



HAL
open science

Écologie du souvenir : objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire

Anne Marlangeon

► **To cite this version:**

Anne Marlangeon. Écologie du souvenir : objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02383287

HAL Id: dumas-02383287

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02383287>

Submitted on 27 Nov 2019

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.

Ecologie du souvenir



Objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire

Mémoire d'Anne Marlangeon
Sous la direction de Christophe Viart
juin 2019

Ecologie du souvenir

Objets, gestes et mots, les narrations de la mémoire

Remerciements

A Christophe Viart, dont j'ai sincèrement apprécié la patience, la gentillesse et l'accompagnement plein de tact et de discernement qui ont fait de cette dernière année de cursus une expérience personnelle dont je sors grandie.

sommaire

introduction	p. 4
I - LE TEMPS DES OBJETS	p. 6
ce que je m'invente quand je fouille	
A - ce que je cherche quand je collecte	p. 7
B - ce qui se relate quand je trie, range et classe	p. 22
C - ce qui se joue quand je montre	p. 34
II - LE TEMPS DU GESTE	p. 43
ce que les objets racontent quand je fais	
A - ce qui s'interroge quand je doute	p. 44
B - ce qui se déplace quand je pratique	p. 57
C - ce qu'il advient quand je détruis	p. 79
III - LE TEMPS DES MOTS	p. 85
ce qui se meut quand j'écris	
A - ce qui apparait quand je trace	p. 86
B - ce qui s'entrelace quand je réitère	p. 93
C - ce qui s'incarne par la synthèse	p. 111
conclusion	p. 121

ce mémoire est complété par un insert
comportant les narrations écrites évoquées
dans ses lignes.

« Raconter une histoire n'est pas une petite affaire personnelle¹. » Gilles Deleuze

Aujourd'hui, Maman est morte.

Enfin, pas exactement aujourd'hui. C'était il y a 8 ans. Et elle a laissé derrière elle, une maison pleine à craquer d'objets variés. Elle n'avait plus la force, depuis bien longtemps déjà, d'entreprendre un grand ménage mortuaire, c'est-à-dire de ne laisser après elle que les objets qu'elle aurait choisi de conserver afin qu'ils construisent le récit qu'elle aurait désiré offrir à ceux qui restent, les objets qui auraient raconté le souvenir qu'elle voulait laisser.

C'est donc en allant chercher, parmi les objets de la maison de famille dépeuplée de ses habitants, ceux qui me parleraient le plus que j'ai fondé ma pratique artistique. C'est ainsi que j'ai collecté des objets que j'ai qualifiés d'objets-témoins puis d'objets-bavards afin d'en constituer la matière première de mon travail plastique. Au fil des mois, je les ai successivement mis en scène, montrés, collés, végétalisés, réparés, peints, compostés, assemblés, associés, cherchant ainsi ce qu'ils avaient à dire, à révéler.

Et en me retournant sur des mois de pratique, comme sur les premières lignes de ce mémoire, j'ai repéré des termes sans équivoque : récit, raconter, parler, témoins, bavards, dire, révéler... : des mots du dire, du parler, du raconter, du transmettre. J'ai alors compris que je devais m'interroger sur le fait de savoir si l'ensemble de ma démarche plastique pouvait s'analyser comme une narration qui s'imposerait comme étant la principale notion transverse de mon travail, dont elle représenterait le fil rouge. Revenant à l'origine de l'expression « fil rouge² », il faut rappeler qu'il constitue la condition essentielle du maintien de la cohérence d'un ensemble, ce quelque chose dont l'absence rendrait le tout inutilisable. Et c'est bien de cela dont il s'agit : est-ce que sans les notions de narration et de récit, mon travail plastique perdrait en cohérence, voire en raison d'être ?

¹ Pierre-André Boutang, *Gilles Deleuze, Abécédaire*, film, 1996, 8 heures, Editions Montparnasse, 2004, 3 DVD.

² Guy Maruani, « Sur un fil... », *Psychothérapies*, n°32, mars 2012, p. 207-211. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2012-3-page-207.htm>> [consulté le 1er février 2019]. L'expression apparaît pour la première fois dans *Les affinités électives* de Goethe (1809) : « Tous les cordages de la flotte royale, du plus fort au plus faible, sont tressés de telle sorte qu'un fil rouge les parcourt tout entiers et qu'on ne peut l'en extraire, sans que l'ensemble se défasse ».

C'est ainsi que j'analyserai l'ensemble de ma démarche plastique pour considérer les différents environnements qu'elle offre au souvenir, comme constituant son écologie, afin d'étudier si la mémoire et ses supports sont effectivement une question de narration. D'ailleurs, la narration étant une expérience de durée et de temporalité, ce mémoire se déclinera sur trois temps.

Le premier temps sera le temps des objets : je vais me demander ce que je cherche quand je collecte parmi les objets de famille, cette collecte faisant partie intégrante de la démarche artistique dont elle constitue les prémices. J'étudierai ainsi ce que porte cette pratique initiale qui représente peut-être une première narration dont il s'agira alors de définir de quel ordre est le récit qu'elle produit, à savoir si elle ne constitue pas ce que je ME raconte. Puis, j'analyserai les incidences narratives du classement et de la monstration de ces collectes.

Le second temps sera le temps de la mise à distance, tant entre l'objet et la narration qu'entre l'intime et la pratique artistique : j'interrogerai les gestes plastiques que j'opère sur les objets qu'ils consistent en bris, assemblage, collage, réparation, décalage, comme un ensemble de traitements qui permettent de révéler ce que ces objets anciens racontent du PRÉSENT. Les expérimentations me permettent de visiter des domaines de temporalités où cohabitent des notions comme l'obsolescence et la pérennité, le jetable et le réparable, la blessure et la résilience, l'urgence et la lenteur, les racines et la migration ainsi que leurs déclinaisons intermédiaires. Car effectivement, ces objets sont des témoins d'une époque révolue qui ont sans doute quelque chose à nous révéler, à nous raconter, de notre temps.

Et enfin, le troisième temps sera le temps des mots : je me questionnerai sur les formes plastiques de la narration que je propose à travers mon travail. La narration n'est-elle pas plus puissante sans avoir recours à la présence de l'objet ? L'objectif du renoncement à l'objet, au profit de l'écrit ou de la prise de parole, étant de tenter d'incarner la pratique et de mettre l'humain à la place des choses pour considérer alors ce que l'expérience partagée raconte de NOUS.

I – LE TEMPS DES OBJETS : COLLECTE, TAXINOMIE ET MONSTRATION

ce que je m'invente quand je chine



Maison de famille abandonnée, Montmorency, 2018

A – RAMASSER

ce que je cherche quand je collecte

Quand je fouille dans la maison de famille, il convient que je m'interroge sur ce que j'y cherche exactement. J'y collecte des objets qu'on nomme souvent des souvenirs. D'ailleurs le mot « souvenir » ne se substitue-t-il pas régulièrement au mot « objet » ? Par démarche métonymique, ne dit-on pas « j'ai rapporté un souvenir de voyage » alors qu'on tient dans la main une chose bel et bien matérielle comme un colifichet ou un coquillage ? Pourtant le souvenir et la mémoire sont d'essence immatérielle. Alors pourquoi désire-t-on conserver des objets qu'on associe à la mémoire et dont ils constitueraient le support ?

En outre, à moins d'être affecté de syllogomanie³, il convient de sélectionner et de choisir. De ne conserver que l'essentiel. Là encore vient l'interrogation sur la notion d'essentiel. Cette sélection d'objets serait essentielle à quel dessein ?



Collecte Wolfgang Laib (photo documentaire)



Collecte Kôichi Kurita (photo documentaire)

Collectes

Souvent les artistes organisent leurs collectes selon des procédures et des protocoles définis et sophistiqués, que cette collecte soit minutieuse, répétitive et spirituelle comme celle des pollens par Wolfgang Laib ou quotidienne et systématique comme les prélèvements de terre de Kôichi Kurita. Grâce à ces procédures, les créations peuvent répondre à une modalité d'exécution claire, permettant ainsi à la raison et au rationalisme de pallier les incertitudes de choix.

Malheureusement, je suis totalement réfractaire à une quelconque procédure rationnelle, c'est-à-dire incapable de m'y conformer. Il suffit que j'envisage de faire deux tas, celui de ce que je garde et celui de ce que je jette, pour qu'après quelques instants, les objets passent indistinctement d'un tas à l'autre. Le choix se fait donc alors en termes de sens,

³ Syllogomanie : également appelée « syndrome de Diogène ». Fait d'accumuler de façon compulsive des objets indépendamment de leur utilité ou de leur valeur.

de symbole et d'attache. L'objet-souvenir est un témoignage de vie et le choix se fera autour d'objets plus « témoins » que d'autres. Trier c'est choisir ce qui mérite d'être retenu de la vie d'un autre car conserver un objet c'est élire un souvenir. Effectivement certaines choses sont bavardes, elles racontent plus d'histoires, elles portent plus de souvenirs. Un objet-témoin est un objet qui témoigne de ce qu'a été mon passé ou celui de ma famille. Il sort de son statut d'objet du quotidien pour être un reflet de la vie écoulée et des souvenirs de notre famille.

Un bidon de lessive dans la lingerie ne me rappellera rien, ce ne sera pas, à mes yeux, un objet bavard, ce n'est pas un objet témoin. En revanche, la vieille brosse de chiendent qui traîne dans la même lingerie aura vu les mains de ma grand-mère au bord de la douve de la maison de campagne en Anjou, dans les années 60, frotter le linge sur la planche à laver. De nouveau, par effet de métonymie, à travers cette brosse, ce sont toutes mes vacances d'enfance qui me sautent à la mémoire. Cette brosse particulière est un objet-témoin.



Objets témoins

De la même manière, le coupon de tissu n'est pas qu'un coupon de tissu mais une force d'évocation qui me rappelle, tout à la fois, les cours de couture de ma mère avec ses amies durant des mardis après-midis baignés de soleil dans la salle à manger, mon initiation et mes balbutiements à l'aiguille, le champagne qui arrosait les séances, les bavardages et les rires des femmes, le ménage impeccablement fait mais aussi la précision et la finesse de ma mère, ses mains, la douceur de ses mains. Qu'un bout de tissu me rappelle avec force la douceur des mains de ma mère est d'essence profondément synecdochique⁴ : chaque objet est un fil d'Ariane que je déroule dans ma mémoire pour revisiter le temps de mon histoire, de mon passé et de mon enfance.

⁴ Synecdochique : qui tient de la synecdoque, figure de rhétorique procédant par extension ou restriction de sens d'un terme : l'espèce pour le genre, la matière pour l'objet, le particulier pour le général et inversement. Souvent difficile à distinguer de la métonymie, la synecdoque se définit généralement comme le procédé qui donne à un mot, un sens plus étendu que celui qu'il a d'ordinaire; c'est ainsi que l'on parle de « partie pour le tout ».



Fouiller / chercher

Stockage de famille, Montmorency, 2018

En fait, quand je chine dans le grenier de la maison où j'ai grandi, je cherche des morceaux de souvenirs, des pans d'enfance, des fragments de mémoire. En l'occurrence, l'objet est alors support de réminiscence et en assume les aspects déformés, les manques, les pertes, ses distorsions et son incomplétude. Ma quête dans les vestiges de mon passé accompagne le deuil et sa boulimie de manques. L'objet dit à la fois le témoignage de ce qui a été et la parcellisation du souvenir qui en reste, il est le symbole d'un morceau de temps passé car le temps est le corolaire de la mémoire : la mémoire est notre rapport au temps écoulé et sans conscience du temps, nulle possibilité de mémoire.

Mais dans un sursaut de lucidité, je m'arrête une nouvelle fois sur le sens des mots employés : revisiter le temps, aspects déformés, parcellisation du souvenir, réminiscence. Nous sommes ici face à du flou, de l'incertain, de l'intangible. Je peux donc légitimement me poser la question de la véracité du souvenir véhiculé par les objets-témoins. Est-ce que je me souviens de mon enfance ou est-ce que je réinvente le récit d'une enfance idéalisée ? Ne procèderais-je pas ainsi à une mise en scène de la mémoire et à une théâtralisation de l'histoire familiale ? De la même manière, les objets témoignent-ils de la vie de mes

ancêtres ou sont-ils le support idéal de l'invention fantasmée d'une vie d'antan imaginaire ? La quête des objets de famille n'est-elle pas le prétexte d'une fiction narrative, voire d'une mythologie personnelle⁵ magnifiée ? La joie et le soleil baignaient-ils toujours les après-midis de couture ? Les mains douces n'ont-elles jamais distribué quelques claques ? La douve n'était-elle pas si emplie de lentilles d'eau qui auraient rendu tout lavage du linge impossible ? Les papiers anciens ne disent-ils pas plus souvent la guerre et la déportation que l'euphorie des années folles ? En fait ce que je cherche dans la maison de famille est le support d'une narration au service du récit des jours heureux, au fondement de ce que je me raconte, ce que je me raconte de moi et de ma vie passée.

De la même façon, je qualifie les objets anciens de vertueux. La distance entre le portrait que j'en dresse et la réalité des choses est symptomatique de l'écart entre fantasme d'une narration de vie et réalité de ce qui est ou a été. Certes, l'âge des objets leur confère à mes yeux, non pas un signe d'obsolescence, mais des vertus irremplaçables. Ils me semblent parés, outre de qualités mémorielles, de qualités intrinsèques rares. La vaisselle était lourde et travaillée, les draps solides bien que finement tissés, les nappes brodées à la main, les cahiers de classe calligraphiés, les meubles chevillés. Mais lorsque je veux bien avoir un regard objectif sur l'état effectif dans lequel se trouvent les objets en question, il me faut reconnaître que les torchons sont rapiécés, les vases recollés, les bibelots ébréchés... En fait, l'objet dit vertueux est aussi loin de l'idée, du fantasme, que je m'en fais que de ceux d'un passé idyllique.



Pile : mythologie



Face : lucidité

Objets vertueux

⁵ On peut définir la mythologie personnelle comme l'ensemble des représentations et symbolisations par lequel un individu construit sa relation au monde. Nous y reviendrons plus largement.

En jouant les archéologues de mon enfance ou de la vie de mes aïeux, je recherche des objets iconiques du passé, comme autant de petites madeleines de Proust grâce auxquelles je me crée une mythologie rassurante à la recherche d'un antan réconfortant. C'est bien l'imaginaire qui est à l'œuvre à travers les objets fétichisés qu'ils soient nourris d'une histoire réelle ou fantasmée. Comme le relève le sociologue Ronan Chastellier ⁶ «Par le *vintage* ⁷, on se raconte des histoires ». D'ailleurs plus le temps passe, plus le souvenir est déformé.

Les dernières avancées des neurosciences prouvent que la mémoire n'est en rien figée et que l'on réécrit nos souvenirs au gré du temps qui s'écoule. Effectivement, c'est ce qu'énonce bien joliment Nathalie Quintane dans *Tomates* : « j'ai cherché (...) le récit fidèle du souvenir de cette visite que je voulais donner ici, tel quel, copie de la copie de mon souvenir, pour ne pas ajouter quatre ans au délai de la description, quatre ans de reprise⁸ ». En fait, on ne retrouve pas le passé tel qu'il était mais plutôt on le réinvente en fonction de ce qu'on est devenu. Le passé est une réinterprétation dont les souvenirs évoluent en même temps que nous.

La philosophe italienne Gloria Origgi en dresse une analyse particulièrement pertinente :

« L'investigation empirique de la mémoire autobiographique, c'est-à-dire la mémoire qui implique l'expérience subjective de la personne en qui opère le travail du souvenir, révèle que les gens commettent des erreurs flagrantes lorsqu'ils racontent ce qui leur est arrivé dans le passé. Chacun reconstruit les événements passés au lieu de se les rappeler, et la part créative de cette reconstruction est aussi fortement soumise à des facteurs contextuels et émotionnels. Les psychologues et les philosophes se sont interrogés sur la nature de ces éléments créatifs dans la reconstruction des souvenirs, en cherchant à comprendre s'il y avait des constantes dans la façon dont les gens réélaborent leur expérience passée. L'hypothèse la plus fréquente est liée à la conception du Moi qui prévaut en sciences humaines : selon cette conception, l'expérience du Moi est narrative et chacun déforme son expérience passée de façon à la faire entrer dans le moule narratif qui impose sa forme propre à son autobiographie⁹».

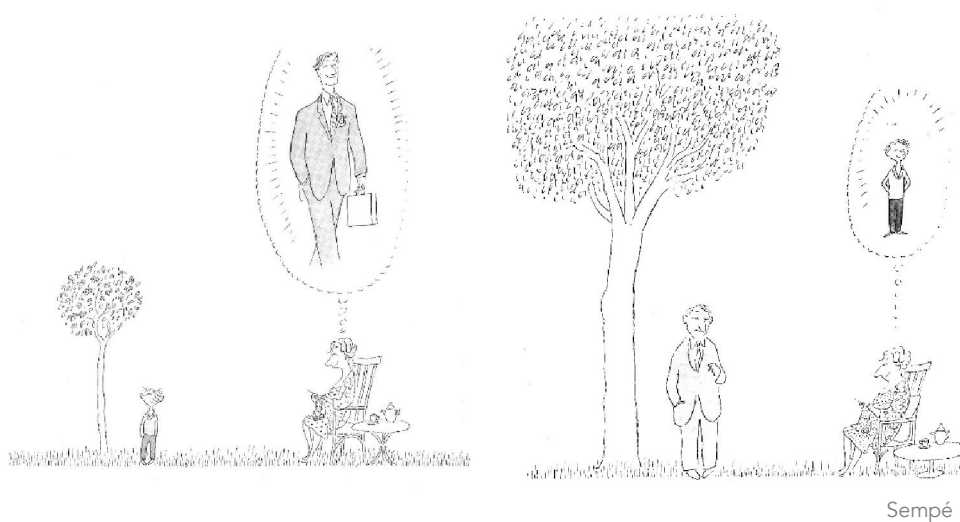
⁶ Ronan Chastellier, *Tendancesologie : la fabrique du glamour*, Paris, Eyrolles, 2008.

⁷ *Vintage* est un anglicisme issu de « vendanges » initialement utilisé dans le vocabulaire du vin pour désigner des crus anciens. Aujourd'hui, très en vogue dans les milieux de la mode et de la décoration, il qualifie un objet authentique et emblématique d'une époque.

⁸ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, Point, 2015, p. 27.

⁹ Gloria Origgi, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald », *Fabula-LhT*, n° 1, « Les Philosophes lecteurs », février 2006. Disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/1/origgi.html>> [consulté le 09 février 2019].

Ses travaux sur la mémoire narrative détaillent les connaissances en neurosciences au sujet de notre tendance à inventer le récit de notre vie en fonction de la façon dont nous percevons notre identité. « Je » est une narration en continuelle construction et il apparaît que nous sommes inlassablement en train de composer des récits fondateurs pour donner sens à notre passé. « C'est en gardant en mémoire certaines expériences passées comme siennes, que chacun d'entre nous se constitue en sujet moral, particulier et singulier¹⁰ ». En clair, nous donnons signification à nos vies en élaborant des schémas narratifs de notre propre histoire. De ce fait, notre conscience du présent est fortement construite sur les réminiscences du passé et les projections dans le futur. C'est grâce à la mémoire autobiographique que nous apprivoisons la temporalité pour donner une signification au temps qui passe et créer du lien et du sens entre les événements d'une vie. On le comprend bien dès lors : le souvenir est une question de narration de la construction de notre passé.



Réécrire le passé

Et alors, revenant à ma démarche artistique, je m'interroge pour comprendre quelle est la narration portée par la collecte des objets de famille et qu'elle en a été la traduction dans ma pratique plastique ? Les fondements de cette narration peuvent tenir en une phrase du psychanalyste Jean-Pierre Winter : « Chacun de nous est ainsi, quand il en accepte le poids, responsable de ce qui lui est transmis¹¹ ». Certes, personne ne m'a contrainte à collecter des objets dans la maison abandonnée, personne ne m'a désignée en tant que gardienne ou garante, aucune tâche ne me m'a été assignée. Et malgré tout, je me sens plier sous le poids du fardeau, comme responsable de transmettre l'histoire familiale, comme en charge d'une fonction laudative de gestion des traces historiques de la lignée parentale.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Jean-Pierre Winter, *Transmettre (ou pas)*, Paris, Albin Michel, 2012, p 47.

Ainsi, il est des prélèvements qui me semblent lourds en termes d'injonctions sociales. L'injonction est un ordre de faire. Elle est sociale en ce que cet ordre est imposé par les usages sociaux. Emporter les affaires de couture de plusieurs générations de femmes signifie-t-il que je dois m'en servir et coudre régulièrement dans le rôle que la société d'autrefois assignait aux femmes ? L'objet porte-t-il en lui l'obligation de faire, dictée par son usage ? La question se pose dans les mêmes termes pour la collection de timbres ou les livres de recettes de cuisine. C'est sur ce poids des injonctions supposées que j'ai travaillé il y a peu.

J'ai créé 4 panneaux de papier : la mémoire étant fragile et fugitive, j'ai opté pour un support léger et délicat, un peu jauni et vieillissant, disant le temps qui passe. Ces qualités de fragilité sont évoquées également par l'accrochage, sciemment imparfait pour une impression de flottement et de vulnérabilité.

Sur ces quatre feuilles de format identique (60 x 40 cm), j'ai évoqué la transmission, de mère en fille depuis quatre générations, des objets dits féminins portant injonction sociale au rôle de la femme dans la famille.

Chaque planche est plus délavée, plus salie, moins aboutie que la précédente pour marquer mon désintérêt pour les rôles réducteurs que, dans mon récit personnel, les femmes des générations précédentes auraient voulu me faire endosser.

La première feuille comporte les pages de livres anciens et des graphismes symboliques de la culture, de l'écriture et du savoir. L'ensemble est plutôt soigné et élégamment présenté. Cette feuille signifie : « être cultivée ? Avec plaisir ».

La seconde feuille comporte des pages de livres de cuisine, des extraits de recettes, des coulures de nourriture et des taches de café. Les collages sont moins soignés et de guingois. Elle pose : « cuisiner ? Pourquoi pas ».

La troisième feuille comporte des modèles de vêtements d'un autre âge et des extraits de patrons de couturière. Elle est parcourue de fils cousus et d'une fine couche de plâtre qui rend les visuels difficilement lisibles. Elle énonce : « coudre ? Je n'en ressens pas le désir ».

La dernière feuille est déchirée, parsemée de timbres de collection, tachée, plâtrée, presque vide et clame : « classer des collections de timbres ? Il n'en est pas question ! ».



Fragments de mémoires, quadriptyque, 2017
Collage, aquarelle, dessin sur papier, 60 x 40 cm chacun



Culture



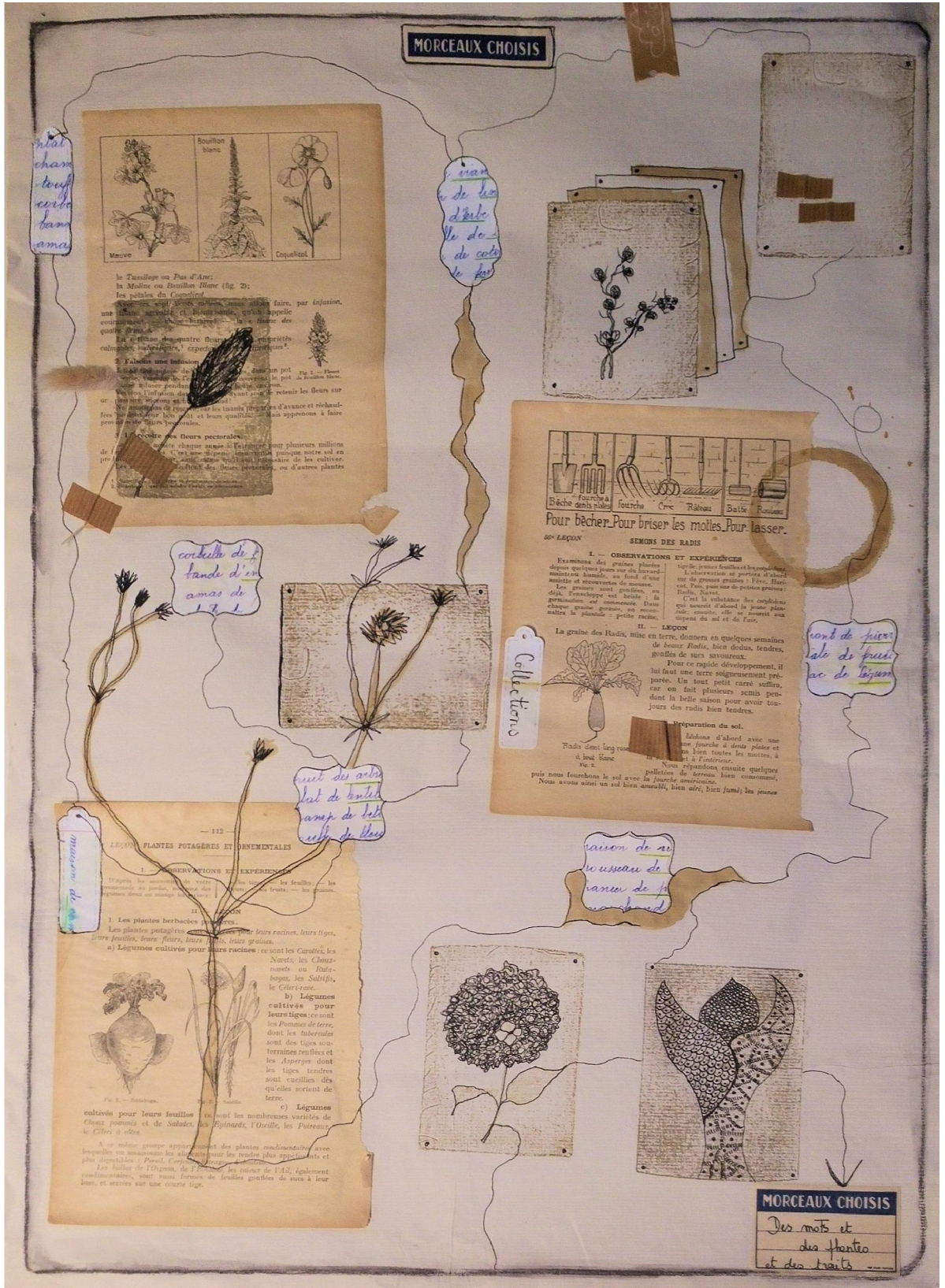
Cuisine



Couture



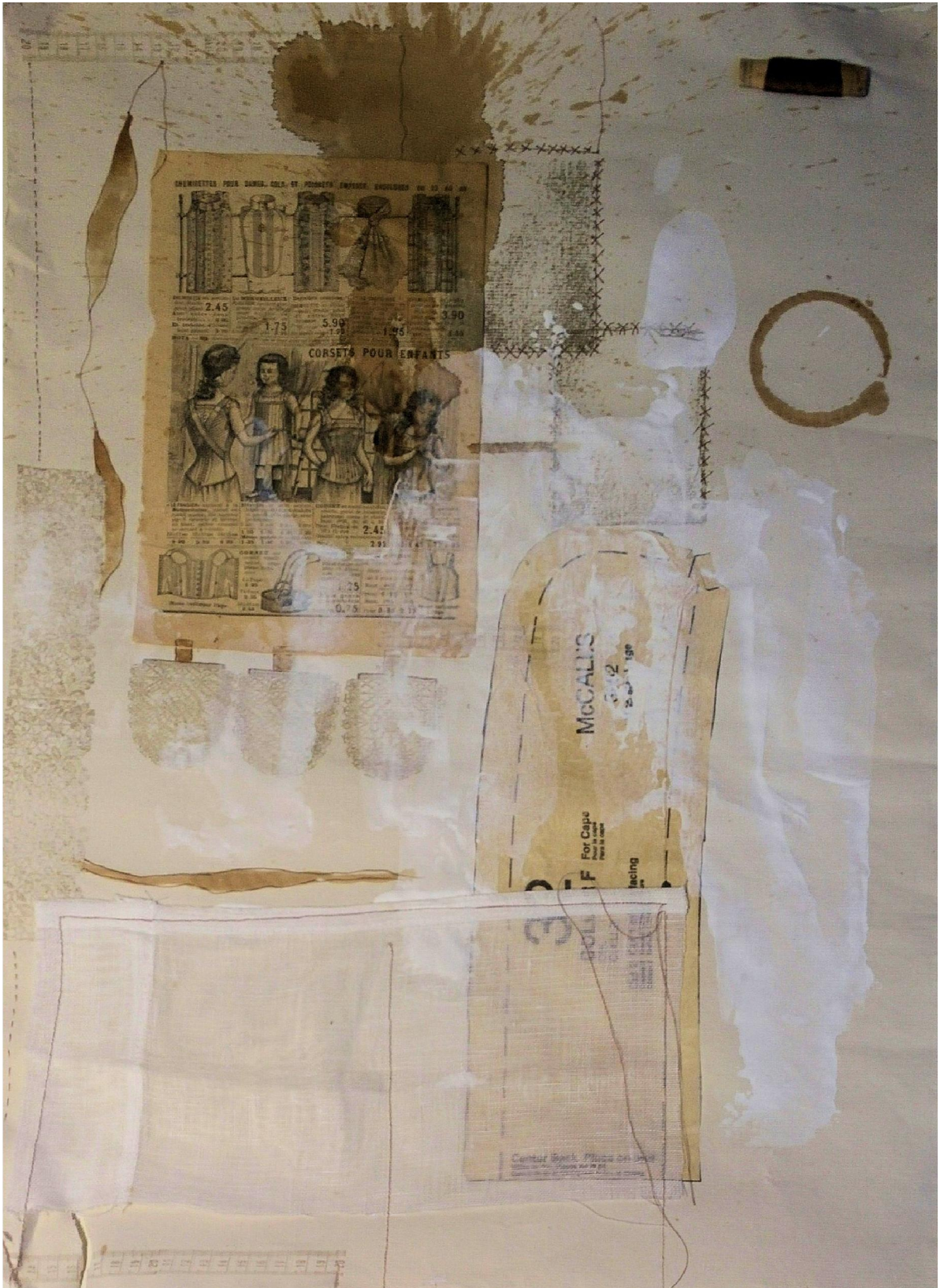
Timbres



Fragments de mémoire, avec plaisir, 2017
Collage, aquarelle, dessin sur papier 60 x 40 cm



Fragments de mémoire, pourquoi pas, 2017
Collage, aquarelle, dessin sur papier 60 x 40 cm



Fragments de mémoire, pas le désir, 2017
Collage, aquarelle, dessin sur papier 60 x 40 cm



Fragments de mémoire, pas question, 2017
Collage, aquarelle, dessin sur papier 60 x 40 cm

Ce travail constitue mon premier rapport à une pratique mettant en œuvre des objets familiaux, même s'ils sont limités, à ce stade, à des fragments bidimensionnels (feuilles, pages, timbres, papiers etc.). En effet, plastiquement, ces planches comportent les éléments principaux de ma pratique dans un travail d'assemblage d'éléments hétéroclites : des pages arrachées à de vieux livres ou de vieux papiers de tous ordres ayant appartenu à ma famille, comme revendication de l'appartenance à une lignée ; des fragments de texte découpés dans les cahiers de classe de ma mère, qui évoquent la place des mots voire de la narration ; des traces et des dessins faits au café pour affirmer l'enjeu domestique de la sommation ; des dessins de végétaux morts et de végétaux imaginaires ainsi que des motifs grossiers en représentation d'un refus de perfectionnisme et un fil conducteur qui unit tous ces éléments entre eux, à l'image du fil rouge évoqué plus haut, l'ensemble des graphismes étant tracé au stylo bille pour repousser toute idée de repentir.

De certaines planches, pendent des bouts de papier, des fragments de feuilles, comme un abandon, un renoncement, comme des lambeaux de vie. Les quatre planches se lisent ensemble, en un quadriptyque qui s'effiloche, à l'image de la vie de famille au sein de la maison qui l'a abritée. Les quatre feuilles accrochées côte à côte, séparées par quelques centimètres de mur blanc, peuvent se lire comme 4 cases de bandes dessinées, forme efficace de la narration (d'ailleurs les deux premières feuilles sont cernées d'un cadre noir irrégulier au trait un peu incertain comme peut l'être la matérialisation de certaines vignettes de bandes dessinées). Elles impriment une temporalité, par une lecture de la gauche vers la droite, celle une histoire en train de se dérouler.

Cette histoire est celle du moi face au poids des objets de famille que, dans un premier temps, j'accepte de prendre en charge, pour peu à peu les rejeter et les abandonner.

Ces objets portent pour moi la sommation : « si tu prends, tu fais ». Je prends mais je m'autorise le faire à ma façon, faisant fi des injonctions supposées. Il apparaît ici très clairement que ces injonctions imaginaires et leur traitement plastique portent, comme les objets collectés, les ressorts de la narration liée à la mythologie personnelle car personne ne m'a rien demandé et les objets n'attendent rien de moi.

Sans faire de ce travail de recherche un précis d'histoire de l'art, rappelons que le terme « mythologie » appliqué à des œuvres d'art a été utilisé pour la première fois en 1964 lors de l'exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Le terme est repris en 1972 par Harald Szeemann, commissaire d'exposition et critique d'art allemand, pour la section « Mythologies individuelles » à la *documenta V*, espace où chaque artiste exposait son monde personnel.

Deux ans plus tard, Harald Szeemann inaugurerait une exposition, en appartement, consacrée aux affaires personnelles de son grand-père¹² à travers une « exposition mythographique qui présente les objets quotidiens d'un coiffeur comme des œuvres d'art¹³ ».



Exposition Harald Szeemann, *Grand-père, un pionnier comme nous*, 16 février- 25 avril 1974, Galerie Gerber, Berne

Szeemann crée ainsi un mythe personnel en passant par une exploration de l'intime revendiquée. Selon lui, « le métier de faiseur d'expositions et son contexte ne peuvent se renouveler que dans la réintégration de la dimension de l'intimité¹⁴ ». C'est bien ainsi que je peux décrypter le processus qui m'amène à créer autour de l'objet de famille, extrait du quotidien, pour me raconter l'intimité d'une mythologie personnelle, celle d'une enfance réinventée.

Et c'est effectivement d'intimité que parlent les artistes qui convoquent les mythologies personnelles pour donner à voir leur art. Autorisons-nous à sortir des sentiers battus des références trop connues à Beuys, Messager, Calle ou Boltanski.

¹² Harald Szeemann, *Grand-père, un pionnier comme nous*, 16 février- 25 avril 1974, Galerie Gerber, Berne.

¹³ Magali Nachtergaele, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, conférence d'avril 2012, Lille. Disponible sur < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/> > [consulté le 21 mai 2019].

¹⁴ Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p.37.



Clément Cogitore
Bielutine, dans le jardin du temps, 2011
 Film, 36 minutes, Dvd

Orientons-nous plutôt vers le film documentaire de Clément Cogitore *Bielutine, dans le jardin du temps* (2011). Ce film, de 36 minutes, présente un couple de personnes âgées vivant dans un appartement sombre de Moscou qui recèle une extraordinaire collection d'art, comportant des toiles du Caravage, de Vinci ou de van Eyck. Rien dans leur témoignage ne laisse transparaître la mystification si ce n'est un doute qui plane sur le mystère des origines de cette incroyable collection. C'est à la suite de la projection d'un extrait de son film que Clément Cogitore, lors d'une récente conférence¹⁵, a fourni quelques clés de décryptage en présentant les protagonistes comme « un couple de mythomanes sur lequel plane le spectre du mensonge d'une mythologie personnelle romanesque et poétique. Ce sont des gens qui construisent eux-mêmes leur personnage. Ils vivent dans le récit qu'on s'écrit pour nous-mêmes ».

Tout dans cette citation résume une situation qui me concerne : les objets dont on s'entoure participent à l'histoire, au récit, qu'on se réserve et auxquels on veut croire pour réécrire un passé à réenchanter ou une réalité morose. La présentation du film sur le site internet de l'artiste indique : « Entourés de leur corbeau et de leurs chats et sous l'œil de Léonard, Titien, Michel-Ange et Rubens, Ely et Nina évoluent dans une fiction, un monde qui n'existe que pour eux, un monde où l'art et le mensonge ont peu à peu pris le pas sur la réalité. ». Cette mythologie est donc bien un récit fictionnel à usage personnel qui prime sur la réalité. Quant à Pierre Murat, il écrit à ce sujet que le couple s'obstine « à défendre un imaginaire bousculé par le temps. Une utopie à bout de souffle¹⁶ ». Ces deux assertions peuvent tout à fait s'appliquer à ce que je cherche à travers la collecte des objets anciens

¹⁵ Clément Cogitore, conférence Interface du 19 décembre 2018, Sorbonne, Paris.

¹⁶Pierre Murat « Clément Cogitore, chercheur d'arts » *Télérama* du 1/12/2018, disponible sur <<https://www.telerama.fr/cinema/clement-cogitore,-chercheur-d-arts,n5913652.php>> [consulté le 4 mars 2019]

dans la maison de famille : la narration d'un imaginaire bousculé par le temps et une utopie à bout de souffle.



