



HAL
open science

**Pratiques artistiques en errance : vers une
indétermination de la forme. Ébauches, inachevé et
artistes en mouvement**

Manon Barbe

► **To cite this version:**

Manon Barbe. Pratiques artistiques en errance : vers une indétermination de la forme. Ébauches, inachevé et artistes en mouvement. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-02437162

HAL Id: dumas-02437162

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02437162>

Submitted on 13 Jan 2020

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.

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Arts Plastiques et Sciences de l'art UFR 0.4



PRATIQUES ARTISTIQUES EN ERRANCE : VERS UNE INDÉTERMINATION
DE LA FORME

– *Ebauches, inachevé et artistes en mouvement* –

par MANON BARBE

Master 2 Recherche: Espace, lieux, expositions, réseaux

Sous la direction de M. Miguel EGANA

Année Universitaire 2015/2016

Ce Mémoire a pour but de retracer les itinérances d'une pratique dispersive à travers des exemples d'artistes de l'art moderne à l'art contemporain qui ont pris part à cette poésie en morceaux. Comme une mise en abîme du déplacement, nous aborderons les pratiques fragmentaires comme ce qui relève peut-être d'une esthétique nomade, d'une pensée fuyante échappant à notre définition. Nous nous intéresserons alors à ce qui constitue le point nodal de ce rapprochement : l'évènement de la mise en forme, des formes en processus, à savoir l'inachèvement à l'oeuvre. Ce qui impose de questionner le sens de l'exposition alors qu'elle est généralement la confirmation de l'oeuvre, ce qui atteste de son pouvoir d'oeuvre finie, d'un travail parachevé qui a élu sa place dans l'espace saint de l'exposition.

Ce mémoire nourri des écrits de Paul Valéry, l'écriture semble incarner au mieux cet enjeu de l'infini processus de la pensée en construction. Nous nous intéresserons également aux exemples forts du marcheur et du flâneur, en passant par les pratiques d'artistes *in situ*.

Mots clefs :

Fragmentaire, nomade, élémentaire, montage, assemblage, atelier, déconstruction, tissu de Pénélope, marche, *in situ*.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	4
I. TECHNIQUES PAUVRES ET ARTISTES EN MOUVEMENT	7
A. Une pratique hors de l'atelier, nomade	8
B. Ecologie et recyclage	13
C. De l'outil à la main - Kairos	19
II. LA FORME À L'ÉPREUVE DE LA CONTINUITÉ	26
A. Le <i>faire</i> de l'oeuvre dévoilé	27
B. Objet <i>ergonomique</i>	35
C. La marche	42
III. L'ATELIER EN ERRANCE : UN ESPACE EN REDÉFINITION PERPÉTUEL VERS L'EXPOSITION	48
A. Parergon	49
B. Exposer la pensée éclatée	55
C. « L'esprit de l'étagère »	65
CONCLUSION	67
<i>Tables des illustrations</i>	68
<i>Index des noms propres</i>	69
<i>Glossaire</i>	71
<i>Bibliographie</i>	74
<i>Webographie</i>	78

INTRODUCTION

Les oeuvres littéraires et les grands récits mythologiques ont beaucoup traité la figure du marcheur, nous avons par eux connaissance de cet homme nomade que les voyages initient à la complexité. Marquant l'entrée dans un âge plus mûr et de nouvelles étapes de réflexion le voyage initiatique renvoie à ce proverbe gitan : « ce n'est pas la destination mais la route qui compte ». On se souvient de la déception d'Ulysse¹ au lendemain de son retour à Ithaque, alors loin de ses pérégrinations, qui redoute l'ennui. Le héros ne saurait perdurer comme tel en dehors de son exil éprouvant.

Nombres d'artistes ont également fait l'expérience du nomadisme, voir de l'exil forcé. Les oeuvres de Victor Hugo ou encore de Walter Benjamin sont marquées par leurs expatriations respectives. *Les Châtiments*² déploie le récit du voyage du poète français et sa colère contre les deux Bonaparte, responsables de son exil. Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages* (1935) articule ses thèses entre l'historique et l'autobiographique de ses déplacements. Mais le voyage dans l'oeuvre de Benjamin comme celle de Hugo n'est pas uniquement la marque du récit. Le nomadisme devient un mode de la pensée en errance, allant d'une forme à l'autre les auteurs adoptent un esprit pluridisciplinaire, une écriture de la fragmentation : Hugo manie la chanson, le dialogue, l'alexandrin, le vers court, l'idylle ; Benjamin entre rigueur conceptuelle et poésie esquisse ses théories, tisse entre elles les images et les souvenirs.

S'instaure alors un dialogue silencieux du voyage : parler de voyage sans citer son nom, le sujet n'étant pas les expéditions mais la pratique inscrite dans l'expérience du déplacement. Aussi plutôt que d'appréhender quelles peuvent-être les marques du voyage dans les oeuvres (photographies, dessins, objets, etc.) nous interrogerons les enjeux plastiques et esthétiques du nomadisme dans le processus à l'oeuvre. A quel moment et sous quelles conditions dans une pratique artistique le voyage n'est plus la modalité du récit mais le devenir de la pratique ?

Il s'agit alors de s'intéresser au glissement esthétique de l'oeuvre vers le processus. Si le voyage induit un but, l'errance est l'action même d'être en mouvement, c'est aller sans but dans la continuité d'un déplacement. Ainsi parlerons nous plus volontiers d'errance que de voyage.

1. Homère, *L'Odyssée*, fin VIIIe siècle av. J-C.

2. Recueil de poèmes écrit par Victor Hugo et publié pour la première fois en 1853.

Entre sérendipité comme avec la pensée de Friedrich Nietzsche dans *Le Voyageur et son ombre*³, et quête du sens, la condition d'un ailleurs s'établit au-delà du récit et du déploiement d'une technique. Elle offre à l'artiste de découvrir, de dévoiler⁴ la pratique dans l'errance, à la manière des découvertes qui animent le récit de l'étranger.

Aussi il existe chez les artistes de la création « en mouvement » une persistance de l'inachevé. Ne convient-il pas d'envisager l'inachèvement non pas comme un état d'incomplétude, mais dans sa dimension active : comme celle d'un processus à l'oeuvre ? L'inachevé c'est alors ce processus du renouveau, de ce qui n'est jamais arrêté, terminé, l'inachèvement comme continuité de la forme.

Les artistes romantiques voyaient dans l'inachevé de la forme l'avènement d'un infini ; ceux du *Process Art* du milieu des années 60 aux Etats-Unis (Eva Hesse, Richard Serra, etc.) privilégiaient le processus à l'oeuvre avant de considérer l'objet d'art. Comme le précise un colloque⁵ sur l'inachèvement la question n'est plus « qu'est-ce qu'une oeuvre inachevée ? » mais « qu'est-ce qu'inachever une oeuvre ? ». Dans quelle mesure l'hypothèse de l'inachevé prend la forme d'un inachèvement continûment actif, d'une oeuvre toujours ouverte, sans cesse transformée et transformante ? Jusqu'à quel moment l'oeuvre reste inachevée ?

Nous nous intéressons alors aux artistes qui dans divers registres mettent en oeuvre les formes artistiques induites par la continuité de la forme : l'ébauche, le brouillon, le fragment dans les pratiques pluridisciplinaires, jusqu'à la bribe et au silence dans le langage et l'écriture ; à la manière de la figure mythologique de la barque, ce mémoire a pour vocation d'entreprendre la traversée de processus artistiques qui ne s'affirment que dans la continuité d'une recherche de la forme, à l'épreuve de l'errance autant physique qu'intellectuelle.

Il s'agira de s'intéresser dans un premier temps aux artistes en mouvement et aux répercussions de ce déplacement sur leurs médiums (techniques) ; jusqu'à comprendre dans un second temps l'inachevé comme tension irrésolue (l'esthétique fragmentaire) et enfin de questionner la notion d'exposition confrontée à celle du voyage à travers la figure de l'artiste international dans l'art contemporain.

3. Publié dans le tome II de *Humain, trop humain*, 1878.

4. « Une tradition veut que la vérité soit un dévoilement. Une chose, un ensemble de choses couvertes d'un voile, à découvrir. », Serres M., *Les cinq sens*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2014, p. 99.

5. CICADA, Centre Inter-Critiques des Arts et des Discours sur les Arts, *Rhétoriques des arts : inachever*, 17, 18, 19 janvier 2013, Pau, Université de Pau.

Cette étude s'appuie sur ma pratique dispersive et prétend également à intégrer les notions d'un art contemporain éclaté et velléitaire exposant un parcours nomade. Ces questions seront traitées en rapport avec les arts visuels et la littérature, rejoignant ainsi les formes plastiques de ma pratique personnelle.

I. TECHNIQUES PAUVRES ET ARTISTES EN MOUVEMENT

Quelles formes et médiums naissent du déplacement et du temporaire ? Quelles techniques sont induites par la pratique à l'épreuve du déplacement ? On peut dès à présent admettre les pratiques propices au mouvement du fait de leur immatérialité, comme par exemple l'image vidéo qui permet de se mouvoir sans les contraintes imposées par l'objet. Mais quand est-il pour l'artiste sculpteur qui souhaiterait se rendre nomade ? Que veut-on appréhender par le déplacement ? Quelles notions sous-tendent les pratiques nomades ?

Porter en conscience des réflexions propres aux conditions d'un ailleurs c'est alors interroger la technique.

A. Une pratique hors de l'atelier, nomade.

Daniel Buren dans *Fonction de l'atelier* écrit entre décembre 1970 et janvier 1971 : « L'atelier, premier cadre de l'oeuvre⁶ ». Espace de production, écrin protégeant la naissance d'un travail, l'atelier marque d'un fer rouge la pratique dès lors qu'il conditionne la technique. Le travail en atelier, outre l'espace de réflexion et d'introspection qu'il autorise, est aussi celui de la technique qui se définit dans le temps et par le lieu. L'espace de travail détermine l'échelle, les notions pragmatiques de stockage, mais aussi de présentation lorsque l'artiste entouré de ses oeuvres les mets en situation d'exposition. L'atelier opère alors une forme de conditionnement, comme le cadre du tableau il définit les limites. Buren d'ajouter : « Premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre.⁷ ». L'atelier opère un système d'influence qui rythme la technique. Parce que l'oeuvre en atelier impose la condition d'être *transportable*, Buren développe par la suite l'importance de penser les oeuvres *avec* les lieux : de l'atelier à l'espace d'exposition l'oeuvre prend des sens nouveaux et la perception que l'on en a diffère entre ces deux moments. Avec l'*in situ**, la vie de l'oeuvre s'entame avec celle de l'exposition et son sens n'est pas altéré par ce déplacement.

En 1958 dans *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon défendait déjà cette esthétique de l'*in situ*. Pour le philosophe ce qui va définir l'objet esthétique c'est avant tout son insertion, la sensibilité aux lieux, la signification que l'oeuvre apporte lorsqu'elle se greffe à un moment de réalité. L'esthétique est affaire d'inscription dans la nature quand elle vient par prégnance relever un point singulier du monde : « Là apparaît l'impression esthétique, dans cet accord et ce dépassement de la technique qui devient à nouveau concrète, insérée, rattachée au monde par les points clefs les plus remarquables.⁸ »

En accord avec le propos de Buren et la conception de Simondon de l'objet esthétique, il me semble intéressant d'engager la technique comme autorisant le déplacement. Sans vocation à une pratique artistique nécessairement *in situ*, c'est la mise en question même de la technique qui ancre

6. Buren D., « Fonction de l'atelier », in *Les Écrits 1965-2012. Volume 1 : 1965-1995*, Marc Sanchez (dir.), Paris, Flammarion ; Centre national des arts plastiques, 2012, p. 187.

7. *Ibid.*, p. 185.

8. Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2001, p. 181.

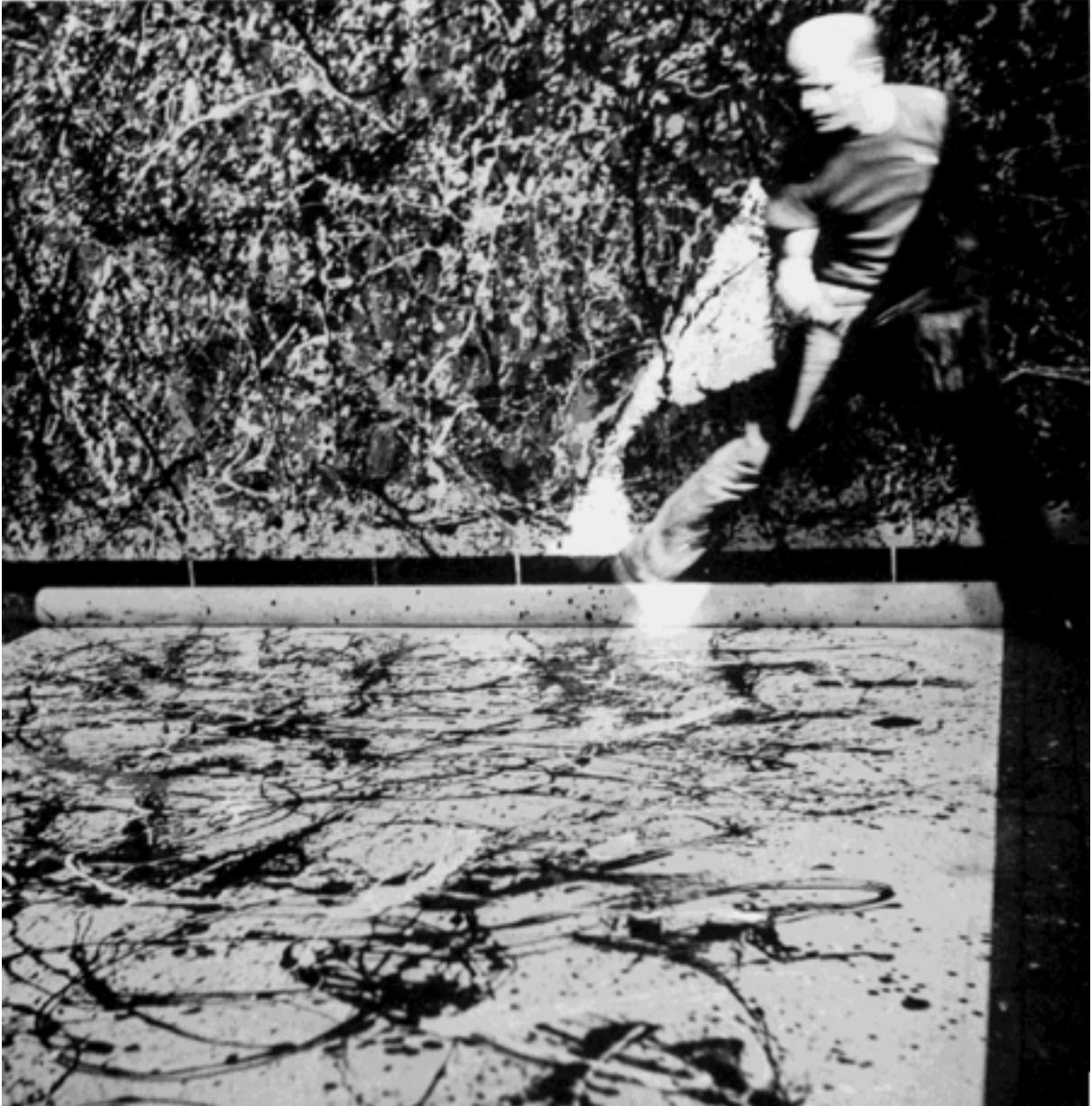


Figure 1 : Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1950, Atelier, The Springs, East Hampton, Long Island.

l'artiste par ses outils et le travail de ses médiums qui motive ma recherche. Il faut alors comprendre la technique dans le déplacement physique en regard de celle développée en atelier. Et ainsi d'évaluer les résonances potentielles du déplacement sur les oeuvres.

