, peut tout au plus être utilisée comme outil ludique ou éducatif puissant, puisqu'elle procure au consommateur une expérience ressentie. Cependant, elle ne touche pas au domaine de l'art, car elle abolit cette mise à distance qui permet le discernement qui caractérise l'expérience esthétique. En effet, dans des expériences de réalité virtuelle, la simulation est ressentie comme étant réelle ; le cerveau interprète les stimuli comme étant réels, c'est ce qu'on appelle la « présence ».⁴² Le cerveau n'a pas encore évolué au point de distinguer une expérience médiatique convaincante d'une expérience réelle. Ce qui rend la réalité virtuelle si particulière, c'est ce paradoxe : on ressent que c'est vrai, mais il n'y a aucune règle : tout est possible. Par opposition, l'installation, elle, agit comme une mise en abîme immersive de la réalité : comme dans un rêve lucide, nous vivons et ressentons le changement de notre perception tout en étant conscients de cet état second.

Rendre compte de la réalité complexe du métro requiert la sollicitation des sens du spectateur, plus que de sa raison. Pour ce faire, il s'agit de juxtaposer des extraits du réel à des interprétations subjectives de celui-ci, en incluant le spectateur, qui devra expérimenter les différentes perceptions qui lui sont offertes, plus que chercher à en tirer du sens. C'est là la capacité immersive de l'installation, qui sert de catalyseur à l'éveil de la conscience

⁴¹Dictionnaire Larousse

⁴²Patrice Bouvier, *La présence en réalité virtuelle, une approche centrée utilisateur*. Autre [cs.OH]. Université Paris-Est, 2009. http://monge.univ-mlv.fr/~bouvier/these/these_Patrice_Bouvier.pdf

par la sollicitation des sens. La relation spectateur-œuvre d'art n'est plus unilatérale mais *englobante*.

Les œuvres d'installations ont pour caractéristique majeure de combiner des objets réels et des objets virtuels dans un même espace architectural, de sorte que la perception du spectateur se joue entre un espace réel et un espace virtuel. Mais la conscience du visiteur et sa conscience de sa perception n'est pas abolie. Lors d'un ravissement esthétique, la faculté de juger par l'esprit est supplantée par l'intelligence des sens et de l'instinct. L'œuvre d'art est définie comme « un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur [...] les sens doivent être émus fortement afin de prédisposer l'esprit au déclenchement du jeu des réactions subjectives sans lesquelles il n'y a pas d'œuvre d'art »⁴³.

Portraits spectroscopiques

Notre quotidien est habité de personnages en chair et en os versés dans leur alter ego pixellisé sur écran. Dans cette société où l'image semble primer sur le reste, notre activité psychique est accaparée par notre téléphone, notre accès à Internet, aux images de notre passé, que l'on prend plus de temps à classer, catégoriser, tagger, qu'à regarder pour se souvenir. Nous sommes indifférents aux souvenirs, dépassés par le présent, et alarmés par le futur.

Aussi connectés que nous soyons sur la toile cybernétique, nous vivons des tensions extrêmes avec le réel. Il s'agit donc, pour moi, de révéler cette dislocation, ce mal-être que l'on peut éprouver par rapport à notre présent, et qui se manifeste spécifiquement dans le métro. Le monde réel est une vision fragmentée de notre perception, auquel se rattachent notre corps, l'empire de nos sens, notre conscience, la nature et autrui mêlés. Ce « Tout » inexprimable que chante la *New Wave*, prêche la religion, étudie la science, incarne l'art.

⁴³Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, Collection Essais/ Écrits sur l'art, 2012, p. 273.

L'œuvre d'art, en mettant en relation la matière et le signifiant, devient représentation du monde des sensations.

Ne me perçois-je pas différemment dans le miroir ? Quand il y a moi et un autre dans le miroir, à quel regard choisirai-je de me confronter ? Il suffit de feuilleter quelques-uns de mes carnets du métro pour s'apercevoir que, dans leur grande majorité, les passagers ont leur regard baissé sur leur téléphone, ou sur leur livre ; en tout cas, on a clairement affaire à une culture d'évincement du regard.

Je fais donc le choix d'exhiber tous ces portraits de personnes que j'ai croquées à bord du métro parisien depuis septembre jusqu'à aujourd'hui, en les téléportant dans mon métro virtuel. Grâce à un processus de digitalisation vidéoprojeté et une disposition étudiée des surfaces où apparaissent les images, le spectateur n'aura d'autre choix que de regarder, ou du moins voir. Voir tous ces portrait anonymes et désincarnés, comme des spectres qui apparaissent et disparaissent, dans leur individualité farouche, et leur indifférence.



Figure 9 *Spectres métropolitains*, Paris, croquis digitalisés et montage sur Adobe Photoshop, 2018-2019, CdA

Pupille-projecteur

Mais alors, les visages et les figures qui défilent sur les écrans, qui représentent-ils ? A qui renvoient-ils ? Comment présenter ces croquis ? Abolir la chronologie du carnet, opérer selon les analogies, la pose, les ressemblances et les différences ? Est-ce une exposition d'archives ? Toutes ces questions m'ont traversé l'esprit avant que je parvienne à concevoir la façon la plus adéquate et la plus efficace de projeter ma vision, dans le cadre de la salle d'exposition.

Un passage s'opère lors de la représentation : d'une présence au monde, à une reproduction de l'instant perçu. Pour ce qui est des croquis, la transition de ma présence spatiale et temporelle au moment du dessin, à la reproduction de ce moment et tout ce dont il relève, implique un glissement de l'expérience. Passage également d'un support à un autre, insaisissable, en l'occurrence, de la feuille de papier à l'image numérique. J'ai fait le choix de numériser mes croquis et de les exposer sous forme digitale pour plusieurs raisons. D'abord pour résoudre un problème de praticité, car il aurait été difficile de les montrer autrement, puisqu'ils sont contenus dans de petits carnets dont je souhaite conserver l'intégrité physique et la forme initiale. Les scanner me permet ainsi d'en montrer le contenu, d'en agrandir la taille, de manipuler les dessins grâce à des techniques d'animation et à un montage vidéo, tout en préservant les archives originales. Celles-ci seront exhibées closes, et leur présence volumétrique au sein de l'exposition manifesterà de l'ampleur du travail d'observation quotidien, ajoutant ainsi une dimension sensible, authentique et tactile.

La projection des dessins, par leur pixellisation, par la dissémination de l'entité du carnet de croquis, affecte nécessairement la perception du spectateur, qui passe de cette posture à celle de « lecteur ». Le passage du dessin au numérique accentue cette dématérialisation en distanciant encore plus l'être humain de son portrait, par sa digitalisation. Le spectateur passe ainsi, non seulement d'une position de regardeur à celle de lecteur, mais encore à celle de navigateur, dans le sens de *browser*, en anglais.

Dick Higgins, co-fondateur de Fluxus et théoricien de l'intermédia⁴⁴ - ou l'entre-image, définit celui-ci comme la représentation d'une fusion conceptuelle des éléments entrant en compte dans le dispositif global. Cette position remet en cause l'unicité et la matérialité de l'objet d'art. Ainsi, les éléments projetés seraient pensés, non seulement en fonction de leur spécificité, mais surtout en fonction de l'avènement nécessaire de quelque chose d'autre, engendré par leur mélange. En l'occurrence, souligner la question de la matérialité de l'image et des paradoxes de la perception. Or « Le photomontage propose un espace soit pluri-perspectif, soit anti-perspectif, car les perspectives s'affrontent ou s'annulent dans l'espace frontalité. »⁴⁵

À l'illusion de l'image projetée se substitue l'expérience concrète dans l'espace occupé par les visiteurs. C'est un point essentiel pour fixer la ligne subtile qui distingue les images et les informations qui défilent sur les écran dans le métro, et ceux d'une installation d'images en mouvement. Multiplier les projections induit une multiplication des points de vue du spectateur, qui se retrouve entouré de projections de portraits, de visages, et de regards. Ceci permet d'abolir la frontalité scénique et de déstabiliser le spectateur, perdu dans un espace débordant la tridimensionnalité.

Ainsi, les images projetées n'inscrivent pas une durée, mais proposent un changement binaire : une position de départ et une position d'arrivée. «La projection de l'image abolit la conception linéaire de l'histoire de la représentation, elle bouscule le temps en introduisant dans le présent des images à caractère "réimmiscent"».⁴⁶ Il s'agit donc de créer un effet de transition, de passage, en faisant passer un dessin d'un écran à un autre en exposant un même diaporama, qui sera décalé, pour que les dessins se succèdent en inscrivant une boucle qui fait allusion au mouvement du train et au transport des passagers.

⁴⁴ Dick Higgins, Charles Dreyfus et Jacques Donguy, *Intermédia – 1938-1998*, Paris, Les presses du réel, Broché, 1990

⁴⁵ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des idées et des arts, 2003, p.160.

⁴⁶ Michel Frizot, « Un dessein projectif : la photographie » in D. Païni (dir.), *Projections, Les transports des images*, Hazan, Le Fresnoy, AFAA, 1997, p. 73.

Ecran-isation

J'ai constaté une nette augmentation de mon usage des techniques virtuelles. Mes yeux ont besoin de « temps d'écran ». J'ai même découvert un paramètre sur mon Smartphone, intitulé « screen time », sensé aider à la régularisation du temps passé devant son écran. Il me semble que le rythme de la vie s'y prête. Le fait que nous consommons, sans forcément les digérer, quantités d'images et d'informations, éteint paradoxalement notre intérêt pour ce que nous apprenons. On ne découvre plus, on ingère. Il en est souvent de même dans les musées, où l'on sent qu'on traverse les galeries de tableaux et de sculptures comme on scrollerait sur son Instagram : sans plaisir. Nous consommons pour satisfaire une pulsion. On visite une exposition pour dire qu'on l'a visitée. Et quand on voyage, plutôt que de vivre le voyage, on s'occupe à prendre des photos destinées à être stockées dans un « nuage » de clichés, verrouillé par un identifiant et un mot de passe.