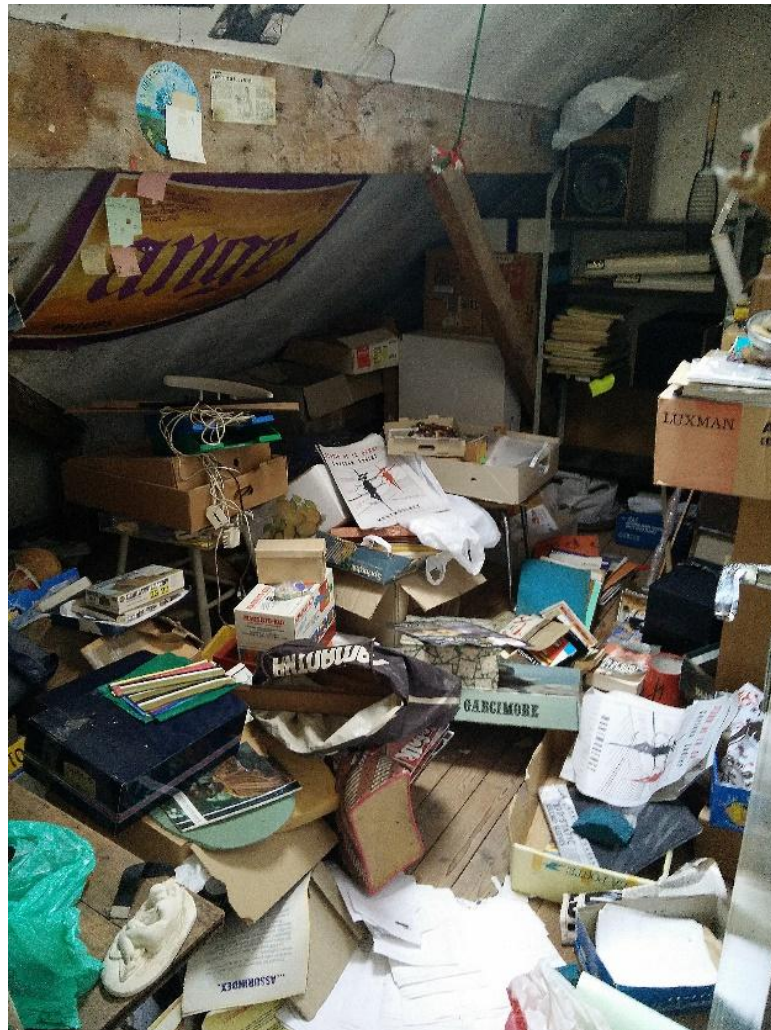
Clément Cogitore
Bielutine, dans le jardin du temps, 2011
 Film, 36 minutes, Dvd

Examinons ce photogramme poignant extrait de *Bielutine*. Cette scène ne se donne pas en spectacle, les protagonistes ne se donnent pas à voir. Ils sont comme prisonniers de leur monde clos, exclus de l'extérieur, hors de la vie. Ils semblent enfermés dans leurs névroses, comme séquestrés dans leur boîte crânienne dont le trop-plein est figuré par le salon débordant d'illusions. Nous sommes au cœur d'une affaire très personnelle qui ne semble ne concerner qu'eux.

Il me semble qu'il est grand temps de faire du tri dans tout ça.

B – AGENCER

ce qui se relate quand je trie, range et classe



Entropie de mon monde

Grenier de famille, Montmorency, 2018

En lutte contre l'entropie du petit monde de la famille dissoute, j'applique les recommandations de Thomas Mann en ce que l'ordre et la simplification sont les premières étapes vers la maîtrise d'un sujet¹⁷. De ce fait, après le temps de la collecte, voici arrivé le temps du tri et du classement. Comme le relève Harald Szeeman au sujet de l'exposition *Grand-père, un pionnier comme nous*, « l'ordre de Grand-père ne peut être présenté que classé, classifié ¹⁸ ». Je reprends ses termes au bénéfice de ma mère. Il convient donc d'ordonnancer avec méthode et logique les éléments sélectionnés dans un rangement

¹⁷ Thomas Mann, *La Montagne magique*, Paris, Fayard, 2016, p. 215.

¹⁸ Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p.36.

accessible et rationnel. Les fragments sont catégorisés et rangés par famille dans des agencements dédiés : photos, correspondances, cahiers, médailles, pièces d'identités etc. J'archive la vie passée de la famille sur 5 générations en un véritable travail de classification.

Cet acte de rangement est un geste de mise en ordre des objets, reflet du soin apporté à ma propre intériorité. Quand je mets de l'ordre, jette, classe, agence les objets, j'ordonne également mon espace intérieur. Le rangement équivaut à un travail sur moi qui me permet de repenser mon rapport à l'objet. En classant, je fais acte de condensation, de concentration, de tentative de maîtrise de mon monde. L'état des placards est le reflet de l'ordonnement de ma boîte crânienne, de mon espace intérieur. Je peux relier l'ordre domestique à l'ordre psychologique. L'ordre que j'offre ainsi aux objets est une action qui me permet de mieux y voir, j'ordonne pour y voir clair. Les archives alors maîtrisées m'offrent un sentiment de bien-être et d'accomplissement sans pareil.



Photo documentaire : Archivage personnel, 2018

Une fois les choses en ordre, le stockage sous contrôle me rappelle celui de Joseph Cornell, l'archiviste, qui amoncelait méticuleusement des objets très variés en vue de ses créations futures.



Armoire du sous-sol de Joseph Cornell, *Wanderlust*, London, Royal academy of Art, 2015, p.61.



Une sélection des matières premières de Joseph Cornell, *Wanderlust*, London, Royal academy of Art, 2015, p.33.

Un article de Chantal Le Sauze *Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell* analyse la démarche d'archiviste de Cornell : « La nostalgie ("quelque chose de mort") et le désir ("quelque chose de vivant") sont ainsi deux notions inextricablement liées dans la constitution d'archives¹⁹ ». C'est effectivement dans ce tiraillement paradoxal que j'entrepose vieux papiers, tissus ou boutons de manchette.

L'ensemble de ces classements me renvoie aux *artificialia* ou *mirabilia*, "choses étonnantes, admirables" des cabinets de curiosités regroupant les objets créés ou modifiés par l'Homme (antiquités, œuvres d'art, armes, monnaies, instruments de musique etc.). En effet, le classement, prémices de ma pratique, me semble réunir des choses admirables de par leur rareté et leur ancienneté et m'évoque les cabinets de curiosités qui, dès le XVIIe siècle, ont évolué en une vocation de classement et d'ordonnement des collections. « Les bazars merveilleux du XVIe siècle laissent la place à des cabinets plus structurés où se juxtaposent les différentes familles d'objets²⁰ ». En effet, les cabinets de curiosités sont conçus pour offrir une image du monde en réduction dans le but de le collectionner. Mon appétence pour les cabinets de curiosités anciens ou plus actuels voire domestiques remonte à loin et mon quotidien en est peuplé dans un désir évident de collectionner le monde, notamment celui de ma famille disparue. Le goût de la collection, de l'objet ancien et du témoignage s'y rejoignent. L'intérêt pour le classement, le rangement, la taxinomie sont aux prémices du faire. Collections par familles d'objets, séries et répétitions, les gestes de la démarche se retrouvent dans la présentation de la matière première.



Photo documentaire : cabinet de curiosités personnel, 2019

Monde en réduction

¹⁹ Chantal Le Sauze, « Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 41, octobre 2003, p. 45-55.

²⁰ Alexandre Galand et Delphine Jacquot, *Monstres et merveilles, cabinets de curiosité à travers le temps*, Paris, Le Seuil Jeunesse, 2018, p.1.



Photo documentaire : cabinet de curiosités personnel, photo d'atelier, 2018

C'est ainsi que de nombreux cabinets de curiosités personnels ponctuent mon quotidien, notamment au sein de mon atelier, lieu de travail et de création. En effet, l'acte de classement et de rangement, synthétisé par des cabinets de curiosités concentrés, est un acte qui me relie à l'intime, ressort personnel de ma pratique. Je fais de ces lieux d'ordonnement non pas des mises en scène destinées à être montrées mais au contraire un reflet de mon intériorité, une connexion à mon dedans, à la part de moi qui est prête à créer. Il faut que ce soit rangé pour pouvoir créer.

Cette formalisation de la disposition mentale nécessaire à la création a trouvé son décryptage grâce à l'ouvrage *(des formes de vie) une écologie des pratiques artistiques*²¹, conçu et écrit en 2012 par Franck Leibovici, poète et artiste, sur la base d'une collaboration avec les Laboratoires d'Aubervilliers. Il a pour objet de rendre compte d'une enquête, menée en 2011, destinée à comprendre quelles sont les formes de vie mises en place pour créer et examiner la représentation que les personnes sollicitées (artistes pour la plupart) donnent de l'organisation de leur fonctionnement interne et de leurs processus créatifs. La proposition qui leur était ainsi faite était de créer une forme de représentation à la forme de vie qu'ils s'étaient inventée. L'ouvrage constitue l'atlas de ces formes de vie. Cet ouvrage a revêtu à mes yeux de très nombreux vecteurs d'intérêt : quant à sa forme, quant à sa méthode, quant à son contenu et quant à la réflexion qu'il a suscitée.

²¹ Franck Leibovici, *(des Formes de vie) une écologie des pratiques artistiques*, Paris, Questions théoriques, 2012.

Tout d'abord, l'auteur, espérant des artistes une forme originale de la représentation de leur situation singulière (même s'il a été surpris par la pauvreté des réponses en termes « d'invention de visualisation²²»), l'ouvrage se devait de sortir des sentiers battus d'une présentation formelle classique. Il offre, de ce fait, un exemple intéressant d'un design graphique à la hauteur des designs de vie présentés. Il est inspirant par son organisation à la fois poétique et contemporaine, ses encarts, ses défauts de majuscules, ses illustrations sous forme d'autocollants façon Panini (à acheter séparément), ses notes en marge du texte etc. Avant d'être instructif, il est un album original qui associe présentation et réflexion. D'ailleurs, l'auteur définissant les formes de vie comme étant l'externalisation d'un processus mental, il se devait de composer l'ouvrage comme tel. Les index de fin d'ouvrage, par exemple, sont dignes de la disposition de cartes mentales ou de constellations qui établissent des liens. L'ensemble forme un ouvrage cohérent, reflet d'un travail où la forme et le propos sont en résonance.

La méthode de l'enquête est fort instructive également. En effet, l'auteur a mené une enquête, récolté des données, dépouillé les réponses, analysé les résultats et présenté les conclusions à la poursuite d'un objectif portant sur un domaine artistique extrêmement intime qui aurait pu être considéré de l'unique ressort du viscéral et de l'indicible. Il a appliqué au secret de la création artistique les principes d'une étude socio-économique, même si les critères mis en avant par les artistes ne sont pas les classiques paramètres de ce type d'étude (comme âge, sexe, nationalité etc.). L'ensemble de la démarche m'a profondément éclairée sur la notion de recherche, de méthode et d'expériences liées au domaine de l'art, voire sur l'art analysé et traité comme une science. En ce qui concerne le contenu, il est particulièrement intéressant car offrant à voir l'intimité créatrice des personnes sollicitées. Il est rare de pouvoir entrer dans le secret des ateliers sans rester à la surface des choses, de comprendre comment les artistes procèdent pour produire et quels écosystèmes ils mettent en place autour de la création. Les témoignages collectés sont autant de modélisations possibles du fonctionnement qui habite les artistes. Les formes des réponses, non imposées, sont multiples : textes, photos, site internet, dessins, playlist... Les pratiques intimes mises en place par les artistes sont souvent drôles et n'ont pas de relation claire avec leur démarche artistique : Stéphane Bérard escalade les chambranles de portes pendant que son ordinateur mouline, Jochen Dehn se projette dans un tableau de Poussin pour voir son propre « dedans », Gérald Kurdian prend des photos de chambres d'hôtel mises en parallèle avec des agendas coloriés, Dominique Petitgand fait la liste des choses qu'il ne veut pas, Robin Rimbaud écrit son journal intime de façon continue depuis 34 ans, Matthieu Clainchard flâne dans l'espace urbain pour collecter des affiches de chats perdus ...

²² *Ibidem*, p. 14.

Certaines pratiques paraissent tellement incongrues et comiques, que j'ai voulu en tester certaines pour comprendre si une quelconque connexion s'opérait. Mais c'est vainement que j'ai collecté des affiches de chats perdus dans mon quartier. Elles ne m'ont nullement permis de me connecter à mon inspiration artistique.



Photo documentaire : affichettes de chats perdus, Forêt de Sénart, 2019

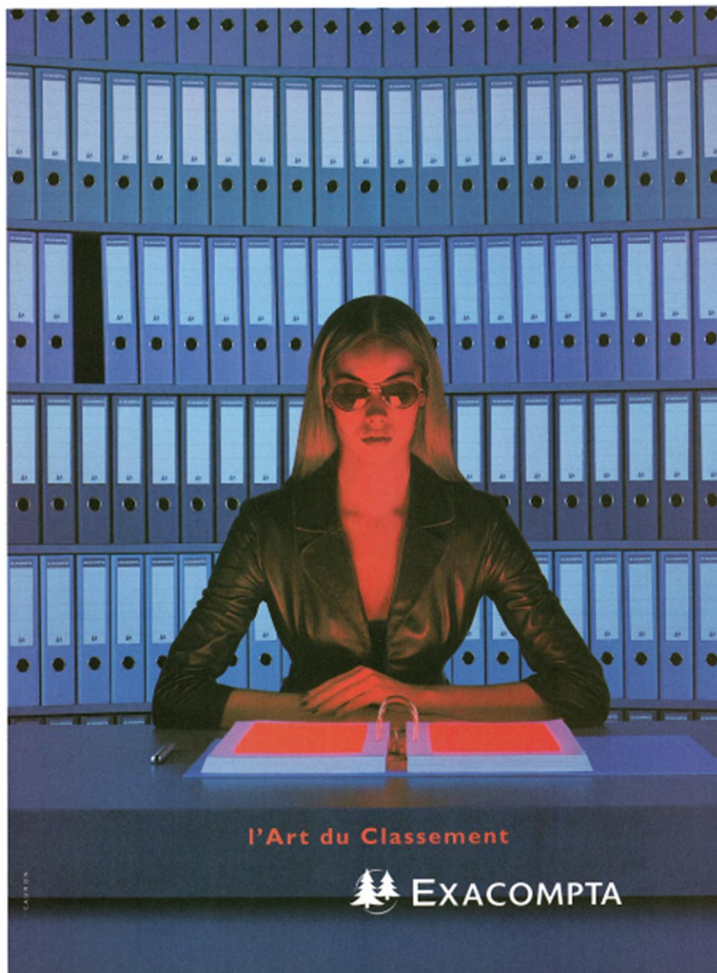
On peut donc affirmer que, sans doute, tous les artistes ont une habitude particulière pour se connecter à leur « dedans », à leur inspiration artistique mais que cette démarche est personnelle à chacun. Ce résumé me fait penser au jugement de gout vu par Kant : tout le monde ressent la même sensation face au beau mais chacun pour un objet différent. Rien ne sert de tenter de convaincre l'autre de la beauté de ce qui nous fait vibrer pas plus qu'il n'est productif de tester l'organisation interne d'un autre artiste pour se connecter à sa propre inspiration ou envie créative.

Par ailleurs, le sous-titre de l'ouvrage « une écologie des pratiques artistiques » me renvoie à mes propres recherches intitulées « écologie du souvenir » et me permet ainsi de me projeter dans des formes de représentations innovantes pour mon travail en ouvrant de nouvelles possibilités formelles. Enfin, la réflexion de fond que cet ouvrage a induite répond profondément à une problématique personnelle qui m'occupe depuis plusieurs mois. A savoir : « Est-ce que le contexte de ma vie (ou de celle de toute personne désirant créer) constitue un facteur externe qui agirait sur l'œuvre ou l'impossibilité de l'œuvre ? En clair, est-ce que le fait que je sois installée dans une vie confortable et sollicitée continuellement par les miens et les contraintes quotidiennes m'empêche de créer ou en tout cas entrave ma capacité à me connecter à mon dedans, à cette dimension où l'on se rassemble pour offrir une vision singulière ? L'ouvrage répond précisément à ces appréhensions en démontrant que l'on doit se débarrasser d'un usage vague de la notion de contexte (c'est-à-dire les facteurs externes subis qui sont « le dehors » et qui s'appliquent à tous uniformément) pour prendre en considération la situation interne que l'artiste crée en interaction avec son environnement. En outre, parmi les témoignages des formes de vie, plusieurs artistes comme Till Roeskens, Bojana Cvejic et Tim Etchells

mettent en avant la condition de l'artiste moderne free-lance obligé de suivre de nombreux projets simultanés qui forment une contrainte de distraction.

Donc, pour compléter l'enquête initiée par Franck Leibovici, à la suite des artistes qui ont détaillé leurs formes de vie, je suis en mesure d'énoncer, qu'avant l'acte de création, je range, classe, ordonne mon atelier et toutes choses de mon environnement, dont tout particulièrement les affaires de famille.

Et je ne suis vraisemblablement pas la seule à procéder à ces pratiques d'ordonnement, de classement, d'archivage à un croire le magnifique et si drôle autoportrait par procuration de documentation céline duval, artiste sur les pratiques de laquelle j'aurai l'occasion de revenir.



documentation céline duval
*L'art du classement, autoportrait par
procuration, 2011,*
Galerie Semiose, Paris

Nous verrons plus après que j'ai été amenée à interviewer Alexis Argyroglo, artiste, auteur et libraire²³. A travers notre entretien, il en est venu à évoquer la question du rangement comme organisation de l'espace, représentation du monde et proposition de narration.

« La librairie est une façon d'organiser la représentation du monde. J'essaie d'organiser les 100 m2 de la librairie, qui est un petit espace à l'échelle du monde, mais comme notre offre est généraliste, elle a vocation à représenter un condensé du monde. Raconter une histoire c'est mettre de l'ordre dans l'entropie du monde et donner une organisation du monde pour offrir une meilleure lecture du monde. C'est le système de classement qui fait la narration. Ici au rez-de-chaussée, quand on rentre les trois premières bibliothèques qu'on voit sont trois bibliothèques thématiques : Univers, Orient, Paris. Univers au sens premier, cosmologie, astronomie, écologie, globalisation, mondialisation et les migrations internationales. Puis Orient et enfin Paris. C'est donc comme une façon de se situer. Je souhaite que le premier contact visuel du client passe par là afin qu'il se situe à la fois à l'échelle locale dans un quartier et à l'échelle de la ville et du monde. ».

C'est donc bien de cela qu'il s'agit quand je range et classe : je mets en place une narration personnelle qui organise à la fois ma vision du monde extérieur (mon atelier) et de mon monde interne (mon mental). Et c'est tout à fait la même démarche que j'affirme dans mon appétence pour les dioramas. Dans une démarche synthétique, au sein de mises en scène miniatures, le diorama revêt l'unité d'un petit monde à part, autonome, un nouveau microcosme à l'univers protégé et parfait. Se situant entre la maison de poupée et l'intérieur d'une boîte crânienne, il s'inscrit au plus profond de l'intimité, jouant avec la saveur de la nostalgie et le désir de réécrire, voire de rejouer, notre histoire. Comme le mentionne Gaston Bachelard, « je possède d'autant mieux le monde que je suis habile à le miniaturiser ²⁴ ». Le paraphrasant, j'ajouterai que je possède d'autant mieux l'histoire de mes origines que je suis capable de la miniaturiser et je suis en état de créer lorsque que j'ai réussi à en condenser les traces. Le format de miniaturisation du diorama me convient parfaitement pour m'approprier et restituer un fragment d'histoire. Cette intuition que je ressens devant l'histoire en petit format est confortée par Gaston Bachelard qui la résume ainsi : « Les valeurs s'engouffrent dans la miniature. La miniature fait rêver ²⁵ ».

À l'origine de sa création au XIXe siècle, le diorama était un tableau de grande dimension qui, par son éclairage voire ses superpositions, donnait au spectateur l'illusion du mouvement. En effet, telle est sa définition première qui émane de son étymologie : « voir à travers ». Toutefois, ce procédé découle de différentes généalogies, notamment religieuses, scientifiques et artistiques et revêt de nombreuses déclinaisons dont le Palais de Tokyo s'est fait le témoin au cours de l'été 2017²⁶, reflétant la grande richesse des

²³ Entretien complet en annexe

²⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012, p. 142.

²⁵ *Ibidem*, p. 143.

²⁶ Exposition *Dioramas*, Palais de Tokyo, Paris, du 14 juin au 10 septembre 2017.

registres qui le définissent et leur interprétation par des artistes contemporains comme Anselm Kiefer, Pierrick Sorin ou Richard Barnes.

Dans son acception actuelle, le diorama est le plus souvent une boîte, ouverte sur un côté, contenant un décor en volume. Souvent de petite taille, il peut s'apparenter à une miniature voire à une vitrine. Avant d'analyser la portée plastique et théorique de la pratique des dioramas, arrêtons-nous sur une œuvre du plus célèbre artiste du diorama, Joseph Cornell. Joseph Cornell est né en 1903 aux États-Unis et mort en 1972 à New-York. Il est réputé pour ses assemblages et ses innovations en termes d'hybridation entre art, qu'on peut qualifier de surréaliste, et poésie imagiste. Il est notamment célèbre pour ses transformations de boîtes en objets d'art.



Joseph Cornell
Parrot For Juan Gris, 1953
 Assemblage dans une boîte, 45,08 x 30,81 x 14,3 cm,
 Collection de Robert Lehrman, Washington DC.

Parrot For Juan Gris de Joseph Cornell date de 1953. Ce diorama est constitué d'un boitage dont la face frontale est vitrée et cernée d'une fine baguette d'encadrement en bois vieilli. L'ensemble s'apparente à une vitrine. Ses dimensions sont de 45,1 cm de hauteur sur 31 cm de largeur et 11,7 cm de profondeur. Cette vitrine verticale comporte un fond et des parois intérieures recouverts de vieux papiers collés en assemblage. On identifie parmi eux des fragments de cartes géographiques du Mozambique, un morceau de buvard rose taché d'encre, le titre du journal *L'économiste*, des coupures de presses en colonnes rédigées en français, un morceau de papier-bois, deux papiers noirs jouant le rôle d'ombres, un timbre du Portugal ainsi que deux bandes de papier décoratif gris-brun

à motifs floraux blancs. L'ensemble de ces éléments, constituant un fond à la fois disparate et harmonieux, est traversé par une ligne oblique dans le bas de la vitrine. En haut de la vitrine est fixée une fine barre de métal horizontale qui retient un cercle métallique qu'elle traverse duquel pend une cordelette nouée. Au sol de la vitrine repose une balle de liège traversée d'une petite tige de bois rouge ainsi qu'un papier de couleur bulle plié en quatre recouvert d'écritures noires non lisibles. Au centre de la vitrine, rehaussé du fond, trône un perroquet blanc sur une branche d'arbre en papier découpé. Cette figure pose sur un demi-socle en bois en un cône tronqué. *Parrot For Juan Gris* est dédié à Juan Gris dont Cornell admirait le travail. Évoquant l'esprit des collages cubistes, cet assemblage revêt certains aspects voisins du travail de Gris : silhouettes, ombres portées, texture du bois, diagonale, césures verticales ou horizontales, éclats de couleurs parmi un ensemble de teintes sourdes. *Parrot For Juan Gris* est bien représentatif du travail de Cornell autour des boîtes dans lesquelles il met en scène des assemblages d'éléments inattendus en des évocations de cabinets de curiosité poétiques voire oniriques. Il attire l'attention du spectateur grâce à des associations étonnantes aux interprétations multiples. Devant *Parrot For Juan Gris*, on ne peut que se questionner : pourquoi le cercle, pourquoi la ficelle, pourquoi la balle, pourquoi le papier au sol, pourquoi un perroquet. Le montage est plurivoque. La balle renvoie-t-elle au symbole de la planète ou évoque-t-elle les jeux du cirque ? Le cercle irait bien dans ce sens, mais alors pourquoi la ficelle ? Les questionnements sont sans fin car le diorama est comme un lieu de projection mentale propice au développement de l'imaginaire. La concentration d'une scène en une illusion condensée renvoie en quelque sorte au monde de l'enfance et du jouet où il est possible de tout réinventer. Devant un diorama, le spectateur se projette comme devant une maison de poupée ou un modèle réduit, investi de la toute-puissance de l'enfance et de la maîtrise sur le déroulement de l'histoire qui s'y joue. Comme le relève Gaston Bachelard, « les miniatures de l'imagination nous rendraient tout simplement à une enfance »²⁷.

D'ailleurs, Chantal Le Sauze va dans ce sens en ce qu'il décrit la démarche de Cornell. « Ses œuvres sont des mémoriaux d'un siècle qui disparaît, [...] de son enfance heureuse et du temps qui passe²⁸ ». Elle poursuit :

« En même temps, leur mutation au statut d'œuvres rend tout cela de nouveau vivant par le moyen du montage et de l'assemblage. Ses constructions faites à partir d'éléments hétérogènes redonnent au monde une unité que l'on croyait perdue. [...] C'est la paradoxale modernité de son œuvre qui ressemble plutôt à celle de Proust qui pensait que l'art était fait pour donner au passé une forme et éviter ainsi sa disparition²⁹ ».

Et une fois de plus dans ce travail de recherche, je m'arrête sur les termes significatifs qui précèdent : Proust, donner une forme au passé, histoire, désir de réécrire... Une nouvelle

²⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.141.

²⁸ Chantal Le Sauze, « Le Temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », op. cit.

²⁹ *Ibidem*.

fois, je suis sur le registre lexical de la narration, ce qui n'est pas étonnant puisque selon Florence Ostende, une des commissaires de l'exposition *Dioramas* : « le diorama a une puissance de fiction et d'émerveillement car il crée l'illusion de quelque chose d'absent qui surgit soudain³⁰ ». Avec le diorama, nous sommes bien dans la narration. Et c'est dans le double objectif de condensation et de narration que j'ai fabriqué un diorama, non destiné à être vu mais plutôt à concentrer mon goût de la synthèse et de l'ordre, comme transcription plastique de mon monde intérieur. D'ailleurs, les dioramas (et spécifiquement ceux de Joseph Cornell) sont souvent considérés comme des « projections mentales³¹. »

J'ai réalisé une boîte en carton cernée d'une baguette d'encadrement habillée de pages de cahiers d'école déchiquetés et peints et comportant des éléments apparemment hétéroclites : une radiographie des poumons, un poids en laiton, une ficelle cassée, des pages de cahier et deux photos qui évoquent l'enfance et l'adolescence de ma mère. J'ai désiré créer un assemblage d'éléments disparates dont l'association aurait pu créer un choc selon le principe du montage attraction d'Eisenstein, afin de rompre la linéarité apparente du récit et capter l'attention en proposant la réunion d'éléments qui n'ont habituellement pas vocation à cohabiter.

Ma préoccupation principale lors de réalisation du diorama avait été de ne pas être illustrative, ne pas être dans l'évidence, dans le pathos et de prendre le recul suffisant pour ne pas faire de cette boîte, un ex-voto ou un autel. Toutefois, toujours en quête de lucidité, je dois bien reconnaître que le but initial n'a pas été atteint. Ce boitage aux couleurs de terre ressemble à une tombe et respire la mort. En outre, une photo d'enfance, une radio des poumons et un poids à la ficelle brisée racontent une histoire d'une telle évidence qu'il faut cesser d'imaginer qu'elle trompe qui que ce soit quant à la flagrance du récit. Si projection mentale il y a à travers ce diorama, il faut bien reconnaître que c'est celle du deuil et de la perte non surmontés. Mais comme le relevait Harald Szeemann, qui me conforte dans ma démarche du souvenir, « parce qu'on parle de lui et qu'on raconte son histoire, Grand-père vit au-delà de sa mort³² ». L'évocation aurait été plus forte que la démonstration et un travail plus subtil aurait gagné en force. Les choses sont trop précises ici pour ouvrir la porte à l'imaginaire, je n'ai pas laissé la place au suggéré. Seul le rôle d'ordonnancement de mon petit monde intime a été rempli ce qui est dans ma démarche la fonction essentielle que je voue aux dioramas. La narration est si intime qu'elle ne laisse pas place au spectateur et à son imaginaire. Je vais donc maintenant envisager comment faire évoluer ma démarche pour élargir le propos et laisser la place à la réception de mon travail par le spectateur.

³⁰ Emmanuelle Lequeux, « Diorama, une fenêtre sur des mondes étranges », *Beaux-arts magazine*, n°396, juin 2017, p.90.

³¹ Marion Daniel, *Poétique d'objets, Lieu d'Art et Action contemporaine*, Dunkerque, Editions Dilecta, 2013, p. 7.

³² Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p.36.



Fragments de mémoire, le diorama, 2017
Boîtier, papiers, objets, photos, dim. 52 x 34 cm

C – EXPOSER

Ce qui se joue quand je montre

Ces histoires personnelles ou familiales qu'on se raconte, comment faire pour les communiquer à d'autres ? Si on en reste à son histoire personnelle, réelle ou fantasmée, ce n'est pas une histoire communicable et elle ne parle qu'à fort peu de personnes puisque comme le soulève le scénariste Jean-Claude Carrière : « Il manque le passage par l'anonymat de l'auteur ³³ » c'est-à-dire le fait de savoir se détacher de sa propre histoire, de son expérience personnelle pour tenter de la rendre commune voire universelle. Je vais donc étudier dans un premier temps si la monstration des objets de famille permet un pas vers cette démarche de communicabilité. Il s'agit maintenant de tenter de sortir de l'intime afin de se diriger vers l'extime.

De tous les objets rapportés de la maison de famille, seule, une petite partie est donnée à voir par le biais de l'intégration dans ma démarche artistique. La plus grande part de ces objets, photos, écrits, vêtements, est précieusement conservée à l'abri des regards comme une parcelle d'intimité, intérieure et secrète.



Réserve de famille

Photos documentaires : aux portes de la réserve, 2018

³³ Jean-Claude Carrière, *Raconter une Histoire : quelques indications*, Paris, Fémis, 2001, p 44.

Je l'ai mise en scène dans une pièce dédiée, nommée « Réserve de famille », qui joue le rôle d'un musée personnel, caché aux regards d'autrui, comme un cabinet de curiosités confidentiel de papiers et d'objets anciens.

La mise en scène consiste à disposer les objets anciens en situation d'activité : les affaires de couture sont en place, prêtes à servir, alors que je ne couds pas ; les poupées anciennes sont bien couchées, en vue, dans leur berceau ; les affaires d'école d'un autre âge sont disposées sur le bureau, en attente de l'écolier.



Photo documentaire : au sein de la réserve, 2018

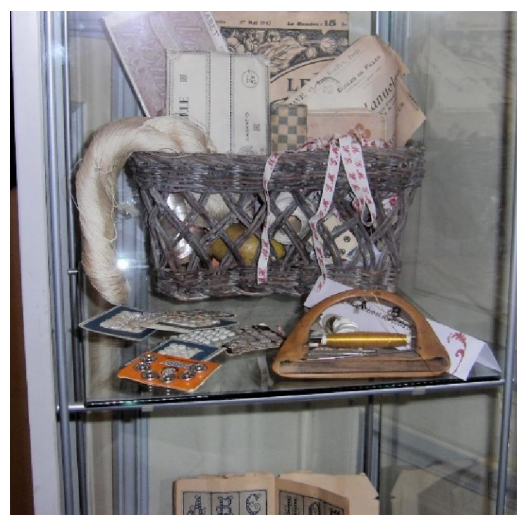
Tout y est installé comme si des personnes allaient surgir du passé pour reprendre leur place dans l'histoire, matérialisée par leurs objets, dans une tentative de reconstitution. Mais comme le relève Christian Boltanski : « Dès que l'on essaie de protéger quelque chose, on le tue ³⁴ ». Il est évident que mon petit musée personnel, même s'il me semble plein de charme, sent la mort. Il faut que tout ceci bouge, sorte de la momification et se tourne vers l'extérieur. D'ailleurs, comme le soulève Marion Delage de Luget : « Tout fragment est projet ³⁵ » et c'est ainsi que tout objet stocké dans la « Réserve de famille », tout fragment de mémoire, porte en lui le projet d'une création possible.

³⁴ Cité dans Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 45 [“entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens” dans *Actualité des arts plastiques*, n°23, “Art et société”, janvier- février 1975, p.30]

³⁵ Marion Delage de Luget, « La Fragmentation, ce monstrueux », 2010, disponible sur <<http://journals.openedition.org/appareil/420>> [consulté le 05 février 2018]

Pour rendre à la vie les objets, qui sont autant de supports de souvenirs et des traces, il convient de les sauver de l'oubli et de les offrir au regard de l'autre, de les donner à voir en une sorte d'opération de sauvetage du temps passé. Cette part d'intimité que l'on rend publique c'est la part de la « Réserve de famille » qu'on offre aux autres : c'est passer de l'intime à l'extime.

J'en ai eu instinctivement le désir, dès l'année 2009, alors que ma démarche artistique était loin d'être théorisée. Dans le cadre d'une exposition intitulée *Cabinet de curiosités*, j'ai présenté au Centre d'Art du Gros Buisson à Vigneux-sur-Seine (91) un ensemble de vitrines rassemblant ces objets du passé. J'ai assorti cette exposition d'une prise de parole qui détaillait le rôle et l'histoire de ces objets et de leurs précédents possesseurs. Les montrer était ouvrir le dialogue, en parler était les faire revivre. La narration à travers la monstration était à l'œuvre comme partage d'expérience.



Photos documentaires : Cabinet de Curiosités, Vitrines, Novembre 2009, Centre d'art de Vigneux-sur-Seine (91)

On peut ici se référer aux *Vitrines de référence* de Christian Boltanski et à ce qu'en dit Lynn Gumpert : « Une fois présentés derrière les vitres, les objets domestiques étaient investis de nouvelles significations, dévoilant ainsi ce qui se produit lorsque le domaine privé devient public ³⁶ ». Effectivement, ce qui se produit alors c'est que l'ordinaire se hisse au rang d'universel. Selon Dominique Chateau, lorsque l'on expose des objets-fragments, « le récepteur y percevra le présupposé, le sous-entendu, le requis de la structure profonde qui affleure dans les débris exhibés ³⁷ ». Le regardeur, tout en apportant sa propre lecture et sa propre subjectivité, y trouvera l'essence intime des choses en une dynamique du particulier vers le général.

³⁶ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, op. cit., p. 45.

³⁷ Dominique Chateau, *L'Art du fragment*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.23.

D'ailleurs, se mettre à la place du récepteur permet de mieux appréhender ce qu'on ressent à la découverte des fragments d'histoire de familles inconnues. Je l'ai puissamment ressenti lors de l'exposition dédiée à Nalini Malani au Centre Georges Pompidou fin 2017.

Excavated Images, datant de 1997, est une œuvre de l'artiste indienne Nalini Malani (née à Karachi en 1946), exposée au Centre Georges Pompidou fin 2017³⁸. Cette œuvre consiste en une housse de couette en coton de 204,5 sur 157,5 cm, suspendue sur un fil grâce à des pinces à linge. Elle est le support d'une peinture, voire de deux car les deux faces sont distinctes et ne présentent pas les mêmes motifs. Elle est exposée de façon à ce qu'on puisse voir les deux faces. La peinture réalisée à l'encre, l'aquarelle et à l'huile est faite également de transferts (dont notamment de photos de presse et de textes littéraires³⁹), de taches, de diffusions, d'imprécisions et d'imprégnations et n'apparaît pas clairement comme narrative. On y discerne malgré tout des personnages, des portraits, des silhouettes, un arbre généalogique, des marques pouvant former paysage. Le tissu est parsemé de nouettes de fils teints. Les teintes principales sont le beige, l'ocre jaune en dénominateur commun des deux faces puis le vert profond pour l'une et le gris pour l'autre.



Nalini Malani
Excavated Images, 1997
 Coton, encre, aquarelle, transferts, 204,5 x 157,5 cm.

Cette housse de couette appartenait à la grand-mère de l'artiste qui l'avait emportée avec elle comme baluchon lors de la fuite de la famille du Pakistan vers l'Inde en 1947 lors de la partition en deux états. Cette couette est un symbole d'intimité offert au regard des

³⁸ Exposition Nalini Malani, *La Rébellion des morts*, rétrospective 1969-2018 du 18 octobre 2017 au 8 janvier 2018, Centre Georges Pompidou, Paris.

³⁹ Ont été transférées des pages de la nouvelle *Toba Tek Sing* de Saadat Hasan Manto (1912-1955) qui relate les atrocités de la partition

visiteurs de l'exposition. Elle évoque un déracinement traumatisant qui a marqué les générations futures, figure classique du choc traumatique qui traverse le temps et vient, au titre des mécanismes de l'épigénétique, s'inscrire dans l'ADN des enfants à naître. Cette transmission du passé au présent puis au futur renvoie tout à fait aux problématiques de mes propres recherches. De la même façon, Nalini Malani rapporte un événement précis du passé mais son œuvre traduit également les problématiques très contemporaines des flux migratoires actuels. L'œuvre s'inscrit clairement dans notre présent voire dans l'actualité la plus sombre. Il est d'ailleurs intéressant de relever que l'œuvre est plus contemporaine des problématiques de 2018 qu'elle ne l'était de celles de son année de création (1997), date à laquelle les questions migratoires ne revêtaient pas une telle prépondérance dans l'actualité. Effectivement, selon les propos de Sophie Duplaix, commissaire de l'exposition : « Ses œuvres suscitent des confrontations temporelles et corporelles entre passé, présent et futur. Elles opèrent une synthèse entre mémoire, fable, vérité, mythe, traumatisme et résistance⁴⁰ ».

La notion d'objet d'antan qui crée un lien temporel entre passé et présent est au cœur de mes recherches et *Excavated Images* en est une parfaite traduction. Et bien que rien dans mon histoire personnelle ne puisse me relier à la housse de couette de la grand-mère de l'artiste (ni la période qu'elle évoque, ni les pays concernés, ni la civilisation ou les mouvements politiques dont elle porte la mémoire), elle m'a profondément émue car sa révélation au public la rend universelle. Cette œuvre parle de moi et de ma famille (pour partie d'émigrés italiens), nous parle à tous autant qu'elle évoque les événements douloureux de l'histoire générationnelle de l'artiste.