Puisqu'alors, quelles sont les *effets* de la technique en atelier ?

L'exposition *Dans l'atelier*⁹ nous fait découvrir de très belles images des artistes dans leur élément : les vues d'ateliers que nous dévoilent les photographes comme Hans Namuth avec qui l'on saisit en un coup d'oeil la valeur du geste dans l'*Action painting** de Pollock ou encore Robert Doisneau qui tour à tour photographie l'atelier de Braque, Dubuffet, Giacometti, créent par là des portraits par le lieu. Les photographes nous ont rapportés ces espaces mythifiés, « lieu de l'intime et du secret¹⁰ ». Il y a derrière ces murs une confiance que le public, le collectionneur, et le photographe voudraient « capturer » en une image limpide.

A commencer par la technique : « La persistance du mythe de l'atelier d'artiste, malgré les mutations contemporaines qui en font plus une usine-fabrique qu'un antre alchimique, pousse à l'interrogation.¹¹ ». L'interrogation que les auteures visent ici est celle de l'atelier où la technique de l'artiste est un mystère à élucider. À l'exemple, Picasso malgré les tentatives de Brassai de le saisir dans l'ébauche et l'indécision, ne s'est jamais autorisé ce glissement vers l'acte créateur se faisant devant le témoin photographique. Au contraire des oeuvres d'Auguste Rodin qui faisaient scandale avec les joints de ses moules apparents. Ce n'est pas uniquement des formes toujours en processus qu'il dévoile avec le *Non finito**, mais par là son processus même, ce qui constitue une des avant-garde parmi d'autres du père de la sculpture moderne. Peut-être la révélation au grand jour de sa technique était-elle aussi scandaleuse que son esthétique du matérialisme ? Ce qui dérange c'est de savoir, de perdre ce mystère de la technique de l'artiste.

Mais cette interrogation me semble pouvoir s'étendre à ce que les auteures désignent comme l'« usine-fabrique » des ateliers contemporains. Il y a, particulièrement avec les possibilités surprenantes des techno-sciences, cette question du *comment* cela a été fait, une fascination propre à la fabrique de l'oeuvre.

9. *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Petit Palais, Paris, 5 avril-17 juillet 2016.

10. Hidalgo A., « Avant-propos », dans D. Devaux, S. Gállego Cuesta, F. Reynaud (dir.), *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, cat. expo., Paris, Petit Palais, Paris, Éditions Paris Musées, 2016, p. 5.

11. Devaux D., Gállego Cuesta S., Reynaud F., « Dans l'atelier... », *ibid.*, p. 12.

Quelles renversements s'opèrent alors pour l'artiste nomade qui sort de cette enceinte ? L'artiste en mouvement perdrait-il de ce mythique ? Comment aborde-t-il ses outils et la technique à l'oeuvre est-elle visible pour le spectateur ?

Remettre en cause son espace de travail c'est alors dans le même temps questionner sa pratique. Que veut-dire être un artiste en déplacement ? À l'exemple, la sculpture peut-elle s'envisager comme un passage, dans l'indétermination formante ? Dès lors on imagine aisément les formes plastiques qui se transforment, la sculpture dématérialisée par l'objet éphémère, des oeuvres muables à l'image des rayures de 8,7 cm de Buren, peinture radicale qui adopte l'économie des moyens avec une simple couche de peinture pour remplir l'espace ou le voiler et ainsi recouvrir le *white cube*.



Figure 2 : Serra Victoria Bothwell Fels, *Untitled (flooring)*, 2015, lattes de plancher, plâtre, 68, 58 x 391 x 388, 62 cm.

B. Ecologie et recyclage

A l'instar de Buren certains artistes comme l'américaine Serra Victoria Bothwell Fels travaillent *in situ*, « site specific¹² ». Pour l'artiste la notion de récupération est essentielle : elle recycle la même quantité de bois, des lattes qu'elle assemble et désassemble en fonction de l'espace d'exposition. Et déjà le bois que Bothwell Fels utilise est prélevé de chantiers ou de débris de maisons démolies.

Serra Victoria Bothwell Fels procède ayant un set d'outils défini, sa technique consiste à découper les lattes fines qu'elle chauffe puis tord, coupe et colle, parfois assemblées avec du plâtre en des tissages complexes au mur ou à même le sol. Les dimensions et la flexibilité du bois sont des paramètres importants à sa technique. Les outils, dans une réflexion sur le déplacement, bénéficient de ce nomadisme.

Cette appréhension de l'outil comme étant la condition du déplacement sont des préoccupations que j'ai en commun avec l'artiste Serra Victoria Bothwell Fels. Ayant travaillé par le passé le plâtre à échelle 1, ma pratique se rattachait à l'atelier avec des outils nombreux et des quantités conséquentes de plâtre. Le désir de se déplacer se faisant sentir, j'ai pris en considération ces conditions pragmatiques de l'outil jusqu'à devenir quasi protocolaires : conservant toujours le même bloc d'argile, je le recycle à chaque nouvelle forme utilisant un panel d'outil réduit, travaillant surtout avec la main.

En lien avec le questionnement des outils se développe un souci écologique de la trace laissée par le sculpteur. La technique, au delà de la mise en progression du déplacement, se place alors au centre d'une réflexion pour les artistes en mouvement. Si Serra Victoria Bothwell Fels utilise uniquement du bois qu'elle recycle perpétuellement, il est évident qu'elle regarde le médium comme possibilité d'un épuisement des ressources ou à son contraire comme tentative de mesure de cet appauvrissement.

De la même manière, l'artiste néerlandaise Alexandra Engelfriet porte une attention singulière à cet impact écologique de l'oeuvre. L'artiste emprunte le chemin du nomadisme avec le matériau le plus disponible et le plus pauvre qui soit : la terre. Déplaçant son travail là où la matière

12. Tiré de : <<http://www.brooklynartscouncil.org/artists/27842>>.



Figure 3 : Alexandra Engelfriet, *Tranchée*, 2013, argile cuite au feu de bois,
10 x 2.30 m, Le Vent des Forêts, La Meuse, Lorraine, France.
Crédits photographiques: Guillaume Ramon.



lui est disponible, elle voyage sans matériel utilisant uniquement son corps. Travaillant essentiellement en dehors du *white cube* – ce qu'on pourrait rapprocher de pratique du *land art** – elle ne cuit pas l'argile travaillée *in situ*, à l'exception de *Tranchée* (2013) en Lorraine où la terre creusée est cuite de manière éparse. En ne cuisant pas l'argile aux quantités monumentales de ses performances, Alexandra Engelfriet fait le choix d'une sculpture qui ne s'ancre pas, qui n'accumule pas d'objet.

Ces questions de la trace laissée par l'artiste, plus particulièrement le sculpteur producteur d'objets, me sont apparues dans le déplacement. Il s'agit pour moi davantage d'interroger la technique et les formes à travers le déplacement que celle d'une problématique *in situ*.

L'ambivalence de ce matériau requiert de l'artiste un réel questionnement sur ses choix techniques : la cuisson en céramique traduit d'un positionnement artistique. En cuisant l'argile, l'artiste fait le parti pris de voir l'objet s'ancre pour des milliers d'années. Ce choix d'élever la matière à un piédestal en tant qu'objet le ramène au fétiche* et au précieux dans l'art. La céramique apporte une réelle conscience du matériau au delà de sa plasticité avec premièrement le choix de la terre : de la porcelaine, au grès, à la terre rouge, chacune des terres apporte sa consonance sur la valeur qu'elle a et le travail plus ou moins soigné qu'elle requiert.

Nomades, ces artistes sculpteurs sont face aux questions écologiques de production d'objets et sur la trace qu'ils laissent. L'économie des moyens devient part intégrante de leur pratique et participe d'une réalité conceptuelle et esthétique emmenant par là le souci d'une responsabilité écologique.

L'oeuvre engagée dans une responsabilité écologique impose dès lors un positionnement contre le consumérisme. Serra Victoria Bothwell Fels n'a plus vocation à stocker sa production et ainsi ne garde que les matières premières, elle conserve ce souci du recyclage sans être prise dans une volonté d'accumulation et de possession des objets. Alexandra Engelfriet en se procurant son argile soi-même soutient un discours en contrepoint à une logique fétichiste et de consommation, l'artiste va contre une acceptation de l'art où les objets durent ; de même que pour l'utilisation du bois recyclé par Serra Victoria Bothwell Fels. Les artistes engagent avec leur travail une réflexion sur l'oeuvre éphémère qui échappe aux conditions des institutions et des collectionneurs.

Et plus poétiquement sur le geste de récolte de la terre, l'artiste Lucia Pesapane souligne qu'il s'agit d'un matériau universel : « la terre offre une transcendance culturelle qui nie la

distinction des territoires, relevant de traditions à la fois européennes, américaines, africaines et asiatiques.¹³ », rejoignant l'idée d'un matériau paradigmatique de l'errance.



Figure 4 : Travail personnel de récolte de la terre, 2016, Roquebrune-sur-Argens, Var, France.

Ce sont des problématiques que je traite dans ma pratique avec l'argile recyclée dans le déplacement. Cependant, j'ai éprouvé le besoin d'expérimenter la céramique avant de faire le choix d'une terre crue, et par là de prendre conscience d'une technique aux nombreuses possibilités. Mon choix actuel de traiter l'argile dans son aspect le plus élémentaire* n'est pas par défaut d'un savoir technique propre à la céramique, ni dû à un rejet de celle-ci. Au contraire, les possibles étendues de la technique de la terre crue à la céramique me semblent importantes à expérimenter pour mettre en perspective la question technique. Henri Focillon parle des techniques en ces termes :

13. Bétard D., « Des céramiques d'artistes en plein délire! », *Beaux Arts magazine*, Paris, mars 2016, n°381, p. 84.

c'est que les matières de l'art ne sont pas interchangeables, c'est-à-dire que la forme, passant d'une matière donnée à une autre matière, subit une métamorphose. Dès à présent, on conçoit sans peine l'importance de cette remarque pour l'étude historique de l'influence de certaines techniques sur certaines autres¹⁴ .

Ainsi les techniques s'influencent, et même interfèrent :

Quant aux interférences, ou phénomènes de croisement et d'échange, on peut les interpréter comme une réaction contre la vocation formelle des matières de l'art, ou, mieux encore, comme un travail de la technique sur les rapports des techniques entre elles¹⁵ .

C'est ce dialogue des techniques entre elles qui selon Focillon permet d'engager la technique comme un processus et ainsi d'en « dépasser les phénomènes de surface et de saisir des relations profondes.¹⁶ ».

L'argile étant riche de possibilités de métamorphoses, il me semble qu'elle est le matériau propre à l'expérimentation de ses formes, en dehors d'une conception scolastique qui opposerait forme et fond. D'une technique à l'autre, à savoir du geste élémentaire de la matière dans son état brut à sa confirmation avec la cuisson, il me semble que se jouent des phénomènes analogues à ce que développe Didi-Huberman sur le processus de l'empreinte du moule comme échappant au contrôle :

À lire cette belle description phénoménologique du moulage, l'on est tenté de dire que l'empreinte en général possède une capacité particulière à imposer la fonction d'une sorte d'*inconscient technique* : « ça travaille » dans le moule préparé par l'artiste et dans le contact de ce moule avec l'argile, mais ce travail, cette production, cette formation, demeurent inaccessibles à la conscience – et même à la représentation – de celui qui croit pourtant maîtriser tout le processus.¹⁷

Les nombreuses variations des émaux* ne permettent pas, la plupart du temps, à l'artiste d'anticiper le processus du feu à l'image du feu incontrôlable et dévastateur en forêt. Malgré les techniques des

14. Focillon H., *Vie des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 54.

15. *Ibid*, p. 59.

16. *Ibid*, p. 56.

17. Didi-Huberman G., « L'empreinte comme paradigme : une archéologie de la ressemblance », dans G. Didi-Huberman, Didier Semin (dir.), *L'empreinte*, cat. expo, Paris, Centre Georges Pompidou (19 février-19 mai 1997), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 27.

fours électriques aux calculs précis du rapport temps/température en fonction de la terre et de ses composés minéraux, le processus nous échappe laissant place au hasard. La prise de forme est un phénomène extérieur à l'artiste qui a lieu dans l'intime du moule ou du four.

Alors enfermées dans l'opacité du four, les flammes¹⁸ travaillent malgré nous. Au contraire de cette *volonté de transparence* exprimée par Benjamin avec le modèle du verre limpide qui abonde nos quotidiens, typique d'une architecture moderne qui par sa visibilité refuse l'intérieur et tout secret, « Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère.¹⁹ ».

L'engouement pour le verre va avec le projet de la science d'un dévoilement absolu. L'art à son contraire cherche à faire survenir l'invisible. D'une certaine manière, la technique ancestrale de l'argile qui remonte au temps immémoriaux continue, malgré l'apport des techno-sciences, de s'opposer à ce mouvement du savoir pour laisser place au sensible. Ce qui se traduit également par la couleur en céramique : Alexandra Engelfriet avec *Tranchées* cuit ses creusés dont les cendres échappent au contrôle, colorant la terre indifféremment. C'est un paramètre propre à la céramique que l'on retrouve historiquement avec les poteries japonaises *raku-yaki* développées au XVIe siècle avant l'invention du four électrique.