En plus de la vidéo projection, inclure des écrans analogiques dans l'installation permet d'exploiter le rapport entre l'écran vidéo installé dans la salle d'exposition et l'écran urbain que l'on rencontre, partout et sous plusieurs formes, dans le métro. Le paradoxe entre l'écran en tant qu'objet quotidien, et l'écran en tant que part d'une expérience plastique, sera donc également mis en évidence dans l'installation.

L'écran urbain du métro fonctionne comme un transmetteur d'informations : il nous indique la minute de l'arrivée du prochain train, et du suivant, les perturbations du trafic, sous-entendant, et parfois déclarant, le genre de sinistre qui les aura causées. L'écran exposé, quant à lui, « se distingue des écrans cinématographiques ou publicitaires parce qu'il attire notre attention non seulement sur l'objet écran et sur ce qui est montré sur sa surface, mais aussi sur ce qui se passe devant celui-ci, dans l'espace qui se déploie entre l'écran et le spectateur. »⁴⁷ En plus de faire défiler les portraits numérisés sur des écrans, ceux-ci seront également disponibles sur tablettes et téléphones tactiles. Le spectateur aura

⁴⁷« Ecran et projection dans l'art contemporain », in *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2013, pp. 183-190
https://www.academia.edu/22107503/Ecran_et_projection_dans_l_art_contemporain_in_Perspective._La_revue_de_l_INHA_1_2013_pp._183-190

le choix d'observer les images qui défilent automatiquement selon le rythme que j'aurai défini par la vidéo, mais aussi de les faire glisser lui-même. Je l'incite donc à recréer les gestes qu'il ferait d'habitude en consultant machinalement son application de réseaux sociaux.

L'écran de nos appareils électroniques personnels, que l'on verrouille avec une clé digitale, dans lequel on se plonge et qui nous transporte ailleurs du simple fait d'y avoir porté les yeux, n'est en réalité que la surface d'un processus ramifié qui génère la matière optique qu'il nous renvoie. Nous avons tendance à oublier que l'intelligence artificielle de notre appareil se module et s'adapte à nos besoins, au fur et à mesure que nous l'alimentons en données. Or, l'interprétation de ces données s'opère par l'intermédiaire de paramètres standardisés et prédéfinis. Dans ce cas, est-ce une domestication de la technologie qui s'opère ou l'inverse ?



Figure 10 Ecranisation, Paris, encre sur papier, carnet A6, Décembre 2018, CdA

Ancre digitale

Le concept des sonorités ayant été travaillé sous plusieurs angles - comme je le décrirai dans la partie suivante, il manquait encore une dimension visuelle à l'installation. Or, il est arrivé qu'un ami, Hassan, que je n'avais plus revu depuis longtemps, m'a amené un cadeau inopiné, mais qui tombait à pic pour que je puisse ajouter un transport supplémentaire à mon projet. Il s'agit d'une tablette digitale couplée d'un stylo muni d'un détecteur de mouvement, qui permet de dessiner ou d'écrire sur n'importe quel papier, et de convertir ces notes manuscrites ou ces croquis en fichiers numériques, par une simple pression sur un bouton. Ainsi, si le virtuel est ce qui est "en puissance", ce qui n'est pas encore advenu mais qui pourrait advenir, le passage du dessin au numérique met en évidence l'idée selon laquelle « la traditionnelle complexité de la matière tendrait à se résorber au sein d'une image qui est de plus en plus fantomale et spectrale »⁴⁸. La matière devient une matière digitale, mais ce n'en est pas moins une matière. L'encre qui s'écoule de mon stylo n'a pas la même densité atomique que l'encre digitale qui trace ses arabesques algorithmiques sur un papier virtuel, mais apte, ??? et prêt à être matérialisé par une transformation de plus, du virtuel à l'imprimante.

En retraçant mes croquis avec un outil similaire au crayon original, il s'opère une mimesis réelle et virtuelle à la fois, mimesis du geste, mimesis de l'image, mais changement de matière. L'artifice n'est plus un artifice de redoublement ou de duplication, il est le résultat d'une production radicale. La digitalisation par reproduction manuelle retrace un moment pour en faire une copie différée. La tablette agit comme un papier carbone, et le capteur du crayon comme mémoire gestuelle. Ce processus permet d'obtenir trois images : le temps incarné (rapport direct au modèle vivant sur support papier classique), le temps retracé (dans un autre lieu, à un autre moment, effectué par des gestes similaires), et le temps digitalisé, dupliqué en un vecteur virtuel.

⁴⁸Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017, p.694

Sonorités insonorisées

« [...] Nous réalisons que le son crée et détermine le concept d'espace » - Doug Aitken

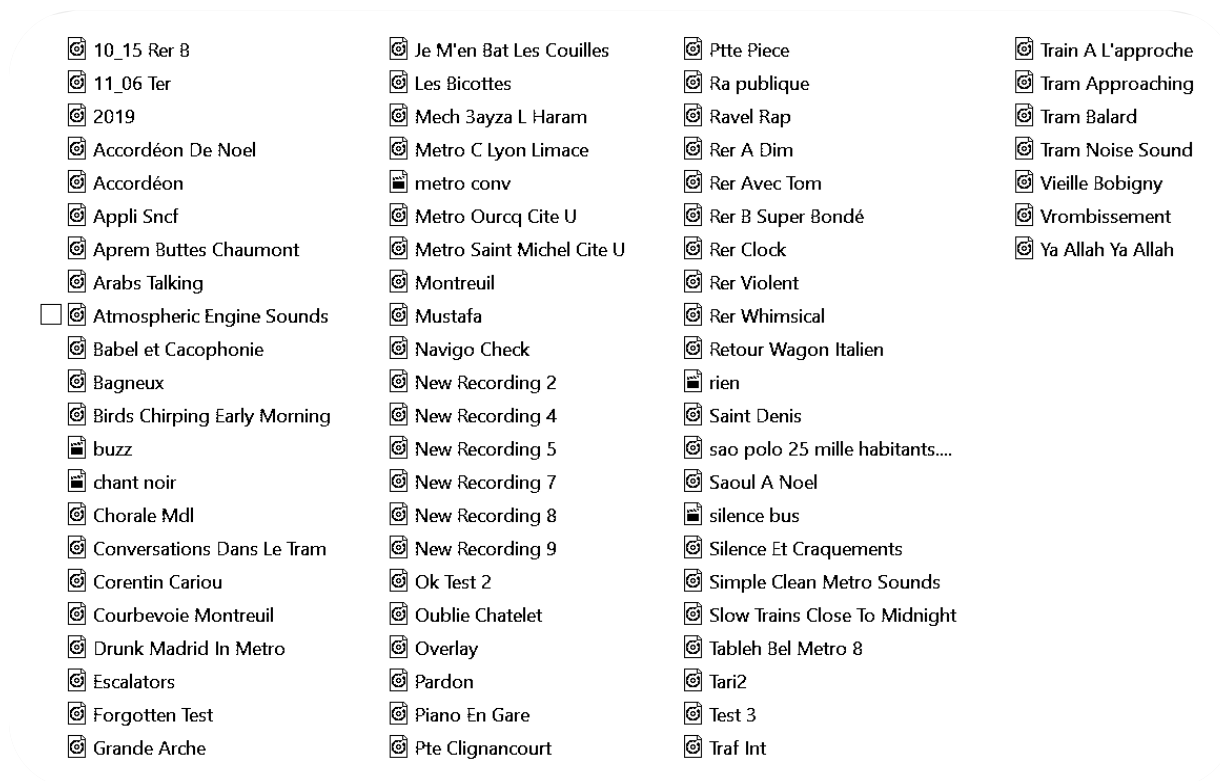


Figure 11 Enregistrements sonores du métro, Paris, 2018-2019, CdA

Dans le métro, il y a le visible mais il y a aussi et surtout, le sonore. Le vacarme du métro est véritablement inévitable, même aux moments les plus reculés de la nuit; il n'y règne jamais un silence complet. Les bruits peuvent être terriblement agressifs, comme le freinage du train, par exemple. Les phrases peuvent l'être aussi. Il n'est pas rare de s'y faire insulter sans raison aucune. On peut fermer les yeux pour éviter de voir, mais il est quasiment impossible de s'isoler du son. On peut inonder nos tympans de musique, mais c'est tout de même du son qui se substitue à un autre.

En arts plastiques, l'influence du son sur le visuel a surtout marqué l'histoire des arts picturaux avec Kandinsky, dont la peinture a gagné en spiritualité et en lyrisme grâce à son recours à la musique comme matériau plastique. Plus tard, la cacophonie et les bruitages, générés par les machines et assemblages construits par Tinguely, feront de la sculpture cinétique une sculpture avant tout sonore. John Cage et Yves Klein, quant à eux, feront du silence une dimension sonore à part entière. Dans un registre encore plus performatif, le groupe Dada, de Zurich, fit une large place aux manifestations sonores et vocales, menées dans le sillage de cette opération systématique de destruction du langage auquel se livre Dada. « Il y a de nos jours une prise de conscience poétique des effets que les dispositifs sonores produisent dans le visible et quelle sorte de plasticité ils sont susceptibles de provoquer. »⁴⁹

La grande ambition des œuvres d'installation, par le défi de transposer le réel, est d'être le médium privilégié pour parvenir à un art total. Dans cette optique, le son joue un rôle indispensable qui contribue à l'éveil des sens du visiteur, par la définition d'une réalité spatio-temporelle, agissant alors, soit dans le sens du réalisme, soit, tout au contraire, dans le sens d'une déréalisation.

Le tissu sonore de l'exposition a été créé à partir de sons réels enregistrés dans les transports en commun. Ce sont des enregistrements quasi-quotidiens mais aléatoires qui se sont faits à l'insu des passagers, et dont je constitue une base de données, comme les dessins. On y retrouve des bouts de conversations en une multitude de langues, la voix dans le haut-parleur qui entonne des indications (aussi en plusieurs langues) ou des noms d'arrêts, des musiciens, le souffle du quai la nuit, le grincement des roues du train sur les rails, lorsqu'il ralentit, et lorsqu'il accélère...