D'ailleurs, cette émotion face à l'œuvre semble effectivement bien partagée puisqu'on peut relever dans *Le quotidien de l'art* sous la plume de Magali Lesauvage la très sensible critique suivante au sujet d'*Excavated Images* : « Œuvre bouleversante réalisée sur une housse de couette ayant appartenu à la grand-mère de l'artiste et utilisée comme baluchon pendant l'exode de sa famille. Nalini Malani fait remonter sur la surface maculée de taches organiques toute une généalogie d'images, personnelles et universelles⁴¹ ». En outre, le fait que les motifs soient imprécis, flous et offrent diverses lectures possibles, ouvre la voie à l'imaginaire du spectateur bien mieux que ne le ferait un dessin précis à la narration exclusive.

Rendent l'œuvre également universelle, le fait qu'elle évoque les besoins primaires des hommes : le sommeil (symbolisé par le linge de lit), l'hygiène (la pince à linge qui tient l'œuvre suspendue est un symbole universel du linge qui sèche au vent) et le lien (figuré clairement par les fils noués qui parsème le tissu). D'ailleurs lors de la présentation de cette

⁴⁰ Sophie Duplaix, « Nalini Malani », *Code Couleurs*, n°29, septembre-décembre 2017, p. 34.

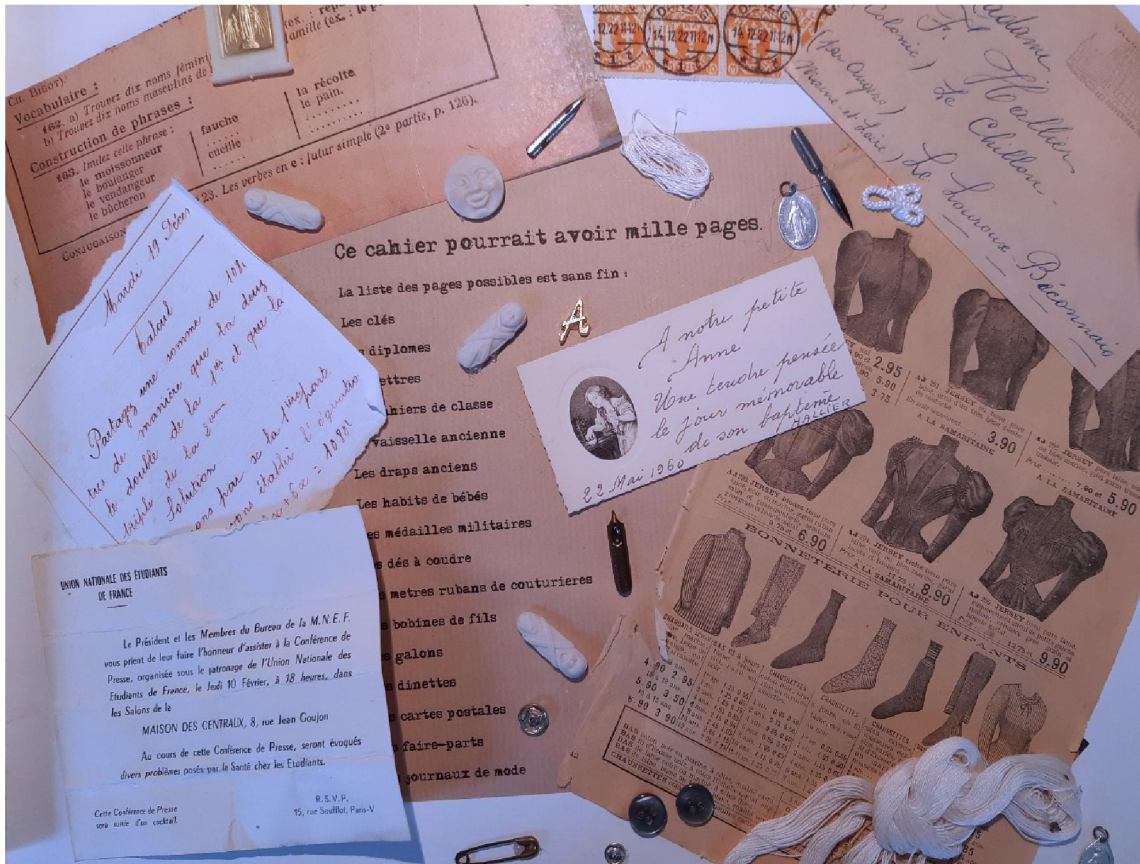
⁴¹ Magali Lesauvage, « Nalini Malani, une Artiste pionnière indienne au Centre Pompidou », *Le quotidien de l'art*, 23 novembre 2017, Édition N°1387, p. 6. Disponible sur : <<https://www.lequotidiendelart.com/articles/11522-nalini-malani-une-artiste-pionniere-indienne-au-centre-pompidou.html>> [consulté le 4 décembre 2018]

œuvre en Inde et au Pakistan, les visiteurs étaient invités à épingler sur la toile les cordons sacrés dont se servent les hindous et les musulmans : le lien n'est pas que symbolique.

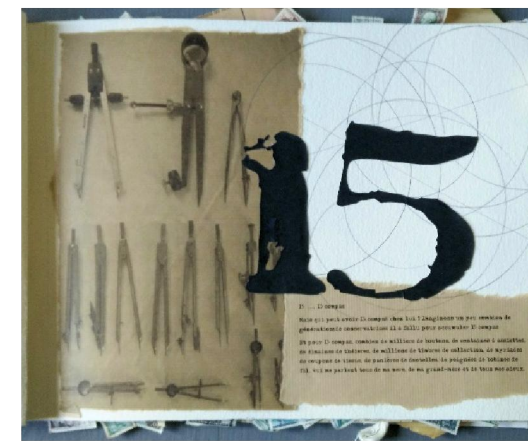
En outre le titre de l'œuvre *Excavated Images* que l'on peut traduire par « images déenfouies » renvoie également à la notion d'enfouissement présente au fondement de ma réflexion : les images ont pu être extraites, excavées, d'un trop plein d'objets du passé, d'un encombrement de souvenirs, tout comme elles ont été extraites de la mémoire, enfouies sous la chape de l'oubli. L'artiste avait un an lors de la fuite de Karachi et ne peut se souvenir de ce traumatisme familial que par transmission du souvenir collectif. D'ailleurs, la salle d'exposition à Beaubourg était très sombre et les motifs de la peinture ressortaient de la noirceur de l'ambiance générale, comme un souvenir marquant émerge d'une mémoire saturée par le temps.

Cette exposition d'un fragment d'intime rompt la frontière entre sphère privée et domaine public et offre ainsi au spectateur la possibilité de se trouver au-delà d'une situation de découverte : il est positionné en situation de reconnaissance puisque les symboles, issus des histoires personnelles des artistes, sont élevés au rang d'archétypes, dans l'acception qui en est proposée par Jung comme étant un symbole appartenant à l'inconscient collectif. C'est la mutation d'objet ordinaire en relique personnelle, comme symbole, qui fait tendre le fragment mémoriel à l'universel.

Clairement le dénominateur commun de la monstration de mes vitrines et de la housse de couette de Nalini Malani est l'existence d'une narration qui, de personnelle, devient partagée, voire collective, par appropriation commune d'une représentation du passé qui actionne les mécanismes de l'imaginaire. C'est suivant la même démarche tout en offrant une part de mes collectes au regard des autres, que j'ai réalisé un livre d'artiste intitulé *Fragments de mémoire*. J'y expose le trop-plein d'objets collectés en surchargeant de plus en plus les pages dans un sentiment d'enfouissement, d'entassement et de submersion. Chaque page du livre comporte un texte (on trouvera l'intégralité des textes de ce livre dans l'insert joint) que j'ai écrit racontant l'histoire de ma famille passée au filtre de ma mythologie personnelle, sous le couvert d'une monstration d'objets du passé : photos, bondieuseries, dentelles, écrits, vieux papiers, souvenirs de guerre, timbres, compas, mercerie... Plus on avance dans le livre, plus les textes sont recouverts par les objets et deviennent illisibles car non accessibles. On cerne ainsi la démonstration contraire de l'évolution que va prendre ma pratique au fil des mois, à savoir faire primer le texte sur l'objet (Cf. infra). Ici, le texte passe après l'objet et étouffe sous son poids.



Fragments de mémoire, le livre, 2017



On a donc vu qu'à travers la collecte, le classement puis la monstration des objets, supports de mémoire, se jouait un double niveau de narration qui allait du personnel au collectif.

Toutefois, la mise à distance de l'intime, même si elle est louable pour plus de lisibilité artistique, n'en reste pas moins timide à ce stade du travail. Les objets que je montre ou que j'expose sont encore empreints d'une sorte de respect qui les confine au statut de relique, voire les inscrit dans une démarche de réification. D'ailleurs, si réification peut signifier « la disparition de l'humain dans l'univers des choses⁴²», ce terme revêt une autre acception qui est « une procédure narrative qui consiste à transformer un sujet humain en objet⁴³». Il est clair qu'à ce stade de mon travail, j'ai tenté de retrouver ma mère au travers des objets lui ayant appartenu, comme un procédé narratif qui porterait récit de la réminiscence à travers l'absence. Le fil conducteur de la narration est bien présent mais il reste très ténu, voire dissimulé derrière les objets.

Il est donc temps désormais de s'interroger sur les conséquences en termes de perception et de transmission d'un geste artistique plus assumé. C'est la partageabilité des signes émis à travers ma pratique que je vais étudier maintenant glissant du temps des objets au temps du geste.

⁴² Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 1284.

⁴³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible sur < <http://www.cnrtl.fr/definition/R%C3%A9ification> > [consulté le 2 février 2019]

II – LE TEMPS DU GESTE : CURSEUR DE MISE À DISTANCE

ce que les objets racontent quand je
fais



A – QUESTIONNEMENTS

ce qui s'interroge quand je doute

Selon Lacan, l'objet constitue le lieu d'une quête ou d'une recherche infinie mais aussi une sorte de complément contraint du sujet, qui s'oppose à sa propre réalisation, à sa propre autonomie⁴⁴. Cette assertion est particulièrement bienvenue en ce qu'elle s'applique à mes recherches. Tant que celles-ci ne concernent que le travail autour de l'objet de famille, elles constituent une quête infinie, sans fin, sans finalité, comme la quête de l'enfance perdue, la recherche du vivant au-delà du deuil. Ces objets de famille me contraignent, moi sujet, et s'opposent à ma propre réalisation et à l'autonomie de ma pratique qui se trouve, dès lors, comme engluée dans des recherches par procuration, à travers des objets portant d'autres traces de vie que la mienne. J'ai donc désiré, à ce stade, donner une place au moi-sujet, à mon corps dans le travail, à travers le geste. J'ai alors poursuivi mes recherches en prenant du recul vis-à-vis des vieux objets de famille et en les utilisant pour interroger à la fois le faire et les relations au temps tout en élargissant le potentiel narratif qu'ils m'offraient. En effet, ces vieux objets sont présents dans l'époque actuelle en étant issus de mon enfance, voire de périodes bien antérieures. Ils ont traversé les ans et sont parés d'un reliquat de passé qui les rend incongrus dans notre quotidien. J'ai donc étudié le rapport que ces objets-témoins me permettent de tisser entre le passé et le présent, entre la mémoire et l'avenir. Reprenant la conclusion d'une chronique de Guillaume Erner sur France Culture concernant le post-matérialisme, lui-même paraphrasant Lamartine, je dirai « Objets inanimés, avez-vous une âme ? Oui et c'est elle que l'époque entend crier⁴⁵ ».

En évoquant une pratique artistique qui permet de tisser un lien entre les époques, on peut se référer aux prémices de la démarche artistique de Jérémy Gobé qu'il a exposées lors d'un récent séminaire doctoral⁴⁶. A l'issue de ses études d'art, il s'est interrogé sur ce qui était au fondement de ses valeurs personnelles dans lesquelles sa pratique artistique pouvait venir puiser sa source. Il a estimé que les valeurs qui lui avaient été inculquées étaient celles « d'une vie de labeur, de sueur et d'effort⁴⁷ ». C'est donc sur ces bases qu'il est allé visiter des lieux portant histoire de travail ardu : des sites industriels en cours de fermeture. De rencontres en rencontres avec les ouvriers, il a récupéré des matériaux qui allaient disparaître, avec le savoir-faire qui y était attaché, dans les procédures de destruction du monde industriel. C'est ainsi qu'il a créé, à partir de rouleaux de feutre, dans une usine désaffectée, *l'Adresse*, une installation colorée et élégante, offrant un « ravissement des yeux⁴⁸ ». Cette installation questionne des valeurs de travail anciennes,

⁴⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, la relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994, page 14.

⁴⁵ Guillaume Erner, *Amazon et le post-matérialisme*, France Culture, le 15 janvier 2019.

⁴⁶ Séminaire doctoral de Christophe Viart, *Le langage autorisé*, École des arts de la Sorbonne, 27 février 2019.

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

des techniques d'artisanat passées, la fermeture des usines, la mise au chômage du personnel, ainsi que la mort de certaines régions industrielles. Avec de vieux matériaux, il réalise d'élégantes installations colorées par lesquelles il questionne notre actualité. Tel est bien le chemin que prend l'évolution de mes recherches.



Jérémy Gobé
L'Adresse – Envergure, 2013
 Chutes de feutre. 7 m x 1,75 m x *0,3

Parler au présent

Ainsi, j'ai interrogé la présence, mâtinée d'incongruité, des objets de famille au monde actuel par le biais de différentes expérimentations artistiques parmi lesquelles trouvent place le geste traduit à travers l'humour, la réparation, le recyclage, la production d'écrit, le végétal, l'assemblage c'est-à-dire un ensemble d'associations entre eux et des pratiques artistiques qui permettent de faire un pas de côté par rapport à la charge affective que portent en eux ces objets de mémoire. Ces pratiques ne sont pas choisies au hasard mais résonnent parmi mes fondamentaux et trouvent leur ancrage dans mon histoire, passée ou présente.

Mais préalablement au faire, je me suis interrogée au sujet de la contemporanéité de la forme de ma pratique. Je m'inquiétais de l'image vieillotte, voire ringarde, portée par ces objets d'un autre temps. Si j'aime à évoquer dans mon travail le temps qui passe, le temps qui dure et le temps qui est passé, j'ai à cœur que ma pratique ne soit pas ressentie comme obsolète ou d'un autre temps. Je désirais évaluer le risque, à travailler à partir de vieilles porcelaines, de cahiers défraîchis, de photos passées, de sombrer dans une pratique vieillissante, voire « mémérisante » ? Tomber dans le travers qu'on pourrait résumer par « fleurs séchées et vieilles dentelles » car il est, c'est certain, des matières premières plastiques qui sont particulièrement connotées. Dans le cadre d'un master intitulé «Création et plasticités contemporaines », il me semble légitime de se demander ce qui rend une démarche artistique contemporaine. Dans les premières années du cursus, les étudiants s'interrogent souvent sur le médium du contemporain. Photo, vidéo, art numérique, installation et performance sont-ils plus contemporains que peinture, gravure

ou dessin ? Une réponse a été proposée lors d'un cours de première année de master : « ce n'est pas le médium qui juge de la contemporanéité du travail ⁴⁹ ». Si ce n'est pas le médium (ce qui est bien rassurant en termes de liberté d'expression plastique et éventail de la palette des possibilités), qu'est-ce qui estampille alors une pratique comme revêtant un caractère contemporain ?

Pour trouver des pistes de réponse à ce questionnement, je me suis tournée tant vers les théoriciens que vers les plasticiens afin de comprendre ce qu'était le contemporain.

Sur le plan théorique, j'ai trouvé une réponse éclairante auprès de Giorgio Agamben à travers l'ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* Son texte extrêmement court et synthétique est la leçon inaugurale de son cours de philosophie théorique donné à l'université de Venise en 2005 et 2006. Le fait qu'il constitue la transcription d'un cours oral le rend particulièrement accessible et efficace. En introduction de son texte, Agamben cite Barthes lequel résume la position de Nietzsche par cette formule : « le contemporain est l'inactuel⁵⁰ ». L'assertion semble si antinomique qu'elle en est frappante. Selon l'auteur, qui détaille alors sa pensée, être contemporain c'est savoir qu'on appartient à son époque mais qu'on n'y est pas adapté, on y est comme en déphasage. C'est cette inadaptation qui nous rend apte à saisir notre temps. « Le contemporain examine son temps pour en voir non l'éclat mais les ténèbres comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeler⁵¹ ». L'exemple qu'il détaille au sujet de l'univers de la mode est éclairant : ceux qui perçoivent ce qui est ou n'est plus à la mode sont, de par cette perception, eux-mêmes à la mode. « La mode est un temps en avance sur lui-même et toujours en retard ⁵² ». La mode réactualise un passé qu'elle avait déclaré mort. En outre, selon Agamben, la phrase « en cet instant, je suis à la mode » est antithétique car à l'instant où on la prononce on est déjà démodé. Sous cet éclairage, je ne dirai donc pas que ma démarche est contemporaine mais j'imagine avoir toutes les chances qu'elle puisse être considérée comme telle, en ce qu'elle est inactuelle c'est à dire qu'elle réactualise des objets du passé qui avaient été déclarés morts ou inutiles, pour autant qu'à travers ces objets elle interroge notre présent pour en analyser les ténèbres. C'est ainsi qu'à travers l'évolution de ma pratique, j'ai eu à cœur de questionner le XXI^e siècle à travers le geste plastique appliqué à des objets anciens.

Sur le plan plastique et en ce qui concerne l'utilisation de matériaux obsolètes, l'art contemporain se réjouit de toutes les pratiques fondées sur le déchet consistant à remettre à jour ce que la société a expulsé. Toutefois, mon propos ne découle pas exactement de la même généalogie : je ne travaille pas à partir de rebus mais d'objets qui ont échappé

⁴⁹ Elisabeth Amblard, « Matérialités comparées », cours de méthodologie de première année du master « Création et plasticités contemporaines », cours du 2 octobre 2017.

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le Contemporain*, Paris, Rivages, 2008, p. 8.

⁵¹ *Ibidem*, p. 21.

⁵² *Ibidem*, p. 29.

au statut de déchet. Je me suis alors reportée vers la pratique de Richard Fauguet qui a un propos tout à fait contemporain, dans des formes éminemment modernes, malgré son utilisation de matériaux assez vieillots, comme peut l'être le globe de lampe qui habille les plafonds des maisons de nos grands-parents. A partir de ces globes blancs aux tailles variées, il crée des sculptures aux formes contemporaines à la fois rebondies et dégingandées telle la *Molécule de chien*, animal biomécanique. L'humour est indéniablement présent dans cette proposition, tant par la forme expansée du chien moléculaire que par le titre de l'œuvre. Parler du présent (ici à la possible évocation de manipulations génétiques) avec des objets du passé ne nécessite en aucun cas pesanteur et nostalgie mais, nous l'avons vu également à travers les couleurs éclatantes de *l'Adresse* de Jérémy Gobé, permet de laisser la place à la vitalité et l'humour.

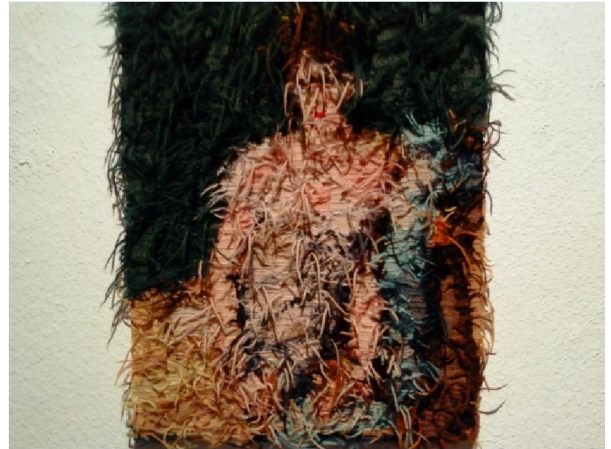


Richard Fauguet
Molécule de chien, 1993
 Verre blanc, silicone acétate
 120 x 270 x 110 cm

De la même façon, difficile de trouver plus kitch que la tapisserie murale de mamie. Toutefois, elle prend un tout autre sens entre les mains de Richard Fauguet, si elle est présentée à l'envers, les fils de tissage étant visibles, voire exagérément présents, pour signifier avec humour tant le rapport au faire que l'ironie des modes qui passent et trépassent.



Exemple de tapisserie vieillotte

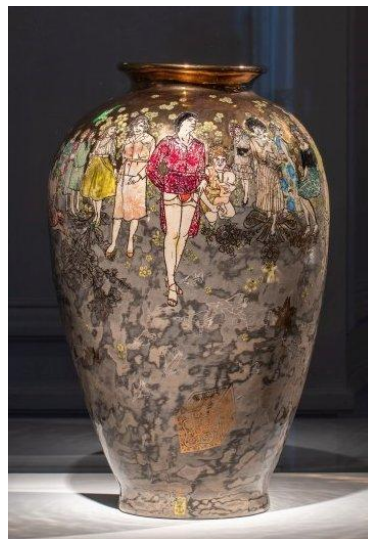


Richard Fauguet
Femme à poils (longs), 2007
Tapisserie retournée, 69 x 50 cm
Collection particulière, Paris

Le désuet et le contemporain se répondent ici comme les deux faces d'une pièce de monnaie. Côté pile et côté face. Côté ringard, côté contemporain.



Vase chinois ancien



Grayson Perry
Precious Boys, 2004
Glazed ceramic
Collection personnelle

Enfin, utiliser des objets anciens est également un choix assumé aux fondements de la pratique de Grayson Perry qui revisite notamment les codes de la céramique en une démarche à la fois décorative et politique par laquelle il interroge, par exemple, les codes de la masculinité. « La céramique, "c'est le voisin d'à côté, c'est provincial" pour le monde

de l'art »⁵³ énonce cet artiste contemporain qui a reçu le Turner Prize en 2003. J'adhère particulièrement à son analyse sur les pratiques qui sonnent « voisin d'à côté », « provincial ». Grayson Perry a su se départir des matériaux et pratiques à la mode, dits d'office contemporains, pour revisiter des domaines qui, dans certains de ses travaux, confinent aux loisirs créatifs, au travail manuel, à l'ouvrage de dame : outre la céramique très présente dans son travail, il compose avec la couture, la tapisserie, les maquettes à travers lesquelles il revisite des sujets quotidiens. Autant de pratiques artistiques un peu obsolètes au service de thèmes ordinaires qu'il a su mettre au service d'une démarche éminemment contemporaine pour énoncer un discours politique fort et engagé.



Grayson Perry
The Annunciation of the Virgin Deal, 2012
 Tapisserie, 200 x 400 cm

Peu importe donc la connotation vieillotte de la matière première si, par le biais du détournement, la forme et le propos sont actuels, notamment en ce qu'ils questionnent notre présent.

Ayant trouvé réponse à mes questionnements préalables sur le contemporain, ses matériaux et ses formes, j'ai donc poursuivi ma démarche en m'appliquant à mettre à distance l'affectif attaché aux objets à partir desquels je travaillais. J'ai désiré cesser d'en faire des doudous irremplaçables s'inscrivant dans un mécanisme de compensation voire de substitution d'une personne, d'une famille ou d'une époque disparues⁵⁴.

Dans cette démarche de mise à distance de l'affect porté par les objets de famille, je me rapproche du travail de documentation céline duval qui travaille sur l'art conceptuel des

⁵³ Extrait de la vidéo-interview de Grayson Perry lors de l'exposition *Vanité Identité Sexualité* du 19 octobre 2018 au 3 février 2019 à la Monnaie de Paris.

⁵⁴ Frédéric Joulian, « Doudous obsolètes ? », *Techniques & Culture*, n°58, 2012, p. 6-11.

familles en ce que sa démarche est de sortir la photo familiale de l'archive privée en la débarrassant de son aspect affectif. En les vidant de leur part d'affect, c'est-à-dire en utilisant les photos de familles le plus souvent autres que la sienne, elle souligne leur universalité rassembleuse et humaniste à travers une uniformité qui exprime et produit du conformisme. Une photo de Tata Simone partant à la plage en 1936 ressemble à toutes les photos de toutes les tatas et leur collecte en dit plus sur la société de l'époque que l'unique photo de votre propre tante que vous vénérerez. Classifier les photos pour les assembler par thème est ce à quoi elle s'emploie en s'attachant aux représentations que celles-ci véhiculent ainsi qu'à la dimension plastique des images qu'elle s'approprie et dont les représentations culturelles ou sociales sont tributaires de formes et de constructions visuelles.



documentation céline duval
illustration n°15 - 3 temps en 4 mouvements,
divertissement été, 2009



Mes grands-parents
(photo d'archives familiales)

Du personnel au collectif

C'est ainsi que j'ai été particulièrement étonnée de l'effet rendu par la mise en parallèle d'une planche documentaire de cette artiste au sujet des jeux de plage d'un temps révolu avec une photo de mes grands-parents paternels qui s'adonnent également à des mouvements estivaux de même nature. La photo de famille perd de son affect et d'une approche autocentrée pour participer à un mouvement à la fois plastique et sociologique dont on ne peut nier qu'elle gagne en force.

J'ai tenté alors de prendre du recul par rapport à mes souvenirs, ma famille et le deuil pour entreprendre une démarche plus distanciée où l'objet serait source de jeu, d'expériences

et d'expérimentations, appliquant les préceptes de Denys Riout qui affirme au sujet des œuvres de Franck Stella « la simplification des formes dénuées de mystère, délibérément privées d'intériorité, exemptes de pathos, facilite la perception de leurs caractéristiques ⁵⁵».

Continuant parallèlement à dérouler le fil rouge de la narration au sein de mon travail, j'ai également réfléchi à des allers-retours possibles entre l'objet et le mot au sein de ma pratique. L'objet peut-il être prédominant au mot dans une narration ? Peut-on aller du mot à l'objet puis retourner au mot dans une même proposition ? L'un prend-il la place et le rôle de l'autre ? Leurs fonctions narratives sont-elles interchangeables ?

Un très bel exemple me permettant d'assoir mes réflexions m'a été offert à travers une exposition marquante, *Passages Clandestins*, d'Alain Fleischer au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, du 22 septembre au 31 décembre 2017. La caractéristique de l'exposition est d'avoir été créée à partir d'une nouvelle écrite spécifiquement à cette fin. La nouvelle *Passages clandestins* n'est accessible qu'à travers le catalogue de l'exposition dont elle constitue l'ouverture. Le texte fait partie de l'exposition et doit être pris en considération au même titre que les œuvres plastiques dont elle constitue la partition. Commencer un projet par l'écrit est une piste riche de développements car comme Alain Fleischer le mentionne, « ce qui donne à la littérature une place centrale est la capacité de la langue à programmer, à commenter tout ce qui l'excède : image, son, forme, dispositif etc. ⁵⁶ ».

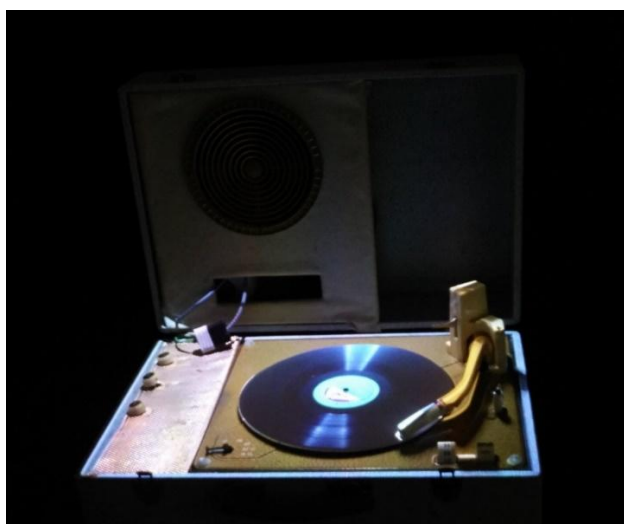
La nouvelle est la clé de lecture de l'exposition et en constitue le fil conducteur. Alain Fleischer indique que cette nouvelle est « l'imaginaire de l'exposition, pas d'une façon descriptive mais qui en fait le parcours⁵⁷ ». Il est particulièrement étrange, et émouvant à la fois, de parcourir une exposition qui est le reflet et la traduction d'un texte littéraire. Ce premier transfert de forme (de l'histoire littéraire à l'exposition plastique) est profondément efficace en ce qu'il donne au visiteur, qui a lu la nouvelle, la possibilité d'entrer dans le livre, de vivre l'histoire de l'intérieur, de matérialiser les objets et situations de la nouvelle. Le texte servira également de référent pour décrypter les œuvres de l'exposition qui semblent toutes être des objets empruntés au récit. Le narrateur se met en scène dans un labyrinthe entre rêves et souvenirs mélangés. Il revit sa vie, se retrouvant dans des lieux et des situations de sa jeunesse lesquels trouvent des résonances dans sa vie actuelle. Tout dans cette histoire est question de passages clandestins pour transiter d'une œuvre à une autre, d'une époque à une autre, d'un lieu à un autre comme un cheminement de pensée, de mémoire ou de rêve. Le cheminement de la pensée n'est pas linéaire et fonctionne par

⁵⁵ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'Art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 240.

⁵⁶ Alain Fleischer et Josyane Savigneau, *Écrire, écrire, pourquoi ? Alain Fleischer : Entretien avec Josyane Savigneau*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011, p. 7.

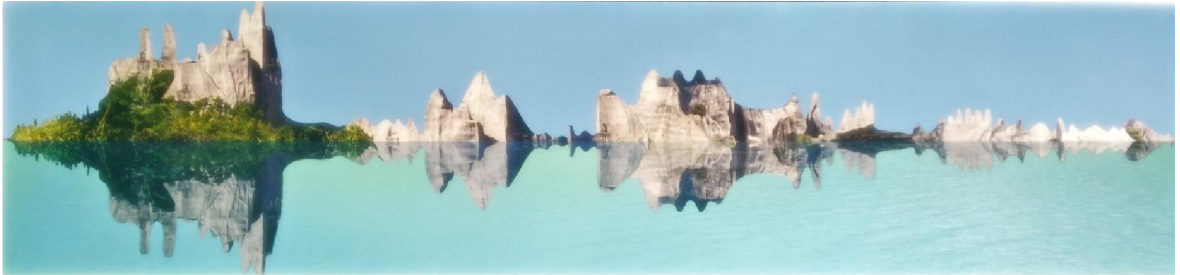
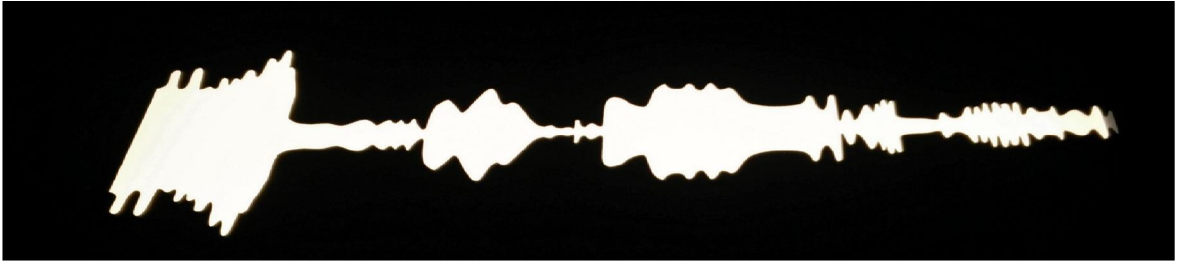
⁵⁷ Alain Fleischer, vidéo de présentation de l'exposition *Passages Clandestins*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=fE1Y_KtqQzw> [consultée le 24 octobre 2018]

à-coups, par contractions temporelles, par condensation, par ellipses soit autant de modes de passages dont la nouvelle se fait parfaitement le reflet et qui sont également autant de dispositifs de montage cinématographique. Comme dans un rêve, le narrateur se retrouve dans le local technique d'un cinéma sans savoir comment il y est arrivé, puis débouche dans les toilettes d'un bar qu'il a beaucoup fréquenté étant jeune. Ressorti dans la rue, il échoue dans une librairie qu'il connaissait bien, parvient dans une salle d'exposition sombre puis dans la cave conservant ses souvenirs de jeunesse intacts avant d'accéder au lit de sa chambre d'étudiant. Le parcours se poursuit ainsi, long et improbable, de porte en porte, comme le souvenir décousu et fragmentaire qu'on peut avoir d'une vie. L'histoire est scandée par une phrase qui apparaît sous toutes ses formes possibles : « je ne suis qu'une image ».



Alain Fleischer
Et pourtant il tourne, 1979
 Installation

Dans la nouvelle, cette sentence est déclinée dans la bande-son du cinéma, sur les lèvres des filles croisées en chemin, dans les reflets des miroirs et partout ailleurs. « Je ne suis qu'une image » est à la fois la première et la dernière phrase de la nouvelle qui a bouclé sur elle-même. Et c'est donc cette phrase qui accueille le visiteur de l'exposition en un son lancinant qui occupe tout l'espace physique et mental. Et comme par jeu, l'exposition décline le « je ne suis qu'une image » en des formes que le lecteur aura toutes rencontrées dans la nouvelle.



Alain Fleischer
Je ne suis qu'une image, 2017
 Infographies
 Source : Centre des Arts d'Enghien-les-Bains



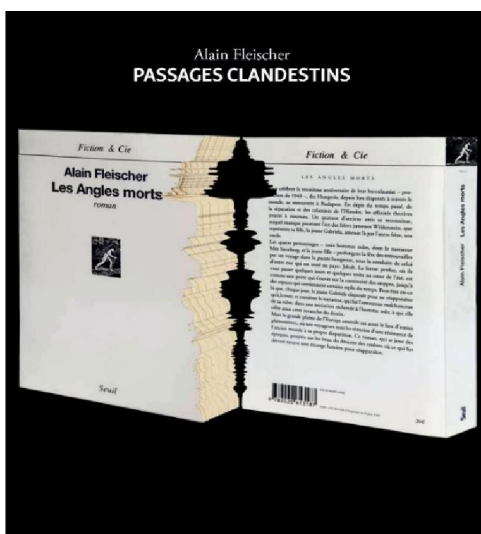
Alain Fleischer
Je ne suis qu'une image, 2017
 Sculpture
 Source : Centre des Arts d'Enghien-les-Bains

La proposition est effectivement ludique voire teintée d'humour. Le long d'une console de 15 mètres, une déclinaison sur la variété des formes de cette phrase est proposée en étant transférée d'un support à un autre à travers différents dispositifs : ondes sonores déclinées sous forme de vidéo, de photographie, de dessin, de modelage, d'images en mouvement, de projection etc. Ensuite, les deux étages de l'exposition présentent l'ensemble des objets rencontrés dans la nouvelle : photos, masques d'argent, étagères gravées, amas de téléphones, film performatif, meubles traversés par un tube etc. L'ensemble des dispositifs interrogeant des notions comme le temps, le deuil, la mémoire, le passé, la trace, le fragment.



Alain Fleischer
Canalisations. (1992-2017)
 Installation
 Source : Centre des Arts d'Enghien les Bains

La démarche d'Alain Fleischer au sein de cette exposition est donc de partir du mot, de la narration littéraire, puis de les transposer en narration plastique. A travers sa proposition plastique, il retourne fréquemment au mot qu'il met en scène à travers les sons ou les visuels par exemple. Ces allers-retours sont inspirants pour moi en ce qu'un mode d'expression n'exclut pas l'autre. Objets et mots peuvent être complémentaires dans une narration, l'un des deux pouvant être le support de l'autre.



Alain Fleischer
Passages clandestins, 2017
 Nouvelle



Alain Fleischer
Canalisations, la traversée des apparences, 1988
 Installation

D'ailleurs, la relation entre objet et mot est bien décryptée également par la démarche de Marcel Broodthaers qui, selon ses termes, « utilise l'objet comme un mot zéro⁵⁸ ». La notion de « mot zéro » nous renvoyant au degré zéro de l'écriture de Roland Barthes, l'écriture qui s'émancipe du langage et du style. L'objet, dans son aller-retour avec les mots au sein de l'évolution de ma pratique, peut donc être compris comme une autre forme d'écriture, celle qui s'émancipe du langage conventionnel et du style littéraire : l'écriture plastique. C'est une approche que je vais pouvoir envisager au regard de mes prochains travaux.

⁵⁸ Cité dans Irmeline Lebeer, *L'Art c'est une meilleure idée ?*, Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1997, p. 149.

B – DEPLACEMENT DU CURSEUR

ce qui se déplace quand je pratique

L'évolution de mon travail plastique sera donc analysée comme constituant des expérimentations sur la position du curseur entre les objets, les sentiments et les mots. Il apparaît clairement dans mon esprit que l'objet de famille porte une sentimentalité pesante que je peux mettre à distance par le détournement d'une part et en laissant de la place aux mots d'autre part. Je laisse derrière moi la pratique du tout objet (et l'attachement affectif y afférent) et grâce au geste, au faire, j'inclus, peu à peu, des mots autour des objets afin d'en faciliter, voire révéler, l'expression narrative.

Il convient de préciser alors ce que j'entends par détournement. Qu'est-ce que je désire faire quand j'énonce vouloir détourner les objets de famille ? En fait, la meilleure façon de définir le détournement est de l'exemplifier par le pas de côté, thématique du *Voyage à Nantes 2018*. Comme le dit Jean Blaise, le pas de côté, c'est « la marge, le chemin qui n'est pas tracé, la singularité⁵⁹ ». En illustration du livret de l'événement, figure une œuvre de Philippe Ramette, *l'Éloge du pas de côté*, qui propose un point de vue décalé sur le monde à travers une vision absurde mêlée d'humour et de poésie. La notion de pas de côté est une expression qui signifie faire un écart, se démarquer, prendre de la distance avec un concept, une façon de faire ou le droit chemin. La force de la photographie de Philippe Ramette est d'illustrer littéralement l'expression en décalant son personnage d'un pas, sur le côté, par rapport au centre du rocher qui lui sert de socle. Ainsi décentrée, la figure défie les lois de l'apesanteur et de l'équilibre et se maintient magiquement dans une position impossible. On mesure alors avec humour le risque à faire un pas de côté ou plutôt le jeu qu'offre ce pari osé. L'artiste dit ainsi questionner la réalité avec des « expérimentations irrationnelles⁶⁰ ». Tel est mon objectif et mon propos : opérer un déplacement, un décentrage qui offrent un décalage au regard et permettent de faire du geste artistique un jeu plein d'humour, voire de légèreté, dont j'ai manqué jusqu'alors dans ma pratique.