La couleur dans la céramique permet le regard réflexif avec la représentation mentale que se fait le spectateur de la cuisson : l'objet par les traces de cendres et ses variations renvoie à l'imaginaire du feu. Dans le cas de *Tranchée* avec son cadre naturel en extérieur, le spectateur fait aussi l'expérience de la couleur par les éléments naturels qui l'entourent : le ciel, l'eau qui remplit la tranchée avec la pluie, la forêt environnante.

Ainsi l'argile sous toutes ses formes englobent de nombreuses questions jusqu'au rôle que tient la couleur. Avec la terre crue, elle ramène au rapport direct au matériau ; cuite la couleur devient qualitative et renvoie au précieux. L'objet s'éloigne des propriétés plastiques de l'argile comme appartenant à la terre et ainsi d'une sensibilité matériologique. La forme prend le dessus sur la matière, la céramique au travail plus précieux des couleurs n'appelle plus à la force du matériau mais disparaît sous la forme dans sa relation à la couleur.

18. Ou dans le cas du four électrique, la chaleur qui est produite sans faire appel à une combustion.

19. Benjamin W., « Expérience et pauvreté » (« Erfahrung und Armut », 1933), in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 369.

C. De l'outil à la main - *Kairos*

Une certaine pauvreté²⁰ est transmise par le geste. Sans outils, avec les mains, l'apprentissage de la technique passe par la confrontation immédiate avec la matière. Il s'agit pour moi de travailler l'argile dans un geste systématique pour acquérir une réponse intuitive par le geste. Sans nommer ceci *technique*, on peut s'aventurer à la qualifier de *conversation* avec la matière, d'une traduction du matériau brut à l'objet fini. Cette conversation, ce moment de la formation opère une distorsion de la technique. Pour Henri Focillon, la technique est poésie et transformante, loin d'être programmée ou programmante :

Elle n'était pour nous ni l'automatisme du "métier" ni la curiosité et les recettes d'une "cuisine", mais une poésie toute d'action et, pour conserver notre vocabulaire, même dans ce qu'il a d'incertain et de provisoire, le moyen des métamorphoses.²¹

Une forme d'historicité existe dans le geste le plus fondamental et le plus créateur. Cette ouverture par la main offre la connaissance et « cache la puissance inventive²²». L'argile est pour moi un prolongement de la main, et inversement. Prise en dehors de l'outil et de l'industrialisation de son traitement, elle garde la trace de la main, du doigt, de l'ongle, l'empreinte digitale. L'argile est, il me semble, la matière *ergonomique** par excellence. Alors que les deux rappellent le fondamental de l'homme préhistorique²³, la genèse d'une hominisation²⁴, elles sont cette ouverture à tous les possibles avec l'informe qui peut devenir toutes les formes.

20. Il faut entendre le terme *pauvreté* au sens de l'*Arte Povera* comme simplicité, élémentaire, « art essentiel » : « revenons/allons à ce qui est fondamental [...] Nous serons dépouillés de nos vanités artistiques, de nos superflus esthétiques, de nos oripeaux mercantiles ». Neves J., « Avant-propos », dans *Pour un art pauvre. Inventaire du monde et de l'atelier*, cat. expo, Nîmes, Carré d'art–Musée d'art contemporain de Nîmes (4 novembre 2011-15 janvier 2012), 2011, p. 7.

21. Focillon H., *op. cit.*, p. 56.

22. Focillon H., « Eloge de la main », *op. cit.*, p. 106.

23. L'artiste Karla Black s'intéresse aux tracés digitaux de l'art rupestre dans la glaise, première empreinte. *Karla Black: It's Proof That Counts* (« *Karla Black : C'est la preuve qui compte* »), Hans A., Munder H. et P. Nesbitt P. (dir.), Zurich, JRP Ringier, 2010.

24. « L'habitant de l'abri sous roche qui taille le silex par petits éclats soigneux [...] cesse d'être agi par des forces inconnues pour agir par ses forces propres. [...] Tandis que par l'une de ses faces l'artiste représente peut-être le type le plus évolué, par l'autre il continue l'homme préhistorique. » Focillon H., « Eloge de la main », *op. cit.*, p. 108-109.

A cette poésie de l'action comme ouverture se conjugue la souplesse des formes : prendre en conscience les multi-formes du monde et s'y adapté. Cette capacité d'adaptation de l'artiste comme faculté de saisir le moment « opportun » on la retrouve chez les Grecs avec le *kairos*. Le *kairos*²⁵ c'est l'occasion qui se rapporte au temps, un choix opéré dans la durée. Il est vrai que pour le photographe qui saisit l'instant cette notion est de rigueur. Mais c'est également celui du choix dans le *faire*. Dans le catalogue *De qui s'agit-il ?* consacré à Henri Cartier-Bresson²⁶, Jean Clair fait un commentaire de l'oeuvre du photographe partant de cette notion. Il nous apprend la définition ambiguë du terme qui relève des registres spatial et temporel mêlés : « Il a à faire, spatialement, avec la capacité de l'oeil, dans une époque ancienne, encore empirique, et qui ignore largement l'art de la mesure, de savoir intuitivement distinguer, choisir, percer au bon endroit.²⁷ »

Le *kairos* est affaire de décision, au bon moment, geste bien placé dans le temps et l'étendue de l'espace : « Il est la bonne décision, celle qui tranche, là où il faut et quand il convient. Le *kairos* est du côté de la nécessité²⁸ », il est le geste tranchant²⁹ comme le maillet du juge qui prononce sa sentence.

Pour Jean Clair il est important de faire de cette compréhension spatiale celle de la *summetria* grecque, autrement dit en tant que mesure, l'accord des parties entre elles et des parties avec le Tout. Le *kairos* c'est le point décisif d'équilibre qui s'oppose radicalement à l'irruption du hasard (*tuchè*) « qui vient bousculer l'ordre des phénomènes³⁰ ». Il est la maîtrise de ces évènements, ce qui pour Jean Clair fait de Cartier-Bresson l'artiste exemplaire du *kairos* :

25. En grec *καιρός*, « moment convenable ou opportun, temps favorable ; occasion ». Wiktionnaire, *καιρός* [en ligne], 7 janvier 2006. Mis à jour le 7/03/2016. (Consulté le 17 février 2016). Disponible à l'adresse : URL <<https://fr.wiktionary.org/wiki/καιρός>>

26. Dans le cadre de la rétrospective complète de l'oeuvre du photographe qui a eu lieu à la Bibliothèque nationale de France à Paris au printemps 2003.

27. Clair J., « Kairos : La notion du moment opportun dans l'oeuvre de Cartier-Bresson », dans Robert Delpire (dir.), *De qui s'agit-il. Henri Cartier-Bresson*, cat. expo, Paris, Gallimard ; Bibliothèque nationale de France ; Fondation H. Cartier Bresson, 2006, p. 47.

28. *Ibid.*, p. 51.

29. « Toi, qui es-tu ? - Kairos, le maître du Monde. – Pourquoi marches-tu sur la pointe des pieds ? – Sans cesse je cours. – Pourquoi as-tu des talonnières à chaque pied ? – Je vole comme le vent. – Pourquoi tiens-tu dans la main droite un rasoir ? – Pour montrer aux hommes que moi, Kairos, je suis plus aigu et rapide que tout tranchant. » Posidippe, (III^e s. av. J.-C., cité dans Jean Clair, 2006), p. 55.

30. *Ibid.*



Figure 5 : Henri Cartier-Bresson, *Livourne*, 1933,
Épreuve gélatino-argentique, tirage réalisé dans les années 1980
36 x 24,3 cm, Toscane, Italie.
Courtesy Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

« Il est l'artiste qui maîtrise les phénomènes — soleil, ombres, éclats, mouvements des feuilles et des foules³¹ ».

D'ailleurs Henri Cartier-Bresson le dit lui-même :

L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant. (...) Photographier : c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait.³²

Mais à la différence de la vision de Cartier-Bresson de son médium comme celui de « l'instant », Jean Clair nous surprend avec l'idée que le photographe possède une certaine prévoyance, une préhension du temps et de l'espace :

« le photographe est ainsi celui qui, dans le mouvement continu des apparences et dans le fouillis des événements qui se succèdent sans fin et toujours de manière inattendue, demeure sur le qui-vive, sans jamais succomber à l'*acedia* ni à la *nonchalance*.³³ »

C'est la *pré*-occupation du monde (dans le sens d'être habité par un événement à venir) qui se range du côté de la nécessité. Là où la lecture de l'oeuvre de Cartier Bresson par Jean Clair est étonnante d'originalité c'est dans cette absence de hasard et pour la maîtrise des événements. Il serait naturel de parler de *hasard objectif* en photographie comme l'on fait les surréalistes, puisque le photographe n'est que le spectateur du théâtre de la vie qui, dépourvu d'intentions, attend le bon moment pour déclencher. Or, Jean Clair nous dit qu'il est *prévoyant*, d'une certaine manière son attente n'en est pas réellement une, du *clic* déclencheur de l'appareil photographique au déclencheur d'événements, il *se* saisit de l'instant. Garry Winogrand nous le dit aussi simplement :

« *Il n'y a pas un moment important. Tous les moments peuvent être quelque chose*.³⁴ »

31. *Ibid.*

32. Fondation H. Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson* [en ligne]. (Consulté le 24/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.henricartierbresson.org/hcb/>>.

33. Clair J., *op. cit.*, p. 55.

34. [Traduction libre] « *No one moment is most important. Any moment can be something.* » Tiré de : Danielle. *Photography through the Lens of Garry Winogrand* [en ligne]. 19 septembre 2014. (Consultée le 15/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.metmuseum.org/blogs/teen-blog/2014/photography-through-the-lens>>.



Figure 6 : Garry Winogrand, *Metropolitan Opera*, épreuve gélatino-argentique, 1951,
New York.

Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona ©
The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Cette prévoyance, j'aime à l'appeler l'errance de l'oeil. L'errance comme l'attention la plus complète à tous les possibles.

Henri Cartier-Bresson disait : « Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits.³⁵ »

Que ce soit dans le *faire* de l'argile ou dans l'instant photographique, l'errance s'entend comme la vigilance, « *l'esprit tendu* » vers l'apparition des formes.

Nietzsche dans *Le voyageur et son ombre (Der Wanderer und sein Schatten)* (1879) nous dévoile cette balade, l'aller sans but ; l'errant n'est pas le voyageur, qui lui est orienté par une destination, suit un chemin. Mais la balade qu'emmène l'errance n'est pas non plus la nonchalance (« peu me chaut »). Au contraire, elle emmène une disponibilité qui rend attentif à ce qu'on ne cherchait pas, l'appréhension des mondes possibles. L'errant est alors attentif à ce qu'il croise, aux fruits inattendus, car il ne fait pas de ce qu'il croise le moyen d'arriver à son but, la destination n'est que le prétexte à l'errance.

J'envisage alors ma recherche de la forme comme une errance dans la matière. Le *kairos* au delà du moment décisif est cette attention la plus complète à tous les possibles, la vigilance à l'imprévisibilité de la matière dans la recherche de la forme. La matière plastique et molle de l'argile s'y prête bien. J'aime à imaginer les qualités de l'argile pareilles à la figure de la barque : la barque symbolise la traversée, fécondité au sein de la tempête, vulnérable mais qui offre tous les possibles. Du bloc d'argile naît la forme.

Kairos c'est le bon moment pour agir, c'est l'instant opportun, c'est s'arrêter et voir tous les instants comme possibilité d'une action, et chaque action comme nécessaire. Si ma recherche de la forme est errante, sans croquis préalable pour laisser le geste guidé par la matière, il y a cet intuitif dont parlait Jean Clair.

Penser le *kairos* comme moment d'ouverture, d'épuisement de ces possibles et non plus seulement comme moment où les choses se fixent, s'arrête par le geste ultime : il y a cet instantané qui est visible dans le *faire*. Pareil au bloc de marbre de Rodin dont se détache les figures, comme si dans son mouvement d'extirpation la sculpture avait été stoppée. Le *Non finito* de Rodin est la forme inachevée la plus achevée : bien que la figure soit incomplète, les corps sont plus vivants que « nature ». Rodin fait du *Non finito* un accomplissement.

35. Clair J., *op. cit.*, p. 53.

La question de la sculpture serait alors comment la finir : finir un volume, quelle ligne définie sépare l'espace, délimite les extrémités. A quel moment on sépare ou confond volume et espace ? Le scandale du moulage de Rodin touchait à ces questions.