⁴⁹Françoise Docquier, Richard Conte et Jeune création, *Ce que le sonore fait au visuel*, (Château de Servières, La Bastide, Marseille), Paris, Institut ACTE, Collection Créations & Patrimoines, 2014 p. 12

Espace sonorisé

D'emblée, la musique d'ambiance spatialisée composée par Tom transportera le spectateur sous terre, sur "quai", construit et imaginé par lui comme un mirage sonore extrêmement réaliste : une vie de tous les jours qu'on écoute plus attentivement. Sa technique et sa méthode, acquises en partie grâce à sa formation de BTS audiovisuel, option son, favorisent la synthétisation d'une atmosphère qui donnera l'impression de se sentir présent au présent.

A partir de la banque d'enregistrements que j'ai rassemblés, il recrée une ambiance du métro hypnotiquement familière, riche et nuancée à la fois, texturée. Il extrait des bouts d'événements, les sons les plus nets parmi ce fouillis : l'arrivée d'un métro, le départ d'un autre, l'ouverture des portes... Un énorme travail de montage, un collage minutieux, rigoureux et méthodique, un véritable puzzle de sonorités hétéroclites, aboutées et fondues ensemble pour monter un métro hybride, le sien. Celui que découvre le visiteur, simultanément auditeur et spectateur dans cet espace, construit par des sonorités qui forment une trame narrative, ajoutant une sensation de temporalité, quoique suspendue dans un temps alterne.

En plus du montage de la bande son, il a conçu un dispositif d'enceintes qui vise à figurer l'espace d'un quai, par l'effet de transition d'un train, que détermine le dispositif stéréo en quatre points. Celui-ci configure une spatialisation du son, qui sera perçue différemment, suivant la position du spectateur à l'intérieur de la salle d'exposition.

La position des enceintes est essentielle, car c'est elle qui va influencer la perception de l'espace. Si l'on est dos au mur, les enceintes seront derrière nous, avec l'enceinte gauche à notre gauche, et l'enceinte droite à notre droite. Le track diffusé fera passer les métros qui sont sur notre quai, de notre gauche à notre droite. L'effet de stéréo amplifiera l'effet de spatialisation. Le couple d'enceintes, avec leurs bandes son respectives, vont créer un environnement sonore qui permettra au spectateur de ressentir sa distance par rapport à un train invisible selon sa position actuelle dans la salle d'exposition, qui se transforme en un métro virtuel.

Il y a aussi des moments où le train d'en face arrive ; celui-là arrivera par la droite et repartira par la gauche. L'intensité du son perçu par le spectateur sur le quai gauche lui donnera l'impression que le train est en effet plus loin, sur un quai virtuel, en face.

Par sa science, sa technique et sa méthode, Tom a œuvré à circonscrire et à reconstruire l'espace du métro uniquement au moyen de composantes sonores. Celles-ci font fi de l'aire réelle de la salle d'exposition ou de sa position géographique. L'espace mental du spectateur, soutenu par une figuration sonore élaborée, suffira à le transporter dans un autre espace, pour peu qu'il tende l'oreille et s'imagine ailleurs.

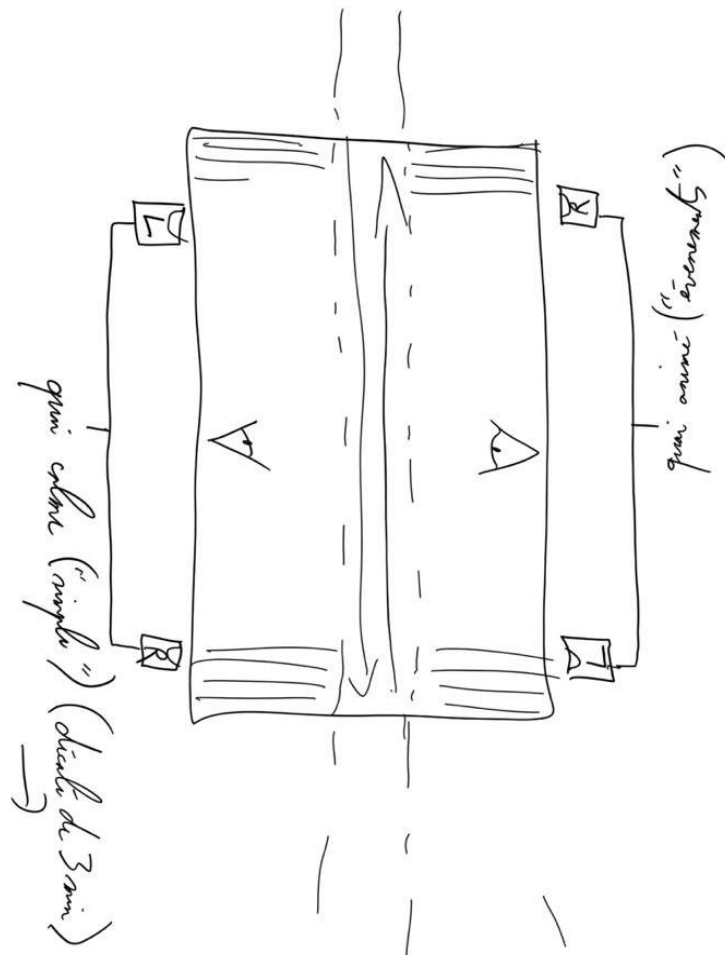


Figure 12 Tom Balasse, *Spatialisation par le son*, Paris, croquis numérisé, 2019, CdA

Bach et la RATP

Dans un pan de la salle, un peu à l'écart, une enceinte diffusera un prélude, puis la fugue de Luciano en sourdine. Nées d'une inspiration Bachienne, assurément, des notes de clavecin s'enchevêtrent, se poursuivent, s'accordent, se fâchent, avec néanmoins un air si familier... tarat-ta-ra, ou do# mi# sol#, le *jingle* de la RATP, qui précède une annonce sur haut-parleur.

Luciano, né en 1997 à Medellin, en Colombie, étudia le piano et la composition musicale à l'académie Interlochen à Michigan. Il poursuit à présent ses études, à l'Ecole Normale de Musique, sous la tutelle des compositeurs et enseignants Eric Tanguy et Michel Merlet, ce dernier ayant lui-même eu pour professeur Oliver Messiaen.

Il croit fortement que l'art devrait joindre sur la même balance l'émotion et le concept, mais il a foi en un art dont le but brut serait d'évoquer un sentiment et de canaliser une émotion, plutôt que de représenter un concept qui rendrait la chose plus ou moins superficielle. Il est convaincu aussi que les notes de musique sont plus parlantes que ces notes écrites par les compositeurs, et que l'on distribue aux spectateurs sur un pamphlet avant un concert, pour leur donner un plan et leur souffler quoi ressentir.

Enfin, il considère que l'humour et la musique peuvent être corollaires, et que l'on peut composer de la musique avec n'importe quel air, du moment que cela nous amuse. C'est pour cette raison qu'il avait composé un prélude et une fugue sur le thème de la RATP, deux ans avant que nous nous rencontrions. Quand je lui décrivis mon projet d'installation, il me céda la fugue pour qu'elle trouve sa place dans mon métro composite. Mon projet l'a également motivé à relever enfin un défi qu'il s'était fixé mais avait hésité à entreprendre jusque-là : composer une autre fugue, sur le thème de la SNCF cette fois.

Intra Auriculaire

Dans l'axe d'un des "quais" virtualisés par Tom, des sièges seront alignés, dossier au mur. Ces sièges rappellent ceux sur lesquels on se pose, en attendant l'arrivée du train. C'est pendant ces moments d'attente que j'ai constaté que la plus grande majorité des passagers se bouchent les oreilles avec des écouteurs ou un casque, se rendant imperméables à l'extérieur. Pour inviter le visiteur à en faire de même et en apprécier l'effet, des paires d'écouteurs seront disposées sur des chaises où on pourra écouter des parties différentes d'un même track que Nabil, mon père, a composé avec un assemblage de ces mêmes enregistrements faits dans le métro. Je les lui envoyais par Internet, et, sur son ordinateur, à un autre bout du monde, il les écoutait, les sélectionnait et les interprétait selon l'image qu'il s'en est fait du métro, et celle que lui ramenaient ses souvenirs lointains mais encore vifs du temps où il a vécu à Paris. Il s'exprime ainsi :

En effet, j'étais en France en 1991 et, comme si le temps avait suspendu son vol, toute l'ambiance et le 'mystère' souterrain n'ont pas changé. L'empressement, la nonchalance, la turbulence et la solitude de la foule seront toujours l'empreinte indélébile d'une 'famille' dont les membres se retrouvent au hasard du temps et des obligations, dans une cacophonie de bruits, de mots, de cris...de joie, d'angoisse et d'espoir. Ces gens détachés du monde le temps de ressurgir sur les trottoirs sont vraiment dans une autre vie, parallèle à la route en-dessus, d'où l'idée d'un montage sonore surréel qui les fixe dans un espace étroit mais aussi fantastique. Inspiré de la musique psychédélique, j'ai essayé de leur trouver une place dans la marche irréversible du temps, contre la course effrénée de leurs obligations pour les uns, et la nonchalance touristique pour d'autres.

Un métro spécialement conçu pour leurs rêves, leurs aspirations, pour un monde nouveau qui se dessine chaque jour pour eux à chaque descente et sortie...jour et nuit.

.....