⁵⁹ Jean Blaise, *Le Voyage à Nantes, éloge du pas de côté*, livret de l'exposition du 30 juin au 26 août 2018, p. 1.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 5.



Philippe Ramette
Eloge du pas de côté, 2018
 Photo

On retrouve également différentes déclinaisons du détournement de l'objet dans une analyse de Marion Daniel, commissaire de l'exposition *Poétique d'objets* au LAAC Dunkerque en 2013⁶¹. Elle y fait notamment référence au philosophe italien Italo Calvino qui définit une stratégie du détour comme refus du matérialisme dans une quête de légèreté. De plus, en référence aux œuvres suspendues de Sarah Sze, elle précise que ces objets sont détournés par la négation de leur pesanteur. Tel est bien mon propos, détourner les objets pour gagner en légèreté, même si en ce qui concerne mon travail, la légèreté se veut morale plus que physique.

En outre, mes travaux plastiques vont faire bouger un curseur personnel qui déplace ma pratique des objets (et de l'affectif encombrant qu'ils portent) vers les mots. Selon l'importance de la place des objets dans le travail et celle des mots, le curseur va bouger sur la ligne rouge. C'est le curseur de mise à distance de l'affect. Il sera matérialisé par ce schéma sur lequel le pointeur évoluera au gré des travaux (sans recherche de progression linéaire d'avancement du curseur dans l'ordre de présentation des travaux).



⁶¹ Marion Daniel, *Poétique d'objet. Lieu d'Art et Action contemporaine*, Dunkerque, Éditions Dilecta, 2013. Disponible sur < http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html > [consulté le 22 février 2019]

Outre mes recherches plastiques, mes recherches théoriques porteront donc également sur ce que mesure le curseur. En allant des objets aux mots, est-il la mesure d'une pratique qui serait plus communicable aux autres, aux spectateurs ? Les mots permettent-ils un meilleur partage d'expérience que les objets ? Le curseur mesure-t-il une créativité plus ou moins porteuse de sens pour d'autres ? Ce sont des questions que je me poserai à l'issue de l'analyse de mes travaux plastiques afin d'avoir des pistes de réponse fondées sur une vision globale de mon travail.

Par ailleurs, la ligne rouge sur laquelle se déplace le curseur n'est-elle pas la matérialisation du fil rouge de mes recherches : la narration ? Dès lors, dans le cadre d'une démarche toujours axée sur la mémoire et le souvenir, les questions induites par le déplacement du curseur pourraient s'exprimer comme suit : Puis-je narrer par l'image seule ? Par la mise en scène de l'objet ? Par les chiffres à la place des mots ? Par l'allusion, l'évocation ? Quelle est la narration la plus opérante ? La narration passe-t-elle nécessairement par une organisation signifiante de mots ? L'ensemble de ces questionnements répondant à un unique objectif qui est l'efficacité de la communication entre moi et le récepteur de mon travail. En tant qu'artiste, je suis à la fois récepteur et émetteur d'une histoire en ce que je désire transmettre ce que je contiens et je la communiquerai d'autant mieux que j'ouvrirai l'imagination du spectateur en me détachant de l'objet tangible et ancré.

Le déclenchement de cette évolution et de sa compréhension est issu de la lecture d'un petit ouvrage a priori peu destiné à permettre de théoriser une démarche plastique puisque son titre sonne plus comme un guide pratique de développement personnel : *Le manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs*. Trouvé en bibliothèque grâce à un hasard de bon voisinage, ce manuel comporte des interviews d'artistes qui conseillent les débutants, réunis par Alexis Argyroglo, lequel a produit une introduction à l'ouvrage extrêmement éclairante. Ce texte est titré « Raconter une histoire » et l'auteur propose à ses lecteurs, artistes débutants, de faire « cette chose élémentaire et très commune » qui permet de « mettre un peu d'ordre dans le désordre du monde et de répondre à son opacité » afin d'« articuler nos perceptions et de les transmettre à d'autres ⁶² » : raconter une histoire. Après avoir listé les moyens de narration des arts qualifiés de narratifs comme la littérature, le cinéma et le théâtre, l'auteur précise que les arts plastiques racontent aussi des histoires, notamment avec les moyens qui leur sont propres (représentations, agencement de formes, protocoles d'actions scénarisés scénarios d'exposition...) mais pas uniquement « parce qu'un objet artistique, comme toute histoire, est expérience du temps (retrouvé, manipulé, accéléré) et rapport à la durée, rapport aux temporalités qu'il met en jeu ⁶³ ».

⁶² Alexis Argyroglo, *Manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs*, Paris, Editions Eyrolles, 2011, p.6.

⁶³ *Ibidem*, p.7.

Ce manuel m'a semblé tellement inspirant que j'ai désiré rencontrer l'auteur, Alexis Argyroglo, en vue d'un entretien. Alexis Argyroglo a suivi des études d'art et d'histoire de l'art. Sa pratique consistait à associer images et textes, notamment à travers la production de scénarios et de vidéos. Il y a trois ans, il a ouvert une librairie à Paris dans le quartier du sentier « Petite Egypte ». Je l'ai rencontré en mars 2019 pour parler avec lui d'art et de narration, de livres et de partage. Le texte de notre entretien figure en annexe.



Ce texte a été un révélateur pour moi de ce que ma pratique raconte des histoires notamment dans le rapport que je tisse entre les objets, les mots, la temporalité et la mémoire.

C'est donc par un travail en rapport direct au temps que je vais continuer la suite de l'analyse de ma pratique à travers cette proposition intitulée *Kairos*.



Kairos, 2019

Montres à gousset, queue de lapin

Il s'agit de la mise en scène de neuf vieilles montres à gousset en plus ou moins bon état et d'une queue blanche de lapin. L'ensemble est disposé de façon à ce qu'on puisse penser que, lu dans le sens habituel de la lecture, de gauche à droite, les montres poursuivent la queue de lapin. Qui dit « montre et lapin » pense immédiatement à *Alice au pays des merveilles*, œuvre où le lapin est symbole du temps : dans tout le conte, le lapin est sommé de rattraper le temps c'est-à-dire de rejoindre d'improbables moments du récit, courant vers un rendez-vous dont on ignore tout. Ici l'équation est renversée et le temps court après le lapin dont il ne reste plus que la queue. L'a-t-il perdue ? Est-il hors champ ? Le temps l'a-t-il dévoré ?

L'ensemble de mes recherches questionne mon rapport au temps : mémoire, passé, nostalgie, présent sont parmi les mots-clés de mon travail. Ici les montres à gousset évoquent le temps ancien (certaines sont rouillées, sans aiguilles, sans verre ou leur mécanisme grippé est apparent, certaines fonctionnent encore malgré leur état), la fuite et la course du temps évoquent l'accélération du temps contemporain et des modes de vie actuels, la référence à Alice convoque l'enfance.

Le titre, *Kairos*, entre en tension avec l'ensemble puisqu'il signifie le maintenant, le moment opportun, l'occasion à saisir. Dans la mythologie grecque, Kairos est une minuscule créature ailée qu'il faut saisir en attrapant sa touffe de cheveux, comme les montres semblent vouloir attraper la touffe de poils de la queue de lapin. Selon Agamben, le *Kairos* est le temps du maintenant⁶⁴ alors que dans ce travail tout dit qu'on a loupé le

⁶⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le Contemporain*, op. cit., p. 40

maintenant et qu'on est en avance ou en retard. Comme « un "trop tôt" qui est un "trop tard" et un "déjà" qui est un "pas encore" »⁶⁵.

Plus que jamais le fil rouge de la narration qui traverse mon travail est présent dans cette mise en scène. Il apparait ici tout un conte en une seule image et l'analyse sociétale qui en découle. J'ai fait de ces objets trouvés dans la maison de famille une présentation qui porte narration à base d'archétypes collectifs. L'humour est présent (personnellement, je trouve profondément drôle l'idée que le temps court après le lapin) et le pathos tenu à distance. Je ris de ce travail que je trouve bien plus vivant, plus ancré dans le présent, que les travaux précédents, porteurs de deuil. Je retrouve avec ce travail un gout de la légèreté et du jeu qui sont salvateurs dans ma démarche de création. Je ressens une sensation physique de dégluement devant cette création. Le détournement opère à deux niveaux : détournement de l'objet de famille précieux et chargé d'affect et détournement, voire renversement, du conte *Alice au pays des Merveilles*.

Dans *Kairos*, le curseur entre objets, affect et mots est en début de course : les objets seuls sont présents, l'affect est tenu à distance par l'humour et les mots ne sont pas présents mais évoqués par allusion au récit célèbre que le travail convoque.



⁶⁵ *Ibidem*, p. 26

Il est intéressant de mettre *Kairos* en parallèle avec un autre travail, plus ancien de quelques mois, que j'ai réalisé sur le même thème : un collage évoquant *Alice au pays des merveilles* créé à partir d'images de presse, de publicités anciennes et de tampons encrés. Les montres à gousset et le lapin blanc sont présents, la thématique est identique. En revanche, le traitement m'apparaît vieillissant, moins contemporain. Le détournement n'est pas présent, l'humour est absent également. Le collage ne fait qu'évoquer le conte et ne permet pas un regard distancié sur notre époque et ne dit rien du présent.

Ce collage ne raconte pas une histoire, il ne transmet rien. Ce n'est qu'un objet, son curseur est à zéro sur l'échelle qui va aux mots.



Objets

Mots



Alice et le temps, 2018
Collage



Rince l'œil, 2019
Coupelle, yeux de poupée

Si certains travaux résistent et prennent des semaines à émerger dans leur forme finale, d'autres apparaissent d'eux-mêmes comme accouchés d'une évidence. Tel est le cas de cet assemblage étrange. Je l'ai nommé *Rince l'œil*. Il s'agit de l'association d'une petite coupelle de verre, appelée rince-œil, qui ser(vai)t à se nettoyer les yeux, dans un bain de camomille par exemple. Y sont associés deux yeux mobiles arrachés d'une poupée ancienne. L'un des yeux est dans le rince-œil, l'autre à côté. L'ensemble est posé sur une vitre réfléchissante sombre, plus opaque que ne le serait un miroir. L'intention est ici de jouer tant avec les objets qu'avec les mots. Et d'ancrer le tout dans notre quotidien en une évocation qui ne veut subtile et non illustrative. Je me rince l'œil, expression qui signifie « faire le voyeur » et se faisant je me reflète comme un narcisse moderne, me cherchant

sans me trouver, sans obtenir une image claire de moi. Je pense, j'espère, que l'allusion se suffit à elle-même et qu'il est inutile de poser des mots sur ce travail pour comprendre qu'il fait référence à l'usage des réseaux sociaux, puissant miroir de nos pulsions narcissiques. C'est à ce stade du travail et de la réflexion que se posent à moi deux questions majeures :

Comment être contemporain, au sens donné par Giorgio Agamben, c'est-à-dire « fixer le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières mais l'obscurité⁶⁶ » sans tomber dans les lieux communs de la dénonciation facile des travers de notre époque comme une problématique simpliste et univoque : « la mondialisation, les réseaux sociaux, le rejet des migrants, le réchauffement climatique, c'est mal » ?



Jannis Kounellis, *Sans titre*, 1991/2011, chaise, cuvette, couteau et poisson rouge, dimensions non précisées

Narratif, pas explicatif

Comment analyser mon travail sans le rendre illustratif ? Ce questionnement est valable pour l'ensemble des travaux présentés ici. Sans description et sans analyse, la mise en situation des objets les rend incongrus et interpellants mais leur décryptage risque de les faire tomber dans le domaine de l'anecdotique. Un œil dans une coupelle c'est questionnant, mais si on décrit le travail comme illustrant notre rapport aux réseaux sociaux, il devient banal et commun. Je ressens le même sentiment face à cette œuvre de

⁶⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le Contemporain?*, op. cit., p.19.

Jannis Kounellis découverte à La Maison Rouge⁶⁷. Sans titre, sans cartel, sans mots, elle est puissante ; décryptée, elle risquerait d'en devenir banale.

Une vieille chaise en bois sur laquelle est posée une bassine blanche, contenant de l'eau, un couteau pointu et deux poissons rouges. Toutes les lectures sont possibles et en fait, peu m'importe ce qu'a voulu transmettre l'artiste. Ma lecture personnelle des formes mystérieuses m'intéresse et je préfère qu'on ne m'en explique rien. J'ignore ce que Kounellis a voulu transmettre mais sans information le mystère de l'assemblage revêt du sens à mes yeux. Bien plus que s'il était assorti d'un cartel avec un titre voire des explications sur la démarche induite.

A ce stade de ma réflexion, je comprends que les mots associés à ma pratique peuvent servir une narration mais ne doivent pas avoir un rôle de décryptage explicatif qui alourdirait le propos. C'est ici que commence à prendre forme une nouvelle interrogation qui m'occupera ultérieurement dans mes recherches : de quels mots parlons-nous ? Des mots informatifs (cartel), des mots d'analyse (comme des écrits d'artistes ou de critiques) ? Ou des mots de narration ? J'aurai l'occasion d'y revenir plus largement.

En tout état de cause, le mot est présent dans *Rince l'œil* puisqu'il sous-tend un jeu de mots qui est au fondement de la proposition. Le curseur du détachement, encore actionné par l'humour, aura ainsi gagné une graduation dans sa gradation vers les mots.



⁶⁷ La Maison Rouge, *Théâtre du monde*, Paris, exposition du 19 octobre 2013 au 2 janvier 2014.



Le tulle gras, 2018
Plâtre, socle de bois, tulle gras, 43 x 25 x 27 cm

Il était une époque, somme toute assez peu éloignée, où il était indécent de jeter un objet qui pouvait encore servir. C'est pourquoi la plupart des objets que je récupère de la maison familiale sont recollés, ravaudés, restaurés, reprisés, réparés... En effet, les objets accumulent dignité et valeur de par leur usage répété. Ils sont mes fameux « objets vertueux » même s'ils ont été cabossés par tant d'années de service.

Ainsi ce plâtre, qui trône dans mon atelier, a dû connaître des jours meilleurs : il est fendu à maints endroits, recollé, repeint. Je l'ai récupéré dans cet état. Il m'évoque la très belle phrase de Martine Le Coz : « il ne faut pas craindre le chagrin d'une ébréchure⁶⁸ ». C'est le prix de la vie, certes. Le plâtre recollé évoque également la blessure et la réparation. Un objet réparé raconte histoire. L'ébréchure évoque le temps qui a passé et dit que l'objet a traversé une durée. Elle est à la fois le signe de sa fragilité et celui de son endurance. La chose réparée porte la marque de la blessure et donc la pensée de la mort.

Je me suis longuement interrogée avant de décider quel geste de réparation lui offrir. J'ai tout envisagé : broderie, fil de fer, agrafes, comblement de rides et de fissures... Puis j'ai pensé à ma propre réparation : j'ai dans la paume de la main gauche une grande cicatrice due à une brûlure d'enfance. Elle a été réparée par l'apposition quotidienne de tulle gras pendant des mois. Le tulle gras fait partie de mon histoire (même si cette affirmation me fait bien trop penser à la légende de Beuys !). J'en adore l'odeur, la sensation, le réconfort, le tissage. Le tissage de la gaze ressemble tant à celui d'une reprise sur un tissu usé qu'à une grille, une grille de lecture par exemple, ou encore à l'entrecroisement de liens. C'est donc au tulle gras que j'ai symboliquement réparé le crâne fracturé. Ce geste dit le soin, le *care*, l'attention portée aux autres, la réparation, le pardon. Il dit beaucoup de notre époque. Le fait que la tête soit muette et sans regard ajoute encore au symbole de vulnérabilité de celui qui reçoit le soin. Le fait que le geste de réparation reste discret et ton sur ton ajoute à sa valeur désintéressée.



Kader Attia
Réparations, 2016
Photo, fil

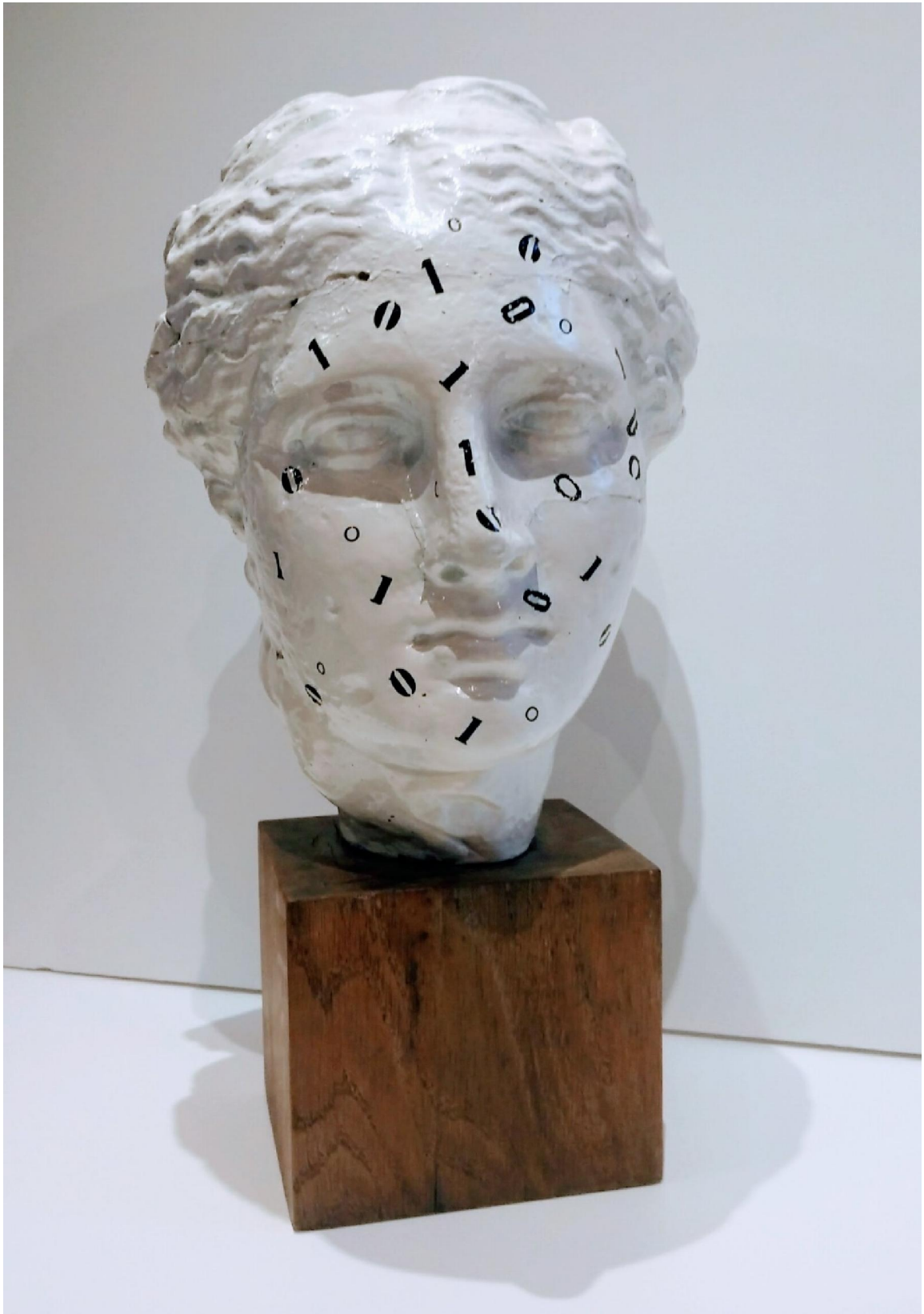
⁶⁸ Martine Le Coz, *Céleste*, Monaco, Editions du Rocher, 2001, p. 46.

Ce travail me renvoie aux *Réparations* de Kader Attia : ici, la photo sépia d'un plâtre grec est recousue d'un point zig-zag de fil rouge. Philippe Dagen considère cette proposition comme un geste artistique très singulier qui touche à l'essentiel de notre temps. « Par cette voie qu'il est le premier à suivre, Attia accède et fait accéder à une compréhension particulièrement pénétrante de notre monde et de ce que les arts en donnent à comprendre, bien au-delà du champ artistique au sens strict du terme⁶⁹ ». Il est clair qu'un tel geste de reprise, de raccommodage, de suture, de soin apporté à un objet ancien exprime profondément les réalités de notre présent le plus actuel.

Tulle gras raconte bien une histoire mais une histoire en une seule image, sans place pour les mots. Le curseur régresse vers le tout objet.



⁶⁹ Philippe Dagen, « Destruction et réparation », *Kader Attia. Sacrifice and Harmony*, Francfort, Editions Klaus GÖrner, 2016.



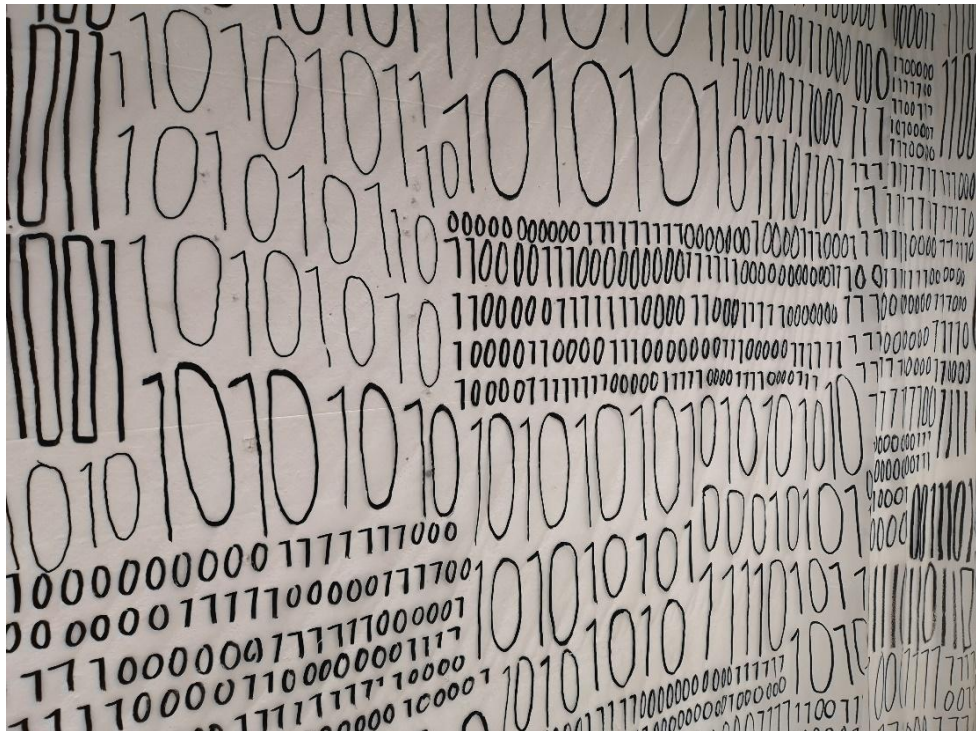
Binaire, 2018
Plâtre, socle de bois, décalcomanies, 43 x 25 x 27 cm



Raoul Hausmann
L'Esprit de notre temps, 1919
 Bois, objets, 32,5 × 21 × 20 cm
 Musée d'art moderne, Paris

J'ai testé plusieurs gestes sur cette tête qui ne se laisse pas aisément faire. Qui dit tête aveugle et muette me renvoie à l'œuvre de Raoul Hausmann intitulée *L'esprit de notre temps*. Ce parallèle me séduit car tel est bien l'objectif de ma recherche : comment cerner l'esprit de notre temps à travers des objets anciens.

Après une tentative peu convaincante car univoque de la tête sourde et muette assortie d'écouteurs, je me suis orientée vers une expérience et un visuel plus forts et plus riches.



In Vitro, 2018
 Installation in situ

M'inspirant du travail que j'ai réalisé en groupe dans le cadre du workshop autour de l'écriture binaire⁷⁰, j'ai parsemé le visage du plâtre de décalcomanies limités à des seuls uns et zéros, c'est-à-dire l'écriture binaire à laquelle se résume la conception et la création de toute image numérique. Bombardés d'images virtuelles, donc de uns et de zéros, toute la journée, combien arrivent à nos yeux, à notre esprit, à notre intelligence, à notre décryptage ? Ce travail se veut être le reflet de l'explosion de l'information qui caractérise notre quotidien. Cette écriture binaire noire tranche avec le plâtre blanc, tant en terme de couleur que de période historique. De la même façon les décalcomanies, type Letraset®, sont d'un autre temps, contemporains ni du plâtre ni de l'image numérique. Ils sont issus d'un entre-deux et leur utilisation est inattendue. J'aurais techniquement pu retoucher une photo numérique en y ajoutant des caractères numériques, mais alors je n'aurais pas modifié un objet, mais créé une nouvelle image virtuelle, ce qui n'entre pas dans mon propos. Incluant la matérialité des décalcomanies dans un codage binaire, je rends tangible l'habituelle immatérialité du code informatique.



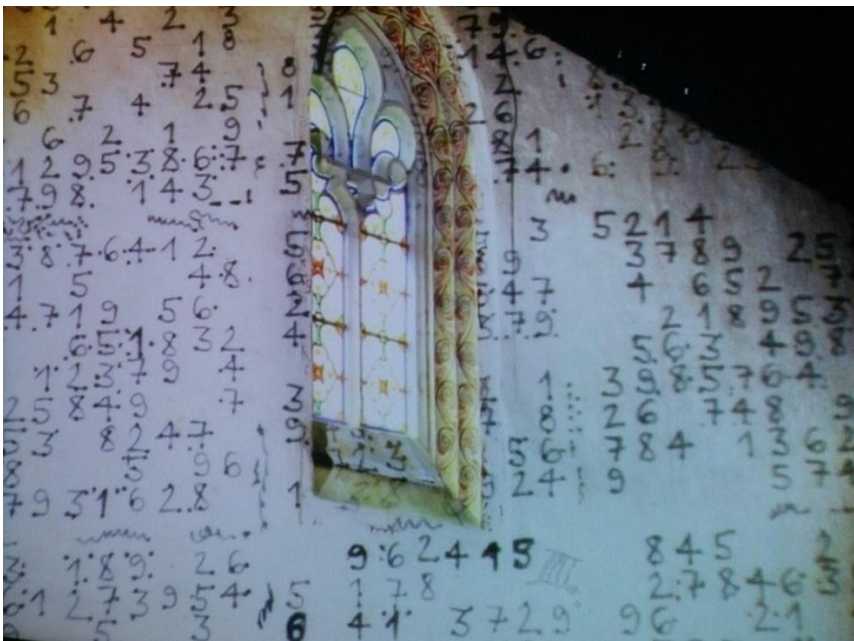
Photo d'atelier : écrire sur un objet ancien avec des décalcomanies, 2018

Le geste du faire

Ainsi, j'introduis donc le faire qui revêt un véritable intérêt à mes yeux. Toucher, malaxer, fabriquer, peindre sont des gestes ancestraux, des gestes d'artisans, des gestes d'artistes qui travaillent la matière en formes. Je cherche ainsi à être plus dans le geste et la matière dans ma pratique que la simple mise en situation d'objets. Comme on l'a vu, la narration ne passe pas que par le mot, elle peut transiter par l'image, par la mise en scène, pourquoi

⁷⁰ Travail de groupe avec Julian Sémiao et Haquima Akhabach, *In Vitro*, dans le cadre du workshop avec Virginie Yassef et Christophe Viart. Décembre 2018.

pas par le chiffre ? Le chiffre est un signe au même titre qu'une lettre, c'est-à-dire un signe graphique qui fait l'objet d'une convention. Le chiffre n'est pas une voie détournée pour mettre le mot à l'écart. Il concourt également à la narration. En effet, en communication visuelle, produire du sens, c'est envoyer des signes, véhicule de toute forme de communication. Lors d'un entretien avec Irmeline Lebeer, Marcel Broodthaers rappelait d'ailleurs qu'à son sens « les mots, numérotation, signes, inscrits sur l'objet lui-même » étaient constitutifs des marques d'un langage. Quant à la peintre Renée Levi, elle exprimait lors de sa récente conférence à la Sorbonne que « les chiffres sont des images primaires⁷¹ » qu'elle met souvent en scène en traduction de son gout pour les sudokus. Son utilisation des chiffres en art me permettant ainsi d'échapper à l'incontournable, voire souvent unique, référence à Roman Opalka pour qui le chiffre signifiait l'inscription de la trace d'un temps irréversible.



Renée Levi, Sans titre, installation in situ, 2012, L'art dans les chapelles Noyal-Pontivy



Objets

Mots

Mon curseur avance toujours un peu plus entre objets et mots voire objets et chiffres en l'occurrence. L'affect n'a plus aucune place ici. Le déplacement s'opère avec décontraction.

⁷¹ Renée Levi, conférence Interface du 20 février 2019, Sorbonne, Paris.



Obsolescence, 2019
Objets, papiers

Voici maintenant un autre travail mêlant objets et mots : il consiste en la présentation sur table de huit objets anciens qui ne sont plus en usage de nos jours et dont, a priori, on ignore tout. À quoi servent, ou servaient, ces lames, aiguilles, verre, crochet, accordéon de bois ? Ont-ils un nom ?

Il existe à Berlin un musée des objets étranges et anciens dont, comme dans mon travail, on ignore l'usage, le *Designpanoptikum*. Un jeu est instauré avec les visiteurs qui doivent, par l'entremise d'un questionnaire à choix multiple, tenter de deviner à quoi servait chaque objet.



Designpanoptikum, Berlin

J'ai instauré le même genre de jeu de devinette, tacite cette fois, avec les spectateurs de mon travail, mais en pipant les dés.

En effet, chaque objet est assorti d'un petit carton dactylographié, qui, à première vue, pourrait passer pour un cartel explicatif. Le carton est couleur de papier kraft et le texte utilise la frappe des vieilles machines à écrire mécaniques, de type *Underwood*. On imagine qu'objets et cartons sont de la même époque. En s'approchant, on comprend que chaque carton comporte une explication vraisemblablement destinée à faciliter l'utilisation de l'objet auquel il se réfère. Toutefois, on cerne vite que l'explication n'aide pas à la compréhension du fonctionnement de l'objet ni de son utilité.





Ce travail procède de ma détestation des modes d'emploi. Ces notices explicatives sont à mes yeux indigestes, froides, technologiques et souvent incompréhensibles. Au fil des années, elles deviennent de plus en plus complexes, passant de la feuille A5 d'il y a trente ans à des livrets de plus de 100 pages rédigés dans toutes les langues. Le gros mode d'emploi investit l'acheteur du statut d'expert.



Photo documentaire : les gros modes d'emploi

J'ai dressé un parallèle entre cet état de fait et des objets anciens trouvés dans la maison familiale dont j'ignore à quoi ils servent. Ils n'ont jamais eu de modes d'emploi écrits car leur usage était rendu évident par leur nécessité d'utilisation et les explications du comment faire se transmettaient verbalement. Cette transmission s'est perdue en chemin. J'ai donc associé des objets vieux et étranges à des extraits de modes d'emploi d'appareils contemporains en accolant peu ou prou les formes décrites.

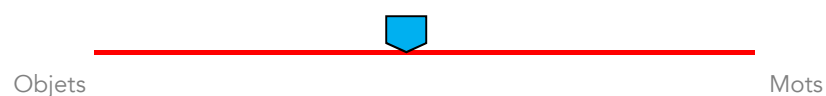
Les extraits de modes d'emploi, hors de leur contexte d'origine, deviennent incompréhensibles. Attachés à des objets aux formes incongrues, ils en deviennent comiques.

<p>Ouvrez le mandrin jusqu à son ouverture maximale. Enlevez la vis de serrage du mandrin en la faisant tourner dans le sens des aiguilles d une montre à l aide d un tournevis. Placez une clé dans le mandrin et enfoncez-la avec un marteau.</p>	<p>Placez la lame jusqu à ce que le protecteur de lame soit fixé au-dessus de la cheville de retenue. Les dents de lame doivent faire face à la poignée. Faites tourner la lame de 90 jusqu à ce qu elle soit bien assise dans la fente et jusqu à ce que la cheville de positionnement soit fermement en place.</p>
<p>A l aide d une aiguille, retirez les souillures obstruant l alésage de la buse puis rincez à l eau en la faisant entrer dans la buse par la sortie de celle-ci.</p>	<p>Laissez le pied central vers le haut jusqu à ce que les quatre bras supérieurs soient verrouillés. Soulevez les deux bras supérieurs et les tirer jusqu au déclic.</p>
<p>S assurer que les bras supérieurs sont bien verrouillés. Sinon les tirer de nouveau vers le haut jusqu à ce qu ils le soient.</p>	<p>Assurez-vous que le cercle jouxtant le nom de votre produit comporte une marque de sélection.</p>
<p>N utilisez pas votre machine quand il pleut ; ne permettez pas qu elle prenne l humidité.</p>	<p>Nous n engageons pas notre responsabilité en cas d utilisation non prévue par la présente notice.</p>

Ce rapprochement crée un décalage humoristique intéressant qui interroge la notion d'obsolescence. L'obsolescence des objets anciens est liée, malgré leur solidité et leur résistance au temps, à leur inutilité dans le monde actuel ou au fait qu'on ne sait plus à quoi ils servent. L'obsolescence des objets de nos univers contemporains est liée à leur fragilité, à leur inutilité, à leur destination d'objets programmés pour ne durer qu'un temps limité et obéissant aux cycles courts et surproductifs de nos économies irresponsables. On ne peut d'ailleurs pas s'en servir sans un recours imposé aux mots des modes d'emploi. Et ne peut-on pas soutenir que plus le mode d'emploi est épais plus la durée de vie de l'objet sera courte ? Et ne peut-on pas conseiller de se débarrasser d'objets dont on ne sait plus se servir ? Tout comme de ceux dont on ne peut plus se servir ? L'ensemble questionne donc également la décroissance en interpellant nos choix de consommation, l'acte d'achat, l'acte de choix, l'acte de jeter.

Il est temps maintenant de se demander quelle est la nature des mots qui participent au dispositif. Sous forme de pseudo-cartels, ils semblent fournir des informations sur l'œuvre. En s'approchant, lorsque l'on comprend qu'il s'agit de modes d'emploi, le texte reste informatif mais délivre une information non plus sur l'œuvre mais sur le fonctionnement et la manipulation de l'objet. Et lorsque le spectateur lit le texte et comprend le déphasage entre l'objet et le texte, le pas de côté opère et le texte devient narratif. En effet, il interroge l'imaginaire du spectateur et débute un récit : pourquoi le texte n'a rien à voir avec l'objet ? Qui a mélangé les cartels ? Comment faire fonctionner cet objet avec ces instructions incompréhensibles ? À quoi ça sert et pourquoi ? La machine narrative est en marche.

Dans ce travail, objets et mots ont une place, un poids et un rôle équivalent. Ils concourent ensemble à la narration. Si je supprimais l'objet ou le mot, le travail n'aurait plus aucun sens et ne raconterait plus rien de notre époque. Le curseur est à la moitié du parcours.



Jusqu'alors dans la présentation de ma pratique, les mots ont été suggérés, détournés, chiffrés, joués mais ils n'ont pas encore été assumés en tant que tels dans une narration écrite, une histoire, un récit, une nouvelle.



Témoïn zéro, 2018
Cloche de verre avec socle, sisal, 20 x 10 cm

C'est ce que j'ai désiré faire à travers le travail suivant intitulé *Témoin zéro*. Il est constitué d'un morceau de ficelle sous une cloche de verre avec socle, ce type de cloche qu'on utilise pour valoriser les objets rares ou précieux, qu'on peut trouver d'ailleurs dans les cabinets de curiosités. Le dispositif est accompagné d'un texte. Il y a, à l'évidence, un décalage humoristique entre la mise en valeur, à travers le choix du contenant, et le dérisoire contenu qu'est le bout de ficelle traité ici comme un « objet irremplaçable⁷² ».

Le texte qui accompagne les objets est une nouvelle (on trouvera le texte de la nouvelle dans l'insert joint) que j'ai écrite préalablement à la production plastique (tout comme la démarche d'Alain Fleischer dans *Passages clandestins*). Elle raconte comment a démarré l'impossibilité de vider la maison de famille, la difficulté à se mettre d'accord, le début de l'enfouissement, de l'enlisement. Comme le patient zéro par lequel démarre une épidémie, le *Témoin zéro* est le symbole du commencement de l'entropie. L'objet physique a une place mineure, voire uniquement humoristique, dans ce travail. La nouvelle donne toute son importance à l'ensemble, difficilement compréhensible sans les mots. Ce travail est particulièrement plaisant à mes yeux en ce qu'il porte mes mots d'une part et en ce que l'objet précieux est un malheureux bout de ficelle. L'ensemble interpelle et ouvre grand la porte à l'imagination. Pourquoi un bout de ficelle sous cloche ? Qu'a-t-il de précieux ? De quoi est-il témoin ? se demandera le spectateur avant de lire la nouvelle.

En fait, dans cet assemblage économe de mots et d'objets, voire épuré, tout est dit de la première partie de ce mémoire : l'enfouissement, l'impossible attachement, l'archivage. L'épure ajoute a contrario au sentiment d'accumulation portée par la nouvelle. C'est en en faisant le moins que j'en dis le plus mais surtout que j'en communique le mieux. Prenons comme prétexte le texte d'Agamben sur la mode⁷³, pour se permettre d'emprunter au vocabulaire du style : « *less is more*⁷⁴ ».

Ici le curseur penche plus vers le mot que vers l'objet car si l'assemblage est ludique, il reste incompréhensible et non communicable sans la nouvelle qui l'accompagne. Quant au détachement de l'affect, il est puissant puisque désormais il confine à la dérision.