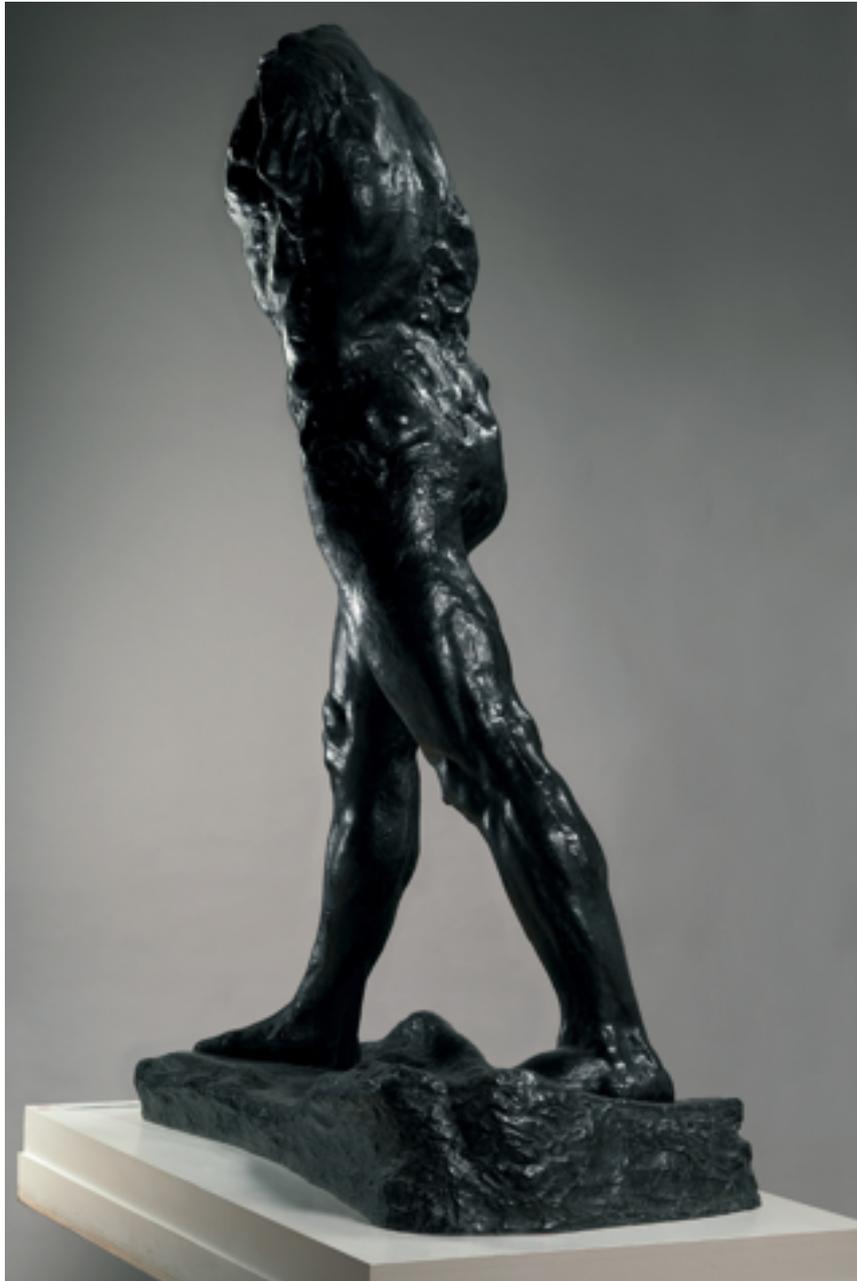


Figure 7 : Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907
bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm.

II. LA FORME À L'ÉPREUVE DE LA CONTINUITÉ

Bien qu'on puisse considérer toute technique comme expérience du *faire*, elle ne transparait pas toujours comme tel dans les oeuvres pour le spectateur. Rodin avec ses sculptures toujours en processus à ouvert la brèche au geste phénoménologique.

A. Le faire de l'oeuvre dévoilé

Alexandra Engelfriet dans son travail inaugure sensiblement la technique comme partie intégrante d'une ambition esthétique et conceptuelle. L'artiste s'engage moins comme un faiseur qu'elle ne s'engage dans une expérience du faire. Autrement dit, ce n'est plus la réalisation comme fin qui prime, mais l'action même de faire.

Dans *Tranchée*, le spectateur ne regarde plus uniquement l'oeuvre achevée mais également la technique comme expérience, vivant dans l'objet. Alexandra Engelfriet joue sur les frontières des médiums entre sculpture et performance. Le dévoilement de l'oeuvre se fait dans son expérience passée avec la trace du corps comme indice de la performance. Le geste est concentrée vers la performance et non vers l'objet ; et même dans le traitement de la matière, celle-ci reste *animée* sous nos yeux avec la temporalité qui y persiste :

dans *Tranchée* avec l'expérience du feu et de la terre chaude. Dans une autre performance cela est particulièrement vrai : avec *Dust to Dust* (2011), Alexandra Engelfriet laisse sécher l'argile au fil du temps dans l'espace d'exposition après la performance. L'oeuvre accède par là à la notion de durée à travers l'expérience que le spectateur a de l'oeuvre : sans cuisson et par l'humidification de la terre, les craquelures et les endroits plus moites sont visibles, les variations de bruns témoignent de l'argile qui sèche et le spectateur peut se faire une idée du temps qui s'est écoulé entre la performance et le moment de sa rencontre avec l'oeuvre.

L'artiste présente d'ailleurs l'oeuvre *Dust to Dust* en ces termes :

« *L'argile est la matière depuis laquelle tout s'élève et vers quoi tout retourne. J'ai réalisé un projet de sculpture/installation/film dans l'espace [...] Le film suit de près le processus et le développement de l'oeuvre dans l'espace. Le processus a été mené par la matière boueuse qui a tendance à s'effondrer et que le tissu retient.*³⁶ »

Par l'importance donnée au performatif dans le discours de l'artiste, on comprend que l'essentiel de cette oeuvre réside dans son processus de formation.

C'est également le cas pour l'oeuvre *Tranchée* : certes l'oeuvre est imposante de par son échelle et est de toute beauté avec les variations des bruns et d'orangés dus à la cuisson par enfumage, mais la dimension performative ne peut être omise. D'ailleurs, tout le processus en

36. [Traduction libre] « *Clay is the material from which everything arises and into which everything returns. I realized a sculpture/installation/film project in the space (...) The film closely follows the process and the development of the work in the space. The tendency of the sloppy material to fall apart and the fabric needed to keep it together, became the leading elements in the process.* ». Alexandra Engelfriet. Film. In *Alexandra Engelfriet official website* [en ligne]. (Consulté le 20/05/2016). Disponible à l'adresse : <<http://www.alexandra-engelfriet.nl/film-II.php>>



Figure 8 : Alexandra Engelfriet, *Dust to Dust*, 2011
Crédits photographiques : Bouwe Jan Swart.

amont de l'oeuvre tient une place importante : la participation du village avoisinant à un énorme feu de bois qui a duré plusieurs jours, l'aspect rituel et même sacrificiel de celui-ci, le rôle symbolique que joue le feu dans l'oeuvre, la sensation de la terre chaude, etc., sont autant d'indicateurs du processus qui repoussent la notion de sculpture comme limitée par le statut d'objet.

Analogue à la pratique d'Alexandra Engelfriet la performativité dans mon geste tient une place d'égale importance. Cependant, elle est moins destinée à être perçue par le spectateur – du moins en l'absence de repères temporels comme dans l'oeuvre de Engelfriet, elle est moins évidente – que vécue comme processus de formation de l'oeuvre. Avec un seul bloc d'argile, ma recherche de la forme se fait dans la répétition: il y a l'idée d'incorporer un geste, une forme, comme synonyme d'une action qui requiert un entrainement ou une compétence, intégrer le geste à corps.

« Il convient d'y insister encore, (...) la forme est, en quelque sorte, incarnée, mais qu'elle est toujours incarnation.³⁷ »

Performer, perforer le corps. A la lisière de la performance, le geste devient forme *formante* et forme *formée*. C'est le processus dans la sérialité du geste qui a motivé ma pratique, proche des questions de la performance. De même que pour Alexandra Engelfriet, il y a une volonté de passage entre sculpture et performance liée à la matière qu'est l'argile. Cette résonance de la performance est rencontrée dans le processus même du *faire* : il est question de l'objet de mettre en forme plutôt que de l'objet mis en forme. Proche des questionnements des artistes américains du *Process art* (plus particulièrement du mouvement de l' « anti-forme ») il s'agit de se tourner vers le processus plutôt que vers l' « objet-type »³⁸. Le moment de l'action importe autant que l'oeuvre achevée. Ces artistes ont rejeté certains aspect du Minimalisme comme l'effacement impersonnel de la main ou encore la fixité des objets.

J'entends la sérialité du geste comme l'écriture automatique d'un processus répété de mise en forme de l'argile. Mon intention est de travailler des artefacts. Aussi en n'ayant pas de fonction, en ne représentant pas visuellement quelque chose, et travaillé par la main, l'artefact est un objet non-objet qui figure l'ergonomie du corps.

37. Focillon H., *Vie des formes*, op. cit, p. 54.

38. Artspace Editors. An Introduction to Process Art (Or, How Minimalism Went From Pretty to Gritty). *Artspace Magazine* [en ligne]. 28 octobre 2013. (Consulté le 02/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/process_art-51778>.

Cependant, ce geste automatique de recherche de la forme n'est pas celui des surréalistes avec l'écriture automatique. Alors que les surréalistes pensent les formes comme puissances de l'inconscient, geste libéré proche de l'obsession ; il ne s'agit pas d'idiosyncrasie dans ma recherche plastique mais d'un intérêt processuel. Ainsi, on a pu considérer l'écriture automatique des surréalistes comme le photographe de la pensée, il s'agirait pour moi de photographe du geste, de son *reste* dans l'oeuvre.

Je repense alors à la citation de Louis Aragon qui inaugure le catalogue sur Henri Cartier-Bresson :

« Pas un geste, pas un cillement qui ne m'engage à fond, qui ne fasse dévier ma vie.³⁹ »

Ce « cillement », ce *presque rien*, cet imperceptible qui se joue dans nos vies au quotidien, peut-être est-il le *kairos* présent dans chaque faire qui est suprême et ne se défait pas, nous dévie continuellement. Finalement le *kairos* n'est-il pas plus le moment où l'on touche la matière et la change pour l'irréversible ?

Je m'autorise ici un peu de lyrisme, j'envisage alors l'argile dans le geste automatique incorporé – ou *incarné* pour reprendre Focillon – un reste du passé qui est conservé dans chaque nouvelle forme.

Sorte de *ressouvenir* du geste dans la forme, qui comme l'esclave de Ménon se ressouvient et reconnaît la vertu qu'il avait su dans une vie antérieure. Une vérité qu'il avait seulement oublié et qui par un effort de mémoire de l'âme – on le sait dans la philosophie platonicienne est immortelle – s'en ressaisit alors qu'il inscrit des figures dans le sable.

Ce moment de l'extériorisation du savoir par le jeune esclave inculte, Bernard Stiegler en fait sa thèse de la mémoire « épiphylo-génétique ». Stiegler développe que cette réminiscence du savoir (*l'anamnésis*) est supportée par l'hypomnésis, c'est-à-dire une mémoire artificielle (dans le dialogue de Ménon, l'inscription dans le sable, ce geste nécessaire au ressouvenir). Mais à la différence de la conception platonicienne, Stiegler ne croit pas en l'âme immortelle, le savoir ne peut être que conçu (concept) et dans le même temps, cette conception se fait par l'extériorisation de ce savoir (appelée hypomnèse en grec).

Il n'y a cognition humaine à proprement parler, c'est à dire invention de savoirs et de connaissances, qu'à partir du moment où apparaît, outre les mémoires internes de l'espèce (germinale) et de l'individu (somatique), une troisième mémoire,

39. Aragon L., *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977, p. 264.

externe et technique, dite épiphylogénétique, et venant se combiner avec la mémoire nerveuse de l'individu humain (épigénétique) et avec la mémoire biologique de l'espèce humaine (phylogénétique).⁴⁰

Stiegler partant des deux mémoires que développe le biologiste de l'évolution August Weismann — la mémoire génétique soit la mémoire de l'espèce (*phylogénétique*) et la mémoire somatique, soit individuelle (*épigénétique*) — y ajoute une troisième mémoire dite « épiphylogénétique », la mémoire technique. Pour Stiegler elle est la mémoire constitutive de notre humanité, et même celle qui la fonde puisqu'elle incarne tous les supports de mémoire, c'est-à-dire l'ensemble des artefacts créés par l'homme (la mémorisation des geste humains dans la matière, des premiers silex à nos outils numériques) sans quoi une transmission des savoirs serait impossible. Ainsi avec l'idée d'une mémoire épiphylo-génétique de Stiegler on comprend le couple homme-technique comme inséparable, insécable.

Pour bien comprendre ce *processus d'extériorisation*⁴¹, Stiegler utilise le mythe de Prométhée et de son frère Epiméthée : alors qu'Epiméthée oublie l'homme dans la distribution des qualités, il le rend sans origine. Prométhée pour y remédier et trouver l'équilibre du monde des mortels, vole le feu du dieu forgeron Héphaïstos pour le donner aux hommes.

Il faut comprendre par cette absence d'origine nous dit Stiegler que l'homme n'est pas prédestiné comme les animaux enfermés dans leurs niches écologiques. La technique est « *la poursuite de la vie par d'autres moyens que la vie*⁴² ». Ainsi par ce postulat Stiegler nous dit la nécessité de penser la technique à travers tous les phénomènes.

« Tout est technique. Il s'agit de ne plus opposer homme et technique. Il y a anthropogénèse dans la mesure où le devenir de l'homme se confond avec le devenir du monde et des objets. Dans le

40. Stiegler B., *Enjeux épistémologiques, méthodologiques et politiques des technologies cognitives* [en ligne]. 5 novembre 2005. (Consulté le 10/05/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://arsindustrialis.org/node/1934> Bernard Stiegler>.

41. Terme développé par André Leroi-Gourhan dans son ouvrage *Le geste et la parole, vol.1 : Technique et langage*, 1965.

42. Stiegler B., *La Technique et le temps. La faute d'Épiméthée*, t. 1, Paris, Galilée, 1994, p. 31.

passage du Zinjanthrope au Néanthrope, l'arrêt de l'évolution corticale coïncide avec la première extériorisation des techniques⁴³ ».

L'homme est un être artificieux, celui de la *mimêsis* qui existe en même temps que la technique. Il s'agit d'une pensée radicale qui n'opère plus de dichotomie entre finalité et moyen. L'ethnologue Leroi-Gourhan avait par ailleurs déjà développé ce couple homme-technique comme indissociable, avec l'hominisation par le supplément de l'outil : il montre que l'outil n'advient pas après l'homme, dans un second temps, mais qu'au contraire l'origine de l'homme est immédiatement « complexe ».

Dans le catalogue d'exposition *L'empreinte*⁴⁴, Didi-Huberman part de cette anthropologie du contact que fait Leroi-Gourhan pour en tirer des théories esthétiques. Il montre en quoi ce geste élémentaire de l'empreinte n'a rien de rudimentaire. Bien qu'elle soit facile d'exécution, requiert peu de matériaux et un geste élémentaire (argile pressée dans une forme), elle présente une richesse de formes et de symboles.

Il se rapporte aux tracés digitaux comme puissance visuelle : certes, nous n'avons pas la connaissance du symbolisme qu'ils peuvent porter mais Didi-Huberman montre que ce qui importe est ce qu'ils *présentent* et non ce qu'ils *représentent* : ils présentent le contact même comme puissance visuelle, le paradigme du *symbolon*, « un geste de préhension, qui devient système figural⁴⁵ ».