Cette bande son qui tend à nous envoyer dans un univers totalement subjectif, contrastera avec les sons diffusés dans l'ensemble de la salle. Divisés en plusieurs morceaux, en plusieurs voyages mentaux, à partir de transports réels, ceux-ci pourront être écoutés au moyen d'écouteurs qui seront mis à la disposition des visiteurs. Ces morceaux de musique à la narration éclatée, mais suivant un fil conceptuel propre à la vision de Nabil, agiront sur le spectateur/auditeur comme la musique qui accompagne nos trajets quotidiens, les casques et écouteurs formant une sorte de barrière sonore. C'est comme si l'on descendait sous l'eau, l'audition est altérée, l'extérieur mis en sourdine. On entend tout de même des choses qui s'infiltrent de l'extérieur, des parcelles du temps présent, mais différemment. On s'entend réfléchir, on entend la voix de notre autre « je ».

Un univers clos. Du clos dans du vide, du vide dans la cervelle close.



Figure 13 *Insonorisation*, Paris, encre sur papier, Carnet de croquis A6 , 2018-2019, CdA

TRANSPOSER LE REEL

La transposition du réel est l'agenda de l'art, où il y a désormais identification (ou substitution) entre matières réelles et simulées. Cependant, le réel est une notion complexe qui sous-tend la perception individuelle dans le global. C'est pour cette raison que je m'attache à la représentation du métro, parce que l'individuel et le collectif s'y rejoignent sans qu'il y ait interaction prévalente de l'un sur l'autre. C'est un environnement complexe et systématisé que l'on voudrait simple, transitoire, et sans implication.

La malléabilité et les possibilités infinies de dompter l'espace en plus de donner les moyens d'influencer la perception et la participation du visiteur que permet l'installation, rendent l'expérience absolument enrichissante. La fonction esthétique, c'est-à-dire poétique, propre à l'art actuel, s'actualise dans la recomposition d'univers de subjectivation. C'est dans ce médium, par la combinaison de processus idéaux aux processus matériels, que se dévoile toute la richesse du matériau relationnel : utiliser du matériel pour faire de l'immatériel. « Tout se passe désormais comme si "c'était le vrai lui-même que l'on voyait" : le vrai et non le réel ! Le visiteur-participant déambule au sein d'un univers artificiel qui ne redouble plus les seules apparences du réel, mais ces apparences-là qui sont celles d'un réel revu et travesti en art »⁵⁰.

Les croquis et les enregistrements que j'ai accumulés au cours de mes traversées métropolitaines sont des archives du réel. L'espace et le temps constituent en eux-mêmes des matériaux esthétiques. Les écrans plats évoquent les écrans d'affichage accrochés dans les wagons. Les projecteurs peuvent renvoyer à la réflexion des passagers dans les vitres du train. Les sons, les affiches publicitaires, la présence physique des visiteurs/passagers sont autant d'éléments que j'emprunte à la réalité du métro pour les réinscrire dans l'espace de l'installation. Le spectateur sera asséné par la multiplicité des images offertes à son regard, en même temps que l'espace défini par les images, le(s) son(s) et la scénographie contrôleront et dicteront sa vision par des stratagèmes qui feront se croiser les regards.

⁵⁰Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017, p.693

Ubiquité et mobilité

La réalité subjective est constituée d'étranges associations et dislocations, qui nous permettent de nous démultiplier d'une certaine façon. Grâce aux réseaux sociaux, nous sommes en permanence dans plusieurs endroits en même temps. Il s'agit d'un phénomène d'ubiquité temporelle, dans laquelle le temps se démultiplie, et qui, avec l'excès d'espaces et d'individualité, caractérise le monde contemporain, figure même de l'excès selon Augé, comme nous l'avons déjà évoqué.

Déjà, en 1928, en des termes poétiques ailés, Paul Valéry louait l'ubiquité : « On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations – ou, plus exactement, le système d'excitations – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. (...) Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile »⁵¹. L'anticipation d'une idée, le rêve de réaliser l'irréalisable, est un phénomène surtout fascinant à l'état d'idée justement. Une fois le rêve matérialisé, passé le moment de l'excitation, il devient une commodité à laquelle on s'accoutume comme à une habitude. Les rêves, les ambitions et les désirs humains sont à l'image du tonneau percé de Platon : impossibles à contenir.

Je souhaite mettre l'accent sur l'entrecroisement des ressemblances et des divergences entre le temps tel qu'il est ressenti dans le métro et tel qu'il est ressenti dans l'installation. En somme, il s'agit de renvoyer au spectateur une image de son conditionnement, le faire participer, l'inciter à se réappropriier les médias et à porter sur eux un regard critique et contestataire, par le détournement des modes de communication et de diffusion de l'information.

⁵¹Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *Œuvres*, tome II, Pièces sur l'art, NRF, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960. Texte disponible en ligne dans la collection: " Les classiques des sciences sociales ". http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html



Figure 15 Klaus Rinke, (1939), *Changement de position dans un moment unique du temps...*, Documenta Kassel, 1972, photographie noir et blanc.



Figure 14 Lara Karam (1995), *Rails*, Baabda, Liban, 2014, photographie numérique, Source : Lara Karam

L'espace-temps du métro

« L'utilisateur du métro ne manie pour l'essentiel que du temps et de l'espace, habile à prendre sur l'un la mesure de l'autre. »⁵²

Le train traverse l'espace dans une direction, et, arrivé au terminus, freine une ultime fois avant d'inverser sa course. Linéairement, d'un point de départ à un point d'arrivée, qui n'est autre qu'un nouveau départ, et ainsi de suite, les trains mènent leur vie. Le mythe de Sisyphe se réincarne dans le mouvement de pendule opéré par le va-et-vient des trains dans le métro. Il y a l'allée tout autant qu'il y a le retour, c'est le passager qui, alors, complète la boucle. Parfois, des passagers perturbent l'ordre inexorable de la vie ou affirment son rythme. A chaque station manquée, le temps s'allonge pour faire un chemin inverse. A chaque saut sur les rails, le temps se rompt, mais juste pour un moment.

⁵²Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro* (1986), Paris, Fayard / Pluriel, 2013, p.15

Grâce à la systématisation de sa pratique quotidienne, qui consiste à annoter l'heure sur des cartes postales, les classeurs d'On Kawara (1933-2014), artiste contemporain qui réalisa des séries de dates peintes, jour après jour, depuis la fin des années 1960, devinrent des recueils qui affirment sa prise de conscience de son existence personnelle.

Moi, je relève que, dans le terme spatio-temporel, c'est le spatial qui précède le temporel. Et il est normal et juste qu'il en soit ainsi. Car qu'est-ce que la durée sinon un outil de mesure fondamentalement subjectif ? Je considère que le temps d'un événement, que l'on exprime par la datation, renvoie plus à une spatialité qu'à un ordre chronologique. C'est pour cette raison, et probablement aussi par manque de méthodisme et de rigueur, que mes carnets sont pour la plupart datés vaguement et sans repères géographiques. À même la couverture, je griffonne la date de son "inauguration" et entame son remplissage. Que m'importe sur quelle ligne de métro et à quelle heure les usagers que je décris commutaient ? Je retiens très rarement les dates et trouve peu d'intérêt dans la mémorisation du temps.

Pourtant, la science et la technologie ont amené avec elles un changement de notre perception psychologique et physiologique du temps. Sous différents aspects, le métro met en lumière un rapport au temps : le sens de son utilisation n'apparaît que rétrospectivement ; les noms des stations font appel à des notions historiques, qui font du présent la ligne continue du passé. Ces noms de stations tirés de l'Histoire renvoient chez l'utilisateur, bien plus qu'à un fait historique, à un lieu, au temps qu'il lui reste à passer dans le métro, à l'éloignement plus ou moins long de l'arrivée.

En pensant au mouvement et au temps dans une image statique, il me vient en tête une photographie noir et blanc de Klaus Rinke⁵³, exhibée à la Documenta 5, à Kassel, en 1972, à l'intitulé très descriptif : *Changement de perception dans un moment unique du temps*. La perspectivation Albertienne d'une même image frontale, en contre-jour, donne cette impression d'un temps arrêté mais emporté par l'étendue de l'espace. Est-ce le mouvement qui fait le temps ?

⁵³ Klaus Rinke (1939), artiste contemporain allemand né à Wattenscheid dans la Ruhr sculpteur, peintre, dessinateur, photographe et performeur.

L'espace de l'installation

Lors de l'exposition *Ce que le sonore fait au visuel*, au Château de Servières à Marseille, Aurélie Herbet rend hommage à l'auteur George Perec⁵⁴ par son installation *Tentative d'épuisement d'un lieu (parisien 39 ans après)*. Durant 3 jours, en octobre 2013, elle captura différentes ambiances sonores composant cet espace et en fit un inventaire, selon les lieux où ils avaient été enregistrés. Interactive, l'installation invite le visiteur à composer son voyage auditif au cœur de la place Saint-Sulpice, en parcourant une carte sur laquelle figurent des marqueurs correspondant à des coordonnées spatiales et des indications temporelles. En plus de « questionne[r] les composantes visuelles et sonores des espaces qui [l]'environnent. »⁵⁵, sa pratique donne au spectateur le moyen de se transporter en un clic, lui procurant pour un moment donné, le don de l'ubiquité et de la mobilité mentale.

Dans le métro, on attend, dans une salle d'exposition, qu'attendons-nous ? S'il est possible qu'on « s'attende » à quelque chose, on peut aussi « s'attendre » mutuellement, se retrouver dans un lieu, se donner rendez-vous dans une station, sur un quai. Mais d'abord, l'autre : l'attendre, le trouver. Ou (où) se trouver...(?) « Le dispositif englobant propose l'humanité continue par opposition à l'individualité discontinue »⁵⁶ ; l'espace de l'installation est en dialogue actif, avec les choses et les gens qu'il contient.