Il convient de préciser que le texte de la nouvelle a été communiqué aux spectateurs par ma voix, comme une performance de lecture. Viendra plus tard le moment de s'interroger globalement sur la forme de la délivrance des textes associés aux travaux plastiques.

⁷² Frédéric Joulian, « Doudous obsolètes ? », *op. cit.*, p. 6-11.

⁷³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le Contemporain*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ « *Less is more* » : « moins est mieux » ou encore « la simplicité est préférable à la complexité superflue ».

C – DESTRUCTION ET DEMATERIALISATION

ce qu'il advient quand je détruis

A ce stade, mon travail évolue vers une pratique qui offre de plus en plus de place aux mots et moins de place aux objets de famille. Il me fallait ainsi envisager de me défaire des objets, défaire étant un mot doux pour ne pas évoquer la rudesse de la destruction, de l'abandon, du jet. En quête de légèreté artistique, je me suis tournée vers les conseils d'une papesse du désencombrement domestique, Dominique Loreau. Dans *Eloge de la légèreté*, elle conseille ainsi :

« On remplit vite nos maisons mais il est plus douloureux de les vider en raison des émotions et des souvenirs qui sont liés aux objets. Cela dit, ne vous laissez pas submerger par les doudous de tous genres. Détachez-vous de tout ce qui n'est pas strictement essentiel⁷⁵ ».

Poursuivant cette évolution, j'ai exprimé alors combien il m'était difficile, voire inimaginable, à ce stade de mes recherches, d'envisager la destruction de ces objets à travers une mise en scène symbolique que je vais analyser avant d'évoquer un second travail qui, toujours symboliquement, supprime le recours à l'objet comme béquille de la narration pour enfin laisser place au temps des mots.

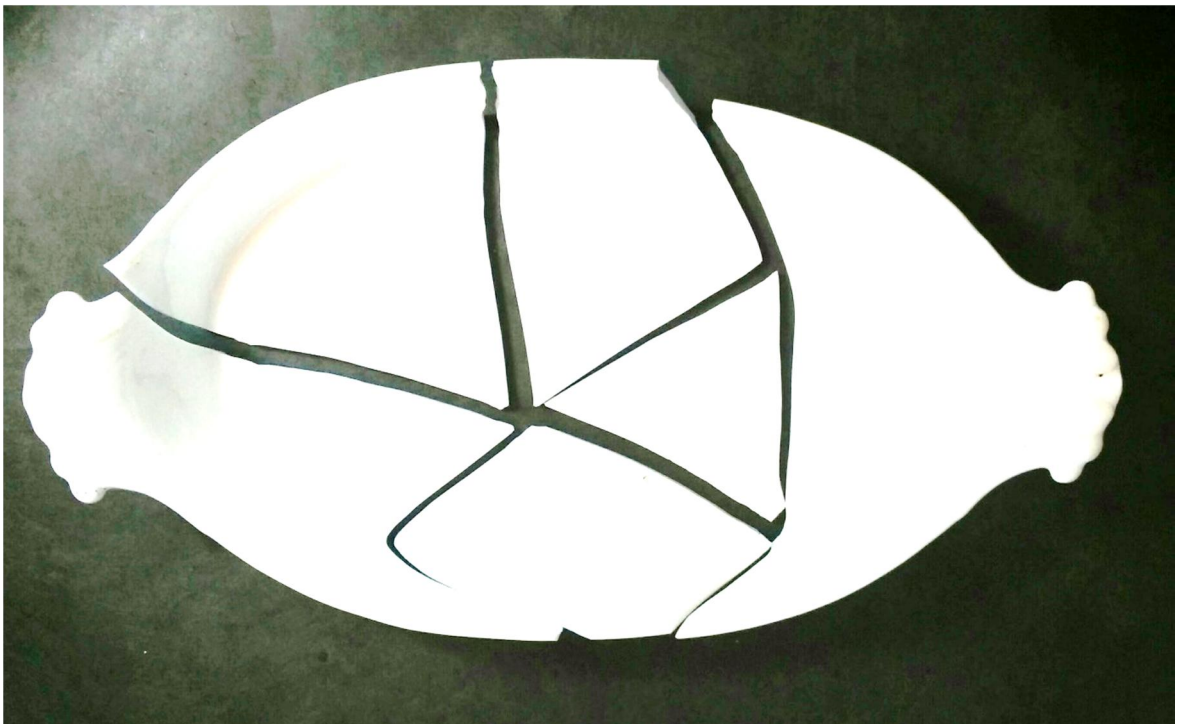


Savoir se défaire

Le geste impossible, 2018
Montres, marteau, boîte

⁷⁵ Dominique Loreau, *Eloge de la légèreté*, Paris, Flammarion, 2018, p. 37.

Le geste impossible est un travail légèrement antérieur aux expériences précédentes. Il constitue une mise en scène, somme toute un peu littérale, qui assemble montres à gousset et marteau dans un dispositif traduisant un laps de temps clairement suspendu, voire gelé, pour dire mon impossibilité première à me défaire du recours aux objets de famille. A ce stade de mon travail, la destruction symbolique des biens ayant appartenu à ma famille me semblait impossible et je ne voyais pas d'évolution envisageable pour ma pratique. Clairement, plus je voulais faire la démonstration de mon attachement à ces objets et aux souvenirs qu'ils portaient, plus ma pratique devenait démonstrative, dans la représentation plus que dans la présentation. Je considère aujourd'hui ce travail avec une sensation d'engluement dans l'objet dont il fallait enfin parvenir à me débarrasser pour aller vers une pratique plus légère, moins engoncée dans le matérialisme et le passéisme.



Le bris, 2017
Plat en porcelaine blanche, 31 x 23 cm

Et c'est tout aussi symboliquement, que j'ai réussi à me débarrasser des objets à travers *Le bris*. Ce travail concerne d'un plat à four en porcelaine blanche, de format familial, symbolique de générations de repas de famille. Je l'ai cassé en une sorte d'explosion nette et graphique partant d'un unique point central. Je reconnais ne pas avoir fait exprès de le casser. Cette explosion s'est imposée à moi par les hasards d'une casserole tombée sur le plat. L'intention n'était pas l'art plastique mais la confection d'un repas, assortie d'un geste considéré alors comme malheureux. Posés sur fond sombre, le plat et le dessin formé par la brisure ont un rendu plastique saisissant. *Le bris* symbolise un tournant dans ma pratique qui se veut signifier une rupture correspondant à une véritable prise de conscience au sujet

de mon travail et de sa nécessaire évolution. Il est comme un choc salvateur qui me renvoie, toutes proportions gardées, au célèbre geste d’Ai Weiwei brisant un vase millénaire de la dynastie chinoise des *Han*. Par ce geste, l’artiste énonce que des nouvelles idées et valeurs peuvent naître d’attitudes iconoclastes. Si l’on prend ici le terme « iconoclaste » dans son acception littérale, mon travail sur le bris est d’autant plus savoureux qu’il est donc le geste qui « détruit des objets sacrés ⁷⁶ ». Il me fallait sans doute briser la sacralité attachée aux objets de famille pour pouvoir enfin créer de manière plus détachée et accéder à de nouvelles idées et de nouvelles formes et laisser toute la place aux mots.



Ai Weiwei
Dropping a Han-Dynasty Urn, 1995
 Trois photos noir et blanc, 180 x 62 cm chacune

La place du curseur sur *Le bris* est ambiguë et duelle puisqu’effectivement c’est un travail constitué uniquement d’un objet mais la destruction de cet objet va laisser la place nette aux mots. Le curseur ne peut donc ici n’être positionné qu’aux deux extrémités de l’échelle de mesure par un don d’ubiquité salvateur.



⁷⁶ Définition « Iconoclaste » par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/iconoclaste>> [consulté le 8 décembre 2018]



La fissure, Montmorency, 2018

Décomposition

A ce bris de plat correspond visuellement la fissure apparue dans la maison de famille, symbole fort de la décrépitude qui a envahi mon univers. La maison se casse, le plat se casse. On se souvient alors des mots des Époux Poirier : « on cherche à recomposer la décomposition⁷⁷ ». Il est temps que je mette fin à mon impossible travail de recombinaison et que je laisse le temps faire son travail de destruction des biens matériels. Est advenu le temps de la dématérialisation. Cette idée de laisser tomber, d'abandonner les objets, me renvoie à des mouvements sociétaux tels que la sobriété heureuse ou la décroissance volontaire qui sont des démarches de réinterrogation et de réappropriation de nos désirs : ai-je vraiment envie de consommer et de m'entourer de biens matériels ? Est-ce mon désir profond ? Ou bien est-ce un désir qui m'a été asséné de force depuis des années à longueur d'affichage et de spots télé. C'est donc la même interrogation que je vais

⁷⁷ Anne et Patrick Poirier, *Voyages... et caetera 1969-1983*, Catalogue de l'exposition de Paris, Chapelle de la Salpêtrière, 3 octobre au 5 décembre 1983, Paris, Electa, 1983, p.23.

m'approprier : faire vivre les objets de famille par ma démarche artistique après les avoir sauvegardés et rangés, est-ce bien mon désir profond ? N'ai-je pas envie de revenir à un dépouillement volontaire où les mots prendraient moins de place physique que les objets tout en gagnant en force d'expressivité ? Revenir à une pratique où je gagnerai en liberté de moyens et d'expression ?

Mais à ce stade des recherches, je m'interroge, voire m'inquiète, de l'évolution prise par mon travail ou en tout cas par mes envies. Je suis inscrite en master d'arts plastiques à l'issue d'un cursus où j'ai peint, assemblé, dessiné, gravé, photographié, installé.... C'est-à-dire produit des travaux, des choses et des objets à visée artistique, voire éventuellement des œuvres, même si ce terme me paraît bien pompeux appliqué aux productions d'apprentis artistes à l'université. Je ne suis pas en formation littéraire, ni en cours de production d'écrits. Alors, comment, même si mon ADN de production a toujours été dans l'écrit, puis-je légitimement écrire, produire des mots, des histoires, des textes, dans le cadre d'un master en arts plastiques ?

Il est alors temps de me référer à un petit retour en arrière pour vérifier les liens qu'entretiennent, depuis des années, art, langage et écrit dans le cadre de la disparition des objets dans l'art du XXe siècle. Sans désirer de nouveau transformer ce mémoire en précis d'histoire de l'art, il convient de remonter synthétiquement aux sources de la dématérialisation artistique pour y voir plus clair. La dématérialisation de l'art commence vraisemblablement au début des années 1960 à travers la célèbre action d'Yves Klein qui émet des *Certificats de cession d'immatériel*. Parallèlement en 1963, Edward Kienholz crée *The Art Show*, description verbale de deux expositions hypothétiques : « l'action du langage en tant que catalyseur d'images mentales s'y substitue à ce qui est montré ⁷⁸ ». A travers ces pratiques, un écart s'instaure entre la conception classique de l'œuvre d'art et sa verbalisation. S'engouffrent dans cet écart les inventions langagières de Duchamp, Beuys ou Manzoni. Ainsi au cours du XXe siècle, des liens se sont tissés entre les avant-gardes plastiques et littéraires. C'est l'art conceptuel qui marque l'apogée de l'importance du langage dans les arts plastiques. « Je préfère quand l'œuvre est seulement dans la langue⁷⁹ » déclare Laurence Weiner. En effet quand le langage ou les mots sont inscrits dans la matérialité d'un support (mur, livre, papier), dès lors l'incarnation ou le passage à l'objet peuvent paraître inutiles. Laurence Weiner précise « l'objet me fascine, j'aime l'idée de le prendre, l'idée de faire art ; mais le matériau seul, sans la langue, perd son sens ⁸⁰ ». De la même manière, Joseph Kosuth analyse les relations entre l'art et le discours et partant du principe que l'art est langage, il s'emploie à quitter le monde du matériel et des apparences afin de révéler le concept. Dans *Thing*, il énonce « l'objet est si exactement

⁷⁸ Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Minerve, 2014, p. 115.

⁷⁹ Cité dans Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p. 565.

⁸⁰ Cité dans Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op. cit., p 116 [entretien avec Jean-Marc Poinot, *Beaux-Arts Magazine*, février 1989]

nommé qu'il n'a plus besoin d'être réel, il peut se réduire à un article de dictionnaire ⁸¹ ». Ajoutant aux artistes conceptuels les processus des peintres tels que Malevitch, Mondrian, Ad Reinhardt, on peut dire que le siècle passé aura en partie été caractérisé par la dissolution et la disparition progressive de l'objet, jusqu'à la position de Virilio au sujet de l'esthétique de la disparition : ce n'est plus l'objet qui compte mais sa trace. Je ne fais donc pas fausse route dans ma démarche de disparition progressive des objets au profit des mots, du langage et de l'écrit : ce faisant, je suis toujours dans le domaine de l'art.

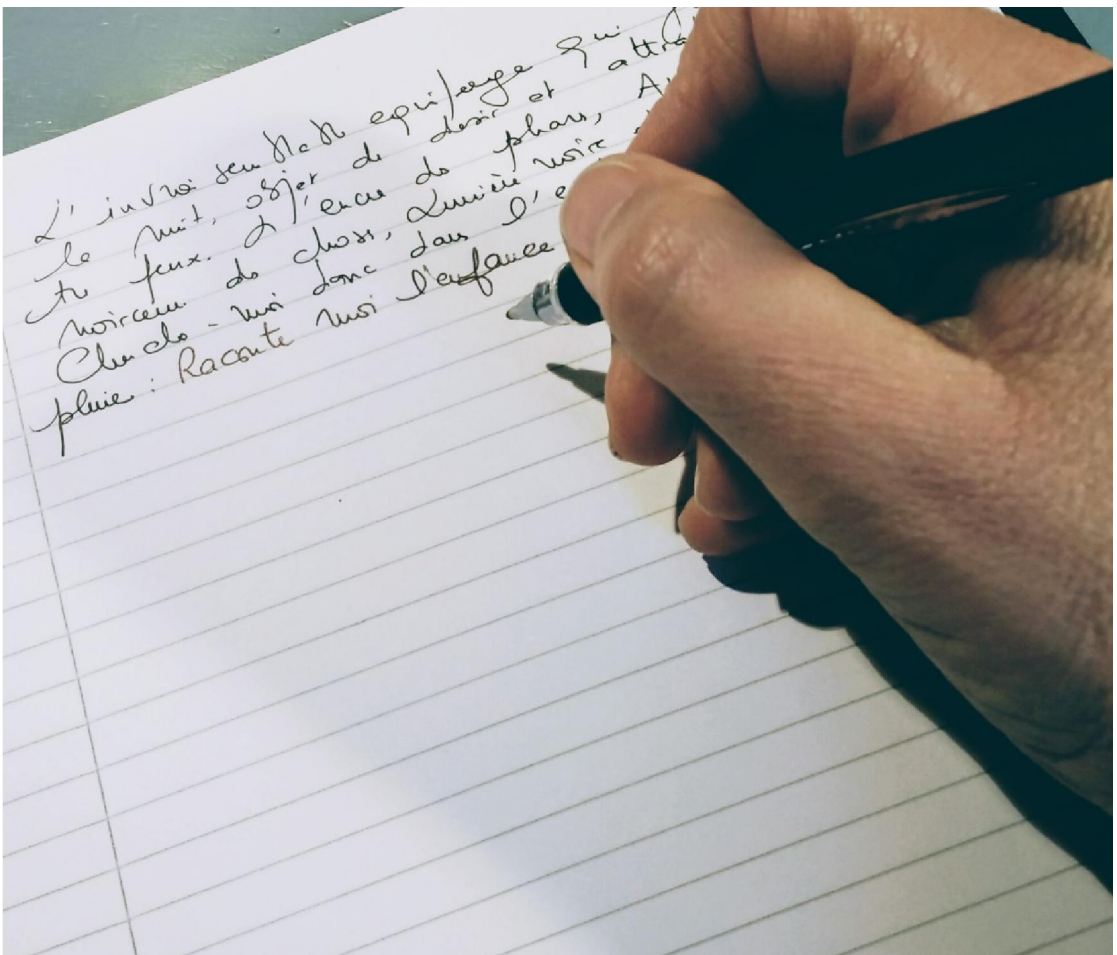


Joseph Kosuth
One and Three Chairs, 1965
 Bois, tirages photographiques
 118 x 271 x 44 cm

⁸¹ Cité dans Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p 563 [Joseph Kosuth, *Thing*]

III – LE TEMPS DES MOTS

ce qui se meut quand j'écris



A – SCRIPTION

ce qui apparaît quand je trace

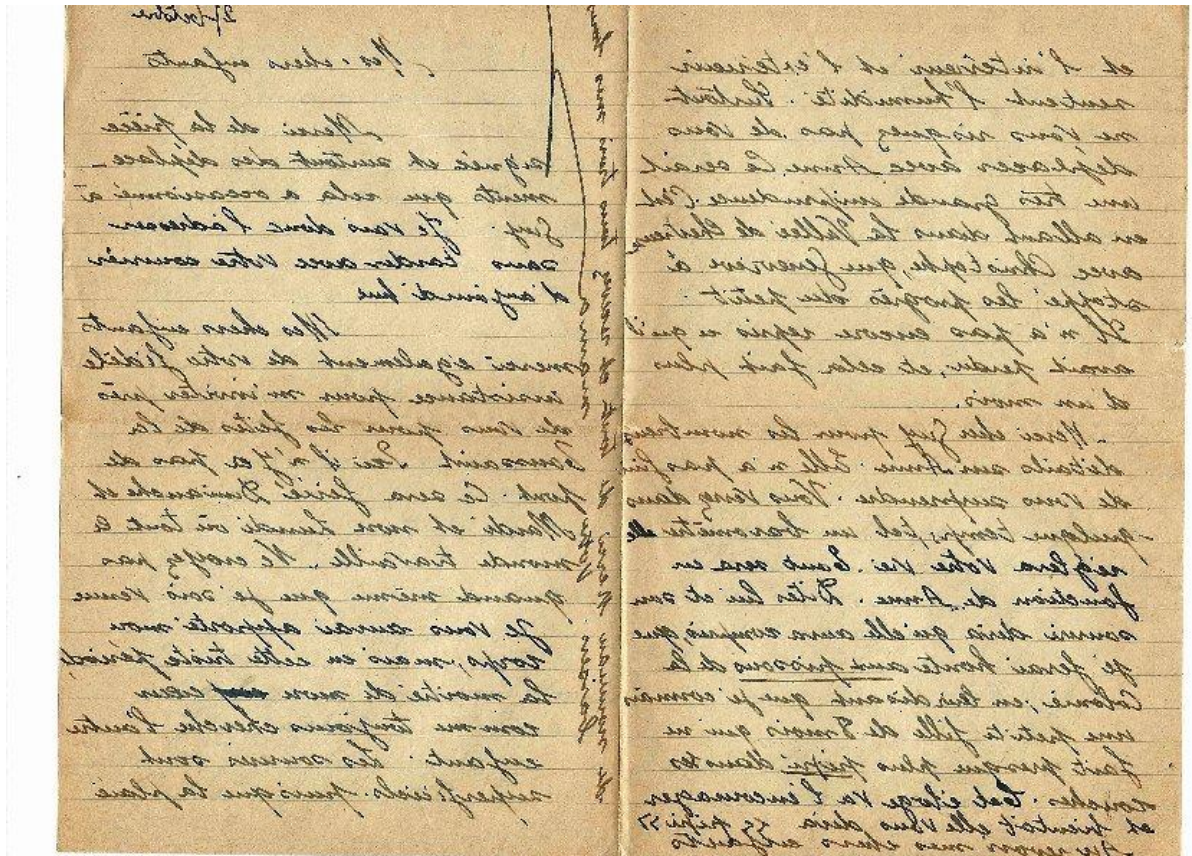
Si la destruction symbolique des objets a été brutale et évidente dans les lignes précédentes, le choc de leur disparition effective a été moins frontal dans ma pratique plastique au sein de laquelle l'objet s'est évanoui petit à petit au rythme où les mots sont advenus et où l'affect s'est éloigné de même. Nous en avons vu plusieurs déclinaisons dans les chapitres précédents et arrivons maintenant au stade de l'évolution où le travail tend vers le mot seul... ou presque.



Le mot est donc arrivé presque imperceptiblement dans ma pratique et un léger retour en arrière est nécessaire pour en cerner les premières manifestations. Dès l'an dernier, j'ai commencé à inclure des mots dans mes travaux plastiques. Ce n'était pas alors les mots de la narration mais les mots de la main, les mots du geste et les mots de la mémoire. L'écriture en tant que tracé qui ne vise pas à retranscrire la parole ou à raconter une histoire mais à rendre compte de l'énergie du corps.

En fait, je souffre d'un vrai déficit de reconnaissance faciale mais, en revanche, j'identifie sans difficulté les personnes par leur graphie et je peux distinguer, des années après, une écriture vue une seule fois dans le passé. J'ai donc eu à cœur de donner une place à l'écriture dans mon travail plastique. Dans un premier temps, ce fut à travers l'écriture des autres, celle de ma grand-mère maternelle en l'occurrence.

J'ai collecté, dans la maison familiale, de nombreuses boîtes pleines de correspondances, émanant d'époques où l'on s'écrivait beaucoup. D'ailleurs, ma grand-mère maternelle nous faisait écrire de longues lettres à nos parents durant les étés où elle nous gardait, mon frère et moi. Ma relation à elle passe par l'écriture qu'elle avait très spécifique : de grandes courbes penchées et élégantes, d'un autre temps. J'ai donc désiré utiliser ses mots et ses lettres dans une production plastique.



Rhodoïd imprimé en écriture miroir des mots
de Françoise Hallier, ma grand-mère.

La résultante de ce désir s'est faite pas à pas : j'ai tout d'abord fabriqué de la pâte à papier dans laquelle j'ai inclus des fragments de ses lettres manuscrites. J'ai moulé des feuilles avec cette pâte à papier dans laquelle j'ai incorporé des graines de plantes potagères. J'ai donc créé des feuilles de papier ensemencé portant les mots de ma grand-mère. Les graines choisies faisant référence au potager qu'elle nous apprenait à semer tous les étés durant les vacances en Anjou. Toutefois, on ne voyait plus ces mots dissouts dans la pâte. Je savais qu'ils étaient dans le papier mais j'étais la seule à le savoir. J'ai donc désiré les donner à voir de nouveau : j'ai scanné certaines de ces lettres, je les ai imprimées à l'envers sur des rhodoïds que j'ai utilisés selon la technique du monotype pour marquer les mots manuscrits sur les papiers ensemencés (qui sont trop épais pour passer dans une imprimante). Quand j'arrose ces feuilles, pour faire germer les graines, l'encre des mots se dissout, comme les souvenirs dans la mémoire. Les mots renaissent dans les pousses végétales comme dans un nouvel avenir. J'ai symboliquement redonné vie aux mots de ma grand-mère.



Fragments de mémoire, les mots ensemencés, 2018.

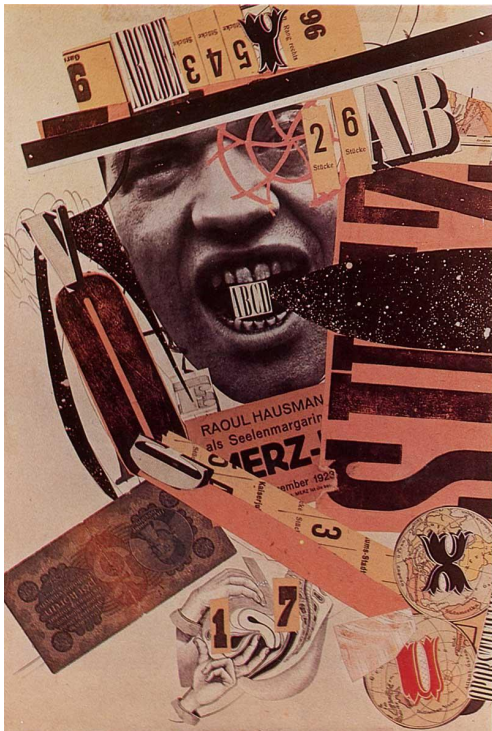


Fragments de mémoire, les mots ensemencés, 2018.

L'histoire de l'art regorge de mots écrits dans des œuvres plastiques depuis les phylactères angéliques de Fra Angelico jusqu'aux mots conceptuels en passant par les mots Dada et bien au-delà.



Fra Angelico
Annonciation, 1432-1433,
175 x 180 cm,
Musée Diocesano, Cordoba



Raoul Hausmann
ABCD, 1923-1924
Encre de Chine, reproduction de photographie et imprimés découpés, collés sur papier, 40,4 x 28,2 cm

La place des mots

Toutefois, comme le relève Jean-Yves Bosseur « Encore faut-il distinguer l'inscription de lettres ou de fragments de texte de l'intrusion d'une écriture qui représente une modalité particulière du geste graphique et de sa rythmicité⁸² ». Or, effectivement, c'est bien de graphie dont il s'agit ici. De nombreux artistes contemporains travaillent autour de la scription, geste de l'écrit, l'écriture comme suite de gestes. Le geste de la main qui diffuse le flux de la pensée. La philosophe Sally Bonn en a dernièrement donné un large aperçu dans le cadre d'une conférence qu'elle a tenue à la Sorbonne⁸³ au sujet d'un projet d'exposition qu'elle envisage de monter : *Des écritures*, une exposition portant sur les nouvelles pratiques d'écriture des artistes contemporains. Elle y a exprimé le fait que le langage est devenu à la fois matériau plastique et outil artistique du champ contemporain. L'écriture n'existe pas seulement à travers le sens donné à ses signes conventionnels mais également en tant que forme et geste. « Le geste de l'écriture est un geste accouchant de la société occidentale, un geste archaïque et primordial⁸⁴ ». C'est toujours dans le cadre de l'interface qu'elle a précisé que l'écriture créait le paradoxe d'un geste artistique. « Faire de l'écriture un geste artistique singulier, pas en cela qu'il exprime un sens, mais en ce qu'il donne à voir. » Ce geste peut s'entendre comme celui de la main qui trace, de la main qui efface, de la main qui coud, voire de la main qui tape sur un clavier. Et en ce qui concerne mon travail *Les mots ensemenés*, le geste de la main qui a été, le geste du souvenir, le geste de la reconnaissance : je sais comment tu écris, je sais qui tu es. Et je fais revivre la graphie, en dehors du sens des mots, juste en tant que geste, que mouvement du corps, énergie du corps, de la main écrivante, dans un nouveau matériau qui donne vie à des pousses en devenir, un nouvel avenir. Tout comme la mémoire donne vie à des projets, un avenir, une projection car sans mémoire pas d'avenir.



Sepand Danesh,
Ombre de mémoire. 2015

Parmi les nombreuses références possibles aux artistes de la scription, on peut retenir le travail de Sepand Danesh. Arrivé en France à l'âge de onze ans, il a appris le français en

⁸² Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, op. cit., p 73.

⁸³ Sally Bonn, conférence Interface du 12 décembre 2018, Sorbonne, Paris.

⁸⁴ *Ibidem*

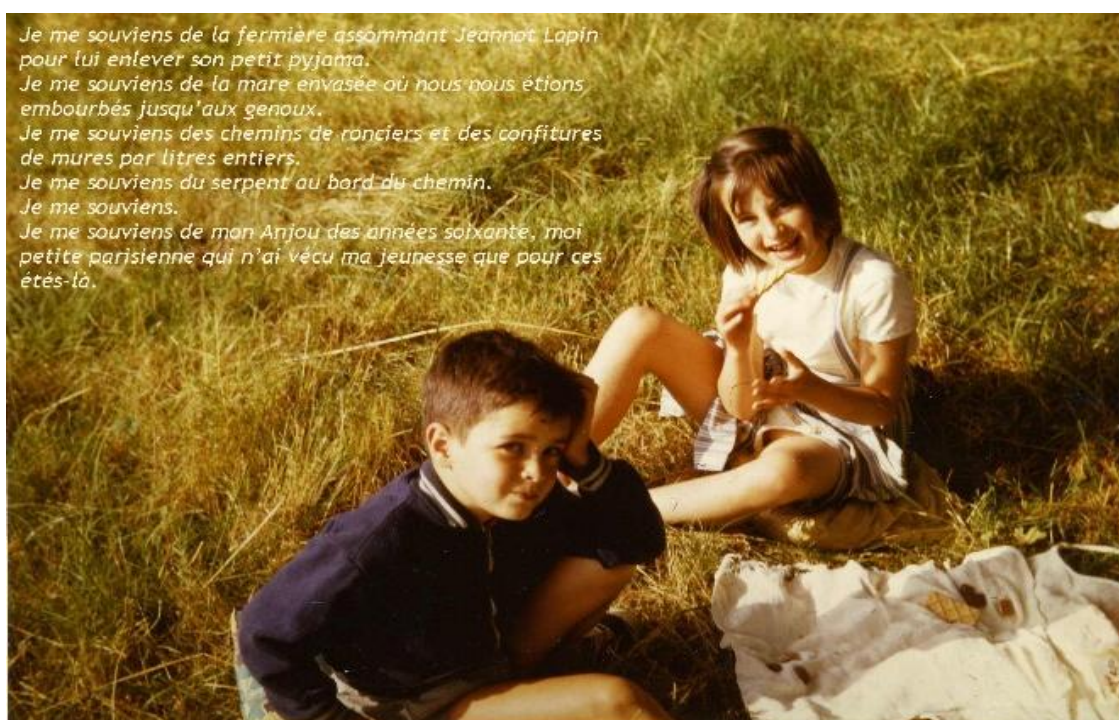
écrivain entre les lignes des grands romans de la littérature française. Il a présenté au MacVal, en 2015, *Ombre de mémoire*, œuvre consistant en un livre de Proust qu'il a entièrement recopié de sa main entre les lignes imprimées de l'ouvrage. Il s'est immiscé littéralement dans les interlignes de *À la recherche du temps perdu*, roman témoin, à l'orée du siècle dernier, d'un changement majeur de société et de vision du monde, fondateur de la modernité. Ainsi, il a entremêlé les renvois vers différents temps et manières de gestes : temps de l'écrit puis temps de la copie ; référence au manuscrit originel de l'auteur, passage par l'impression, rappel par la transcription. Le titre de son travail *Ombre de mémoire* évoque le fait que l'ombre déforme l'objet qu'il concerne, comme la mémoire déforme le souvenir, comme sa main déforme le texte tapuscrit. Dans *Les mots ensemencés*, l'écriture n'est pas lisible, elle rappelle une présence qui se devine plus qu'elle ne se montre, elle est discrète voire indéchiffrable et elle évoque une évanescence, un fantôme de mémoire. Elle est floue, imprécise, illisible. Par un autre biais plastique que celui que j'ai emprunté pour célébrer l'écriture de ma grand-mère, Sepand Danesh présente une démarche proche de ma recherche tant en terme de mémoire et de rapport au temps que de scription, voire de titre. Nous verrons, plus après, que son interrogation du rapport entre écriture manuscrite et écriture imprimée trouve également une résonance directe avec mon travail. En effet, j'ai tout dernièrement mis en scène et interrogé l'écriture manuscrite dans d'autres de mes travaux dans lesquels l'écriture manuscrite signifie le corps, la présence, l'incarnation du faire, du geste en cours, non pas ceux d'un ancêtre ou d'un tiers mais les miens, ceux du travail en train de se faire. Nous en verrons des déclinaisons dans les analyses qui suivent.

B – PLEONASMES

ce qui s'entrelace quand je réitère

Abandonner totalement les objets n'a pas été si simple pour moi et la période transitoire a été émaillée de plusieurs productions où objets et mots ont poursuivi leur cohabitation même si peu à peu les mots sont devenus acteurs principaux de la production alors que l'objet n'en était plus que le support. A ce stade de mes recherches, j'avais encore du mal à accepter et comprendre qu'une œuvre plastique pouvait se « réduire » à un texte. Il me fallait réaffirmer les choses tout à la fois par l'écrire, par le lire, par le dire et par le montrer. L'objet ou le mot semblait répéter ce que l'autre avait déjà énoncé. J'étais dans la production de ce que j'ai appelé les *Pléonasmes*, terme dont la définition est « expression qui ajoute une répétition à ce qui a été énoncé ⁸⁵ ». Mes créations tiennent-elles ainsi uniquement du « monter en haut » et du « descendre en bas » ?

Le premier *Pléonasme* a consisté à mettre en mots mes souvenirs écrits à la manière de *Je me souviens* de Georges Perec⁸⁶, imprimés sur des photos d'enfance d'instant fondateurs que je me remémore aisément.



⁸⁵ Définition CNRTL. Disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/definition/pl%C3%A9onasme>> [Consulté le 5 avril 2019]

⁸⁶ Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Beba, 1989.

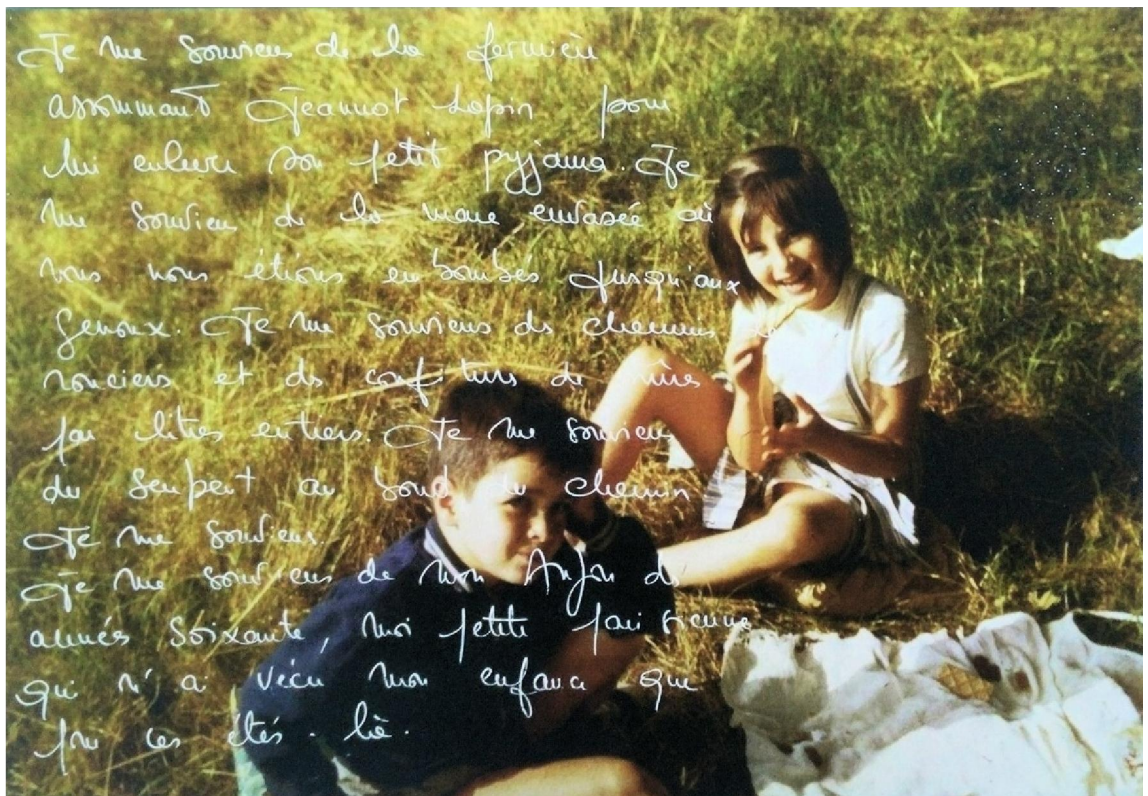
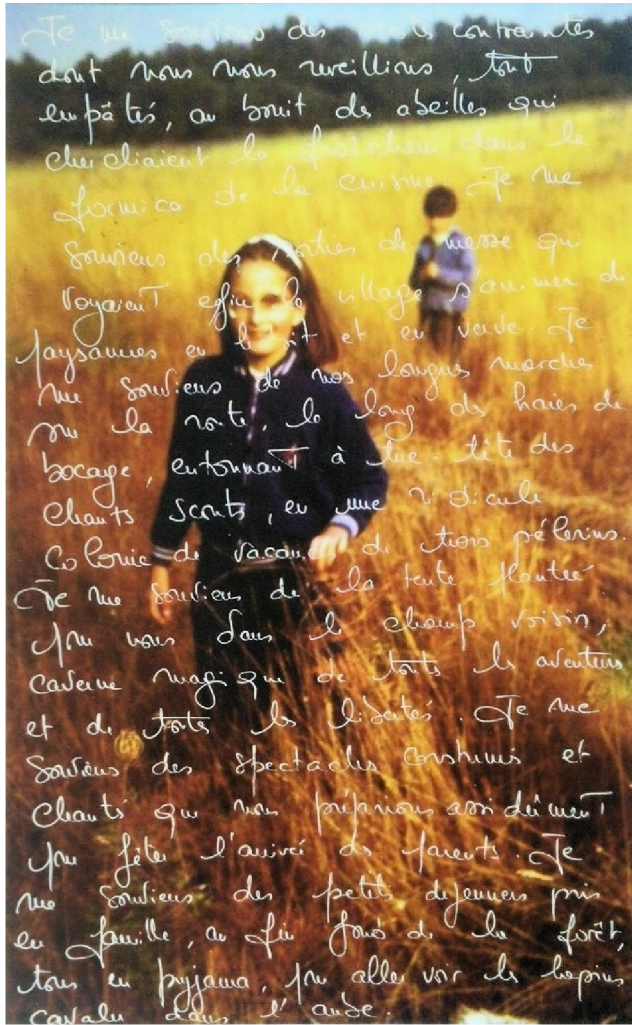


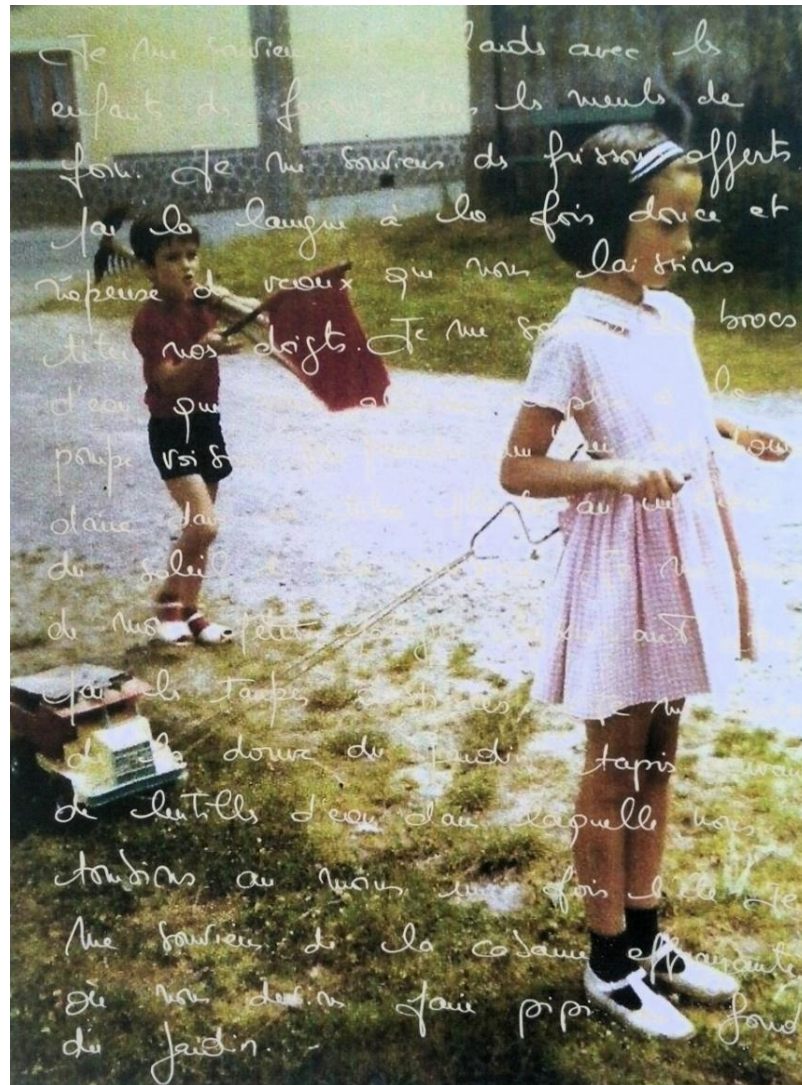
Instant
gravés

Ces photos sont issues de vieilles diapositives que j'ai fait tirer sur papier, puis que j'ai scannées. Elles sont, de ce fait, délicieusement floues comme un souvenir un peu lointain. Les mots imprimés sont sciemment difficilement lisibles, s'effacent par endroit, se confondant avec le fond de la photo comme des souvenirs incomplets, érodés par le temps. Je montre les photos, je raconte mes souvenirs, mais je ne donne pas tout, juste à la lisière entre l'intime et l'extime. Le texte pourrait évoquer les souvenirs d'enfance de tout un chacun, de tout enfant ayant vécu à la campagne. Par la présence de la photo, par ma présence sur la photo, j'affirme qu'il s'agit de moi, que je suis dans le paysage, que je suis dans l'image, je suis dans le texte. Je suis le texte. Par ma photo, je signe le texte. Et puis je m'interroge : si je désire signer le texte, le dire mien, pourquoi passer par une écriture tapuscrite ? Pourquoi avoir procédé par superposition d'images scannées et de texte numérique ? Il convient que j'assume pleinement ma présence au texte et dans les photos. Repartant de la diapositive, puis de son tirage sur papier, j'ai réécrit le texte à la main sur les photos et ainsi suis présente et incarnée dans ce travail à plusieurs titres : sur la photo, dans la création du texte, dans la scription du texte» (on trouvera les textes écrits sur les photos dans l'insert joint).