Le mot *symbolon* dans le grec ancien est cet objet coupé en deux qui lorsqu'il est reconstitué peut être reconnu et porte une signification. Dans la Grèce antique, le *symbolon* était un tesson de poterie qui était gravé puis cassé en deux morceaux. Il me semble alors qu'une analogie est possible dans ma pratique : certes il n'y a pas d'empreinte et d'empreinté comme avec le moule (« le geste d'empreinte [...] est avant tout *l'expérience d'une relation*, le rapport d'émergence d'une forme à

43. Département de philosophie de l'Université de Liège, V. Bernard Stiegler : *Lieu, Mémoire et Technique* [en ligne]. (Consulté le 10/05/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/PhiloCite2008/Stiegler.pdf>>.

44. Textes plus tard réunis par l'auteur dans l'ouvrage *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008.

45. Didi-Huberman G., « *L'empreinte comme paradigme : une archéologie de la ressemblance* », *L'Empreinte*, op. cit., p. 33.

un substrat « empreinté »⁴⁶), mais dans cette ergonomie de la forme, dans la relation que le spectateur peut entretenir à l'objet comme complémentarité qui rejoint cette idée du *symbolon*.

Didi Huberman dit d'ailleurs : « basé sur le défaut, l'absence, qui se souvient, cette complémentarité n'est autre que celle, paradigmatique, du *symbolon* lui-même.⁴⁷ ».

Dans ma pratique, je n'ai pas volonté avec les artefacts que je produis à un symbolisme, mais ensemble dans cette recherche de la forme ils deviennent un système figural.

Aussi, Didi-Huberman par l'analyse de ces tracés digitaux, geste le plus primitifs connu, montre que le *faire* que comporte toute empreinte (la main est immédiatement visible par le contour et l'ombre) relève d'une fécondité esthétique :

« Entre violence sur la matière et création des formes : c'est tout le problème esthétique qui se pose ici, dans sa relation au geste technique.⁴⁸ »

Et c'est aussi une fécondité technique, loin d'être rudimentaire, et bien qu'elle ne comporte aucune invention l'empreinte est la « *survivance technique*, extrêmement primitive.⁴⁹ ». L'empreinte nous dit Didi-Huberman est cette chaîne opératoire que nomme Leroi-Gourhan comme « elle nous fait accéder à la *complexité* technique d'objets souvent considérés comme rudimentaires parce qu'ils sont extrêmement anciens⁵⁰ ».

Enfin l'empreinte résume le processus comme un protocole physique et le paradigme de l'appréhension du monde, comme Focillon le disait dans *Eloge de la main*.

« C'est en en quoi l'empreinte est à la fois *processus* et *paradigme* : elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologie d'une appréhension du monde⁵¹ ».

Je m'intéresse alors à la trace du geste de la main, l'empreinte, comme objet qui *performe* ce « sens physique d'un protocole expérimental » .

46. *Ibid.*, p. 26.

47. *Ibid.*, p. 33.

48. *Ibid.*, p. 29.

49. *Ibid.*, p. 23.

50. *Ibid.*, p. 27.

51. *Ibid.*, p. 26.



Figure 9 : Exemples d'un recherche de la forme, travail personnel, argile crue.

B. Objet ergonomique

Sans désavouer l'importance de l'objet et des formes, il s'agit pour moi de les imbriquer dans une même volonté : l'objet qui *performe*.

Avec l'emploi de ce terme en dehors du médium de la performance, il est important de comprendre ce que « performativité » et « performance » signifient. En effet, le lexique de la performativité a largement été répandu dans l'art contemporain et les relations qu'entretiennent l'objet et le spectateur deviennent souvent prétexte à la notion de « performativité ».

Dans *La non performativité de la performance* de Maud Hagelstein, l'auteure distingue deux critères annonçant l'oeuvre performative : « soit qu'il (l'objet) réclame d'être activé par la présence physique de l'artiste ou du spectateur, soit qu'il renvoie directement à une action ou un processus dans lequel il est inscrit ou dont il est issu. En ce sens, la performativité constitue une *valeur ajoutée* à un objet ou une image – c'est-à-dire à une *représentation*. Tandis que la performance *présente* de pures actions⁵² ». Ainsi la performativité s'étend bien au-delà de la seule performance.

Mais ce vers quoi nous dirige Maud Hagelstein avec le titre *La non performativité de la performance* est la valeur d'autorité dans le performatif : alors que la performance présente des événements « comme de pures actions, dépourvues de traces, assumant leur caractère éphémère », la performativité au contraire fait « référence à une action passée ou à venir⁵³ ». Ainsi dans cette différence radicale le rapport d'autorité est renversée : avec la performance, l'artiste refuse d'exercer un quelconque pouvoir sur l'imagination du spectateur, il ne sollicite que sa réaction qui lui est propre et sur laquelle l'artiste ne peut avoir d'emprise, dans l'instantanéité et l'imprévisibilité de l'action. Au contraire, la performativité de l'objet suggère, « la performativité constitue une

52. Maud Hagelstein, *La non performativité de la performance*, *Klesis Revue philosophique* [en ligne] 2013. (Consulté le 15/03/2016.) Disponible à l'adresse : URL <<https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/161991/1/Klesis-imagination-et-performativite-07-Maud-Hagelstein-La-non-performativite-de-la-performance.pdf>>, p. 100.

53. *Ibid.*, p. 102.



Figure 10 : Travail personnel d'une recherche de la forme, 2015.



valeur ajoutée à l'objet qui nous mobilise⁵⁴ », elle « guide l'imagination du spectateur⁵⁵ » et par là réduit les possibles. Elle opère une forme d'autorité sur la lecture de l'oeuvre par le spectateur.

J'entends alors par objet qui « performe » celui qui fait référence au processus d'apparition de la forme (le *faire*) et qui dans le même temps rappelle au spectateur le corps, sorte d'objet « ergonomique » .

Focillon dit de la matière : « la matière impose sa propre forme à la forme » ; « les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, une certaine vocation formelle.⁵⁶ ».

Partant de ce postulat, il me semble que l'argile emmène une forme de performativité avec l'implication physique de l'artiste avec la terre, la boue, qui on le sait a beaucoup séduit d'artistes. Si la glaise est *de facto* un matériau plastique, elle est l'informe qui peut donner corps à toutes les formes. Prise en dehors de l'outil et de l'industrialisation de son traitement, elle garde la trace de la main, du doigt, de l'ongle, l'empreinte digitale. L'argile est, il me semble, la matière *ergonomique* par excellence.

Dans ma recherche plastique le geste est guidé par la matière qui donne l'impulsion à la forme. Il s'agit d'*informer* la matière. Là où l'informe apparaît avec des pièces qui ne sont pas complètement figuratives, le geste dit la matière avec la trace du doigt appuyé, l'écrasement de l'ongle ; la matière par sa mémoire du corps informe sur le geste.

C'est dans cette *ergonomie* des formes proche de la proprioception que je souhaite travailler. La proprioception de l'objet par le faire du geste renvoie au corps par mimétisme plutôt que de le représenter directement ; les objets comme l'extension de soi dans l'espace. L'objet, par la trace du geste, sa taille réduite, offert à la main suggère son affordance. Il s'agit de rappeler le geste sans l'appuyer. L'ensemble exposé est une collection de formes parfois plus proche d'une figuration d'un objet à l'autre et qui ensemble forment une continuité où l'intention n'est plus de parler de l'intime mais de rappeler à l'expérience sensible par ce que nous partageons tous : l'empreinte du corps, sa mémoire sensible.

Il s'agit de comprendre les rapports d'échelle comme fondamentaux au propos. Il m'a paru réellement intégrer ces notions lorsque j'ai pu au MOMA de New York faire l'expérience de mon

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 103.

56. *Ibid.*, p. 50.

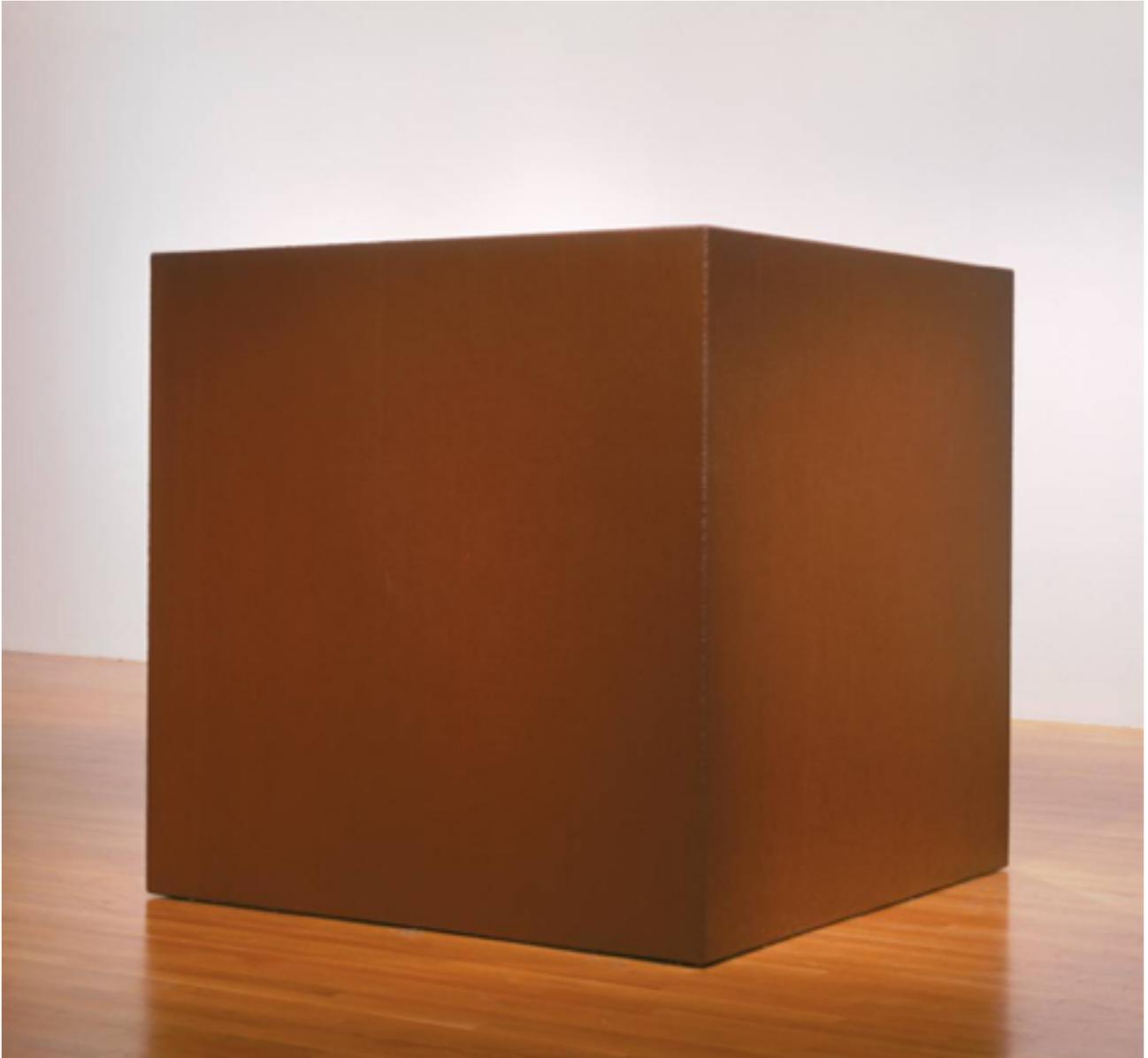


Figure 11 : Tony Smith, *Die*, acier, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm, 1962 (exemplaire de 1998)
© 2016 Propriété de Tony Smith / Artists Rights Society (ARS), New York.

propre corps devant l'oeuvre *Die* (1968) de Tony Smith malgré *l'aridité* de sa forme (pour reprendre l'image de Didi-Huberman).

Georges Didi-Huberman en fait une lecture très pertinente dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* qui s'intéresse à l'expérience visuelle dans l'art minimal. L'oeuvre *Die* n'est ni une forme qui appuie l'anthropomorphisme, ni celle qui l'éloigne : « il faudra bien admettre devant cette forme parfaitement *close*, et auto-référentielle, que quelque chose d'autre pourrait bien y être *enfermé...*⁵⁷ ».

Construite sur les dimensions de l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci, l'oeuvre *Die* permet l'expérience de notre corps avec les rapports d'échelle : malgré la forme réduite au plus simple — un cube — *Die* permet l'expérience sensible par sa dimension anthropomorphique. Tony Smith réussit alors le passage du geste trop présent ou de la matière qui écrase la forme, à la forme minimale qui ne sépare pas le spectateur de l'expérience sensible par la possibilité de projection que l'oeuvre offre de par son l'échelle.

Le cube de Tony Smith est *anthropomorphe* dans la mesure où il se donne, par sa présentation même, la capacité de nous imposer un enchaînement d'images qui nous feront passer de la boîte à la maison, de la maison à la porte, de la porte au lit et du lit au cercueil.⁵⁸

Un corps-à-corps est possible avec l'oeuvre en pensant avec la dialectique entre horizontalité et verticalité du cube de six pieds. Didi-Huberman parle de « vide qui appelle », un seuil à franchir, à pénétrer. Dans ma pratique les formes loin de la sécheresse géométrique des minimalistes, ne sont pas des vides à emplir, mais plus un creux de l'empreinte. Par cette forme « à compléter » appellent je l'espère l'intime par l'empreinte.

Tony Smith nous dit de son oeuvre que plus grand ce serait une architecture, plus petit un objet⁵⁹. Il a travaillé son cube à la mesure de l'homme. Dans le chapitre « Anthropomorphisme et dissemblance », Didi-Huberman précise :

57. Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 86-87.

58. *Ibid*, p. 94.

59. « Pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus grand, de sorte qu'il surplombe l'observateur ? – Je ne faisais pas un monument. – Alors, pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus petit, de sorte que l'observateur puisse voir dessus ? – Je ne faisais pas un objet. » T. Smith, cité et commenté par R. Morris, « Notes on Sculpture Part II », *Artforum*, Los Angeles, n° 2, octobre 1966, p. 20-23.

Cette question de l'échelle est évidemment fondamentale. Réduites, les sculptures de Tony Smith ne seraient après tout que d'inoffensifs bibelots *design* à poser sur un guéridon. Agrandies, elles tireraient toute l'oeuvre du côté colossal, c'est-à-dire du côté d'une phénoménologie de l'intimidation que l'on rencontre souvent dans les architectures religieuses ou militaires.⁶⁰

Didi-Huberman malgré la différence qu'il opère entre la tautologie et la croyance que peut emmener l'oeuvre de Tony Smith, nous montre qu'il s'agit d'un souci propre à tous les artistes du minimalisme, qui comme on l'a vu précédemment on effacer le geste mais pas la présence du corps pour autant : « Voilà pourquoi, au delà de Tony Smith lui-même, les principaux artistes du minimalisme américain ont effectivement, à un moment ou à un autre, construit des objets qui, tout "abstrait" qu'ils fussent, se donnaient comme l'approche, l'approximation insistante de l'échelle humaine...⁶¹ ».