En beaucoup de points, je peux rapprocher l'expérience de la visite du métro de celle de la visite d'une œuvre d'installation. Pour s'en sortir dans le métro, il y a forcément une sorte de conditionnement qui s'opère, une adaptation, une obéissance aux règles. Il en va de même pour la visite d'une exposition ou d'un musée. Le métro est initialement un espace perspectif construit dans un but précis : le transport. Il est ordonné, repéré, régi, comme l'espace d'une installation œuvre d'art. Par opposition, l'espace intérieur de

⁵⁴En 1974, l'auteur Georges Perec s'est installé trois jours consécutifs place Saint-Sulpice à Paris et a noté, à différents moments de la journée, ce qu'il voyait : « Les événements ordinaires de la rue, les gens, véhicules, animaux, nuages et passage du temps. » Ses descriptions ont donné lieu à un livre, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, dans lequel il fait état de toutes ses observations "insignifiantes"

⁵⁵Françoise Docquier, Richard Conte, et Jeune création, *Ce que le sonore fait au visuel*, (Château de Servières, La Bastide, Marseille), Paris, Institut ACTE, Collection Créations & Patrimoines, 2014, p.31-32

⁵⁶Roselee Goldgerb, *L'espace comme praxis*, Studio International, v.190, 1975, pp.130-136

l'individu, qu'il soit passager ou visiteur, est désordonné, complexe et éminemment subjectif.

L'installation est une invitation à moduler son regard, à être visiteur comme cela a été évoqué dans la partie II de ce mémoire. D'un côté, l'espace "sacré" de l'exposition procure la mise à distance nécessaire qui accélère l'accès à la "vérité", une autoroute de la communication. D'un autre côté, cette sacralité dont a hérité l'art entrave la spontanéité du spectateur et le conditionne autant, si ce n'est beaucoup plus, que le métro. On garde la conception d'un musée où l'on chuchote ; on ne touche pas, on ne court pas, on n'importune pas les autres visiteurs. Beaucoup de points communs avec les attitudes adoptées dans le métro.

A l'inverse d'un train, le lieu, la salle d'exposition, est fixe, elle ne bouge pas. C'est important, car cela accentue l'instantanéité, annihile le but principal des transports en commun, qui est le déplacement, et concentre toute l'attention sur l'expérience du moment passé à l'intérieur de cette cellule qui traverse des couloirs souterrains, opaques au monde extérieur. Pourtant, le spectateur doit se sentir comme transporté par « l'environnement » que lui propose la scène, dans une sphère interpersonnelle, composée d'éléments sonores et visuels partagés.

La scénographie reprendra la forme de deux quais : les spectateurs seront en vis-à-vis les uns des autres, avec des images de mes croquis projetés sur les murs derrière eux. Une grande table (ou plusieurs socles) sur laquelle sont posés les carnets que j'aurai accumulés, sépare la salle en deux « quais », comme des rails. Il y aura un espace qui simulera le quai, avec ces rangées de chaises ou ces bancs où le passager se met dos au mur et attend. Le spectateur, assis, ou debout, en observe un autre en face de lui, en même temps que les dessins projetés. On se dévisage sous prétexte d'observer un écran.

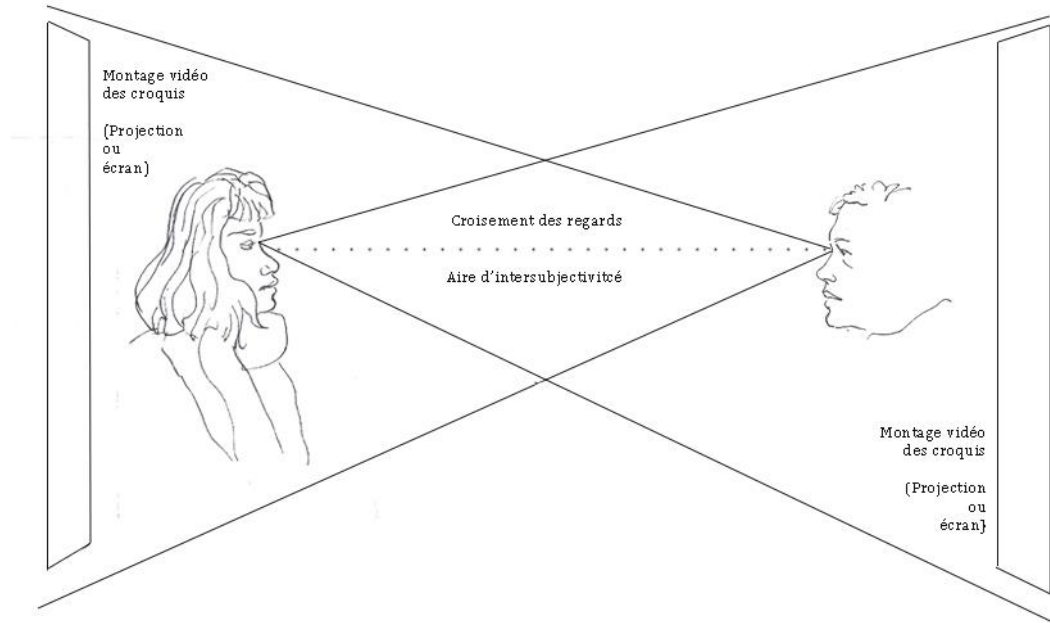


Figure 16 *Croisement des regards*, schéma scénographique, Paris, croquis et Adobe Photoshop, 2019, CdA

L'espace du Senator

Je retrouve également un parallélisme et un paradoxe entre l'espace du métro et l'espace intérieur du passager. La transition entre le monde du dehors et le monde du dedans n'est pas indolore, elle engendre une modification des réactions et des perceptions, influençant d'ores et déjà sa disposition à interagir avec autrui. En nous rendant nous-mêmes sujets de l'installation, assujettis aux éléments de la salle, confrontés au regard d'autrui qui, lui aussi se prête au jeu, cette perception partagée dans le cadre expérimental et rassurant de l'espace de l'exposition n'en permet pas moins le dévoilement phénoménologique de la vérité à notre raison, par le biais de nos sens.

Dans les installations immersives de James Turrell, qu'il appelle « environnements », la réalité est très présente, mais brouillée par l'abstraction lumineuse et spatiale. S'opère ainsi un trouble visuel et sensoriel, qui immerge le visiteur et affecte son expérience perceptive en distendant son expérience de la durée. L'installation a un avantage sur les autres formes plus traditionnelles et plus linéaires de l'art, celui de transformer le spectateur en « *sensor* ». Ce terme met l'accent sur les qualités sensorielles

de l'expérience de l'installation. Or, c'est exactement le but que je recherche : *dés-anesthésier*.

Mon installation vise à transposer des attitudes généralement adoptées dans le métro dans une salle d'exposition neutre. Celle-ci, par les propriétés suggestives de l'art, prédispose déjà le visiteur à se positionner dans un état d'ouverture, de questionnement, à « arpenter son concave »⁵⁷. « Parce que l'installation est “un médium du débordement” qui rend compte fidèlement de la nature sensible d'un spectateur sollicité, éprouvé dans son corps et son approche immédiate au monde qui l'entourne »⁵⁸, elle permettra peut-être au visiteur de ressentir ces contradictions et d'éveiller son esprit critique, afin qu'il remette en question ses conditions d'existence.

Le terme de “regardeur” élaboré par Duchamp confère au spectateur un caractère actif que je souhaite le forcer à adopter, en le mettant dans des situations, et en mettant à sa disposition des éléments qui lui renvoient une image inversée de lui-même, en parodiant les attitudes qu'il adopte dans le métro. Ainsi, par la position d'un écran, et en l'installant lui-même de façon à ce qu'il fasse face à un autre “regardeur”, je ne lui laisse plus d'autre choix que de croiser le regard de ce dernier pour pouvoir observer d'autres visages, les croquis, défiler par-delà la tête de son vis-à-vis.

L'inclusion du corps physique du visiteur dans l'espace de l'installation est essentielle à l'accomplissement de l'œuvre. Par la communion des sens, de la vue, de l'ouïe, de la parole, de la pensée, de l'émotion, le visiteur concrétise la matière essentielle à l'œuvre : sa présence. « La perception et la perception de la perception deviennent le sujet de l'œuvre. Être visiteur consiste alors, en exerçant nos sens, à interroger son regard sur le monde, à arpenter son concave comme un territoire à retrouver, un espace à conquérir ».⁵⁹

La distance entre le public et l'œuvre est plus ou moins abolie par la participation du public qui pénètre dans le périmètre propre à l'œuvre, engendrant de nouveaux types de relations entre la création, le créateur et le regardeur. Il y aura dans la salle un dispositif de

⁵⁷ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des idées et des arts, 2003

⁵⁸ *Id.*, p.10.

⁵⁹ *Id.*, 12.

vidéo surveillance *live*, en circuit fermé, pour que les visiteurs puissent garder un œil sur eux-mêmes. Se regarder, par une mise en abîme, se dématérialiser, s’imaginer là-bas sur les écrans, défilant avec cette série d’inconnus dessinés dans la rame du métro et restés dans les carnets et la mémoire, la mienne. « Lors de la réalisation d’*Archéologies du présent* (1973), Fred Forrest utilise un circuit fermé de télévision. Fixée à l’extérieur d’une galerie, une caméra retransmet à l’intérieur de celle-ci, et à échelle réelle, les images de la rue – images du présent -, livrées brutes et sans intervention. Jouant de l’enregistrement et de la rediffusion d’une image en direct ou en différé et pouvant, par ailleurs, retransmettre dans un autre espace les images prises dans un premier espace, les installations vidéo permettent l’imbrication d’espaces et de temporalités diverses »⁶⁰

Nouveautés insidieuses

L’art a de tout temps été exploité par les dictatures pour servir de moyen de propagande, en utilisant la fascination des images et des sons pour endormir les individus et orienter leur comportement. Aujourd’hui, la menace d’endormissement vient d’ailleurs, elle se manifeste toujours sous la forme d’humains dérégés qui tiennent les rênes de la politique, mais elle est encore plus insidieuse. On n’a plus besoin de se déplacer ou de se regrouper autour du poste de radio ou devant la télé pour être soumis à un lavage du cerveau par des discours haineux ou contraires à la logique. Le message passe par le système qui régit nos vies, nos moyens de consommation, de régler nos courses, de faire un achat en ligne. Dans des pays comme la Chine, cela est poussé à l’extrême par le gouvernement, qui définit la valeur du citoyen selon un système de points.