Photo d'atelier, 2019





Instantans narrés

Pléonasmes de papier, 2019

Il est intéressant de s'interroger à ce stade sur le statut des mots et celui des photos dans ce travail. A quelle catégorie d'écrit appartiennent ces mots ? Les photos ne sont-elles que support du texte ou constituent-elles un objet ?

Avant de me pencher sur le statut des objets, des supports et de leur relation possiblement pléonastique avec les mots, il me faut m'interroger sur la nature de mes écrits et de leur lien avec le fil rouge de mes recherches, la narration. J'écris beaucoup, tant seule que dans une pratique assidue des ateliers d'écriture. Le travail du mémoire étant tendu par un effort d'analyse et de classification, j'ai tenté bon gré mal gré, de catégoriser mes écrits. Devant leur variété formelle, je peine à leur assigner une étiquette dans la famille des formes narratives : prose, poésie, récit, fiction, témoignage, mémoires, souvenirs, autobiographie, autofiction ? Et c'est avec joie que j'ai découvert que de nombreux auteurs résistaient à toute tentative d'étiquetage. Mes recherches sur ce point m'ont portée vers une

passionnante conversation écrite croisée entre Sally Bonn et Laure Limongi⁸⁷, écrivain, auteur de romans, de poésie et d'essais sur la littérature. Laure Limongi y précise l'environnement de sa démarche artistique en ces termes :

« En effet, dès l'émergence de ma pratique écrite, un double mouvement : un penchant immodéré pour le cadre de la page ; le désir de sortir de ce cadre. Ce qui redouble un refus de catégorisation au sein des genres littéraires – roman ? Poésie ? Essai ?... Loin d'être contradictoire, il me semble que cette recherche permet de créer un espace d'interstices et de rencontres, en constante évolution⁸⁸».

Cette position m'intéresse en ce qu'elle brise toute velléité de catégorisation de l'écrit et de ses genres. Analyser son travail est une démarche constructive mais le mettre dans des cases est réducteur et reviendrait à l'enfermer dans un diagnostic définitif. Mes écrits, engendrés de la grande famille de la narration, prennent des formes variées comme des histoires, des poésies, des récits, des scénarios, des pensées, des bribes, des déroulés, des fulgurances... Je ne ferai pas le deuil d'une forme au profit d'une autre. D'ailleurs, ce qui se fait actuellement de plus novateur en termes d'écrit ne supporte pas d'être assigné à une case. Telle est bien l'analyse exprimée par Pierre Alféri⁸⁹ dans son entretien avec Alexis Argyroglo⁹⁰ :

« C'est une sorte de no man's land générique. La prose du monde, elle se retrouve où ? En littérature ? Nulle part. On voit ça complètement dans l'édition : les textes qui sont en prose mais qui ne relèvent pas du roman, nul ne sait où les mettre. Très concrètement. Les meilleurs prosateurs aujourd'hui, qui ne sont pas des romanciers se retrouvent avec les poètes parce qu'on ne sait pas où ranger leurs textes (...). Ils écrivent dans des formes inventées, des proses courtes, mi-narration, mi-essais, des formes expérimentales de prose, qui sont finalement regroupés dans la poésie, parce que la poésie c'est tout ce qu'on ne sait pas⁹¹ ».

Je continuerai donc à écrire ce qui me passe par la tête, les doigts, le clavier, l'instinct et la plume sans m'inquiéter de la classification de mes productions. Tout comme Georges Perec qui nous instruit sur l'art et la manière de ranger ses livres de la façon la moins attendue qui soit⁹², je pourrais tenter de classer mes écrits selon des critères non académiques : manuscrit/tapuscrit, long/court, sur papier blanc/sur papier couleur, écrit seule/ écrit en groupe, avec fautes/sans fautes, imaginaire/réel, sur feuille volante/dans un cahier, lu/caché, au bic/au stylo plume, posté sur le net/posté par courrier postal/pas posté ... Cette classification aurait plus de valeur à mes yeux que de savoir si j'écris des

⁸⁷ Sally Bonn et Laure Limongi, *D'Illes ou d'espaces autres – performance et pratique écrite*. Disponible sur <<https://journals.openedition.org/itineraires/4040>> [consulté le 25 mars 2019]

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Pierre Alféri est écrivain et enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Paris)

⁹⁰ Alexis Argyroglo, *Manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs*, op. cit., p.12.

⁹¹ Pierre Alféri fait ici explicitement référence à des auteurs comme Hubert Lucot, Bernard Collin, Dominique Meens, Natahalie Quintane.

⁹² Georges Perec, *Penser/classer*, Edition du Seuil, Paris, 2003.

récits, de la poésie, des nouvelles, des haïkus ou tout autre classe d'écrit ; l'idée même de cette partition portant hiérarchie de valeur à laquelle je désire échapper. Je conserverai mes écrits dans la seule catégorie qui vaille, à mes yeux : la narration. D'ailleurs, à cet égard, lors d'une récente conférence⁹³, Chantal Jaquet, philosophe, indiquait qu'au Japon il n'existait pas de catégorisation entre art, poésie et littérature. En effet, ne pas catégoriser revient à ne pas figer le monde et la création car tout découpage mental entraîne une vision du monde restreinte et contrainte.

Le statut des mots étant réglé par une posture salvatrice de contournement, je m'interroge maintenant sur leur support plastique et la relation entre eux deux. Le texte ou les photos ne se suffiraient-ils pas à eux seuls ? Quel est le besoin comblé par cette redite, laquelle redite me semble indispensable ? Ce *Pléonasm* se résume-t-il en une simple répétition ?

Dans son ouvrage, *L'art Les mots*, Simon Morley explique que sa propre pratique consiste à explorer « les modes d'interaction entre la lecture et la perception des images⁹⁴ ». Telle est bien la question qui nous occupe ici. L'auteur exprime qu'entre le signe visuel (l'image, la forme ou l'objet en l'occurrence) et le signe verbal (écrit ou oral), il existe quatre modes d'interaction. La transmédialité où l'un et l'autre se complètent par transposition ou substitution, comme les cartels de musées par exemple. La multimédialité où le lien entre les deux est plus hiérarchique, le texte servant à comprendre l'image qui serait muette et vague sans l'inscription, l'exemple qu'il en donne est les enseignes de magasins. La médialité mixte où le texte et l'image ont été transférés dans le domaine de l'autre comme sur les affiches publicitaires. Et enfin l'intermédialité où l'écriture est un langage visuel qui s'adresse tant à l'œil qu'à l'esprit par suppression des frontières entre le visuel et le verbal.

J'ai recherché des références qui me permettraient d'appréhender la subtilité de ces interactions et ce que leur compréhension aurait comme incidence sur mon travail. Et je les ai étonnamment trouvées toute autre part qu'attendu. En effet, il m'a été donné de visiter en avril 2019, un lieu portant, à la fois, intimement trace de son histoire douloureuse et vecteur d'une puissante contemporanéité c'est-à-dire la dualité que je recherche au sein de mes expériences plastiques sur la mémoire : j'ai découvert Berlin. Les immeubles de Berlin sont supports de très nombreux écrits de toute nature, bien plus que partout ailleurs en Europe. On en trouve légion tout en faisant fi de toute inscription publicitaire. Et selon la nature de l'immeuble et celle du message écrit, j'ai découvert toute une gamme d'interactions déclinant transmédialité, multimédialité, médialité mixte et intermédialité, comme une cohabitation plurielle entre objet, mémoire et mots.

⁹³ Chantal Jaquet, conférence Interface du 13 mars 2019, Sorbonne, Paris.

⁹⁴ Simon Morley et Lydie Echassériaud, *L'Art, les mots : impressionnisme, cubisme, symbolisme, expressionnisme, futurisme*, Vanves, Hazan, 2004, p. 12.



Les pierres-mots de Berlin

Information, revendication, travail de mémoire, forme plastique : les mots jouent avec les murs, les murs jouent avec les mots. C'est ainsi que j'estime le mode d'interaction au sein de mon travail entre texte et images : le texte participant à l'image, le texte faisant image. A cet égard, je me référerai à la très belle énonciation d'Agnès Thurnauer qui considère qu'elle aussi « tisse le langage et l'image⁹⁵ ».



Agnès Geoffray
Je ne sais plus ... rien de moi, 2017

Une exposition intitulée *texte/image* tenue en 2017 à la galerie Gradiva réunissant le travail d'Agnès Geoffray et Gladys Brégeon m'aidera à préciser le propos. Le descriptif de l'exposition m'a éclairée par ses questionnements qui rejoignent les miens à travers un texte de Fanny Lambert, critique d'art et commissaire de l'exposition.

« De la même manière que les œuvres réunies ici n'ont de cesse de glisser du réel à la fiction, le rapport *Texte/Image* autour duquel celles-ci sont conviées cherche tout autant à brouiller les pistes. Intervertissant leurs rôles, entre degré de visibilité et dissimulation, le texte, comme l'image, occupent une place manifeste dans le travail d'Agnès Geoffray et Gladys Brégeon. Le flou, la brume, les fluides concourent à cette fêlure entre l'histoire, le récit, son écriture et sa réception. Entre le document et l'archive travestie, entre véracité optique et trouble du voir, lequel des deux en dit davantage ? Le texte n'est-il qu'un simple passager ? L'image sert-elle uniquement d'appui au propos de ces graphes ? C'est tout à la fois, une lutte et une symbiose⁹⁶ ».

Les questionnements sont bien énoncés ici et la notion de symbiose apporte une réponse qui résonne parfaitement avec mon propos. Mes photos seules seraient des photos de vacances sans impact. Mon texte offert sans support imagé perdrait en force. Les deux vecteurs se complètent en osmose et forment un tout. Le rapport entre le texte et les

⁹⁵ Séminaire doctoral de Christophe Viart, *Le langage autorisé*, École des arts de la Sorbonne, 10 avril 2019.

⁹⁶ Fanny Lambert, *Texte / Image Agnès Geoffray & Gladys Brégeon*, Galerie Gradiva, exposition du 23 février au 21 avril 2017, disponible sur <<http://galeriegradiva.com/texte-image-geoffray-bregeon/>> [consulté le 23 mars 2019]

photos instaure un entre-deux ouvrant vers un imaginaire, vers des souvenirs qui se sont peu à peu chargés d'une part de fiction, de réinvention du réel. Écrire, raconter, représenter c'est déjà fictionnaliser, même si l'on imagine transcrire le réel, puisque la vie est passée au filtre du souvenir lequel est revisité par la sublimation de l'écrit. Comme l'a relevé Clément Cogitore durant l'interface « apporter une caméra dans un lieu, c'est déjà fictionnaliser ⁹⁷ ». Le paraphrasant, je dirai « mettre un stylo entre soi et ses souvenirs, c'est aussi fictionnaliser ». Ce *Pléonasme* a du sens, il porte narration et ne dissimule pas une simple redite.

⁹⁷ Clément Cogitore, conférence Interface du 19 décembre 2018, Sorbonne, Paris.



Voici un autre travail de la collection *Pléonasmes*. J'ai opté ici pour un support plus présent qu'une photo imprimée sur papier. Une vieille chemise de nuit en lin, lin décati par les années et les lavages, trouée par endroits, reprise à d'autres. Elle est le support de deux textes que l'on trouvera dans l'insert joint. Je les ai créés sur papier, écrits à la main, puis tapés numériquement et transformés en image pour mettre en place l'effet miroir nécessaire à l'impression sur papier transfert, puis ai transféré le texte-image à chaud au fer à repasser sur la vieille chemise.

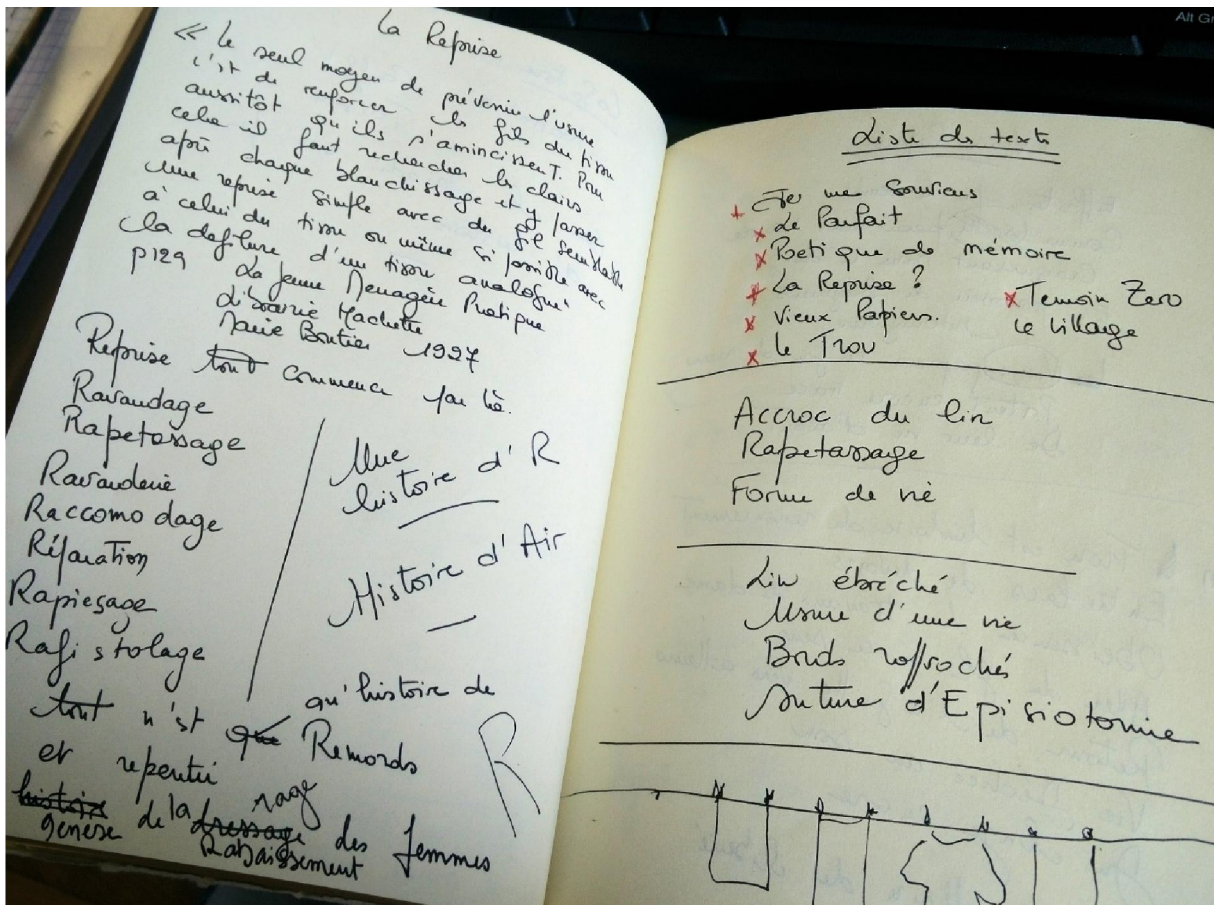


Photo d'atelier, 2019

Tout un ensemble de processus qui permet de donner vie au texte en transformant un texte manuscrit au fond d'un petit carnet à un texte tapuscrit sur grand format comme une offre de meilleure visibilité, une procédure qui, de confidentiel, le rend manifeste, dans sa taille, sa forme, son propos et son support. La chemise qui dit le corps, la stature verticale, et le texte, discrètement engagé, donnent corporéité au propos et incarnent mes écrits. L'imprécision du transfert, les manques dans le texte, les traces jaunies de la chaleur du fer disent la mémoire dans son indéfinition.



Le tout n'est qu'une histoire de remords et de repentirs.
Génèse de la rage des femmes.

Un trou est histoire de renoncement
Entrelacs de devoirs
Opéissance aux travaux de dame
Aller du fil en ce sens
Retour de l'aiguille vers ailleurs
Vie dédicée au soin
Du linge encore
Un trou est affaire de liberté

On peut se demander ce que les textes apportent à l'objet (même s'il ne subsiste qu'en tant que support) et ce que l'objet apporte au texte. Je me référerai à cet égard à un texte de Francis Ponge en soutien au catalogue d'une exposition d'objets des Nouveaux Réalistes en 1962. Ce texte intitulé *L'Objet, c'est la poésie* comporte l'analyse suivante : « L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même. Il lui faut un objet qui l'affecte⁹⁸ ».

C'est d'ailleurs à l'occasion d'une plus récente exposition datant de 2013 au LAAM à Dunkerque intitulée *Poétique d'objets* que la commissaire d'exposition, Marion Daniel, analyse cette citation de Ponge dans les termes suivants « Objets d'affection ou d'affectation, que l'on aime ou que l'on reçoit, les objets de Ponge constituent des bornes pour s'appuyer, des points d'amarrage⁹⁹ ».

C'est ainsi que je considère le support-objet de mes textes, comme des points d'amarrage qui permettent d'ancrer la narration, en tout cas à ce stade de mon travail. Les photos papier, la chemise de nuit n'agissent pas en tant qu'objet mais en tant que support d'amarrage car les mots nécessitent un ancrage plastique pour se donner. Poursuivant la pensée de Marion Daniel qui illustre à la fois mon ressenti et l'analyse que je fais des *Pléonasmes* : « les objets sont ce qui entourent l'homme et ce dont il doit s'emparer afin qu'il puisse opérer sa métamorphose. Cette métamorphose, chez le poète, qu'elle ait lieu sous la forme d'un texte ou d'œuvres plastiques, donne naissance à des objets de création et de pensée¹⁰⁰ ». C'est effectivement ce dont il s'agit ici dans l'évolution de ma pratique.

Comme *Le bris* avait été analysé constituant un tournant dans mon travail, les *Pléonasmes* sont le signe d'une métamorphose qui me permettra d'évoluer des objets de famille au texte ou à, citant toujours le même texte de Francis Ponge, tout autre type d' « objet de création et de pensée ».

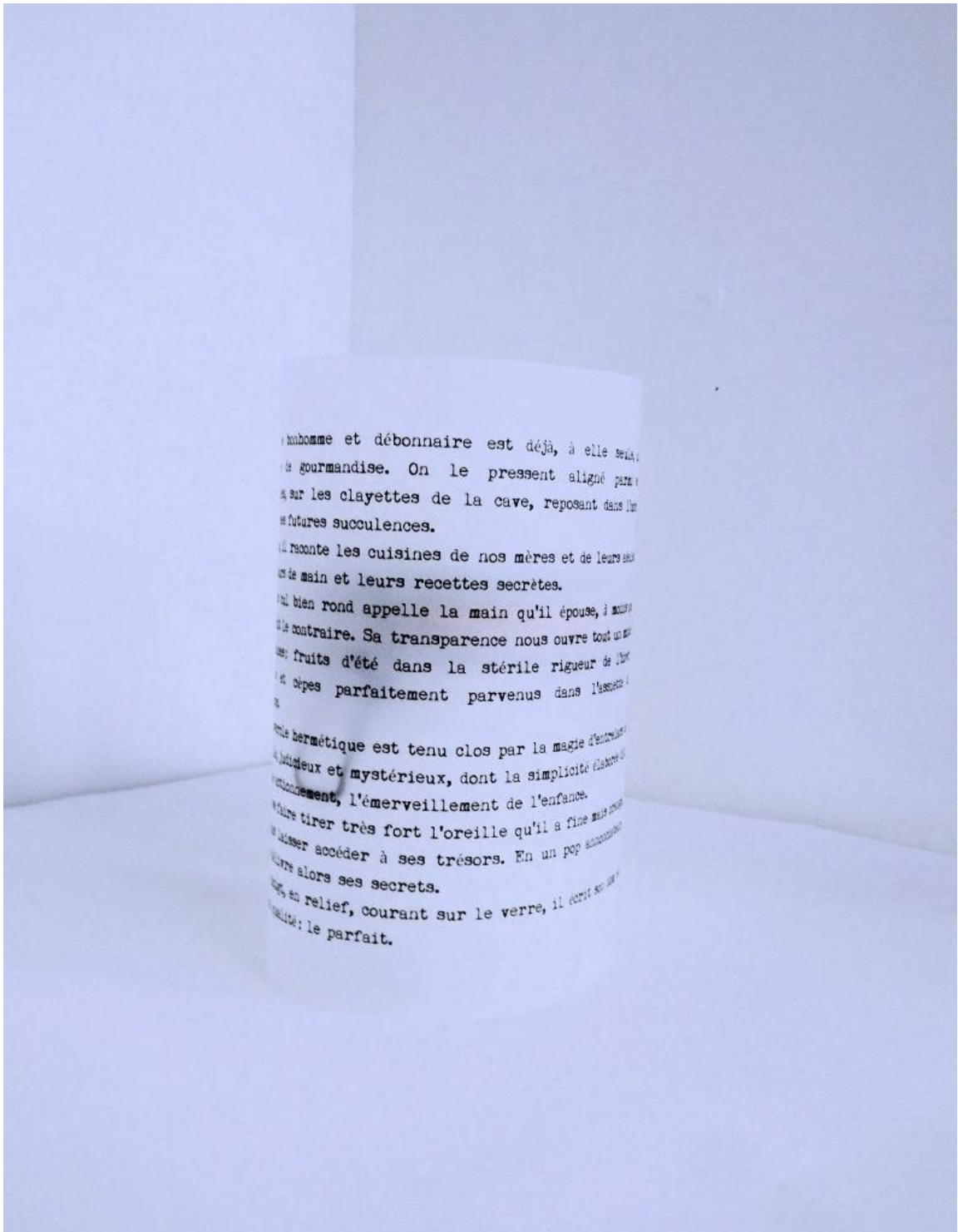
Revenant au virage des années 60 et 70 que nous avons évoqué plus haut, Marion Daniel rappelle qu'alors « le principe de métamorphose des objets par le langage devient fondamental¹⁰¹ ». C'est ce travail de mue des objets par le texte qui s'opère ici.

⁹⁸ Francis Ponge, « L'Objet c'est la poésie », Nouveau recueil, Paris, Gallimard, 1967, p. 141.

⁹⁹ Marion Daniel, *Poétique d'objets*, op. cit, p. 1

¹⁰⁰ *Ibidem* p. 2.

¹⁰¹ *Ibidem*



Pléonasme translucide, 2019

D'ailleurs, l'esprit de Francis Ponge est plus présent encore dans ce nouveau *Pléonasme*. Ce dernier semble plus subtil que les précédents en ce que son propos n'est pas de dire et de montrer mais de dire et de dissimuler. Il est composé d'un cylindre de papier calque sur lequel est imprimé un texte qui cache partiellement l'objet qu'il décrit. Il constitue un jeu entre le texte et l'objet à destination du spectateur, comme une devinette. Le texte rédigé au sujet de l'objet dissimulé derrière le papier calque est tourné à la façon de Francis Ponge qui magnifie et révèle les objets du quotidien. Le texte que j'ai écrit ne

comporte pas de titre mais me semble limpide, l'objet me semble presque visible derrière le calque. J'ai choisi le papier calque comme support car il montre sans dévoiler, il cache sans dissimuler, il est comme la mémoire dans ses flous et ses incertitudes. Le texte évoque les légumes de la campagne, les livres de cuisine des femmes de la famille, les conserves et les saisons qui passent. Ses sonorités sont gourmandes et sensuelles. C'est toujours un texte porteur de mémoire et de souvenirs, ancré autour d'un objet symbolique. Comme Ponge, je tends à « rendre un équivalent de la chose par un travail sur la matière des mots¹⁰² ». Il s'agit bien effectivement de travailler les mots en tant que matière artistique. C'est d'ailleurs bien ce que confirme Agnès Thurnauer, artiste des mots, des formes et de la peinture, lorsqu'elle énonce que « les mots sont des formes malléables non figées dans un genre particulier ¹⁰³».

Face au dispositif bocal/calque/texte, j'ai lu le texte lentement et de manière appliquée. Il me semble donc important de considérer également le rôle de la voix, du son, de la parole dans la délivrance de l'œuvre plastique et de la narration.

J'ai largement évoqué plus haut l'exposition *Passages clandestins* d'Alain Fleischer qui était entièrement fondée sur le texte d'une nouvelle. Cette nouvelle constituait les trente-deux premières pages du catalogue de l'exposition. De ce fait, la difficulté majeure de la démarche était de parvenir à porter le texte du récit à la connaissance du visiteur, idéalement dans son intégralité et préalablement à la visite de l'exposition. Il est illusoire d'imaginer les visiteurs lire les 32 pages du récit contenu dans le catalogue (et uniquement dans le catalogue) avant de visiter l'exposition. J'ai visité d'abord l'exposition, l'appréciant sans en cerner les subtilités, puis j'ai acheté le catalogue et ai découvert la nouvelle que j'ai lue le lendemain avant de retourner voir l'exposition une seconde fois. Je ne pense pas que de nombreux visiteurs aient mené cette démarche de visite, lecture et nouvelle visite de l'exposition. Accéder au texte et à l'exposition plastique en même temps n'est pas simple. Il convient donc dans une pratique associant texte et objets de rechercher des pistes innovantes et efficaces pour offrir le texte préalablement ou concomitamment à la visite de l'exposition. Au sein de l'exposition *Passages Clandestins*, une bande son diffusée dans tout l'espace d'exposition égrenait fortement le leitmotiv de la nouvelle « Je ne suis qu'une image ». A défaut de pouvoir lire le texte intégralement, le visiteur avait accès à la formule-clé de la narration, qui lui était assénée, quasiment de force, par la voix. Quant à moi, j'ai lu mon texte qui poétise le bocal hermétique aux personnes présentes, tout comme je l'avais fait pour la nouvelle *Témoin Zéro* face à la cloche de verre renfermant le bout de ficelle. Ainsi, je projetais l'écrit, la narration, la langue dans l'espace social et public. J'offrais à mes écrits une sortie de l'intime vers l'extime.

¹⁰² Marion Daniel, *Poétique d'objets*, op. cit., p. 8.

¹⁰³ Séminaire doctoral de Christophe Viart, *Le langage autorisé*, École des arts de la Sorbonne, 10 avril 2019.

Revenons à cet égard à la conversation écrite entre Sally Bonn et Laure Limongi, qui pratique la performance (à mi-chemin entre conférence, lecture littéraire et moment musical) et la lecture publique. Cette conversation vise l'apport de la performance vocale par rapport à l'écrit. De mon côté, ma pratique plastique s'est vue doublée d'un apport oral limité à une simple lecture à haute voix du texte sans liberté d'interprétation, d'ajout ou de dispositif de mise en scène. Rappelons toutefois que la genèse des performances verbales dans les années 70 était constituée par des lectures publiques, des lectures performances, et que ma lecture du texte peut tout à fait s'analyser comme une performance. A travers cette conversation croisée, l'artiste et la philosophe se demandent ce que devient la langue écrite quand elle change de support, et donc de forme, de sonorité, de texture, quand elle s'échappe du corps par la bouche et non par la main ? Que devient l'écriture quand elle quitte le support papier ? Sally Bonn soulève des questions pertinentes pour l'analyse de ma démarche telles que la fugacité de la performance vocale face à la permanence de l'écrit ou encore le fait que l'écrit est une expérience solitaire (pour l'écrivain et pour le lecteur) alors que la voix est vectrice de partage ouvrant des interstices entre artiste et public. Elle s'interroge sur ce balancier qui opère entre oralité et inscription et sur le fait de savoir si la performance est une « forme intermédiaire entre du texte et une forme artistique » ? Elle se demande également si elle « gomme les différences, parfois irréductibles, entre la pratique d'écriture et la pratique plastique en inventant un troisième terme » ? Autant de questions qui contiennent des pistes de recherche concernant la place de la voix dans ma pratique et auxquelles je dois chercher des réponses. Un intéressant colloque de 1995, *Voix et création au XXe siècle*, balaie de nombreux exemples de la présence de la place et du rôle de la voix dans les arts plastiques¹⁰⁴. On sait l'importance du son dans la pratique de Beuys qui énonçait à cet égard :

« Mon intention est surtout d'exprimer le lien entre les phénomènes acoustiques et plastiques. Ecouter est étroitement lié avec l'acte de percevoir l'art plastique. Le processus de la perception visuelle est isolé et s'incline donc vers une considération intellectuelle des choses. Je pourrais presque dire : sans écouter, on ne peut faire aucune plastique¹⁰⁵ ».

L'acte de parler est une incarnation de notre corps. La voix directe (délivrée par un humain sur le lieu de la monstration du travail plastique) témoigne de ma présence. Je parle donc je suis. Ma voix accentue « l'authenticité, l'individualité et la présence du corps propre¹⁰⁶ ».

¹⁰⁴ Michel Collomb (dir.), *Voix et création au XXe siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 1995, Paris, Honoré Champion, 1997.

¹⁰⁵ Cité dans Michel Collomb (dir.), *Voix et création au XXe siècle*. Op. cit.

¹⁰⁶ *Ibidem*

C'est ce que confirme Laure Limongi lorsqu'elle énonce :

« Se joue également le jeu de cache-cache du prestidigitateur qu'est l'écrivain dans la performance, transformant sa langue écrite en langue orale, adressée différemment, parce que physiquement. De même que le peintre, comme le disait Valéry, l'écrivain lui aussi "apporte son corps". Le geste mental s'exécute en un geste du corps, quoi qu'il donne à voir. Le corps ici m'intéresse : son poids, sa forme, sa lourdeur ou sa légèreté, sa tension ou sa mollesse, sa nudité parfois, réelle ou métaphorique, sa capacité à porter un discours, à traduire un geste poétique, à vibrer comme un instrument¹⁰⁷ ».

J'ai rencontré Joëlle Guillaud dans le cadre des ateliers d'écriture qu'elle anime. Elle est historienne et romancière. Elle a publié des essais et de nombreux romans. Son expérience des écrits (les siens et ceux des auteurs qu'elle encadre), du partage autour des productions écrites et du dire dans ses ateliers m'a donné envie de la questionner sur les différents aspects portés par la narration, l'échange et le rôle de la voix. Le texte de notre entretien figure en annexe.



¹⁰⁷ Sally Bonn et Laure Limongi, *D'Illes ou d'espaces autres – performance et pratique écrite*. Disponible sur <<https://journals.openedition.org/itineraires/4040>> [consulté le 25 mars 2019]

Parmi les entretiens que j'ai menés dans le cadre de ces recherches, j'ai interrogé la romancière Joëlle Guillaud sur le rôle de la voix dans l'écrit et la narration. Après une analyse de la voix associée aux activités de l'atelier d'écriture, Joëlle conclut par : « *la voix donne de "la chair" aux textes*¹⁰⁸ ».

Ainsi, l'ensemble des recherches converge vers un même point. Ce qui se dénoue et se meut lorsque je passe d'une narration par l'objet à une narration par les mots, écrits ou dits, se traduit en terme d'incarnation, de présence du corps et de vie. La présentation même de ce chapitre et des travaux plastiques qui y sont analysés s'affirment comme autant de processus de création : on y voit des carnets de notes, des croquis, des schémas, des décalcomanies, des outils, des stylos, mes mains, mon écriture. De désincarnée la pratique prend corps et la démarche prend vie. Cette forme de narration fait évoluer ma pratique vers une création plus vivante. L'humain s'incarne dans la narration de la mémoire en lieu et place des choses.

¹⁰⁸ Entretien intégral en annexe

C – DONNER A VOIR – DONNER A LIRE

ce qui s'incarne par la synthèse

Parvenue à ce stade de mon travail, j'ai senti poindre le temps d'une synthèse tant en terme de recherche que de proposition plastique.

L'évolution de ma pratique m'a portée des objets de famille, collectés, rangés et montrés, aux objets détournés avant d'accéder aux mots de la narration comme témoins de mémoire, mots écrits, présentés et lus. Ma pratique a donc ainsi évolué d'une démarche éthérée à une action incarnée.

Ce qui forma le déclencheur de la synthèse du parcours est de nouveau le contenu du *Manuel des Artistes débutants et amateurs* d'Alexis Argyroglo et plus particulièrement l'entretien qu'il a mené avec Pierre Alféri qui énonce « La phrase est une expérience¹⁰⁹ ». Par cette courte citation, il fait directement référence à la plus explicite analyse de Walter Benjamin au sujet de la narration : « le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire¹¹⁰ ». Qu'entend-on ici par expérience ? J'ai précédemment utilisé ce terme lorsque j'ai exercé le geste sur les objets de famille. J'ai fait des expériences sur les objets, des expérimentations, à la façon d'un scientifique qui teste des actions pour en vérifier les résultats dans une démarche pragmatique. Mais soutenir que la phrase est une expérience à la manière de Walter Benjamin semble clairement induire une interaction entre l'émetteur et le receveur par l'entremise de la phrase, par confrontation à l'autre. D'ailleurs, l'article de Marion Duval que j'ai déjà évoqué au sujet de l'exposition *Poétique d'objets* traite la question selon une formulation particulièrement bien adaptée à mon travail : « Penser le souvenir lié à l'objet, c'est déplacer le statut d'œuvre-objet à proprement parler pour s'élever vers la notion d'expérience¹¹¹ ». Dans cette confrontation expérimentale, l'émetteur (l'artiste au sens le plus large) se doit d'être perceptible, (à défaut d'être compréhensible) et de ne pas ennuyer le spectateur (à défaut de l'intéresser), il doit l'intriguer. Quant au récepteur, il se doit, comme son nom l'indique, d'être réceptif, ouvert à la proposition de communication que constitue l'échange narratif.

¹⁰⁹ Alexis Argyroglo, *Manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs*, op. cit., p. 10.

¹¹⁰ Walter Benjamin, *Le Conteur, œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

¹¹¹ Marion Duval, *Poétique d'objets*, op. cit., p. 8.

D'ailleurs, lorsque j'ai interrogé Cécile Maquet, scénariste et metteuse en scène, sur la narration et l'expérience, elle m'a confié, que selon elle, une bonne narration était de « tenir en haleine son spectateur : l'emmener dans notre univers sans qu'il regarde sa montre semble être un critère de narration réussie¹¹² ». Le rapport au temps (la montre, rencontrée tant à travers la boutade de Cécile Maquet sur l'ennui que dans mes références à *Alice au Pays des merveilles*) est définitivement un marqueur de la narration et du rapport narrateur/récepteur.