Robert Morris précise l'échelle en terme d'*intime* et de *public* : « Quand on perçoit une certaine dimension, le corps humain entre dans le continuum des dimensions et se situe comme une constante sur l'échelle. [...] Le caractère familier (ou *intime*) attribué à un objet augmente à peu de choses près dans la même proportion que ses dimensions diminuent par rapport à nous-mêmes. Le caractère *public* attribué à un objet augmente dans la même proportion que ses dimensions augmentent par rapport à nous-mêmes.⁶² »

C'est particulièrement cette *phénoménologie de l'intimidation* qui a intéressé mon processus et questionnements sur l'abord de la technique en art. D'abord à l'échelle 1 j'avais souhaité créé ce corps-à-corps avec la sculpture ; mais c'est avec l'objet qu'il me semble me rapproche le plus de l'intime. Alors que l'anthropomorphisme réduit au cube vise un niveau psychologique, il me semble que l'anthropomorphisme de l'objet à l'échelle de la main invite à revivre la sensorialité du toucher.

Cette invitation à l'expérience on peut l'étendre au médium photographique, avec l'aller-retour entre le corps du photographe et son outil. Garry Winogrand est « un architecte naturel de cette distance⁶³ » nous dit Denis Roche :

60. Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 90-91.

61. *Ibid.*, p. 91.

62. Morris R., « Notes on Sculpture », *Artforum*, Los Angeles, IV, n°6, février 1966, p. 42-44.

63. Roche D., *Le boîtier de mélancolie : la photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 2015, p. 178.

Winogrand est un cas unique dans les exercices parallèles du regard : toute sa vie ou presque il aura été à la même distance du sujet ; cette “distance” n’étant pas mesurable uniquement par le mètre de l’arpenteur ou les enjambées du futur locataire d’un espace habitable, non que ce soit d’ailleurs une distance si différente de celle des autres regardeurs qu’elle finisse par caractériser une sorte de label “Winogrand”.⁶⁴



Figure 12 : Garry Winogrand, *Couple kissing, girl staring at camera, tortilla factory*, 1969
Épreuve gélatino-argentique, 27,94 cm x 35,56 cm, New York
Collection SF MOMA, Don de Carla Emil et Rich Silverstein ; © Propriété de Garry Winogrand

Le photographique met en exergue le déplacement comme art en soi. Ce n’est pas anodin si les artistes marcheurs comme Hamish Fulton ou Richard Long ont privilégié le médium photographique pour recenser leurs marches. Il appelle à la déambulation, on ressent le mouvement du corps du photographe dans les clichés.

64. *Ibid.*, p.178.

C. La marche

« *D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre.*⁶⁵ »

Il s'agit avec la figure de l'artiste marcheur de prendre soin d'analyser la pensée et la création qui s'incarne par le corps en mouvement, comme a pu l'exprimer et le vivre Nietzsche, voyageur infatigable, saint patron de l'errance :

« Nietzsche, ce philosophe par excellence de la marche et du cheminement de la pensée, d'un corps spiritualisé par la mobilité et d'une âme matérialiste, *ancrée au plus profond d'elle-même dans les puissances infinies du corps*. Nietzsche, qui enjoignait les philosophes à demeurer assis le moins possible et à n'accorder foi qu'aux idées advenues en plein air, lorsque le corps se meut librement.⁶⁶ »

La marche est l'utilisation du corps comme dispositif d'appréhension d'un espace. Elle permet de connecter le corps physique de l'auteur ou du spectateur au paysage, elle réconcilie l'homme avec l'expérience du sensible et permet à l'artiste d'investir la nature pour réactualiser sa relation avec elle, comme le font certains artistes contextuels ou du *land art*, ou de l'espace urbain pour interroger d'autres dialectiques.

Les artistes marcheurs à l'image de Amish Fulton et Richard Long sans laisser de trace dans le paysage en font une « empreinte photographique ». Le choix du médium argentique fait lien avec la matière et même la nature, le papier sensible qui imprime la lumière, les sels d'argent ; alors que le numérique fait lien avec le langage lorsqu'il construit des représentations imaginaires, dans une opposition à l'image « naturelle » de l'argentique. L'image argentique, d'une certaine manière, s'engage dans une matérialité sourde, elle est autant matérialisée que l'acte du marcheur, elle est une image dont on anticipe le palpable, on sait les prérequis du protocole méticuleux de la photographie argentique dont le développement et le tirage en laboratoire constituent des étapes

65. Beckett S., *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8-9.

66. Baqué D., *Histoires d'ailleurs : Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006, p. 254. [Souligné par moi].

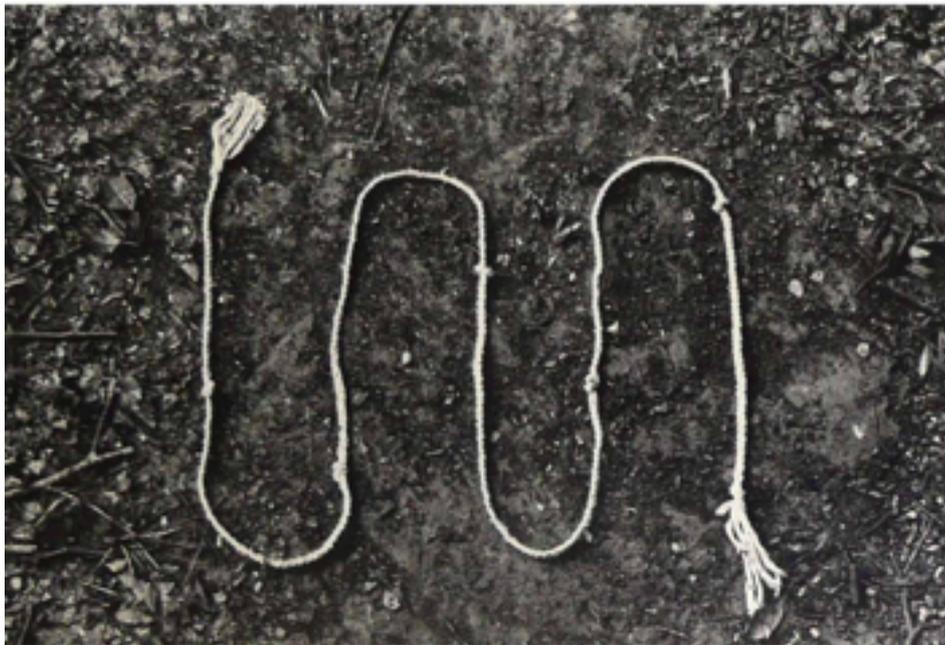


Figure 13 : Hamish Fulton, *Five knots for days of walking*, 1973, Ecosse

nécessaires à l'apparition des images. Il m'a semblé important de noter cette matérialité de l'image plus particulièrement dans le cadre d'une pratique du déplacement. Là encore, le déplacement invite à prendre pleinement conscience de son médium.

Dans une métaphore du déplacement qui ancre résolument dans la chair du monde par l'expérience sensible, la photographie argentique est cette temporalité qu'on songe.

Mais la photographie pour ces artistes marcheurs n'est que l'outil qui invite à revivre la marche. La règle simple de Amish Fulton « *No walk no work* » nous le confirme. Sa pratique depuis les années 70 s'inscrit dans le paysage par des marches qui définissent l'expérience artistique hors d'une production d'objet.

Pour Fulton, son oeuvre est inachevée lorsqu'elle est dans la galerie. Ses traversées sont pour lui l'art en soi qu'il produit dans la veine du *land art*. Durant ses marches, Hamish Fulton prend des clichés photographiques qui seront les indices au spectateur pour retranscrire ses expériences, parmi d'autres moyens de répertoire (cartes, dessins, etc.). L'artiste britannique engage son médium comme l'expérience en soi. La marche, parce qu'elle transforme l'artiste et le paysage qu'il perçoit, passe du temps de la contemplation au temps plus certain de l'expérience. Il en est de même pour le spectateur qui dès lors par la collection d'indices qu'il reçoit est encouragé à aller vivre l'oeuvre en suivant la marche, plutôt que de trop estimer ce qu'il voit en galerie, qui ne fait pas art pour Fulton. A la manière d'artistes comme Reno Salvail ou Amish Fulton, le spectateur fait l'expérience de la déambulation non plus comme le moment passif de la contemplation mais comme la mise en jeu du corps en acte dans l'espace, en prêtant attention à ce qui l'entoure.

Le lieu appartient autant que le choix du médium à la signification de l'oeuvre. Comme le précise Dominique Baqué dans le chapitre « *Marcher, se décentrer, "Penser-autre"* », il s'agit d'une « pensée-autre ». Se ré-approprier le monde et l'ailleurs par le nomadisme. L'artiste en errant ne cherche pas à découvrir uniquement son oeuvre, mais dans un double mouvement de découverte vers l'oeuvre et l'ailleurs.

Bien que nous ne puissions pas sentir le monde dans la totalité de nos phénomènes perceptifs, il existe différents niveaux d'attention. Le retour au corps que dit David Le Breton dans *Eloge de la marche*⁶⁷ est ce désir de revenir à une attention plus significative aux sens. C'est ce qui est à l'oeuvre dans ses exemples forts du marcheur et de la flânerie : dans les grandes villes, Le Breton remarque la circulation piétonnière rapide avec un impératif d'anonymat. Alors qu'en campagne, dans une petite agglomération, on peut aisément deviner les échanges qui se font entre

67. Le Breton D., *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

deux piétons, l'attention donnée à l'autre dans la rencontre. Le marcheur est celui qui prend le temps d'observer son environnement et qui dans cette attention donne de la valeur à ses perceptions sensorielles. C'est une forme de flânerie dotée en plus de la dimension d'éprouver son corps en mouvement, réceptif et producteur de sens.

Aussi, le retour au corps dont parle l'auteur est bien celui d'une sensorialité consciente, non plus effacée mais éduquée à la qualité d'attention, à l'enracinement corporel comme moyen d'aller contre cette rupture de sens, de sensorialité. Il y a une poésie et un humour certain lorsqu'il présente la figure du flâneur comme le résistant contemporain.

Vivant l'expérience de l'altérité culturelle de part ma double culture entre Occident (France) et Afrique (Sénégal), je me suis intéressée aux études anthropologiques de David Le Breton pour ce qu'elles analysaient du corps sous le prisme de la pluralité culturelle et d'une historicité de l'appréhension du corps de la Renaissance à aujourd'hui.

David Le Breton nous dit que le corps est « d'emblée culturel⁶⁸ » tout comme le sont les perceptions sensorielles et qu'il n'existe « pas plus de nature humaine que de nature du corps⁶⁹ ». Par nature humaine l'on comprend le modèle universel de l'homme, ce qui de toute évidence n'est pas pensable puisque l'homme est façonné par le système de références culturelles dans lequel il s'inscrit. Aussi, le corps et les perceptions sensorielles subissent cette même fluctuation des signes de la culture : l'homme est avant tout « incarné » tributaire d'un *uhmwelt**, le corps en est sa « souche identitaire⁷⁰ » qui s'insère dans un système de valeurs sociales.

Les exemples que nous donne David Le Breton sont nombreux, l'auteur passe du rapport cosmogonique au rapport individualiste du corps comme sentiment d'incarnation et réalité sensible au corps mécaniste. Il me semble qu'avec cette dialectique cosmogonique - individualiste, un parallèle est possible entre l'artiste en atelier et le marcheur : l'atelier isole l'artiste dans son identité de créateur, le « prince des nuées⁷¹ » ; le nomade qu'il arpente silencieusement les paysages ruraux ou qu'il se mêle à la foule du paysage urbain, délaye son identité dans le monde. D'ailleurs, l'atelier n'est-il pas un portrait en absence de l'artiste ? Le décor reflète sa personnalité et les photographes qui se sont approchés de près de ces espaces l'ont bien compris. Quel portrait peut s'établir pour l'artiste en mouvement ? Pour l'errant, n'y a-t-il pas une précarisation de l'identité ? Ce n'est plus seulement l'atelier qui se dématérialise avec la marche, mais également l'identité de son auteur.

68. Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, p. 17.

69. *Ibid*, p.19.

70. *Ibid*, p. 17.

71. Baudelaire C., poème *L'Albatros*, recueil *Les Fleurs du mal*, 1861.

Walter Benjamin le disait de cette « dialectique de la flânerie » : « d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé.⁷² »

De cette anonymat, les artistes marcheurs urbains vont l'utiliser pour mettre en place un propos politique. Outre un phénomène physique, la marche est également un « mode d'urbanité » puisqu'elle « constitue un système d'action complexe qui génère à la fois du déplacement et de la rencontre (ou a minima de la co-présence)⁷³ ».

Dans *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* (2002), Davila s'intéresse à la portée politique de certaines marches d'artistes, comme par exemple celles de Kovanda ou Francis Alÿs. L'artiste tchèque Jiri Kovanda qui subit la censure et la surveillance du régime de son pays développe des oeuvres dans l'espace urbain de l'ordre de l'*infra-mince*, c'est-à-dire d'une phénoménologie de l'inaperçu et qui induit un *délai* car elles n'existent réellement que par le document qui les dévoile à notre oeil comme geste artistique.

La pratique de Kovanda me semble intégrer les problématiques à l'oeuvre d'une précarisation de l'identité.

Bien que je ne me considère pas comme artiste-marcheur, je m'intéresse de près à cette approche à la fois phénoménologique et politique de la marche. Avec *Performance* (2015) c'est à ces mêmes disruptions de l'espace public que je me livre. Cependant, alors que la performance a lieu dans un endroit de carrefour – entre une bouche de métro, l'entrée d'une université, et la voie piétonne – au contraire de Kovanda les individus sont masqués dans l'anonymat en dehors d'une surveillance. Le geste disruptif simple que j'engage (de l'argile sur le visage que je forme sans cesse) ne peut manquer d'être remarqué par les passants.

Il s'agissait pour moi de ne pas engager le nomadisme et la marche comme contemplation de l'espace environnement⁷⁴ mais d'envisager le lieu comme champ d'interférences* possibles. La performance s'intéresse toujours au lieu, à l'architecture. Avec la pensée que tout lieu possède une charge – ici un carrefour à l'emplacement stratégique avec ses « personnages » en mouvement – et que l'artiste fait le choix de sa contemplation ou de son interférence.

72. Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, « Le Flâneur », trad. Jean Lacoste, Les éditions du cerf, coll. « Passages », Paris, 1993 [2e éd.], p. 438.

73. Thomas R., « Quand le pas fait corps et sens avec l'espace. Aspects perceptifs et expressifs de la marche en ville », in *Cybergéo : revue européenne de géographie*, Strasbourg, mars 2004, n°261.

74. Dominique Baqué dans son ouvrage classe d'une part les marcheurs « terriens » comme Hamish Fulton et d'autre part les marcheurs « urbains », à l'exemple de Francis Alÿs. Les marcheurs « terriens » étant ceux qui contemplent le paysage ; les marcheurs « urbains » ceux qui performant des actions dans l'espace public.

Aussi la marche urbaine – mais aussi celle du paysage naturel dans une autre mesure – invoque l'intime dans une dimension toute particulière : l'artiste *exposé* par son corps sans défense, hors de l'abri des murs de l'atelier tisse des liens avec ou malgré lui avec son environnement. Et dans le même temps, s'instaure le rapport introspectif à l'oeuvre que peuvent entretenir les artistes marcheurs dans le *faire*. La marche est équivoque puisque solitaire mais pas tout à fait.

III. L'ATELIER EN ERRANCE : UN ESPACE EN REDÉFINITION PERPÉTUEL VERS L'EXPOSITION

Comment l'exposition s'envisage pour l'artiste en déplacement ? Nous venons d'interroger le processus de formation de l'oeuvre comme formes inachevées à travers le nomadisme d'une pratique. Comment se montre une oeuvre *nomade* ? Quelles mutations s'opèrent du déplacement de la pratique vers la sédentarisation de l'oeuvre ?

A. Parergon

On l'a vu avec Buren dans *Fonction de l'atelier*, l'oeuvre impose la condition d'être *transportable*, celle-ci est destinée à être déplacée afin d'atteindre les sphères de l'art (galeries, musées, collections) et de basculer du statut d'oeuvre qui est faite à celui d'être vue.

Cependant si l'oeuvre *a lieu* dans l'espace d'exposition, elle n'est pas *dans son lieu* pour autant, « de son lieu de production (l'atelier) à son lieu de consommation (l'exposition)⁷⁵ », il y a une « perte⁷⁶ » : « On peut dire alors que nous nous trouvons en face de l'inadéquation suivante : ou bien l'oeuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et *n'a pas lieu* (pour le public), ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, le musée, et alors *a lieu* (pour le public). »

L'oeuvre ainsi qu'elle nous est présentée est « étrangère à son lieu d'accueil », Buren parle d'ailleurs d'un « déplacement dévitalisant⁷⁷ ». Désignée par Buren en tant qu' « *objet manipulable* à l'infini et par *quiconque*⁷⁸ », l'oeuvre intrinsèquement est en conflit entre être à sa place dans l'atelier et avoir à être déplacée, et par là dénaturée.

Nous pourrions envisager que l'oeuvre produite dans le déplacement, n'étant pas rattachée au lieu propre qu'est l'atelier, intègre dès lors le déplacement même qui fait partie de la « réalité/vérité⁷⁹ » de l'oeuvre. Cet élan « dévitalisant » n'a plus de *lieu*. Alors que l'atelier protège du monde extérieur, le déplacement l'invite et mêle le réel du monde à la « réalité propre » de l'oeuvre.

Cependant il serait naïf de notre part d'éluder la question de la présentation de l'oeuvre parce que le nomadisme l'en protégerait. Au contraire, il me semble essentiel de réévaluer l'espace d'exposition non pas comme simple moment de son introduction au public mais comme dispositif de présentation corrélé au déplacement de l'artiste. En d'autres termes : comment étendre le processus du *faire* dans l'oeuvre à l'espace d'exposition ? Alors que l'inachèvement dans la recherche de la forme s'impose dans ma pratique, l'exposition marque t-elle la fin imminente de ce processus de l'inachevé ?

75. Buren D., « Fonction de l'atelier », *op. cit.*, p. 193.

76. *Ibid.*, p. 192.

77. *Ibid.*, p. 188.

78. *Ibid.*, p. 187. [Souligné par l'auteur].

79. *Ibid.*, p. 192.

Daniel Buren, bien qu'il ai des « soupçons » vis-à-vis de l'atelier et de ses fonctions idéalisante et sclérosante à la fois », n'est contre cette pratique que pour l'essentiel que le Musée (entendre par là toutes les institutions médiatrices de l'oeuvre) *dévitalse* l'oeuvre en lui ôtant tout l'univers d'un processus en cours :

Lieu [l'atelier] qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'oeuvre en cours que le Musée éteint définitivement dans son désir d' "installer". Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d' "installation" au lieu d' "exposition" ? Et ce qui s'installe n'est-il pas près de s'établir ?⁸⁰

On comprend alors la franche réticence qu'affiche Buren lorsque l'on qualifie son travail d' « installation ».

Pour Buren, l'intérêt que comporte l'atelier est dans sa capacité à englober une certaine quotidienneté de la pratique de l'artiste. Il prend d'ailleurs en exemple le choix singulier de Constantin Brancusi qui a légué son atelier à l'Etat français en 1956 pour préserver le rapport de l'oeuvre avec son lieu de création : « Brancusi est le seul également à avoir su garder à son oeuvre ce côté quotidien que le Musée s'empresse d'ôter à tout ce qui s'y expose.⁸¹ ».

L' exposition comme système organisé délaie la quotidienneté présente dans l'espace de l'atelier, à savoir ce qui participe de l'oeuvre indirectement. Or, les outils de Brancusi accrochés aux murs que l'on retrouve dans l' « exposition » de l'atelier sont significatifs d'une oeuvre en construction. Ce qui constitue la continuité entre l'oeuvre et son cadre de présentation dans l'atelier de Brancusi est peut-être cet anodin visible d'une création en cours. Brancusi en présentant l'outil le déplace de sa fonction utilitaire à celui d'accessoire qui encadre l'oeuvre, autrement dit le *parergon*.

Derrida s'intéresse au *parergon* qui désigne l'accessoire au limitrophe de l'oeuvre d'art : « peuvent servir de parergon : un cadre (au sens propre), un titre, une légende, un commentaire, une préface, une signature, des traits ou inscriptions qui entourent le document, une devise, un blason, un cartel, un cartouche, un espace environnant, etc.⁸² ».

80. *Ibid.*, p. 193.

81. *Ibid.*

82. Derrida J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 62.

Derrida initie sa réflexion sur le cadre. Cependant, l'auteur ouvre la notion de *cadre* à celle de bordure en général, au-delà de l'objet cernant le tableau.

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni entièrement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord.⁸³

Ainsi, parce qu'il n'est ni tout à fait dehors, ni tout à fait dedans, le *parergon* est la frontière même de l'oeuvre. Mais ce qui attire notre attention est la frontière qui *travaille* « contre, à côté et en plus de l'*ergon* » (à savoir l'oeuvre). *L'ergon s'entrelace* ⁸⁴ à son contexte au moyen du *parergon*.

Bien que Derrida précise la fonction du *parergon* comme marginal : « ce qui n'est pas intérieur ou intrinsèque, comme une partie intégrante, à la représentation totale de l'objet mais qui appartient seulement de façon extrinsèque comme un surplus, une addition, une adjonction, un supplément.⁸⁵ » ; on comprend les questions de frontières en tension entre l'oeuvre d'art et ce qui la *borde* que cette notion impose.

À l'exemple, le photographe Thomas Roma et enseignant à l'université de Columbia à New York utilise le format du livre comme *parergon* à ses photographies pour raconter, déclarer l'oeuvre. La question du format du livre qu'enseigne Thomas Roma considère la forme de présentation sans rupture avec celle du médium photographique. L'attention est portée au choix du papier, au titre, à la police d'écriture, aux dimensions, à l'organisation des clichés entre eux, l'interlignage de la police, etc. Roma enseigne avec soin l'attention qui devrait être portée non pas uniquement aux photographies mais aussi à leur support. Ses clichés ne sont présentés que dans des ouvrages liés à du texte. Les impératifs du livre et du texte disent à quel point la photographie en tant qu'oeuvre est pleinement réalisée en concordance avec ces pré-requis.

Les clichés sont pensés dans un temps certain (s'écoule entre la prise de vue et l'édition du livre parfois plusieurs décennies) et ont vocation à exister pour un livre tout particulièrement. Il ne s'agit pas d'impératif de production mais de penser l'exposition — ici le livre — comme l'ensemble d'une oeuvre qui se vit.

83. *Ibid.*, p. 63.

84. *Ibid.*, p. 37.

85. *Ibid.*, p. 66.

Ainsi, en dehors du simple support de l'oeuvre, le livre est ce qui participe pleinement de l'oeuvre d'art et donne lieu à l'oeuvre. Les photographies de Thomas Roma présentées comme telles prennent un sens nouveau, et pour le photographe il s'agit de partager avec ce choix du livre certaines conceptions de l'oeuvre d'art en général :

ce choix du livre apprend un mode d'exposition différent qui ne soumet pas le médium aux codes du *white cube* où l'oeuvre d'art se trouve généralement garantie de son autonomie avec un nombre précis d'oeuvres exposées, la distance installée du spectateur, sans omettre l'aspect sacralisant de l'espace de la galerie ou du musée qui ajoute à l'oeuvre son instance d'objet isolé. L'oeuvre prend une valeur autonome culturelle, ce n'est plus l'oeuvre que l'on regarde mais sa séparation en tant qu'objet de valeur.

La photographie liée au livre est un cadre parallèle à l'exposition possible. Une certaine humilité du médium est transmise à travers le livre, le plus petit fétiche de l'oeuvre. Aussi il me semble que le support de l'oeuvre engagé comme *parergon*, c'est-à-dire comme complémentarité signifiante, dès lors impose la question de savoir où se place la valeur que l'on donne à sa production artistique et quels choix sont fait qui le reflète.

L'art contemporain travaille la transgression de cette frontière entre *ergon* et *parergon*. Questions ouvertes par l'usage significatif du socle qu'en a fait le sculpteur Constantin Brancusi.

Brancusi lorsqu'il mêle le corps de la sculpture à celui du socle, dans une confusion des frontières normalement admises, remet en question la notion de présentation dans l'art. Ses sculptures rejoignent l'idée d'une contemplation par l'art de la matière et ainsi de la technique, compris au sens de *technè*, un dévoilement de la matière, de son essence. Le sculpteur a d'ailleurs dit : « c'est la texture même du matériau qui commande le thème et la forme qui doivent tous deux sortir de la matière et non lui être imposés de l'extérieur⁸⁶ ». Par là, l'artiste s'inscrit dans des problématiques éternellement contemporaines.

Didier Vermeiren a poussé ces frontières à leurs retranchements avec sa série de *Socles*, où comme on le devine par le titre, le socle a finit par prendre la place de la sculpture. Ces artistes d'une certaine manière déconstruisent la pensée de la sculpture, et comme la position des socles de Vermeiren, par là la renverse.

86. André Avril. Constantin Brancusi. In : Musée du Centre Georges Pompidou. *Dossiers pédagogiques-Collections du Musée* [en ligne]. Paris. 2010. (Consulté le 17/10/2015). Disponible à l'adresse : URL <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-brancusi/ENS-brancusi.htm>>.

Ces questions propres à la présentation de l'oeuvre font partie intégrante de ma recherche plastique et théorique. C'est en appréhendant le lieu d'exposition comme *dispositif* d'une pensée *se faisant* qu'il me semble pouvoir échapper à ce mouvement *dévitalisant* dont parle Buren sans omettre les questions du lieu. Il convient de faire ressurgir dans le dispositif d'exposition ces formes complémentaires à l'oeuvre, de s'intéresser à l'accessoire, ce que l'atelier comme premier dispositif de présentation intègre.

Cependant, ma pratique étant en déplacement, hors de l'atelier, j'envisage le modèle de l'atelier non pas comme un lieu physique mais comme organisation naissante et système de présentation non déterminé au préalable. Une pratique contre l'atelier sédentaire mais qui néanmoins intègre fondamentalement la notion d'exposition en construction qui lui est propre. L'outil comme *parergon* qui apparaît comme l'anodin d'un quotidien chez Brancusi – qui cependant par son lègue de l'atelier nous apprend que rien n'est réellement anodin pour le sculpteur – va être alors transposé dans ma pratique à des *artefacts*, une artificialité des *parerga*.

Ce qui disparaît de l'atelier vers l'exposition selon Buren est dans ma pratique créé de plein gré. Les socles qui sont des plateaux en bois utilisés pour le travail des formes présentent des traces d'argile, qui par là rappellent le processus de formation des pièces en terre et en céramique. Sur le modèle du *fragment-extrait* sur l'exemple filmique de Dominique Chateau, le fragment vient ici référencé le réel du processus de manière indicielle : « renvoi du fragment à la réalité par lien référentiel (autres diverses transformations symboliques possibles)⁸⁷ ».

Cependant, j'engage ces propositions formelles à travers les *parerga* comme des *tentatives*. Au contraire des artistes comme Brancusi et Vermeiren qui avec le socle traitent l'accessoire élevé au statut d'oeuvre, il s'agit de considérer le *parergon* à la limite du dérisoire.

Il convient d'interroger précisément les rapports d'autorité entre *parergon* et *ergon*. Ni tout à fait *ergon* ni engagé comme simple support, ces propositions sont — pour reprendre le lexique élaboré par Eric Laniol dans son ouvrage *Le dérisoire dans les pratiques contemporaines* — des « des quasi-objets », « des postures mineures », « tentative de mise en ordre du banal »⁸⁸.

Formes mineures qui tentent la mise en marche d'un processus, elles sont des fragments qui permettent la continuité de l'oeuvre avec l'exposition, engagée alors comme un Tout.

87. Chateau D., *L'art du fragment, frontières apparentes & frontières souterraines*, L'Harmattan, coll. « Eidos série Retina », 2015, p. 95.

88. Laniol E., « Préface », *Logiques de l'élémentaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.

Je porte une attention particulière au texte sous toutes ses formes : de la poésie au titre à la légende de l'oeuvre, le texte a un rôle indéfini. Il est autant une proposition formelle que l'oeuvre qu'il accompagne, cependant sans son *ergon* cette tentative n'aurait pas lieu d'être.