L’attitude radicale qui est celle de l’artiste de la modernité lui fait alors discerner l’imposture. Pénétré de responsabilité éthique, il prend conscience du fait que son œuvre, modifiant l’univers culturel, peut aussi modifier le jugement des hommes en les aidant à identifier le mensonge, au mépris des différents masques que celui-ci peut revêtir.

⁶⁰Florence de Mèredieu,, *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne et contemporain*, Larousse in extenso, 2017, p.544

La réalité subjective est quotidiennement confrontée à des subjectivités plurielles. La perception du monde physique est partagée, dilapidée par un monde virtuel de plus en plus présent. Ce même monde qui semble de plus en plus régi et organisé par un système inéluctable. Guy Debord parle dans *La société du spectacle* (1967) de la “relativité inhérente de l'expérience visuelle” : « le renouvellement technologique incessant ; la fusion étatico-économique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel ».

L'art contemporain coïncide avec une évolution sans précédent de la technologie, de la circulation d'informations, et un changement du mode de vie et des mœurs. Avec la globalisation, la mixité sociale, le voyage et l'implantation de cultures diverses, la multiplication des diasporas, « les artistes s'initient à un nouveau rapport au réel, à une expérience du basculement entre un regard attaché aux apparences et un regard qui atteint ce qui sous-tend ces apparences.»⁶¹ Attirer l'attention du spectateur sur des expériences familières de son quotidien, en les extirpant de leur contexte, est un moyen de révélation : « Que l'art devienne un instrument d'évidence est probablement le grand objectif de la révolution des moyens et des procédures dans la modernité et dans l'art contemporain. »⁶²

Les nouvelles technologies, de plus en plus performantes et accessibles, sont imposées au consommateur, qui doit faire preuve d'une volonté, perçue comme de l'archaïsme, pour s'en défaire. Celles-ci promeuvent toujours plus de simultanéité, de connectivité, de performance, de liens virtuels. Leurs centres de recherche font l'éloge de l'ère de l'ubiquité⁶³ : un futur proche où l'homme sera caractérisé par un “nomadisme numérique” ; où la mobilité et l'ubiquité ne feront qu'un, fragmenté et démultiplié...

Cependant, que de fois ne nous sommes-nous pas dit que nous voudrions nous déconnecter, trouver un prétexte pour éteindre notre téléphone portable. Nous ne pouvons pas jongler entre la, ou les réalités virtuelles et notre quotidien sensible. Nous sommes tous conscients que la technologie peut être utilisée à des fins désastreuses, et que certaines idées de génie finissent souvent par engendrer des cataclysmes. Nous savons tous ce que

⁶¹Philippe Sers, *La révolution des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2012, p.60.

⁶²*Id.*, p.28.

⁶³Sally Lewis, *Mobilité et ubiquité : vers le nomadisme numérique*, Cahiers de l'ANR n°1, juin 2009.
https://www.researchgate.net/publication/315002313_Cahiers_de_l'ANR_n1_Mobilite_et_ubiquite_vers_le_nomadisme_numerique_MyCitizSpace_Un_Guichet_Numerique_Universel

contient la Boîte de Pandore. Le matériel et l'immatériel se rejoignent-ils en une osmose équilibrée qui faisait rêver Mondrian,⁶⁴ ou bien l'écart se creuse-t-il de plus en plus entre ces deux pôles ? Le virtuel relève-t-il de l'immatériel, ou bien est-il un outil que nous manipulons tellement et avec tant d'aisance qu'il en devient "matériel" ?

Hétéroclisme des matériaux

Les avancées technologiques nous dépassent. Les artistes ne peuvent plus prétendre à être des générateurs de matériaux originaux ou primaires. Leur rôle change et passe d'un travail de création du matériau à celui de l'édition et du montage d'objets culturels existants, qui seront insérés dans de nouveaux contextes. Dans *Postproduction*⁶⁵, Nicolas Bourriaud affirme que le recyclage de sons, d'images et de formes, implique une navigation incessante dans les méandres de l'histoire culturelle, navigation qui devient elle-même le sujet de la pratique artistique.

Les œuvres multimédias sont représentatives de l'état technologique de la société, surtout les œuvres spectaculaires qui, soutenues par des budgets conséquents, font appel aux technologies de pointe. « Elles risquent parfois d'être comparées à un miroir du développement sous couvert d'une certaine artocité...Elles ne sont plus que le moment artistique d'une technologie érigée en son propre symbole »⁶⁶ dénonce sévèrement Monique Maza. Elle ajoute : « La vocation humaniste de l'art ne peut se résumer et se confondre avec l'entreprise de promotion des technologies »⁶⁷.

Nul risque de tomber dans une exploitation de l'attraction technologique, vu l'obsolescence des matériaux mis à notre disposition par l'université ! Néanmoins, par-delà

⁶⁴ "La pure vision plastique doit édifier une nouvelle société [...]. Ce serait une société fondée sur la dualité équivalente du matériel et du spirituel, une société faite de rapports équilibrés" (Cité in Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, Coll. Beaux Arts, 2010, p.30)

⁶⁵Nicolas Bourriaud, *Postproduction, La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Ed. Les Presses du réel, collection Hors série, 1998.

⁶⁶Monique Maza, *Les installations vidéo, "œuvres d'art"*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2000, p.65

⁶⁷Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des idées et des arts, 2003, p.249

les raisons pratiques, la mise en évidence de divers moyens technologiques a une portée symbolique. L'accumulation de dispositifs technologiques anciens et plus récents contribue à reconstituer une vision parodiée du monde que les hommes ont créé. D'ailleurs, les contraintes techniques se révèlent fructueuses pour parvenir à dégager un sens plus nuancé de la réalité, et ne pas devenir le disciple de ce que l'on dénonce. Ainsi, je prends le parti idéologique, esthétique et budgétaire, de faire l'éloge de l'obsolescence technologique, en regroupant les différents dispositifs disponibles dans le local technique de l'université.

Ainsi, de vieux téléviseurs liés à une caméra sur un trépied feront office de caméras et d'écrans de surveillance. D'ailleurs, il est amusant de constater que beaucoup des dispositifs que l'on retrouve dans le métro n'ont pas été renouvelés, et que les "cubes" cathodiques prêtés par le local technique de l'université sont quasiment les mêmes que ceux qu'on voit dans le métro - tant que ça marche !

Affichage évènementiel

Les transformations démographiques et sociales qui s'opèrent d'année en année sont infiniment supérieures et contrastent fortement avec le rythme de développement du métro. Certes, avant qu'elles ne soient abusées, lacérées et décollées, les affiches publicitaires restent à jour et exposent quelques sélections choisies et cher payées de ce qui se passe au-dehors ou sur les ondes magnétiques. Les commerces de tous genres aussi y foisonnent : du kiosque qui vend de tout et de rien, au vendeur à la sauvette qui vend des choses pour rien, aux artistes qui vendent leur talent pour moins que rien, à ceux qui n'ont rien et ne demandent rien. Et bien sûr, au cours du temps, des stations sont décorées, rénovées, construites... Entre-temps, les gens en auront fait maintes et maintes fois le tour.

Il semblerait que le métro soit condamné à l'anachronisme puisque sa charpente et son système opérationnel demeurent, tandis que les codes culturels évoluent très vite. Or, l'excès d'individualisme qui caractérise nos sociétés modernes semble être un ingrédient pour une uniformisation de la culture. Déjà, en 1955, Claude Lévi-Strauss nous livrait, dans son livre culte *Tristes Tropiques*, une vision prophétique d'un avenir où « l'humanité

s'installe dans la monoculture; [où] elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat. »⁶⁸

Je veux afficher les participants à ce projet. Ces rencontres sont un élément qui infuse le projet en profondeur, d'où mon désir de les ramener à la surface en les exposant comme des affiches publicitaires, semblables à celles que l'on colle dans les couloirs du métro, interrompant les voûtes de faïence blanche, là où d'autres passagers attendent aussi. Ces affiches qui sont bien là, grandeur nature, se donnant tous les atouts pour attirer notre attention. Elles semblent pourtant si tristes, ces affiches, si bouffonnes parfois, surtout quand on a gribouillé dessus. C'est un peu le drame de l'artiste qui se dévoile. Ce papier qui se fane m'émeut tellement.

Moi, assise sur une des chaises, faisant face à un passager, j'attendrai qu'un visage me trouve, un sketch book à la main.



Figure 17 *Autoportrait dans le métro*, Paris, Encre sur papier, Carnet A6, Janvier 2019, CdA

⁶⁸Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Editeur : Pocket, Édition : Terre humaine, Collection : Littérature, 2001. p.44

CONCLUSION

Un accord tacite au système ?

Au Liban, d'un temps d'avant-guerre, quand trains et tramways circulaient encore, il ne reste que quelques vestiges de chemins de fer rouillés, des images argentiques, et d'éparses descriptions chez les vieux, qui rechignent à parler de cette ère trop vite révolue. La guerre civile a annihilé tout ce qui restait d'un pays en floraison, et si le pays s'est reconstruit tant bien que mal, il n'a pas été jugé assez utile (ou lucratif), pour les personnes en charge, de remettre à la disposition du peuple un système de transport public basique et fonctionnel.

Ainsi, les gens de ma génération, qui est celle des automobiles et des moyens de communication surtaxés, ont vécu dans le tumulte des routes cabossées et des embouteillages asphyxiants. La circulation citadine populaire est assurée par des « services », taxis sur le pouce, où se mêlent conversations anodines et indiscrètes, ou sinon, le silence têtue d'un conducteur austère et désenchanté, qui entonne parfois des sentences mille fois remâchées. Des bus et des « vans » participent selon des horaires aléatoires au transport des usagers les plus défavorisés, voire les plus téméraires. Ces véhicules à sensations fortes sont pilotés par des conducteurs généralement jeunes et voyous, qui s'imaginent dans une compétition de jeu vidéo du style *The fast and the Furious*.