Cécile Maquet est metteuse en scène, scénariste de théâtre et comédienne.

Au sein de sa compagnie, elle écrit, crée et monte des pièces de théâtre fondées sur l'objet. Son rapport à la narration et à l'objet étant quotidien, j'ai désiré recueillir ses impressions sur l'imbrication de ces deux vecteurs d'expression. Le texte de notre entretien figure en annexe.

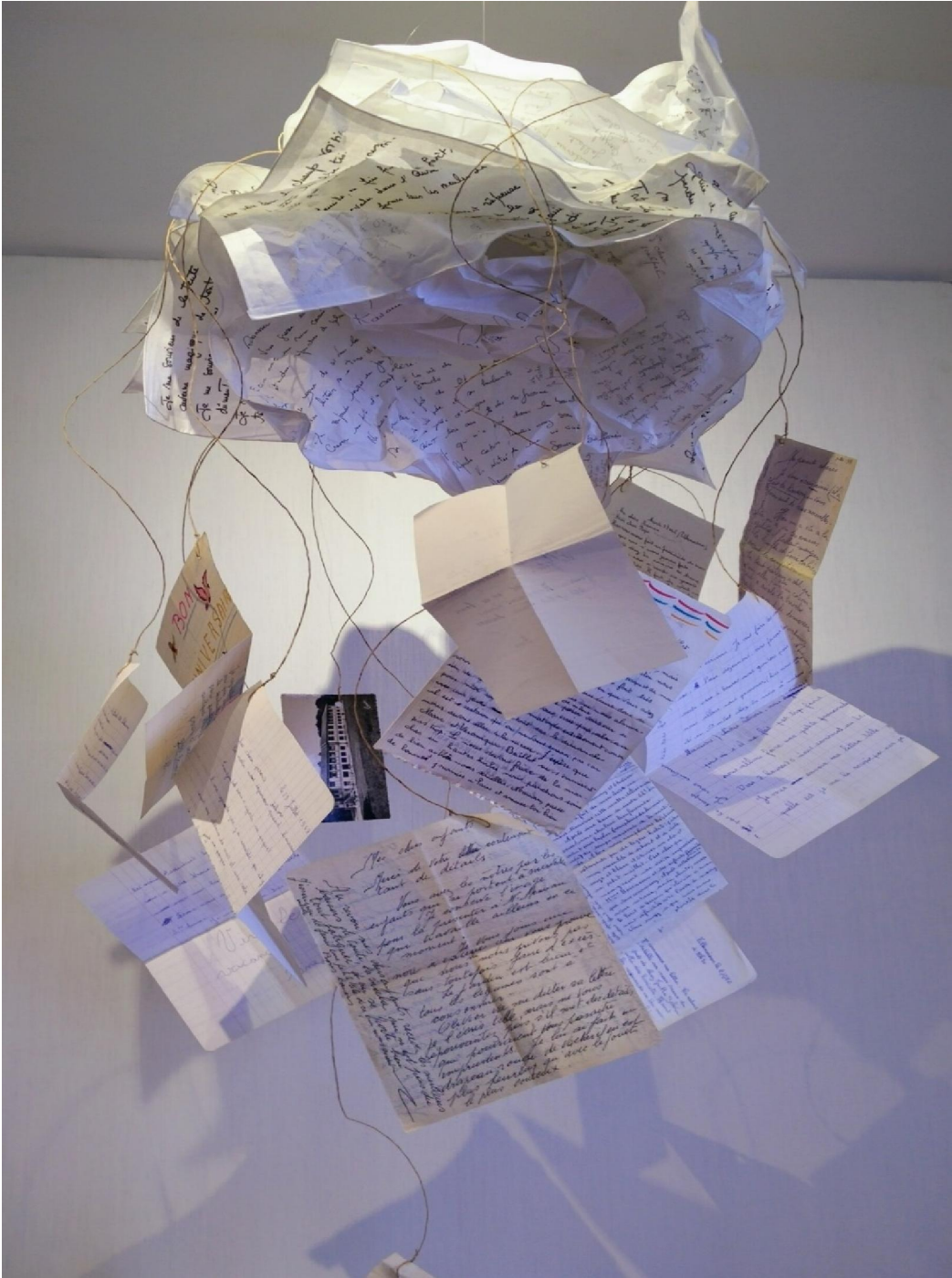


¹¹² Entretien intégral en annexe

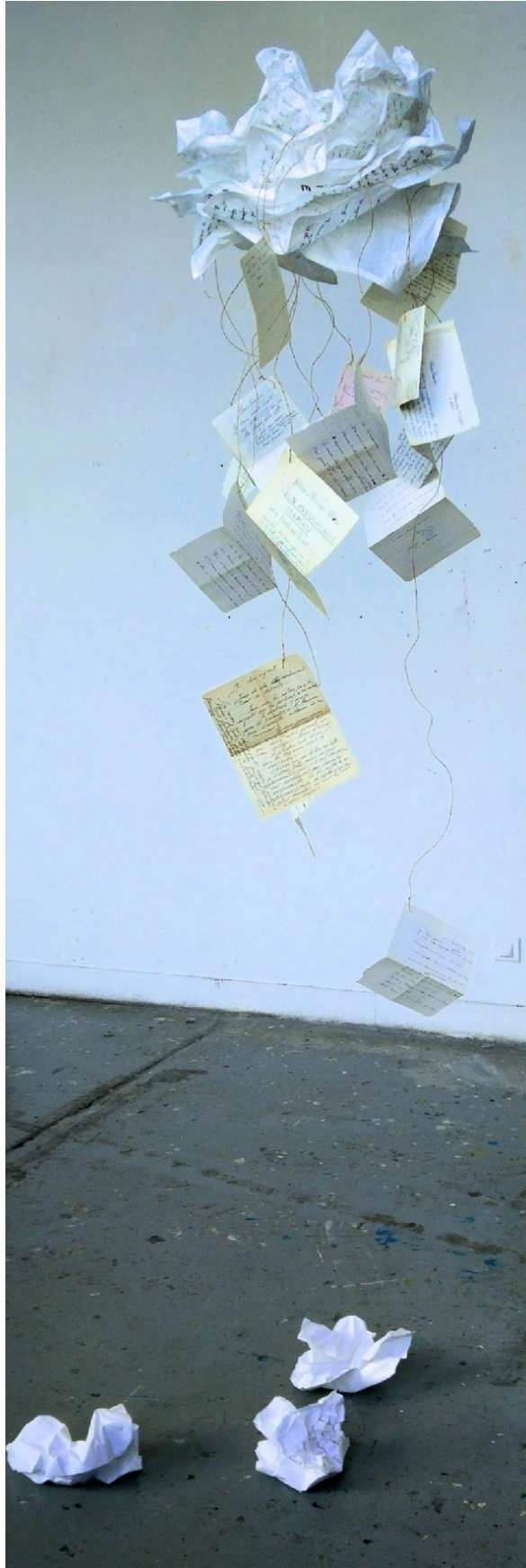


Photo d'atelier, 2019

J'ai donc réfléchi à la conception d'une forme plastique qui proposerait, à travers la phrase, une expérience qui concernerait tant l'émetteur que le récepteur, qui soit incarnée et qui traiterait du sujet de mes recherches : la narration et la mémoire. J'ai donc envisagé une nouvelle proposition pour matérialiser ma présence à travers l'écrit et enrichir l'expérience avec le spectateur.



La phrase est une expérience



Mnémo-synthèse, 2019
Papier armé, lettres, ficelle armée

Ce dispositif se nomme *Mnémo-synthèse* (à la lisière de la tentation du jeu de mots facile Mnémots-synthèse qui aurait été un néologisme un peu lourd créé entre mnémo et mots).

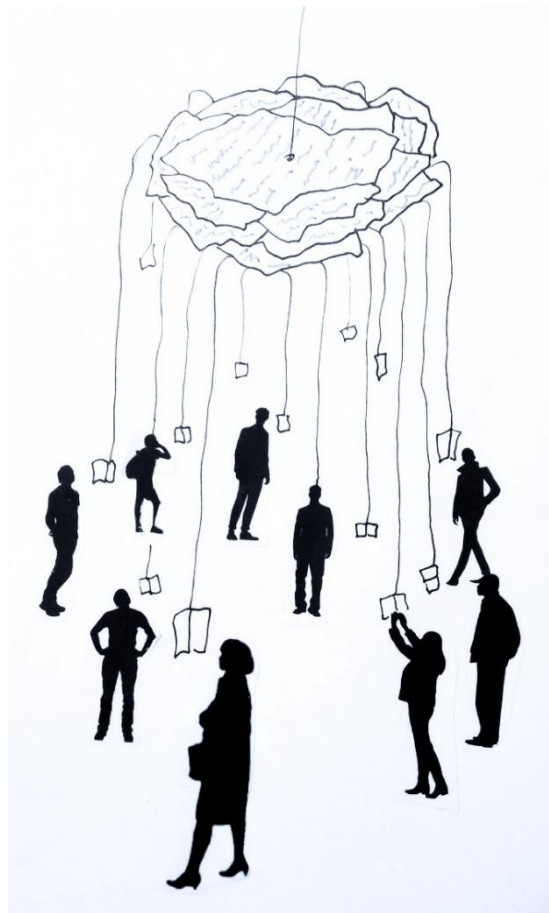
Il s'agit d'un nuage de textes écrits sur des couches de papier armé superposées et chiffonnées desquelles tombent des écrits divers, qui pour certains finissent en boule au sol. Le terme « nuage » fait références aux nuages de tags qui constituent une représentation visuelle de mots-clés d'un site internet. Le terme « nuage » ne se veut pas ici allégorique mais simplement poétique. Il sonne mieux qu'un « amas » de textes. Il constitue bien une représentation visuelle de mots. Sur les feuilles du nuage figurent des narrations que j'ai écrites, pour certaines tout dernièrement (on trouvera l'intégralité des textes du nuage dans l'insert joint). Ce sont des textes qui évoquent des souvenirs d'enfance, des descriptions d'objets, des haïkus, de la poésie, toujours autour de la mémoire et de la transmission. Ce nuage est bien représentatif de la mémoire en ce que les textes qui y figurent sont tronqués, superposés, souffrent de manques, très prégnants pour certains, ils sont presque indiscernables pour d'autres (ils sont écrits avec différents stylos plus ou moins fins dans diverses nuances de gris), les textes paraissent comme fragmentaires à l'image du souvenir. De ce nuage tombent des vieilles feuilles de papier, comme suspendues dans le temps et dans l'espace : elles datent d'époques anciennes et sont à l'origine de mes souvenirs. En fait, j'ai d'abord écrit les textes centraux du nuage. Puis j'ai fouillé dans les archives familiales et j'ai trouvé des lettres qui racontent les événements, les moments constitutifs de mes souvenirs. Certaines lettres sont écrites par ma grand-mère sous ma dictée de tout petit enfant quand je ne savais pas encore écrire, d'autres sont de ma main, d'autres de ma grand-mère qui raconte les mêmes événements, d'autres de ma mère.... C'est un dispositif qui inverse le mécanisme de la mémoire et de la narration. La narration est sur le dessus et les éléments constitutifs en découlent. Le nuage accouche de ses ancêtres. Il recrache aussi des brouillons qui finissent au sol, comme des souvenirs oubliés.

L'ensemble des écrits composant ce travail est manuscrit et rappelle ainsi « le rôle du corps et la dimension temporelle inhérente à l'acte d'écriture¹¹³ » qui sont tous deux des marqueurs de l'acte de mémoire. Ce dont je me souviens est ancré dans mon corps qui en garde trace et souvenir, tout comme la dimension temporelle est viscéralement attachée à toute notion de mémoire. En outre, comme nous l'avons vu précédemment, l'écriture manuscrite incarne la présence de l'artiste. J'ai voulu réaffirmer encore l'incarnation de ma présence par la verticalité de l'installation qui dit le corps debout et par l'évidence des difficultés d'accrochage auxquelles j'ai été confrontée. Ne sent-on pas les bras tendus, l'effort de tension verticale, l'étirement maximal pour atteindre la poutrelle qui a permis

¹¹³ Simon Morley et Lydie Echassériaud, *L'Art, les mots : impressionnisme, cubisme, symbolisme, expressionnisme, futurisme*, op. cit., 2004, p. 17.

d'installer les fils d'accrochage ? Le rapport de l'espace, du corps et de l'écriture ne renvoie-t-il pas à l'analyse faite par Agnès Thurnauer au sujet de ses *Matrices* ; comme d'« une pensée qui s'exerce par le corps dans l'espace de l'exposition ¹¹⁴ » ?

Par cette proposition plastique, je réponds à ma façon à la question posée par Jérôme Game dans l'ouvrage *Le Récit aujourd'hui* : « *Qu'est-ce que raconter aujourd'hui en littérature et dans les arts ?* ¹¹⁵ ». Il répond à ce questionnement général du livre en indiquant que l'art de s'exprimer c'est à la fois parler (ou écrire), donner à voir (ou à entendre) et poser une perception. C'est ainsi que j'ai désiré instaurer un jeu de découverte avec le regardeur : mes textes sont chiffonnés, superposés, tronqués, inatteignables, inaccessibles. Est-ce que ce jeu de cacher, chercher, découvrir, décrypter donne envie au spectateur de tenter l'expérience du partage du texte ?



En fait, le mécanisme a fonctionné à plein puisque les spectateurs se sont approchés au droit du nuage, ont tordu le cou, penché la tête, ont déplié des papiers, lissé des angles pour chercher à capter, voler des bouts de mots, des tronçons de phrases, pour découvrir le texte qui ne s'offrait pas aisément à eux. Ce faisant, ils ont tourné autour du dispositif

¹¹⁴ Séminaire doctoral de Christophe Viart, *Le langage autorisé*, École des arts de la Sorbonne, 10 avril 2019.

¹¹⁵ Jérôme Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, p. 6.

qui s'est mis à tourner sur lui-même, emporté doucement par l'air déplacé par les visiteurs. Il s'est alors transformé en mobile. Tout est devenu mouvement, entre légèreté et instabilité ; les spectateurs et l'œuvre se tournant mutuellement autour. Par ce travail, la poésie est devenue image et l'installation de papier est devenue animation offrant l'espace aux mots. Ainsi, le processus a remis en cause la vieille partition entre les arts du temps et les arts de l'espace instaurée au XVIII^e siècle par Lessing qui en avait fait le thème de son œuvre majeure *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*. Il y définit les frontières entre les œuvres de l'espace (peinture/image) et les œuvres du temps (poésie/narration). En d'autres termes, il est possible de résumer sa position comme suit : la peinture et plus généralement les arts plastiques sont soumis au principe de simultanéité et représentent des éléments coexistant dans l'espace, tandis que la poésie et plus généralement les arts de l'écrit et du langage représentent des actions se succédant dans le temps. Même si nos modèles de temps et d'espace ne sont plus ceux du XVIII^e siècle, je traduirai prosaïquement par le fait, ramené à mon travail, qu'un objet se voit d'un coup d'œil, fut-il distrait, alors qu'un texte demande du temps pour être appréhendé voire de l'attention. A travers la proposition *Mnémo-synthèse*, les mots sont entrés dans l'espace et dans le mouvement et ont capté l'attention intriguée du spectateur qui devient alors déambulateur en même temps que lecteur.

C'est bien cette transmutation artistique qui est évoquée par Magali Nachtergaele :

« D'autres textes, récits et/ou fictions restent pourtant à l'état embryonnaire sur les murs des musées ou des galeries, sur des feuilles volantes, des bouts de papier. On peut alors s'interroger sur le nouveau type de lecteur né de ces pratiques discursives, un lecteur forcé de se tenir debout et de se promener pour déchiffrer et reconstituer des fragments parfois incohérents ou dont la qualité littéraire n'est pas primordiale. En effet, lorsque le texte est autant à voir qu'à lire, le lecteur se trouve dans une posture ambiguë, à ne savoir si ces histoires racontent vraiment quelque chose ou s'il ne devient pas plutôt le spectateur d'une parodie des grands récits modernes, desquels les artistes jouissent d'être, semble-t-il, sortis¹¹⁶ ».

De même, les commentaires de Sally Bonn sur le travail de Laure Limongi font alors écho en moi : « Et c'est ainsi que tu envisages ta pratique Laure, dans cette ouverture aux supports multiples en les mêlant à ton corps, en mettant celui-ci en jeu proprement dans la poésie, marqué du sceau d'une langue. Mis en scène dans l'espace, tu l'institues au cœur d'un dispositif propre à ton écriture multipliée, déployée, étoilée, traçant pas à pas, une constellation¹¹⁷ ». Les mots qui définissent mon travail de synthèse se retrouvent dans cette analyse : supports multiples, corps, poésie, langue, mise en scène dans l'espace,

¹¹⁶ Magali Nachtergaele, « Quand les Œuvres racontent des histoires : La mise en récit de l'art au XX^e siècle », *Textuel, Lectures de l'art contemporain*, 2007, p. 12. Disponible sur < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00877191> > [consulté le 12 mars 2019]

¹¹⁷ Sally Bonn et Laure Limongi, *D'Illes ou d'espaces autres – performance et pratique écrite*, op. cit.

écriture multipliée Tout y est, même si rappelons-le, la pratique de Laure Limongi concerne la performance et la poésie, le croisement de multiples de propositions autour de l'écrit correspond bien à l'état de mon travail à ce stade de ma démarche.

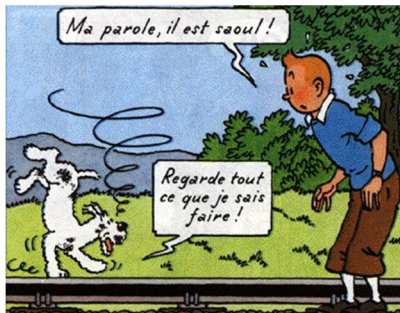
Plastiquement, *Mnémon-synthèse* évoque les références des artistes de la suspension, tels Claire Morgan ou Gilles Barbier dont la légèreté des œuvres l'emporte sur le risque d'enfouissement par ce qui nous tombe dessus.



Gilles Barbier
L'ivrogne, 1999-2000
Mannequin de cire, assemblage d'objets, 600x300x300
Mac/Val, Vitry-sur-Seine

Suspension, suspend, suspens

D'ailleurs, *L'ivrogne* de Gilles Barbier est une œuvre particulièrement intéressante à analyser à ce stade de mes recherches. Non seulement, elle met en scène une suspension impressionnante mais elle forme également synthèse entre pensées, mots et objets. Elle représente un personnage en cire agenouillé et dépenaillé dont le titre de l'œuvre nous informe qu'il est ivre. En état d'ivresse, ses pensées sont confuses, non exprimables par des mots mais traduites en termes d'objets qui s'échappent en désordre de sa tête, dans un maelstrom confus emporté par une spirale exponentielle matérialisée en fil de fer.



On pense alors inmanquablement à une image de bande dessinée, la spirale représentant, tout particulièrement chez Hergé, le déplacement ou l'ivresse voire l'égarement des sens (vertige, évanouissement...). Toujours chez Hergé, les pensées d'ivrogne ou les colères sont parfois indicibles et alors représentées par des dessins symboliques que l'on retrouve dans les objets de la spirale de Barbier : étoiles, bombe, nuages, têtes de mort, éclairs, etc. Parmi les objets de *L'ivrogne*, des fragments blancs volètent également comme des lettres égarées, échappées des mots. Par cette traduction des pensées et des mots en dessins chez Hergé (transcription bidimensionnelle), suivie de leur matérialisation en objets par Gilles Barbier (transcription tridimensionnelle), se trace le chemin inverse de ma démarche (laquelle a dématérialisé l'objet pour parvenir aux mots en passant également par le dessin des croquis de projets) tout en offrant une démonstration similaire à *Mnémo-synthèse*. En effet, Gilles Barbier ouvre, tout comme ma proposition, l'espace tridimensionnel aux mots et à leur représentation dans une suspension symbolique de la pensée, il donne corps aux idées et les matérialise, il les met en scène dans l'espace. La présence du corps de l'ivrogne, grandeur nature, ajoute à l'incarnation de l'œuvre et la spirale des objets fous semble devoir nous happer, nous spectateurs de l'œuvre, susceptibles de participer, par notre seule présence, à l'expérience commune du rapport aux objets et aux mots.

Cette suspension que l'on retrouve également dans le principe d'accrochage de *Mnémo-synthèse* représente quel suspend ? La suspension en art est le plus souvent analysée comme un arrêt temporel. Ce sont notamment les termes que l'on retrouve dans la présentation du travail de Claire Morgan par son galeriste : « Dans la suspension temporelle qui caractérise ces sculptures aériennes, où les corps sont figés dans un mouvement perpétuel, le conflit se joue entre la vie et la mort, entre l'organique et l'artificiel¹¹⁸ ».

¹¹⁸ Exposition Claire Morgan, Galerie Karsten Greve, Paris, du 14 octobre au 23 décembre 2017. Disponible sur <<https://galerie-karsten-greve.com/fr/exhibition/claire-morgan/perpetually-centre-14-octobre-23-decembre-2017/fr-0>> [Consulté le 30 mars 2019]

Cet arrêt du temps qui fige les corps dans un mouvement perpétuel est une formule poétique que je serais bien tentée de reprendre à mon compte au sujet de mon travail : le temps qui s'arrête, les corps qui sont présents, la vie et la mort en conflit (dans ma quête du souvenir), le mouvement perpétuel. Ces mots sont exactement le reflet de la synthèse de l'évolution de mon travail et je désire les réutiliser en commentaire de ma pratique. Par la collecte des objets, j'ai tenté d'arrêter le temps mais les souvenirs ne sont que le reflet du conflit entre vie et mort, passé et avenir et la présence du corps me rappelle que l'existence ne peut être figée puisque la vie est en perpétuel mouvement. C'est tout ceci que clame la suspension *Mnémo-synthèse*.

D'ailleurs, il n'y a pas loin de suspend à suspens, celui-ci constituant le suspend du temps en narration. Et d'ailleurs, Etienne Souriau définit le suspens comme suit :

« L'état de ce qui est suspendu, c'est-à-dire dont le devenir est momentanément arrêté mais de façon telle que la situation exige une reprise du mouvement pour la résoudre. Le suspens est un procédé esthétique dans la littérature narrative et les arts du spectacle ; il consiste à ménager l'exposition d'un devenir diégétique de telle sorte que cette exposition laisse le lecteur ou le spectateur dans une incertitude sur ce devenir, qui lui en fasse intensément désirer la connaissance¹¹⁹ ».

Là encore, je peux aisément adapter cette définition pour l'appliquer en tout point à *Mnémo-synthèse*, à sa conception et à son interférence avec le public. Mes écrits ont été figés, cachés, interrompus par la présentation de cette suspension immobile, faisant office de suspens dans la narration. Et il a fallu une reprise du mouvement du mobile, engendré par les circonvolutions des spectateurs, pour que, par leur désir de connaître la teneur des écrits, le suspens s'arrête et le devenir diégétique porté par les écrits soit de nouveau exposé et délivré.

Parmi les textes que j'ai créés pour cette pièce, figurent quelques haïkus libres¹²⁰, ces textes en trois segments, d'origine japonaise, célébrant l'évanescence des choses, dont Chantal Jaquet, philosophe, disait dernièrement « le haïku existe par ce qui est suggéré dans l'espace des mots plus que par les mots eux-mêmes ¹²¹ ». C'est effectivement l'espace des mots que je suggère dans la suspension *Mnémo-synthèse*. D'ailleurs, Roland Barthes considérait que le haïku était la forme exemplaire de la notation du présent d'un souvenir heureux qui, par contagion, produisait chez son lecteur ce même souvenir. « Dans le haïku, il y a une écriture de l'instant, une écriture absolue de l'instant ¹²² ». Un souvenir, événement passé, conjugué au présent signifie bien une suspension temporelle, un entre-deux, un équilibre entre statique et mouvement, entre image et texte, une instabilité

¹¹⁹ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1405.

¹²⁰ Voir insert joint

¹²¹ Chantal Jaquet, conférence Interface du 13 mars 2019, Sorbonne, Paris.

¹²² Roland Barthes, « La Préparation du roman. Le désir de haïku » Cours au Collège de France, séance du 13 janvier 1979, in France Culture, *La poésie n'est pas une solution* du 15 aout 2012.

précaire qui permet à l'objet artistique d'introduire une expérience de la phrase et du temps commun avec le spectateur.

D'ailleurs, cet arrêt du temps en suspend, je l'ai intimement ressenti à travers une œuvre en suspension que j'ai côtoyée pendant plusieurs mois. J'ai travaillé en résidence dans le cadre du *Festival International des Jardins du Centre Art et Nature de Chaumont-sur-Loire* en 2017 et ai découvert à cette occasion la chapelle du château abritant une installation suspendue de Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger. L'intégralité de la chapelle désacralisée est habitée de branchages en équilibre sur les pièces d'architecture auxquels sont suspendus les éléments les plus indiscernables et hétéroclites, l'ensemble offrant une grande poésie comme habitant l'espace et suspendant le temps, racontant une foultitude d'histoires qui appartient à chacun d'entre nous. Le fait de pouvoir entrer dans la chapelle, tout entier, comme corps présent, comme on entre en narration ajoutant bien évidemment de la force au ressenti de la suspension dans toutes ses acceptions et conséquences.



Comme entrer en narration

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Les Pierres et le printemps, 2015
 Installation *in situ*
 Chapelle du Domaine de Chaumont-sur-Loire
 Photo personnelle

conclusion

Grâce à deux années de recherches plastiques et théoriques, j'ai découvert, qu'à travers mon rapport aux objets de famille, je dessinais la narration d'une mythologie personnelle destinée à réinventer le passé. Prenant du recul par rapport à l'attachement affectif dont j'entourais ces objets, je me suis autorisée le geste afin de questionner une narration au présent. Et c'est en associant ces objets aux mots jusqu'à les voir disparaître que j'ai pu inscrire le récit de mon rapport aux autres décliné au futur. Les résultats de mes expérimentations autour du souvenir m'ont bien confortée dans mon intuition que toute mémoire est affaire de narration. Il me reste maintenant à définir enfin ce que mesurait le curseur bleu qui évoluait sur la ligne rouge de la narration naviguant des objets aux mots.



C'est en citant une dernière fois la très inspirante Sally Bonn que je pourrai prendre la mesure de cette gradation. Dans son ouvrage *Les mots et les œuvres*, la philosophe analyse la nature des écrits d'artistes et leur rapport à l'œuvre plastique. Elle considère à cet égard les écrits d'artistes commentant leur propre travail plastique mais ce qu'elle en dit est tout à fait transposable à la narration telle que je la pratique. Elle évoque entre écrit et œuvre plastique « cet espace, celui d'un écart qui réinvente et transforme la définition de l'art comme celle de l'écriture ¹²³ » ainsi que « la relation dialectique entre le texte et l'image, entre le dicible et le visible ¹²⁴ » et enfin « l'entrelacs du faire, du voir et du dire » qui « permet de dépasser un rapport figé des textes et des œuvres et de faire des allers-retours : les forces en présence ne s'annulent pas, le texte garde son importance en regard de l'œuvre ¹²⁵ ». De mes recherches, il m'est clairement apparu qu'effectivement images, objets, textes, mots ne s'opposaient pas mais permettaient une plus grande ouverture de création dans un entre-deux souvent ludique m'ouvrant la possibilité de me détacher de mon expérience personnelle pour y retourner et m'en départir de nouveau : ce mouvement permanent entre moi et l'autre permet de construire des relations et une suite

¹²³ Sally Bonn, *Les Mots et les œuvres : des artistes écrivent (Daniel Buren, Robert Morris, Michelangelo Pistoletto) : essai*, Paris, Seuil, 2017, p. 11

¹²⁴ *Ibidem*, p. 13

¹²⁵ *Ibidem*

d'événements donc une narration possible qui « ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je ¹²⁶ ».

Ainsi, échappant aux objets et ayant renoué avec l'image plastique grâce aux mots ouvrant ma relation aux autres, c'est ma liberté de création que l'évolution du curseur mesurait. Durant l'écriture de ce mémoire, la maison de famille délabrée a été vendue avec son reliquat d'objets dont je suis désormais délivrée. Je suis maintenant libre de créer sans objets, sans injonctions, sans posture, avec mes mots, pour partager ce que je veux, sans limite de sujet ni de devoir de mémoire.

objets anémiés de souvenirs obsolètes

mémoire révolue en une page tournée

narration d'une liberté délaissée

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Editions de Minuit, 1993 (Paradoxe), p. 12

bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le Contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008.
- Aisemberg, Paula, Martin, Jean Hubert et Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert (Paris), *Théâtre du monde: 19.10.13-12.01.14 la Maison Rouge* ; publié à l'occasion de l'exposition à La Maison rouge, fondation Antoine de Galbert à Paris du 19 octobre 2013 au 12 janvier 2014, Lyon, Fage, 2013.
- Argyroglo, Alexis, *Manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs*, Paris, Eyrolles, 2011.
- Audet, René (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Dis voir, 2006.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012.
- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2005.
- Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1978.
- Baudrillard, Jean et L'Yvonnet, François, *D'un Fragment l'autre : entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, 2001.
- Benjamin, Walter, *Le Conteur, œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Blaise, Jean, « Le Voyage à Nantes, éloge du pas de côté », *Le voyage à Nantes*, livret de l'exposition du 30 juin au 26 août 2018.
- Bonn, Sally, *Les Mots et les œuvres : des artistes écrivent (Daniel Buren, Robert Morris, Michelangelo Pistoletto) : essai*, Paris, Seuil, 2017.
- Bonn, Sally et Limongi, Laure, « D'Illes ou d'espaces autres – performance et pratique écrite », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2017-3, 19 juin 2018. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/itineraires/4040>> [Consulté le 25 mars 2019]
- Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Minerve, 2016.
- Boudier, Laurent, *Les Objets fous d'artistes*, Paris, Hoëbeke, 2011.
- Boutang, Pierre-André, *Gilles Deleuze Abécédaire*, [1996, 8 h.] Editions Montparnasse, 2004, 3 DVD.
- Carrière, Jean-Claude, *Raconter une Histoire : quelques indications*, Paris, FEMIS, 2001.
- Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques, *Le Fragment*, Fort de France : C.E.R.E.A.P, 2008.

- Centre des arts d'Enghien-les-Bains, *N°1 : Présentation / Exposition Passages Clandestins d'Alain Fleischer*, 125 s., disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=fE1Y_KtqQzw> [Consulté le 8 février 2018]
- Chastellier, Ronan, *Tendançologie: la fabrication du glamour*, Paris, Eyrolles, 2008.
- Chateau, Dominique, *L'Art du fragment*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- Chaumier, Serge, « Les Ecritures de l'exposition », *Hermes, La Revue*, n° 61, 2011.
- Cogitore, Clément, *Bielutine*, [2011, 40 min.], Seppia, 2011, 1 DVD.
- Collomb, Michel (dir.), *Voix et création au XXe siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 1995, Paris, Honoré Champion, 1997.
- Cornell, Joseph et Galerie Karsten Greve, *Joseph Cornell, 1903-1972*, Köln, Galerie Karsten Greve, 1992.
- Czechowski, Nicole (dir.), *L'Intime*, Paris, Autrement, 1986.
- Dagen, Philippe, « Destruction et réparation », Kader Attia, *Sacrifice et harmonie*, Frankfort, Klaus Gömer, 2016.
- Daniel, Marion, *Poétique d'objet Lieu d'Art et Action contemporaine*, Dunkerque, Éditions Dilecta, 2013. Disponible sur <http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html> [Consulté le 22 février 2019]
- Delage de Luget, Marion, « La Fragmentation, ce monstrueux. Étude sur le décloisonnement disciplinaire dans l'œuvre de Lynch », *Appareil*, n° 6, 29 septembre 2010. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/appareil/420>> [Consulté le 5 février 2018]
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993.
- Desportes, Marc, *Œuvres à objet : présence de l'objet dans l'art, XXe-XXIe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2018.
- Dohm, Katharina, Garnier, Claire, Bon, Laurent Le et Ostende, Florence, *Dioramas*, Paris, Flammarion, 2017.
- Duplaix, Sophie, « Nalini Malani », *Code Couleurs*, n°29, septembre-décembre 2017.
- Erner, Guillaume, *Amazon et le post-matérialisme*, France Culture, le 15 janvier 2019.
- Eustache, Francis (dir.) et Observatoire B2V des Mémoires, *Mémoire au futur*, Paris, Editions Le Pommier, 2018.
- Exposition Claire Morgan, Galerie Karsten Greve, Paris, du 14 octobre au 23 décembre 2017. Disponible sur <<https://galerie-karsten-greve.com/fr/exhibition/claire-morgan/perpetually-centre-14-octobre-23-decembre-2017/fr-0>> [Consulté le 30 mars 2019]
- Fleischer, Alain et Savigneau, Josyane, *Écrire, écrire, pourquoi ? Alain Fleischer : Entretien avec Josyane Savigneau*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011.

- Fleischer, Alain, *Passages clandestins : nouvelle*, Enghien-les-Bains, Centre des arts, 2017.
- Fleischer, Alain, Vidéo de présentation de l'exposition *Passages clandestins*. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=fE1Y_KtqQzw [Consulté le 24 octobre 2018]
- Galand, Alexandre et Jacquot Delphine, *Monstres et Merveilles, cabinets de curiosité à travers le temps*, Paris, Le Seuil Jeunesse, 2018.
- Game, Jérôme (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2011.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Points, 2007.
- GG, « Histoires d'archives | Zérodeux | Revue d'art contemporain ». Disponible sur <https://www.zerodeux.fr/essais/histoires-darchives/> [Consulté le 11 février 2018]
- Gumpert, Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.
- Hall, Sean, *Comment les images font signe: la sémiotique facile : design, photographie, publicité, art, logotype*, Malakoff, Hazan, 2013.
- Joulian, Frédéric, « Doudous obsolètes ? », *Techniques & Culture*, n°58, 2012.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre IV, la relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994.
- Lambert, Fanny, « Texte/Image - Agnès Geoffray & Gladys Brégeon | Galerie Gradiva », Disponible sur <http://galeriegradiva.com/texte-image-geoffray-bregeon/> [Consulté le 8 avril 2019]
- Le Coz, Martine, *Céleste*, Monaco, Rocher, 2001.
- Le Sauze, Chantal, « Le Temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 41, octobre 2003.
- Lea, Sarah et Hartigan, Lynda Roscoe, *Joseph Cornell: Wanderlust*, London, Royal Academy of Arts, 2015.
- Lebeer, Irmeline, *L'Art ? C'est une meilleure idée ! entretiens (1972-1984)*, Nîmes, J. Chambon, 1997.
- Leibovici, Franck, *Des Formes de vie : une écologie des pratiques artistiques*, Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers : Questions théoriques, 2012.
- Lelièvre, Anaïs et Chiron, Eliane, *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- Lequeux, Emmanuelle, « Dioramas, une fenêtre sur des mondes étranges », *Beaux-Arts magazine*, n°396, juin 2017.
- Lesauvage, Magali, « Nalini Malani, une Artiste pionnière indienne au Centre Pompidou », *Le quotidien de l'art*, N°1387, novembre 2017. Disponible sur : <https://www.lequotidiendelart.com/articles/11522-nalini-malani-une-artiste-pionniere-indienne-au-centre-pompidou.html> [Consulté le 4 décembre 2018]

- Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (dir.), *Habiter poétiquement le monde : exposition présentée du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011*, Villeneuve d'Ascq, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2010.
- Loreau, Dominique, *Eloge de la légèreté: jeter l'inutile pour vivre plus libre*, Paris, Flammarion, 2018.
- Mann, Thomas, *La Montagne magique*, Paris, Fayard, 2016.
- Maruani, Guy, « Sur un fil... », *Psychothérapies*, n°32, mars 2012. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2012-3-page-207.htm> [Consulté le 1er février 2019]
- Meredieu, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008.
- Mitchell, W. J. T, *Iconologie: image, texte, idéologie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009.
- Morley, Simon et Echasseriaud, Lydie, *L'Art, les mots : impressionnisme, cubisme, symbolisme, expressionnisme, futurisme*, Vanves, Hazan, 2004.
- Murat, Pierre, « Clément Cogitore, Chercheur d'arts », *Télérama*, 1^{er} décembre 2018, disponible sur <<https://www.telerama.fr/cinema/clement-cogitore,-chercheur-darts,n5913652.php>> [Consulté le 6 avril 2019]
- Nachtergael, Magali, « Quand les Œuvres racontent des histoires. », *Textuel. Lectures de l'art contemporain*, n°52, octobre 2007.
- Nachtergael, Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi », *Re-présentation - Colloque de Jeunes Chercheurs de l'Université Johns Hopkins*, octobre 2008, Baltimore. Disponible sur <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-0055856>> [Consulté le 23 mai 2019]
- Nachtergael, Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, conférence d'avril 2012, Lille, disponible sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/>> [Consulté le 21 mai 2019].
- Nachtergael, Magali, *Roland Barthes contemporain*, Paris, Max Milo, 2015.
- Origi, Gloria, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald », *LHT Fabula*, 10 décembre 2013. Disponible sur <<http://www.fabula.org/lht/1/origgi.htm>> [Consulté le 9 février 2019]
- Pachet, Pierre et Le Normand-Romain, Antoinette, *Du Fragment*, Paris : Institut national d'histoire de l'art, Ophrys, 2011.
- Perec, Georges, *Je me souviens*, Paris, BEBA, 1989.
- Perec, Georges, *Penser/classer*, Paris, Seuil, 2003.

- Pesemann, Veronica, « Dioramas. Palais de Tokyo, Paris, 14 juin - 10 septembre 2017 / Schirn Kunsthalle, Francfort, 6 octobre 2017 - 21 janvier 2018 », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 32, 31 décembre 2018.
- Poirier, Cat. *Expo. Anne et Patrick Poirier : Voyages...*, Paris, Electa, 1969.
- Ponge, Francis, *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1989.
- Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2003.
- Puech, Michel, *Jeter*, Paris, Le Pommier, 2010.
- Quintane, Nathalie, *Chaussure*, Paris, POL, 2010.
- Quintane, Nathalie, *Tomates*, Paris, Points, 2015.
- Revolon, Sandra (dir.), *Objets irremplaçables*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'Art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.
- Sterling, Bruce, *Objets bavards*, Limoges, FYP, 2009.
- Szeemann Harald et Baudson Michel, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1996.
- Szeemann Harald et Bernard Christian, *Harald Szeemann*, Paris, IMec, 2012.
- Tissot, Karine, *Les Objets de l'art contemporain*, Genève, Notari, 2011.
- Urbain, Jean-Didier, « Deuil, trace et mémoire », *Les cahiers de médiologie*, n° 7, 1999.
- Viart, Christophe (dir.), *L'Art contemporain et le temps : visions de l'histoire et formes de l'expérience*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Viart, Christophe, *Les Mots de la pratique : dits et écrits d'artistes*, Marseille, Le mot et le reste, 2018.
- Winter, Jean-Pierre, *Transmettre (ou pas)*, Paris, Albin Michel, 2012.

Emissions radiophoniques

- « Les cabinets de curiosité et l'imaginaire », France Culture, Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/les-cabinets-de-curiosite-et-limaginaire>> [Consulté le 10 février 2019]
- « Que range-t-on quand on range sa chambre ? », France Culture, Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/le-journal-de-la-philo-du-vendredi-25-janvier-2019>> [Consulté le 11 février 2019]
- « Roland Barthes : "Dans le haïku, il y a une écriture de l'instant, une écriture absolue de l'instant" », France Culture, Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-poesie-nest-pas-une-solution/roland-barthes-le-haiku-francejapon>> [Consulté le 5 avril 2019]

Barthes, Roland, « La Préparation du roman. Le désir de haïku ». Cours au Collège de France, séance du 13 janvier 1979, in France Culture, *La poésie n'est pas une solution* du 15 août 2012. Disponible sur < <https://www.franceculture.fr/emissions/la-poesie-nest-pas-une-solution/roland-barthes-le-haiku-francejapon>> [Consulté le 5 avril 2019]

Guillard, Valérie, « La nouvelle Vie des objets oubliés », France Culture, disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-de-leco/les-nouvelles-de-leco-du-jeudi-04-octobre-2018>> [Consulté le 9 novembre 2018]

Dossiers pédagogiques

De la lettre à l'image : dossier pédagogique, Centre Pompidou. Disponible sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Lettre_image/index.html> [Consulté le 6 avril 2019]

L'objet dans l'art du XXe : dossier pédagogique, Centre Pompidou. Disponible sur : <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-objet/ENS-objet.htm>> [Consulté le 9 novembre 2018]

Le récit et la narration dans l'histoire de l'art : dossier pédagogique, *Correspondances - la Criée*, 13 février 2017. Disponible sur <<http://correspondances.la-creee.org/les-ressources-pedagogiques/recit-narration-lhistoire-de-lart/>> [Consulté le 28 janvier 2019]

index des noms propres

A

- Agamben · Giorgio47, 61, 65, 80, 127
 Argyroglo · Alexis..... 30, 59, 99, 113, II, III

B

- Bachelard Gaston..... 30, 32
 Barthes ·Roland47, 56, 123, 127, 131, 132
 Boltanski Christian..... 36, 37
 Bonn Sally 92, 99, 110, 111, 120, 125

C

- Cogitore Clément 21, 22, 103, 130
 Cornell Joseph 24, 25, 31, 32, 128, 129

D

- documentation céline duval 29, 50, 51

F

- Fleischer Alain52, 55, 80, 109, 128

M

- Malani Nalini 38

P

- Perec Georges 94, 99

Ponge Francis..... · 107, 108, 131

S

Szeemann Harald 20, 23, 33, 131

T

Thurnauer Agnès..... 102, 109, 119

index des notions

C

choses..... 5, 8, 10, 24, 25, 27, 29, 33, 37, 43, 85, 94, 110, 112, 123, 131, III, IV, V
 classement 5, 23, 25, 26, 29, 30, 43, VIII
 classification 24, 98, 99
 collecte 3, 5, 7, 12, 21, 23, 43, 51, 123, 140
 collection..... 13, 21, 25, 105
 curseur 3, 57, 58, 59, 62, 63, 66, 69, 73, 78, 80, 83, 125, 140

D

décalage 5, 57, 78, 80
 diorama..... 30, 31, 33

E

écrit... 5, 21, 26, 27, 40, 46, 52, 85, 86, 92, 98, 99, 100, 103, 108, 109, 110, 112, 115, 118,
 120, 121, 125, II, V, VI, VII
 écriture... 13, 56, 72, 88, 92, 93, 96, 98, 100, 102, 110, 112, 118, 120, 123, 125, 131, II, III,
 V, VI, X, XII, XIII, XVII

F

fil rouge..... 4, 19, 52, 59, 62, 98, XII
formes de vie 26, 27, 28, 29, 129
 fragment 19, 24, 36, 37, 54, 127, 128, 130
 futur 12, 39, 125, 128

G

geste 24, 43, 45, 46, 47, 57, 68, 69, 72, 82, 88, 92, 93, 111, 113, 125, VII, XVI

H

histoire4, 9, 11, 12, 19, 21, 25, 30, 32, 33, 35, 37, 39, 40, 46, 52, 59, 63, 68, 69, 78, 85, 88, 91, 100, 102, 113, 127, 129, 130, 131, 132, IV, VI, VII, XI, XII, XV, XVI, XVII

I

image... 19, 25, 46, 52, 53, 59, 62, 65, 69, 72, 96, 100, 102, 105, 109, 118, 120, 123, 125, 129, 130, 132, IV, V, VII, IX, XV, XVI

intime..... 5, 26, 27, 33, 35, 37, 40, 43, 96, 109, 128, 129

M

mémoire.....
.....4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 36, 39, 40, 43, 45, 46, 52, 54, 59, 60, 61, 80, 85, 88, 92, 93, 98, 100, 102, 105, 109, 112, 113, 115, 118, 125, 130, 131, II

mots.....
.....5, 9, 19, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 73, 74, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 100, 102, 107, 109, 112, 113, 118, 119, 120, 123, 125, 127, 130, 131, XI, XVI

mythologie..... 10, 11, 19, 21, 40, 125

N

narration.....
4, 5, 10, 12, 19, 30, 33, 37, 39, 40, 43, 52, 55, 59, 62, 66, 72, 78, 81, 88, 98, 99, 100, 103, 107, 109, 112, 113, 114, 115, 118, 120, 123, 124, 125, 132, II, V, VII, VIII, X, XI, XII, XIV, XV, XVI, XVII

O

objet
.....5, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 21, 24, 25, 26, 28, 36, 39, 43, 45, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 68, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 93, 94, 98, 100, 107, 108, 112, 113, 120, 124, 128, 129, 132, II, V, VII, VIII, XV, XVI

obsolescence 5, 10, 78

ordonnancement.....24, 25, 26, 29, 33

P

passé 11, 12, 21, 32, 39, 40, 45, 46, 47, 54, 61, 68, 86, 88, 123, 125
 présent..... 12, 39, 43, 45, 47, 50, 61, 62, 63, 66, 105, 108, 123, 125

Q

quotidien..... 8, 25, 26, 39, 45, 64, 72, 108, 129

R

rangement.....23, 24, 25, 26, 30
 récit 4, 5, 9, 11, 12, 13, 21, 33, 43, 52, 61, 62, 78, 98, 102, 109, 113, 120, 125, 132, X, XVI

S

souvenir..... 7, 28

T

temporalité..... 5, 12, 19, 60
 temps.....
 ..5, 8, 9, 11, 12, 13, 19, 21, 22, 23, 25, 32, 35, 37, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 51, 54, 59, 60,
 61, 62, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 78, 81, 82, 84, 85, 88, 96, 109, 113, 114, 118, 120, 123,
 124, 129, 131, II
 texte.....
19, 27, 38, 40, 47, 52, 59, 60, 75, 78, 80, 92, 93, 94, 96, 98, 100, 102, 105, 107, 108,
 109, 110, 119, 120, 123, 125, 129, 130, II, IV, V, VI, XIII
 trace..... 19, 54, 73, 86, 92, 100, 118, 131

table des matières

Sommaire	p. 3
Introduction	p. 4
I - LE TEMPS DES OBJETS : COLLECTE ET TAXINOMIE	p. 6
ce que je m'invente quand je chine	
A - Ramasser : ce que je cherche quand je collecte	p. 7
B - Agencer : ce qui se relate quand je trie, range et classe	p. 23
C - Exposer : ce qui se joue quand je montre	p. 35
II - LE TEMPS DU GESTE : CURSEUR DE MISE A DISTANCE	p. 44
ce que les objets racontent quand je fais	
A - Questionnements : ce qui s'interroge quand je doute	p. 45
B - Déplacement du curseur : ce qui se déplace quand je pratique	p. 57
C - Destruction et dématérialisation : ce qu'il advient quand je détruis	p. 81
III - LE TEMPS DES MOTS : ECRIRE, LIRE, DIRE ET MONTRER	p. 87
ce qui se meut quand j'écris	
A - Scription : ce qui apparait quand je trace	p. 88
B - Pléonasmes : ce qui s'entrelace quand je réitère	p. 94
C - Donner à voir - donner à lire : ce qui s'incarne par la synthèse	p. 113
Conclusion	p. 125
Bibliographie	p. 127
Index des noms propres	p. 133
Index des notions	p. 135
Table des matières	p. 138
Annexes	p. I à XVII
Insert	

Annexes

L'insert

J'ai adjoint à ce mémoire un insert sous forme de livret imprimé sur papier calque qui comporte l'ensemble des narrations, nouvelles, textes, haïkus, poésies et autres fragments de mots que j'ai écrits et intégrés dans ma démarche plastique et auxquels je me réfère au cours de ce mémoire.

Il est destiné à être feuilleté et lu en parallèle à la lecture du mémoire.

Il est imprimé en gris pâle sur papier calque pour évoquer l'évanescence et la superposition de la mémoire dont les images ou les mots se mélangent, parfois avec imprécision, dans nos souvenirs.

Les textes se confondent par le jeu de transparence, les feuilles se désolidarisent, les pages ne sont pas foliotées, les narrations constituent un jeu de piste offert au lecteur. Rendre la lecture imperceptiblement difficile d'accès enrichit l'expérience qui se tisse entre l'auteur et le lecteur : plus l'écrit ne se livre pas avec facilité plus le lecteur cherche à le découvrir, à le dévoiler, à le décrypter.



Les entretiens

Le déclencheur de cette série de trois entretiens a été l'ouvrage écrit sous la direction d'Alexis Argyroglo, *Manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs* auquel je me réfère à plusieurs reprises dans le mémoire.

Alexis est artiste, auteur et libraire.

Je lui ai posé des questions sur son activité, sur l'art, sur la narration, sur la place de la voix dans son travail, cherchant des axes qui éclaireraient les liens qui se tissent entre ces pratiques dans le cadre de mes propres recherches.

A la suite de cet entretien, j'ai désiré poser peu ou prou les mêmes questions à d'autres artistes qui, d'une manière ou d'une autre, travaillent autour du texte, de l'écrit, de la narration, de l'objet et de la voix, dans des domaines d'activités sensiblement différents.

C'est ainsi que j'ai rencontré Joëlle Guillais historienne, écrivaine et animatrice d'ateliers d'écriture et Cécile Maquet, scénariste, metteuse en scène et comédienne.

Même si je cite assez peu leurs propos dans le corps du mémoire, leur éclairage m'a été précieux pour guider mes recherches et je les remercie vivement du temps qu'ils ont bien voulu me consacrer.

Entretien avec Alexis Argyroglo,
artiste, auteur et libraire



1. Comment votre parcours vous a-t-il amené d'une formation en arts plastiques à l'ouverture de la librairie ? quel est le lien ?

Ça a pris des chemins détournés. En école d'art, ma principale pratique a été l'écriture de textes voire de scénarios dont l'extension a été le tournage de vidéos, à côté d'une pratique d'écriture personnelle. La librairie a été une démarche purement économique pour avoir un poste fixe avec un salaire au moment où j'ai eu mon premier enfant. Et puis ça répondait aussi à mon envie de me tourner vers la création d'un lieu sachant que j'avais déjà eu des expériences de cet ordre-là, en participant à l'ouverture d'un petit centre d'art à Sarajevo qui s'appelait Duplex. J'avais aussi participé, avec plusieurs étudiants des Beaux-Arts, à la création d'un atelier de dessin à Paris dans le 12^e arrondissement. Il est vrai que la notion d'animation d'un lieu et la notion d'hospitalité sont des choses qui, liées à la pratique artistique ou à l'écriture, m'intéressent beaucoup. Et donc un lieu lié à l'écriture et lié aux livres était naturellement soit la bibliothèque, soit la librairie. Et la librairie ça permet de faire les choses comme je l'entends. J'avais déjà travaillé à la librairie du Centre Pompidou et donc j'ai ouvert il y a trois ans cette librairie, *Petite Egypte* dans le quartier du Sentier qui est un quartier qui m'intéresse beaucoup car c'est le centre un peu occulté de Paris, contigu du 1^e qui est le lieu de la cour, de la représentation, du pouvoir,

du Louvre. Alors que le Sentier c'est la cour des miracles, un lieu très lié à l'histoire de l'immigration et à l'histoire du textile qui sont deux histoires intimement liées donc ça raconte beaucoup. Et c'était ça le principal intérêt et l'autre intérêt était de l'ordre de l'opportunité économique puisqu'il n'y avait plus de librairie de quartier depuis une quinzaine d'année. Donc il y avait une place à prendre tout simplement.

2. Quelle place donnez-vous aux arts visuels dans la librairie ?

J'essaie de leur donner une place assez importante mais nous sommes une librairie généraliste donc on a vocation de s'adresser à tout public. J'avais bien aimé travailler à la librairie du centre Pompidou mais le public est assez limité car on a affaire soit à un public spécialisé soit un public des grandes expositions, de touristes mais on n'a pas ce rapport avec un public de quartier, très divers, très varié qui a des attentes dans des domaines très différents que ce soit les arts visuels ou la bande dessinée, le scolaire ou la littérature, les sciences humaines etc. Après on est généralistes mais on fait des impasses, par exemple on n'a pas du tout de pratique par exemple, on n'a pas de livres de cuisine, quelques livres de voyages, pas plus, ça s'arrête là. Notre orientation c'est vraiment littérature, sciences humaines et arts visuels. Arts visuels, que je vais plutôt élargir à art tout court parce que c'est aussi arts de la scène, donc théâtre, danse mais aussi cinéma, photo ... En ce qui concerne les arts visuels, je conserve un fond plus important en essais sur l'art, en essais d'artistes, mais aussi en catalogues d'exposition, en monographies et le but est effectivement de faire des passerelles entre les domaines pour toujours avoir des zones de dialogues en terme d'exposition des livres tant dans la vitrine qu'à l'intérieur. Il faut qu'un livre d'art puisse se trouver à côté d'un livre de sciences humaines pour créer des liens car parfois la frontière est très floue entre les deux.

3. Dès le début de votre pratique artistique, vous associez image et texte. Et maintenant, poursuivez-vous cette association et continuez-vous à pratiquer les arts plastiques ?

Pour moi, ma production plastique depuis que j'ai ouvert la librairie, c'est uniquement la librairie. Tout mon besoin d'expression artistique passe désormais par cette forme très particulière qui est l'animation d'un commerce, culturel certes mais un commerce, qui n'est pas souvent présentée comme une activité artistique bien que les années 60 présentent des activités artistiques de ce type. Ce n'est pas une activité qui se revendique artistique même si on y publie des choses. Mais effectivement pour moi c'est le prolongement de mon activité artistique. Bien que j'ai conscience que ça n'a rien à voir avec une activité artistique professionnelle avec les risques qu'elle comporte compte tenu de l'organisation actuelle de la scène de l'art, avec les rapports économiques, sociaux, les rapports aux institutions, les relations à qui paye, que ce soit le privé et le public, là il y a une profession artistique qui est assez délimitée dans un périmètre et moi je ne m'inscris pas du tout là-dedans et je ne me dis pas artiste professionnel. Et pour en revenir à la question

texte/image, c'est effectivement une chose qui m'accompagne toujours et qui effectivement fait partie d'ailleurs du signifiant « Petite Egypte » (le nom de la librairie) car je cherchais à créer une sorte de pays chimérique qui soit très accueillant et qui parle à tout le monde et l'Egypte est un imaginaire extrêmement commun aux enfants, aux adultes... C'est les pyramides, c'est les mystères, c'est justement la question du hiéroglyphe qui est à la fois du texte et de l'image et qui réunit très bien dans ce signe-là la question du rapport texte/image. « Petite Egypte » ça surprend toujours un peu les gens, ça crée un horizon d'attente, comme on dit en linguistique, qui est différent selon chaque personne. J'ai hésité entre deux noms pour la librairie, soit « Petite Egypte » soit « Pamphile » qui signifie « celui qui aime tout », c'était parfait pour une librairie généralistes mais c'était moins parlant, plus difficile.

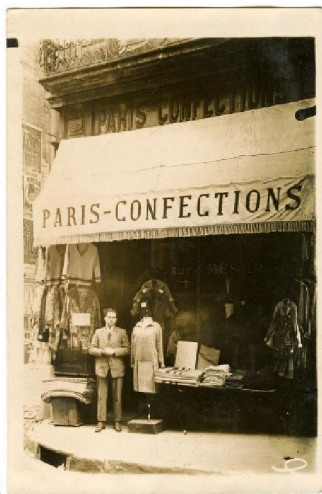
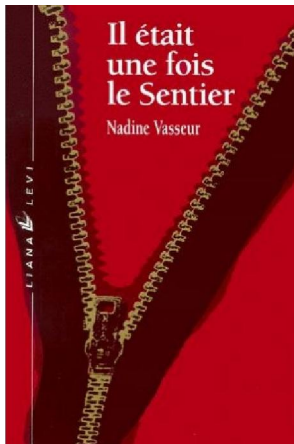
4. Selon vous, quelle est la place du livre dans les arts visuels ? et de la narration ?
Quelle place pensez-vous que le texte doit avoir dans les arts visuels ?

Pour moi, la place de l'écriture dans les arts plastiques est massive qu'elle soit donnée littéralement dans le cas d'objet visuel exposé, c'est-à-dire l'écriture en tant que telle sur un mur, sur une toile, dans l'espace public, dans le film, dans la vidéo, il y a de très nombreuses occurrences. Sinon la place de l'écrit se situe également dans la documentation qui accompagne très fréquemment l'élaboration de projets artistiques, et après les artistes écrivent, il y a beaucoup de livres d'artistes et puis les objets artistiques font écrire aussi : il y a comme une forme de redoublement, une présence que ce soit de l'ordre de la description, de l'exposition, de la critique. Il y a beaucoup d'écriture dans l'art depuis toujours.



Et en ce qui concerne la place de la narration dans les arts visuels, c'est bien le propos de mon ouvrage « Manuel à destination des artistes débutants et amateurs ». La narration est ce qui donne une forme, une porte d'entrée dans les œuvres qui parlent, qui racontent des choses de façon pas toujours intentionnelle de la part de leur auteur. Effectivement, il existe ce lieu commun qui veut que le spectateur participe à l'œuvre d'art parce qu'il en retire quelque chose, il se raconte quelque chose mais c'est aussi le collectif qui fait que ça raconte. C'est-à-dire que si on est seul face à une toile, on

se raconte une histoire, mais dès qu'on est deux et qu'on va échanger autour de l'œuvre, il y a encore plus d'histoires qui se développent et c'est ça qui constitue la grande communauté des œuvres, des auteurs et des récepteurs : ça parle, il y a des choses qui se transmettent dans tous les sens. Je me préoccupe beaucoup de ces questions-là en ce moment car nous sommes en train d'éditer un livre avec deux auteurs. Il s'agit d'une journaliste qui s'appelle Nadine Vasseur qui est née dans un atelier de la rue du Caire, son père étant tailleur.



Elle avait écrit un livre qui s'appelle *Il était une fois le Sentier* au début des années 2000 qui était une enquête sur le quartier du Sentier, le milieu de la confection et du textile, livre qui est épuisé depuis longtemps. Je suis donc en train de le rééditer mais comme le père de Nadine est toujours vivant et qu'il porte une histoire très emblématique du XXe siècle, né à Berlin, tailleur de profession, déporté, famille décimée, il se retrouve à Paris et ouvre un atelier rue du Caire où naîtra sa fille une dizaine d'années plus tard. Il a écrit lui-même un témoignage autobiographique destiné à ses enfants et ses petits-enfants. En fait, il a commencé à écrire quand sa fille a publié son livre sur le Sentier. Piqué au vif par le livre de sa fille, il s'est dit c'est aussi mon histoire et je vais la raconter aussi. Et c'est ce qu'explique Nadine, son propre livre a été le déclencheur de l'écriture de son père. Il y a donc là une histoire de transmission à l'envers, qui se fait dans le sens inverse de la généalogie où c'est la fille qui transmet le besoin d'écrire à son père. C'est donc une histoire de transmission dans des sens différents et qui prend des chemins détournés et inhabituels. La réédition du livre va donc se faire avec l'ouvrage de Nadine Vasseur, l'écrit de son père et le texte d'une conférence donné par Nadine qui s'appelle *le Sentier de l'écriture*.



5. J'ai lu que le théâtre occupe une place importante dans votre vie. Selon vous, quel est le rôle de la voix dans la narration ? quel est le meilleur transmetteur d'une narration ? le livre ou la voix ? ou l'image ou l'objet ?

Tous les modes de narration m'intéressent mais il est vrai que l'écrit et la parole sont les deux supports qui structurent mon activité. Ouvrir un lieu a été pour moi comme ouvrir une sorte de caisse de résonance : on invite beaucoup d'auteurs à venir parler de leurs livres mais on essaie de proposer aussi d'autres formes de prise de parole, et notamment des performances ou de petites formes théâtrales, des petits concerts, les lectures, afin de faire sonner l'endroit d'un point de vue artistique et acoustique et de faire spectacle. Dès qu'il y a spectacle, il y a parole à voix haute ou geste ou la combinaison des deux, ou de l'image ou de la projection, il y a complémentarité donc l'écrit est souvent le support de la prise de parole. D'ailleurs par théâtre, j'entends le sens ancien de théâtre du monde, *Theatrum mundi*, c'est-à-dire une façon d'organiser la représentation du monde. La librairie est une façon d'organiser la représentation du monde. J'essaie d'organiser les 100 m² de la librairie, qui est un petit espace à l'échelle du monde, mais comme c'est généraliste ça a vocation à représenter un condensé du monde. Raconter une histoire c'est mettre de l'ordre dans l'entropie du monde et donner une organisation du monde pour offrir une meilleure lecture du monde. Une librairie pose le problème de l'organisation de l'espace d'autant plus que la librairie est un lieu saturé de signes. Il y a toutes les tranches de livres, 16.000 références et 20.000 volumes environ, c'est plein comme un œuf. D'ailleurs l'idée au départ était de faire également des expositions d'artistes mais on s'est vite rendu compte qu'on n'avait plus la place. Donc les seules interventions artistiques que l'on propose sont des œuvres *in situ* dans l'escalier ou dans la vitrine où d'ailleurs figure actuellement une forme de Sheila Hicks, une clé avec du textile.



6. Dans une précédente interview, vous indiquiez que la transmission est au cœur de vos centres d'intérêt. L'objet de votre livre « manuel à l'usage des artistes débutants et amateurs » mise sur la narration comme transmetteur. Est-ce que votre travail au sein de la librairie et votre évolution personnelle et professionnelle a modifié votre façon de voir la narration comme outil de partage ?

Oui car ça suppose une autre pratique, c'est un contexte différent ce sont des objets différents donc ça amène à s'emparer de la narration de façon différente. D'ailleurs Yves Winkin, qui dirige le musée du Cnam, qui est un client régulier de la librairie, envisage une exposition d'objets personnels et de souvenirs dont il parle comme étant des objets chargés et déchargés, de façon électrique. Ça revient à l'investissement complet d'un objet qu'on garde ou qu'on ne garde pas ou les objets qu'on expose aussi, les objets qu'on laisse en carton ou à la cave. Chargé d'énergie ou d'affectif. Et déchargés car désinvestis. Et c'est également une bonne formule pour parler de l'organisation d'une narration en librairie qui se fait à travers des livres qu'on va placer d'une certaine façon, en bibliothèque, sur table etc. on fait des rapprochements, et il y a effectivement des livres qui sont chargés et d'autres qui sont déchargés et les livres déchargés on peut les recharger aussi en les changeant de place. Par la circulation, on propose d'organiser une certaine forme de narration. Quand on rentre dans la librairie, on tombe devant quels ouvrages, quels sont les signes qu'on aperçoit en premier. C'est le système de classement qui fait la narration. Ici au rez-de-chaussée, quand on rentre, les trois premières bibliothèques qu'on voit sont trois bibliothèques thématiques (car tout le reste c'est de la littérature par ordre alphabétique) : Univers, Orient, Paris. Univers au sens premier, cosmologie, astronomie, écologie, globalisation, mondialisation et les migrations internationales. Puis Orient et enfin Paris. C'est donc comme une façon de se situer. Je souhaite que le premier contact visuel du client passe par là afin qu'il se situe à la fois à l'échelle locale dans un quartier et à l'échelle de la ville et du monde. Et il y a donc tout un parcours qui amène vers la littérature et également vers les sciences humaines, la bande

dessinée. Il y a également plein de curiosités qui accrochent l'œil, des monographies d'artistes au fond par exemple qui font appel visuel à travers l'image dès l'entrée de la librairie.



Entretien avec Joëlle Guillaud,
historienne, romancière, animatrice d'ateliers d'écriture



1. Vous êtes connue en tant qu'écrivaine et animatrice d'atelier d'écriture. Est-ce une description complète de votre activité professionnelle ou avez-vous d'autres cordes à votre arc ?

Je suis d'abord Docteur en Histoire, et l'Histoire, les histoires, on les crée, on les raconte ; j'ai participé à la création de l'Histoire des femmes avec Michèle Perrot et j'ai réalisé un récit de vie à partir d'une enquête orale autour d'une femme en Normandie : voilà comment je suis tombée dans l'art de la narration ! Ensuite, j'ai lu beaucoup de romans du 19^e siècle, à cette époque, la littérature se voulait essentiellement narrative. La littérature est finalement intrinsèquement narrative. Ce qui change c'est l'art de la narration.

2. De par votre activité, quel est votre rapport à la narration ?

Un rapport viscéral, je dois trouver les mots, les tournures, le style, la musique pour raconter et convaincre, séduire le lecteur, mais je commence toujours par moi, je suis ma première lectrice.



3. Est-ce qu'écrire un livre, roman, nouvelle, est toujours une affaire de narration ?

En ce qui me concerne cela l'est mais dans le sens du sublime. Dans l'histoire du roman, il y a eu une rupture avec le nouveau roman, l'enjeu était de ne pas raconter. La narration considérée relevait de la facilité et celle-ci fut alors discréditée. C'est alors que la littérature policière méprisée mais autorisée à raconter se révéla être un véritable laboratoire narratif. Le roman policier est sorti du discrédit. Et la littérature abandonna le nouveau roman. C'est un peu comme pour l'art pictural, l'art abstrait a remis en question le figuratif qui est de nouveau en mouvement aujourd'hui. Le nouveau roman avait quelque chose de l'art abstrait.

4. Dans votre travail, assimilez-vous les termes « création » et « narration » ? (est-ce que les deux termes recouvrent la même chose ?)

Absolument, dans l'art narratif, il importe de créer le style qui s'accordera à l'histoire donc les deux moments sont liés étroitement, ils ne vont pas l'un sans l'autre, ils s'accompagnent, se nourrissent. La création est probablement le moteur de la narration, ce sont les mots, les images qui nous permettent de poursuivre, d'inventer l'histoire.

5. Qu'est-ce qu'une bonne ou une mauvaise narration ?

C'est peut-être au lecteur ou à l'éditeur de le dire !

Dans la mesure où la littérature devrait exercer mille et une fonctions, comme le souhaitait les philosophes des lumières, je ne pense pas qu'il y ait de la bonne ou mauvaise narration. Sans compter les modes qui évoluent ...

6. Selon vous, comment peut-on faire partager une expérience à travers la narration ?

En traduisant avec le talent de l'écriture. Tout est là. Amener le lecteur à penser qu'il vit ce qu'il lit. D'où la nécessité de trouver le ton, la musique, la voix qui va le séduire et le convaincre.

7. Quel est le déclencheur de votre travail de narration ?

Alors là, si je pouvais le savoir ! Je fais confiance au hasard, à la rencontre...

8. Quels sont vos sujets de prédilection en narration ?

Etant très éclectique, curieuse et passionnée, je suis dans l'ouverture, celle que la diversité peut nous offrir. Donc pas de prédilection, par contre il y a chez moi l'envie toujours d'introduire le politique dans l'art littéraire.

9. Quels sont vos trucs pour commencer à écrire une histoire ?

On cherche le fil rouge, ce fil qui va tenir l'ensemble de la narration et qui va donc resurgir à tout moment pour donner des repères au lecteur et le ramener vers l'histoire.

10. Comment sentez-vous et savez-vous que vous êtes dans l'écriture d'une bonne narration ?

Cela ne relève pas « du savoir » mais plus d'une émotion



11. Dans le cadre des ateliers d'écriture que vous animez, vous avez une relation au texte lu à haute voix par l'auteur pour des tiers. Selon vous, quel est l'apport de la voix dans la délivrance du texte ?

La lecture du texte à voix rend le texte plus personnalisé et à l'avantage de ne pas mettre en relief les scories, les défauts. Donc pour l'auteur comme pour les écoutants, c'est bien. Pas pour l'animatrice qui doit extraire la voix et la tonalité pour avoir l'aigu du texte et des défauts et ne pas céder au charme des voix. Par ailleurs, la voix donne de "la chair" aux textes mais vu qu'en atelier, c'est de la lecture brute, cela peut nuire à la qualité ou à l'intérêt du texte qui peut être atrocement abîmé par une mauvaise lecture. Mais globalement c'est toujours très séduisant.



Entretien avec Cécile Maquet,
scénariste, metteuse en scène, comédienne



1. Vous êtes connue en tant que metteuse en scène, scénariste de théâtre, actrice et prof de théâtre. Est-ce une description complète de votre activité professionnelle ou avez-vous d'autres cordes à votre arc ?

Je travaille dans et pour une compagnie de théâtre, « Les Productions de la Mezzanine ». La polyvalence est incontournable et la dimension administrative énorme. Avant de pouvoir exercer tout ce que tu viens de citer, il faut monter des dossiers pour défendre nos projets, faire des demandes de subventions, vendre les spectacles, faire venir les spectateurs dans la salle, payer les équipes... En tournée il faut : organiser les tournées, monter et démonter les décors, conduire les véhicules... Tout cela, nous nous le partageons à 3... Nous prenons également en charge la partie culinaire lors de l'accueil du public en essayant de cuisiner des bons plats !

2. De par les multiples facettes de votre activité, quel est votre rapport à la narration ?

La narration est essentielle dans toutes les facettes de mon activité. Artistiquement pour raconter des histoires et administrativement pour faire comprendre l'utilité de cette démarche !

3. Dans votre travail, assimilez-vous les termes « création » et « narration » ?

Je pense qu'à partir du moment où l'on crée, on raconte quelque chose, donc oui, ces deux termes sont assimilables.

4. Qu'est-ce qu'une bonne ou une mauvaise narration ?

Houlà... Difficile de répondre à cette question ! Tenir en haleine son spectateur, l'emmener dans notre univers sans qu'il regarde sa montre me semble être un critère de narration réussi. Il y a tellement de façons différentes de raconter une histoire que je serais incapable de dire ce qui est bon ou mauvais. Tous les chemins sont à tenter ! Non, franchement, je ne sais pas...

5. Selon vous, comment peut-on faire partager une expérience à travers la narration ?

Je ne sais pas, en l'imaginant ensemble ? Je ne suis pas sûre de comprendre la question... On partage une expérience en racontant le plus souvent...



Captation du spectacle Don Quichotte de Denis Chapoulet avec Cécile Maquet, 2019

6. Quel est le rôle de l'objet dans la narration ?

Très important pour moi. Je suis issue d'une formation théâtrale où l'objet, l'image et la musique constituaient les outils de narration premiers. Le théâtre de la Mezzanine a longtemps raconté des histoires sans paroles.

L'objet a un sens premier, son détournement en prend un deuxième et donne ainsi un point de départ à une narration atypique qui laisse la place à l'inconscient, au rêve et au langage symbolique...

7. Quel est le rôle du geste dans la narration ?

Très important. Il est la lecture du second degré. Il peut contredire ou appuyer une parole verbale. Il est le non-dit, l'inexplicable. Un jour, j'aimerais travailler avec des danseurs pour travailler, plus que le geste, le corps...



« La tragédie est le meilleur morceau de la bête » © Cécile Maquet

8. L'objet (décors, accessoires, costumes de théâtre) est-il un déclencheur voire un support à la narration ou un frein au partage de l'imaginaire ?

Il est plus qu'un support, un outil primordial pour la construction du récit. Mon univers visuel m'aide à raconter mon histoire. Tous ces éléments sont le ciment de ma narration. Je crois que j'ai plus de mal à raconter une histoire sans décor ou accessoires. Mon imaginaire est dans l'image. Quand il y a des mots, c'est l'image qui les provoque. S'il n'y avait que moi, il n'y aurait pas de mots dans mes spectacles. Ou très peu... Dans mon travail avec les amateurs, les dialogues sont essentiels pour les participants. Ils ont du mal à comprendre qu'ils peuvent construire un personnage sans utiliser le langage... Tout

devient vite lapalissade avec le mot. J'ai l'impression que tout a déjà été dit tellement bien par d'autres qu'on ne fait que répéter, en moins bien

9. Quel est le déclencheur de votre travail de narration ?

L'actualité, le comédien et l'univers visuel (espace scénique) que je m'impose. Une musique peut aussi être déclencheuse de la création d'une scène.

10. Quels sont vos sujets de prédilection en narration ?

Des sujets d'actualité et notamment les aberrations de notre monde. L'être humain est capable du pire comme du meilleur, se railler de lui, de nous, est une façon de survivre dans ce monde de brut.

11. Quels sont vos trucs pour commencer à écrire une histoire ?

Si je n'ai pas mes comédiens, mon équipe en tête, je suis incapable de commencer à imaginer une histoire. Je commence donc par constituer une équipe et proposer mes thèmes de prédilection en improvisations. Je me donne des contraintes d'espace et essaye de les détourner pour que l'acte créateur naisse, comme une sorte de défi. Je fais et défais. Construis et déconstruis... Et quand je me sens bien, je continue... J'aime m'imposer de l'inconnu, sinon je m'ennuie vite.

12. Comment sentez-vous que vous êtes dans l'écriture d'une bonne narration ?

Que veut dire une bonne narration ? Une narration qui convienne à ce que je tente d'exprimer serait plus juste... Je suis bien avec ce que j'écris quand je suis capable de lire ou de regarder plusieurs fois de suite ce que j'ai fait sans me poser de question, mais tout simplement en me laissant emporter par l'histoire. Dès que je me mets à réfléchir ou prendre du recul, c'est qu'il y a un « hic »...

Résumé

Fouillant dans le grenier de famille comme on creuse à la recherche de ses origines, je collecte, trie et classe les objets anciens conservés par des générations de femmes. Témoins des vies passées, ces traces constituent une matière première plastique au service d'une pratique commémorative. Elles sont au fondement d'une narration intime, celle d'un passé réécrit qui confine à la mythologie personnelle. Expérimentant alors le détournement et la mise à distance de l'affect, j'exerce à travers ces objets issus d'une époque révolue des gestes plastiques, cherchant ainsi à découvrir ce qu'ils ont à nous révéler de notre présent. La démarche visite alors des domaines de temporalités où cohabitent des notions comme l'obsolescence et la pérennité, le jetable et le réparable, la blessure et la résilience, l'urgence et la lenteur, ainsi que leurs déclinaisons intermédiaires. Intégrant les écrits à ces différentes narrations, je déplace le curseur de ma pratique sur le fil rouge qui va des objets aux mots. Ce mémoire questionne alors les formes plastiques de la narration qui, optant pour un renoncement à l'objet au profit de l'écrit ou de la prise de parole, incarnent l'humain à la place des choses. Ce travail de recherche explore de ce fait les nombreux environnements du souvenir, comme constituant son écologie, afin d'étudier si la mémoire et ses supports sont toujours une affaire de narration.

Abstract

Searching the family attic as one digs in search of its origins, I collect, sort and classify the ancient objects preserved by different generations of women. These traces act as witnesses of past life and constitute an artistic raw material in the service of a commemorative process. They are the foundation of an intimate narrative of a rewritten past that borders on personal mythology. Once the objects become my possession, I divert their original use and therefore they do not longer carry any affect. Through artistic manipulations, they reveal a part of our present rather than traces of the past. This approach thus visits domains of temporality where different notions coexist, such as obsolescence and durability, disposable and repairable, injury and resilience, urgency and slowness, as well as their intermediate variations. Integrating different narrations through writing, I tend to oscillate between words and objects. This essay questions the plastic forms of narration and enhances the importance of writing and speaking rather than the value of the object itself. This strategy emphasizes the human and discards the materialistic value of things and objects. This research thus explores the different notions of remembrance in order to find out whether memories and their supports are always a matter of narration.

mémoire

mots
wɔʁs

temps
ʁɛwɔʁs

collecte
kɔlɛkʁ

expérience

objets

geste
ʒɛst

narration
nɑʁaʁaʁjɔ̃

rangement