Rien à voir avec la rigueur, l'automatisme et l'efficacité des moyens de transports parisiens d'aujourd'hui, et dont la première ligne (Porte de Vincennes – Porte Maillot) fut inaugurée le 19 juillet 1900, quelques mois après l'Exposition Universelle de 1900. Le métro est un lieu construit de toutes pièces, une démonstration de la capacité d'un corps de l'état à réaliser des travaux gigantesques pour le bien commun, une prouesse de l'organisation et de l'ingénierie. Accessible à toutes les classes, il est le moteur de la société qui permet la productivité des citoyens. Déjà en 1898, le « chemin de fer métropolitain » est déclaré d'utilité publique par la loi. Vieux de plus d'un siècle, il est un véritable emblème de la ville de Paris et un exemple monumental et pérenne de l'Art Nouveau. Plus

que cela, c'est un élément central de la vie de la majorité de la population, un lieu de passage obligé, pour le meilleur et pour le pire, qui a certainement contribué à une reconfiguration des mœurs et des habitudes de la société parisienne.

La comparaison entre les moyens de transports à Paris et à Beyrouth - où ils se caractérisent plutôt par leur absence - me pousse à tenter d'imaginer l'impact qu'aurait l'implantation d'un système de transport semblable au Liban, dans une société à tendance anarchique, dont la majorité des individus ont un tempérament chaud, spontané et loquace. Là n'est pas la question de la présente recherche, mais cette supposition servirait à mesurer la plasticité d'une société donnée, en fonction des moyens usuels mis à sa disposition...

Il convient donc de se questionner sur les moyens de transports que nous utilisons et repenser le système et notre mode de vie actuel... Le transport implique une raison de se déplacer, or, si l'on questionne la raison qui nous a poussés à nous déplacer, on tomberait sur des mines de paradoxes.

On vit pour ce qui va advenir. Mais, peut-on encore parler de futur ou d'avenir ? Au niveau individuel, nous ressentons une impuissance implacable face à la manière dont va le monde. Extrémisme politique et religieux, bouleversement climatique, surpopulation, écart et tension entre les classes sociales, répartition inégalitaire des richesses... La « fin du monde » n'a jamais semblé si proche, et il est fort plausible qu'elle le soit réellement. En moins d'un demi-siècle, l'homme a provoqué la destruction irréversible de l'écosystème de la planète, l'extinction d'espèces animales mais pas des feux de la guerre. Le futur et l'avenir n'ont jamais été aussi certains : ils annoncent la finitude. Le déluge n'épargnera aucun homme cette fois-ci.

A quoi sert-il encore de gesticuler et de produire, d'espérer laisser une trace, peut-on même penser à la postérité ? Dans un monde où les jours semblent comptés, il n'y a plus que le présent qui compte, aussi fuyant soit-il. Il nous faut des prises de conscience massives. Des forces externes et néfastes entravent l'obtention d'un idéal si souhaité... l'oubli surtout.

Pragmatisme, réalisme, il ne faut tout de même pas réduire les attentes au point où l'on renoncerait à l'idée du bien, du beau, et du vrai. ... Repenser ces grands slogans qui ont si bien résonné à une époque, et ont marqué la culture et la mémoire des peuples, refiguré le monde, ces mots pleins d'histoire, de sang, de larmes, de remords, un serment fait à l'humanité qui ne devrait jamais sonner creux.

INDEX RERUM

A

altérité, 10, 11, 22, 23, 28, 33, 34, 41, 46, 52, 53, 58, 97
alternance, 9
artifice, 10, 11, 65

C

communication, 8, 17, 27, 29, 35, 40, 56, 74, 77, 85, 97
conscience, 52, 95

D

doute, vi, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 28, 43, 53, 59

E

émerveillement, 21, 23, 24, 38
esthétique, 26, 27, 94, 97
existence, 9, 10, 18, 19, 23, 28, 29, 33, 40, 41, 44, 49, 74, 79
expérience, 8, 10, 12, 16, 20, 21, 22, 24, 26, 30, 31, 34, 38, 39, 42, 50, 53, 58, 59, 61, 62, 64, 72, 77, 78, 81, 96

I

inspiration, 70

M

médiatique, 8, 59
merveilleux, 33, 35
mimesis, 65
mobilité, 73, 76, 81

N

non lieu, 19, 25, 26, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 53, 56, 62, 64, 72, 98
numineux, 24

P

perception, 8, 12, 16, 22, 24, 25, 26, 35, 36, 38, 39, 41, 45, 46, 51, 55, 60, 62, 68, 72, 75, 76, 78, 79, 80
pluridisciplinarité, 10

Q

quotidien, 9, 10, 21, 24, 27, 42, 50, 58, 60, 62, 64, 81

R

révélation, 26, 81

S

sensator, 11, 78

singularité, 19

société, 8, 9, 19, 26, 27, 32, 35, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 55, 56, 60, 73, 80, 81, 82, 85, 86

sociologique, 9, 96

solipsisme, 18, 19, 41

spectroscopiques, 60

subjectivité, 21, 56

surmodernité, 10, 40, 42, 43, 94, 97

synchronicités, 25

système, 9, 13, 58, 73, 80, 83, 85, 86

T

transports, 1, iii, 8, 9, 11, 42, 45, 46, 47, 58, 63, 67, 71, 77, 85, 86, 94, 97

U

ubiquité, 73, 76, 81, 97, 98

V

vie, 8, 9, 10, 12, 14, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 53, 58, 63, 67, 71, 74, 81, 86, 94

virtuel, 8, 59, 60, 61, 65, 68, 80, 82, 98

INDEX NOMINUM

A

Aitken Doug: Index nominum, 66
Artaud Antonin, 27
Augé Marc, 10, 40, 42, 43, 44, 73, 74

B

Bach Johann Sebastian, 70
Bartelt Franz, 25, 38
Béarn Pierre, 38
Besson Luc, 43
Beuys Joseph, 27, 29
Bourriaud Nicholas, 27, 82
Bouvier Patrice, 59, 95
Brel Jacques, 45

C

Cage John, 67

D

Dada, 67
Debord Guy, 80
Descartes René, 18, 19
Duchamp Marcel, 22, 32, 79

E

Elias Norbert, 26, 27

F

Flavin Dan, 25
Fluxus, 28, 29, 62
Forrest Fred, 79

H

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 19
Heinich Nathalie, 26
Herbet Aurélie, 76
Higgins Dick, 62
Huyghe Pierre, 30

J

Jung Carl Gustav, 24, 25

K

Kandinsky Wassily, 21, 66
Kawara On, 74
Klein Yves, 67

L

Levinas Emmanuel, 22, 53, 54
Lewis Sally, 81

M

Mauss Marcel, 27
Maza Monique, 82
Mèredieu Florence de, 25, 27, 28, 65, 72, 80
Merleau-Ponty Maurice, 59
Messiaen Olivier, 70
Mondrian Piet, 81, 94
Montiglio Yveline, 27

N

Noble Julien, 47
Noir Désir, 52

P

Perec Georges, 76
Platon, 24, 74

Q

Queneau Raymond, 8

R

Ricoeur Paul, 19
Rimbaud Arthur, vii, 96
Rinke Klaus, 76
Roche Henri-Pierre, 22

S

Sers Philippe, 22, 50, 81
Strauss Claude Lévi, 83

T

Tanguy Eric, 70
Tinguely Jean, 67
Turell James, 78

V

Valéry Paul, 73

Venturi Riccardo, 64

W

Weber Pascal, 62, 79, 82

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 Un enfant Roi, crayon sur papier, carnet de croquis A5, Juin 2015, CdA.....	17
Figure 2 Tentative de rapprochement dans le métro, Paris, Photographie numérique, montage sur Adobe Photoshop, 2019, CdA.....	26
Figure 3 Gabriel Mauchamp, Beyrouth, Magali et Wissam, au Studio 88, Liban, mai 2018, Source : Gabriel Mauchamp	32
Figure 4 Carte RATP, annotée et envoyée au Liban par la poste, Juillet 2018 CdA	35
Figure 6 Petit croquis de tous les jours, Paris, feutre sur livre de Poche, avril 2019, CdA.....	42
Figure 7 Carnets de croquis du métro, de septembre 2018 à Avril 2019, CdA	49
Figure 8 Croquis dans le métro, Paris, encre sur papier, Carnet A6, 2018-2019, CdA.....	55
Figure 9 Spectres métropolitains, Paris, croquis digitalisés et montage sur Adobe Photoshop, 2018-2019, CdA	59
Figure 10 Ecranisation, Paris, encre sur papier, carnet A6, Décembre 2018, CdA.....	63
Figure 11 Enregistrements sonores du métro, Paris, 2018-2019, CdA	65
Figure 12 Tom Balasse, Spatialisation par le son, Paris, croquis numérisé, 2019, CdA.....	68
Figure 13 Insonorisation, Paris, encre sur papier, Carnet de croquis A6 , 2018-2019, CdA.....	71
Figure 14 Lara Karam (1995), Rails, Baabda, Liban, 2014, photographie numérique, Source : Lara Karam	74

Figure 15 Klaus Rinke, (1939), Changement de position dans un moment unique du temps..., Documenta Kassel, 1972, photographie noir et blanc. 74

Figure 16 Croisement des regards, schéma scénographique, Paris, croquis et Adobe Photoshop, 2019, CdA 78

Figure 17 Autoportrait dans le métro, Paris, Encre sur papier, Carnet A6, Janvier 2019, CdA 84

BIBLIOGRAPHIE

Livres

AUGE Marc, *Non-Lieux, Une introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1992, 155 pages.

AUGE Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Fayard / Pluriel, 2013, 128 pages.

BARTELT Franz, *Petit éloge de la vie de tous les jours*, Paris, Gallimard, Folio, 2009, 144 pages.

BEARN Pierre, *Couleurs d'usine*, poèmes, Paris, Ed. Seghers, 1951, 33 pages.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les Presses du réel, collection Hors série, 1998, 128 pages.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction, La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Ed. Les Presses du réel, collection Hors série, 2004, 96 pages.

CONTAT Michel, RYBALKA Michel, Texte dit par Jean-Paul Sartre en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce *Huis clos* en 1965. Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992

DESCARTES René , *Le Discours de la méthode* (1637), Paris, Flammarion, 2016

DOCQUIERT Françoise, CONTE Richard et Jeune création, *Ce que le sonore fait au visuel*, (Château de Servières, La Bastide, Marseille), Paris, Institut ACTE, Collection Créations & Patrimoines, 2014, 80 pages.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, 5ème édition, 1993, 144 pages.

FRIZOT Michel, « Un dessein projectif : la photographie » in D. Païni (dir.), *Projections, Les transports des images*, Hazan, Le Fresnoy, AFAA, 1997, pp. 73-93.

HEINICH Nathalie, « De l'objet à la relation : une révolution copernicienne », *Revue du MAUSS*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 30-31.

HARRISSON Charles, WOOD Paul, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, Collection Essais/ Écrits sur l'art, 2012, 1279 pages.

HIGGINS Dick, DREYFUS Charles et DONGUY Jacques, *Intermédia – 1938-1998*, Paris, Les presses du réel, Broché, 1990, 24 pages.

JUNG Karl Gustav, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, Bibliothèque Jungienne, 28 janvier 1988, 352 pages.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art, et de la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais (n° 72), 1989, 216 pages.

LEMOINE Serge, *Mondrian et De Stijl*, Hazan, Coll. Beaux Arts, 2010, 160 pages.

LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Livre de Poche, Biblio / Essais, 1 mars 1987, 110 pages.

LEVINAS Emmanuel, *Ethique et Infini*, Paris, le livre de Poche, Biblio Essais, 1982, 120 pages.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Editeur : Pocket, Édition : Terre humaine, Collection : Littérature, 2001, 512 pages.

MADNIER Gabriel, *Conscience et amour*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1962, 126 pages.

MAZA Monique, *Les installations vidéo, "œuvres d'art"*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2000, 288 pages.

MEREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Ed. Larousse in extenso, coll. Hors-collection Beaux Arts, 2017, 816 pages.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Ed. Gallimard, Collection Folio Essais (n° 13), 1988, 108 pages.

OLIVERA Nicolas de, NICOLA Oxley MICHAEL, PETRY Michael, *Installations: l'art en situation*, London, Thames & Hudson, coll. Beaux Livres, 1997.

OLIVERA Nicolas de, NICOLA OXLEY Michael, PETRY Michael, *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*, London, Thames & Hudson, 2003, 208 pages.

QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 2009, 288 pages.

REISS Julie H., *From margin to center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass., and London, The MIT Press, 2000, 208 pages.

SARTRE Jean Paul, *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 1972, 256 pages.

SERS Philippe, *La révolution des avant gardes. L'expérience de la vérité en art*, Paris, Hazan, 2012, 232 pages.

WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation projection*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire des idées et des arts, 2003, 252 pages.

Ressources numériques

BOUVIER Patrice, *La présence en réalité virtuelle, une approche centrée utilisateur*. Autre [cs. OH], Université Paris-Est, 2009.

http://monge.univ-mlv.fr/~bouvier/these/these_Patrice_Bouvier.pdf

DARNAU Frédéric, « Art et sociologie / art sociologique. », *Arts et sciences*. In: Raison présente, n°179, 3e trimestre 2011, pp. 77-79.https://www.persee.fr/issue/raipr_0033-9075_2011_num_179_1

DURAND Nadine, *Le carnet de voyage : œuvre en soi ?* Thèse soutenue, sous la direction de Hélène Sorbé, à Bordeaux 3, dans le cadre de l'Ecole doctorale Montaigne-Humanités, (Pessac, Gironde), le 05-09-2017.<http://theses.fr/152831738>

FEVRIER Nicolas, *La contingence dans la mécanique hégélienne*. In: Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 95, n°1, 1997. pp. 76-102; https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1997_num_95_1_7017

GOLDBERG Roselee, *L'espace comme praxis*, 1975, Studio International, v.190, 1975

LEWIS Sally, *Mobilité et ubiquité : vers le nomadisme numérique*, Cahiers de l'ANR n°1, juin 2009.
https://www.researchgate.net/publication/315002313_Cahiers_de_l'ANR_n1_Mobilite_et_ubiquite_vers_le_nomadisme_numerique_MyCitizSpace_Un_Guichet_Numerique_Universel

MONTIGLIO Yveline, « Nicolas BOURRIAUD, Esthétique relationnelle » in *Postproduction* (2000), Communication[En ligne], Vol. 24, no.1 | 2005, mis en ligne le 22 septembre 2008. <http://journals.openedition.org/communication>.

MORAIS Sylvie, « À l'école de l'altérité : les arts vivants », Dans *Le sujet dans la cité*, (vol.7, no 2), Paris, Ed. L'Harmattan, 2016, pp. 105 à 114.
<https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2016-2-page-105.htm?contenu=resume>

NOBLE Julien, *L'insécurité personnelle des jeunes dans les transports en commun franciliens : une étude dispositionnelle du sentiment d'insécurité*.
Thèse de doctorat en Sociologie, soutenue à Sorbonne Paris Cité, le 2-11-2015, mise en ligne le 1 juin 2017. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01531305>

RIMBAUD Arthur, *Lettre du Voyant*, adressée à Paul Demen, le 15 mai 1871.
https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871

SOUTY Jérôme, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Bibliothèque idéale des Sciences humaines, Hors-série N.42, Septembre-Octobre-

Novembre 2003. Consulté en ligne le 5/13/2019.https://www.scienceshumaines.com/non-lieux-introduction-a-une-anthropologie-de-la-surmodernite_fr_12957.html

Thomasset s.j. , Alain, « Paul Ricœur, philosophe de la rencontre », in *Études*, vol. 403, no. 7, 2005, pp. 5-8. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-5.htm>.

VALERY Paul, « La conquête de l'ubiquité », in *Œuvres*, tome II, Pièces sur l'art, NRF, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960. Texte disponible en ligne dans la collection: “ Les classiques des sciences sociales ”. [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des_sciences_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

VENTURI Riccardo, « Ecran et projection dans l'art contemporain », in “*Perspective. La revue de l'INHA*”, 1, 2013, pp. 183-190
https://www.academia.edu/22107503/Ecran_et_projection_dans_l_art_contemporain_in_Perspective._La_revue_de_l_INHA_1_2013_pp._183-190

Autres

« Sérendipité », article in *Dictionnaire de l'Académie Française*, mis en ligne le 10 juin 2014. <http://www.academie-francaise.fr/serendipite>

« Virtuel », article in *Dictionnaire Larousse*
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/virtuel_virtuelle/82149

Table des matières

Remerciements	iv
Sommaire	v
Avant-propos	vi
Introduction	8
I- L'art e(s)t la vie	12
Odyssée artistique	14
De l'inspiration et du doute	15
Singulier individualisme	16
Pour un art vivant	19
Altérité salvatrice	20
L'art des rencontres	21
Sérendipité et quotidien	22
Esthétique relationnelle	24
Processus et interdisciplinarité	26
Existence and smoothness	29
Affluence dans le métro	33
II- Le visiteur - le passager	36
La vie du métro	38
Non-lieu de passage	40
Attendre de partir	43
Avant de partir...	44
Le regard altéré	46
Dessin et présence au monde	47
Recueillir les visages	49
Regardeur et regardé	52
III- Un transport pour des transports	56
Virtualiser les sensations	57
Portraits spectroscopiques	58
Pupille-projecteur	60
Ecran-isation	62
Ancre digitale	64
Sonorités insonorisées	65

Espace sonorisé	67
Bach et la RATP	69
Intra Auriculaire	70
Transposer le réel	72
Ubiquité et mobilité	73
L'espace-temps du métro	74
L'espace de l'installation	76
L'espace du Sensator	78
Nouveautés insidieuses	80
Hétéroclisme des matériaux	82
Affichage évènementiel	83
Conclusion	85
Index Rerum	88
Index Nominum	90
Table des illustrations	93
Bibliographie	95

RESUME

Dans le métro, on attend. Dans une salle d'exposition, qu'attendons-nous ?

Cette recherche aborde le sujet de la collaboration et de l'interdisciplinarité dans la création d'une œuvre d'installation. Œuvre qui soulève des questions sur le rapport à l'altérité au sein de la société contemporaine, et spécifiquement dans le « non-lieu », qu'est le métro, tel que le définit Marc Augé.

A travers une pratique systématique du croquis dans le métro parisien, je suis la trace et retrace le passager du quotidien. Dans mes carnets s'effeuillent sa frustration, son individualisme, sa somnolence, son renfermement, mais aussi son empathie, ses attentes, ses regards curieux et ses sourires, qui, parfois, ne demandent qu'à être sollicités.

En parallèle, j'enregistre les sons du métro qui m'interpellent, comme la cadence des pas dans les couloirs, le souffle du train qui s'arrête, le cliquetis des escalators, des conversations incongrues. Ces enregistrements sont interprétés et assemblés par des collaborateurs au projet, pour constituer une atmosphère métropolitaine sonore, et spatiale. A partir de cet archivage, l'installation tend à incarner l'atmosphère du métro dans la salle d'exposition pour confronter le visiteur à l'attitude qu'il adopte quand il est passager.

La collaboration artistique, en plus de ma pratique individuelle, échafaude le projet et en constitue une pierre angulaire et indispensable. Car pour faire un projet qui porte sur l'altérité, le fonctionnement de/des organismes qui le constitue sous-tend son authenticité.

MOTS CLES :

Altérité, art, collaboration, croquis, installation, interdisciplinarité, métro, Non-lieu, passager, son, transport, visiteur