Ces *parerga* n'existent que pour servir cette continuité entre les formes dans l'exposition. L'exposition s'envisage comme une *oeuvre-processus*, une mise en acte de la pensée.

Aussi, j'envisage le *parergon* qui *déborde* l'oeuvre extrinsèque, comme un fragment de l'exposition intrinsèque. Il s'agit de ne plus envisager le support et l'oeuvre dans une dichotomie mais comme des oeuvres qui sciemment expérimentent les limites à travers le dispositif d'exposition. À l'image d'une *histoire souterraine* – pour reprendre les termes de Dominique Chateau – le *parergon* est un détail à l'écho bruyant.

Il s'agit d'aller à la rencontre d'une intensité continue dans l'exposition au moyen du fragment, et par là d'étendre cette mise en relation de l'*ergon* au *parergon* à l'ensemble des oeuvres entre elles.



Figure 14 : Travail personnel, *What remains*,
céramique, bois, argile, dimensions variables, New York, 2015.

B. Exposer la pensée éclatée

« Il faut émietter l'univers, perdre le respect du tout ⁸⁹ ».

Paul Valéry est un auteur emblématique de l'« *éternellement provisoire* » ⁹⁰. Dans les *Cahiers*, il développe un fil de pensée fragmenté où les agitations du poète se dévoilent à notre lecture.

La pensée de Paul Valéry qui se dénoue comme un « tissu de Pénélope » lui est l'occasion d'une intensité continue à travers cette volonté d'une pensée toujours en cours. Pour le penseur et poète l'écriture dans sa confirmation tend à se refermer sur elle-même et ne s'accommode pas à la recherche. Valéry fait alors le choix d'une écriture fragmentaire qui dès lors s'oppose à l'unité construite où se perd le provisoire, l'idée jaillissante. Il désigne les *Cahiers* comme des « contre-oeuvres » faisant par là la critique de l'oeuvre comme concluante.

« Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-oeuvres, des contre-fini. En ce qui concerne la “pensée”, les oeuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre⁹¹ ».

Jonchée de hiatus – ce que Baudelaire nommait dans une formule empreinte de poésie « *le droit de se contredire*⁹² » – la pensée développée par Valéry ne garantit plus l'unité, confrontant ses idées et par là donnant le jour à une oeuvre protéiforme.

Paul Valéry annonce « Il n'y a point de “dernière pensée”. Car il n'y a point d'ordre dans les pensées qui ne soit accidentel »⁹³. Le provisoire de la pensée c'est également la laisser vivre en mouvement, sans volonté d'ordonner, de justifier un raisonnement. La valeur donnée à chaque idée s'annule potentiellement avec les précédentes. Si Valéry redoute le système il engendre néanmoins

89. Nietzsche F., *La Volonté de puissance*, t. II, liv. III, § 489, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 153.

90. Valéry P., *Lettre à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 245.

91. Valéry P., *Cahiers*, t. XX, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1957-1961, p. 678.

92. Baudelaire C., *Edgar A. Poe, sa vie et ses oeuvres*, préface aux *Histoires extraordinaires* (1856) de Edgar A. Poe traduit par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869. Disponible à l'adresse : URL <https://fr.wikisource.org/wiki/Edgar_Poe,_sa_vie_et_ses_oeuvres>.

93. Valéry P., *op. cit.*, t. VIII, p. 18.

par son écriture des relations directes entre les propositions. De ces contradictions naissent de nouvelles idées.

Ce que révèle le poète avec les *Cahiers* c'est le processus même de sa pensée se faisant. Certes, l'auteur est mû par la volonté intellectuelle d'établir une théorie mais déjà dans sa méthode d'écriture – qu'il faut alors nommer autrement, de part la difficulté à cerner les modes d'apparition des idées chez Valéry – il partage sa pensée formelle.

Voilà donc la valeur du fragment. Permettre une recherche ténue entre le risque du hiatus, le déchirement de l'inconnaissable et de voir néanmoins de nouvelles formes émergées. L'unité dans l'oeuvre de Valéry s'exprime dans la discontinuité.

La pensée de Valéry transposée au dispositif d'exposition, ce dernier est alors *défiguration* de l'oeuvre. D'ailleurs, le terme de *dispositif* n'induit-il pas déjà un but précis, un agencement volontaire ?

L'organisation du travail dans l'espace d'exposition est inévitable. Suivant les considérations de Paul Valéry, il s'agit de comprendre comment engager l'exposition comme *éternellement provisoire*, qui n'installe pas de système et participe de cette errance de la forme. Il me semble alors que pour conserver dans l'exposition bien que réfléchi dans son organisation cette pensée se faisant, en ébauche, il faut permettre sa reconstruction permanente ou plutôt sa déconstruction.

Et c'est avec l'exposition engagée comme fragmentaire que cela me semble possible. Les oeuvres sont autant de propositions formelles indépendantes mais qui prisent dans un réseau tissent des relations directes qui se font et se défont, à l'image de la pensée se faisant de Valéry.

J'envisage ma pratique protéiforme non pas comme constituée de médiums isolés mais d'un ensemble qui « présente » un travail. Ce n'est plus l'objet à distance qui intéresse mais ce qu'il délivre comme faisant partie d'un ensemble. Nous pouvons parler de montage des oeuvres, analogue à la technique de l'assemblage des parties chez Rodin.

Rodin apprend la technique d'assemblage auprès de Carrier-Belleuse. Un de ces exemples les plus emblématiques reste la *Porte des enfers* (1880). « *Lui qui, jusqu'à cette date, ne s'était*

guère intéressé qu'à la figure isolée, se mot alors à réfléchir au groupe, groupe qui n'est jamais pensé comme tel au départ, mais constitué par assemblage de figures préexistantes.⁹⁴ ».

Voici alors là expliqué par Antoinette Le Normand-Romain dans *L'Art de l'assemblage, Relectures* le principe même de cet art, initié par Auguste Rodin au XIXe siècle.

De cette notion d'assemblage des parties entre elles dans la sculpture, il s'agit de l'étendre à la forme de l'exposition. Dans ma pratique, j'opère un assemblage avec la collection de formes en terre cuite et crue qui sont présentées en groupe ; collection qui pour reprendre le terme benjaminien peut être qualifier de *constellation*.

Ce terme est entendu par Walter Benjamin comme la dialectique temporelle que comporte toute image : une image en appelle d'autres et à chaque fois travaillée par elles. Benjamin dont on connaît la pensée transdisciplinaire expose ses théorisations sous la forme de fragments. Les pièces radiophoniques entrent en dialogue continu avec la philosophie, la critique d'art, la réflexion historique. Il fait d'ailleurs du montage sa méthode historique : « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de la citation sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage.⁹⁵ ». Détachées de leurs contextes et entrelacées dans un nouveau, les images se rejoignent ensemble, et de là réactualisent les sens.

J'entends dans ma pratique ce mouvement du passé vers le présent avec l'indice du processus qui a eu lieu : à l'exemple, les plateaux pour travailler l'argile devenus des socles sont de « minuscules événements⁹⁶ » qui actualisent un passé.

Le montage est cette idée issue du vocabulaire cinématographique qui veut faire de l'association d'images qui s'entrechoquent et se superposent le point de départ de nouveaux sens communs. Mais elle rappelle également nos usages de l'Internet, avec les fenêtres multiples et les liens hypertextes.

Dans *Grosse fatigue* (2013), Camille Henrot monte nombre de fenêtres *pop-up*, des images différentes sans liens d'origines qui ensemble engendrent du sens ou au contraire créent des ruptures, mais toujours s'entremêlent mais dans un flot d'images continu. En interférence, la superposition de sens crée une perturbation, discontinuité qui se dessine sur le fond d'une continuité.

94. Antoinette Le Normand-Romain dans Stéphanie Jamet-Chavigny, Françoise Levallant (dir.), *L'Art de l'assemblage : relectures*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 7.

95. Benjamin W., *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, op. cit., p. 474.

96. Laniol E., op. cit.

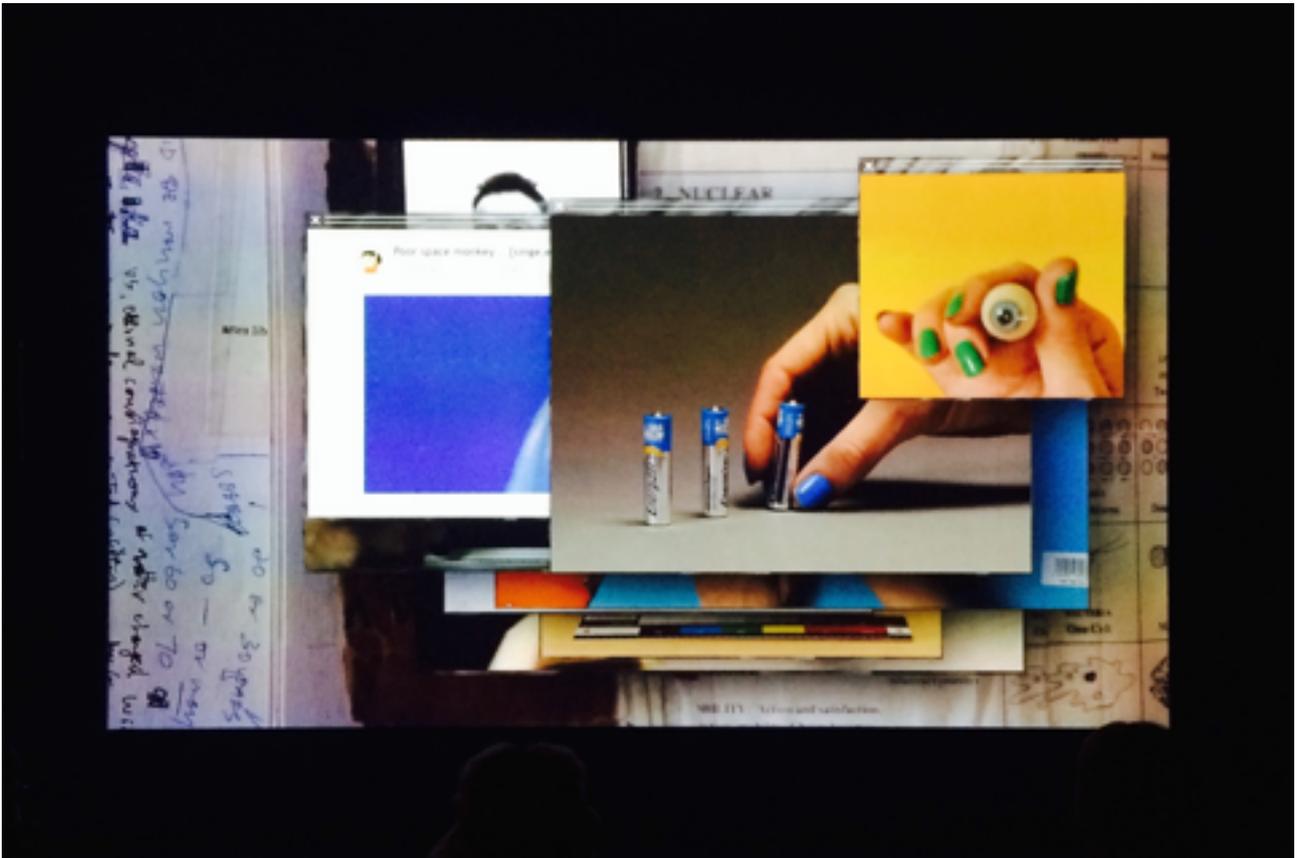


Figure 15 : Camille Henrot, *Grosse fatigue*,
Vidéo (couleur, sonore), 13 min
© Courtesy Camille Henrot, Silex Films and kamel mennour, Paris

Ces modes de lectures en hyperliens sont typiques de nos habitudes perceptives actuelles. Cependant, l'intermédialité n'est pas spécificité unique de l'Internet. Un livre est aussi intermédial mêlant souvent textes et photographies.

La mise en relation des deux médiums permet l'émergence de nouveaux sens propres à la réponse qu'ils engagent ensemble. À l'exemple, Amish Fulton lorsqu'il appose des légendes à ses photographies rend compte d'un travail de témoignage précis de sa marche, mais qui pour le spectateur entretient des liens de fictionnalité. L'autorité de la légende apparaît comme récit fictionnel faisant participer le *hors-champ*. De la légende comme *parergon* nous passons là à un rapport intermédial entre texte et photographie. La marche restituée par le médium photographique, loin d'être un compte rendu simple, est complexifiée par les rapports avec le texte. Rosalind Krauss développe l'argument similaire sur les e pour l'oeuvre *Grand Verre* de Marcel Duchamp : « De fait le titre qui figure en bas de l'oeuvre tient lieu de texte explicatif. Mais il sert plus à créer un mystère qu'à le résoudre⁹⁷ ».

L'exemple emblématique de l'exposition comme montage étant l'atelier du sculpteur Constantin Brancusi. Disposées dans l'espace à première vue de manière brouillonne, chaque sculpture détient en réalité son emplacement précis. Alors qu'à la fin de sa vie Brancusi refusait de vendre certaines de ses pièces — et lorsqu'il le faisait il en tirait des moules en plâtre pour remplacer l'oeuvre arrachée à son lieu — il les nommait « groupes mobiles », imaginant alors les sculptures comme indissociables les unes des autres dans l'espace où elles coexistent.

Ces dispositions, relations spatiales offrant les possibilités d'une mobilité au sein de l'ensemble, donnaient forme à de nouvelles oeuvres dans l'atelier, signifiant alors l'importance d'une relation à l'espace autant qu'au volume, un parti pris de l'artiste-curateur. Les lectures des inter-relations peuvent alors se superposer à celle de l'oeuvre isolée.

Aussi les sculptures prennent leurs sens véritables en lien avec l'espace de leur création et dans l'immédiateté de cette même présentation. L'artiste créait ainsi des mises en scènes interrogeant chaque relation d'une oeuvre à une autre, d'un emplacement, à un outil, une fenêtre, un niveau, tissant un réseau de relations entre chaque partie d'un monde cohérent.

Il s'agit d'une grande intermédialité à l'oeuvre dans l'atelier Brancusi, autant de parties qui se répondent. Cette intermédialité tisse un réseau de sens qui nous immerge dans l'attention la plus

97. Krauss R., *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Éditions Macula, 2013, p. 96.



Figure 16 : Joëlle Tuerlinckx, vue de l'exposition « *WOR(LD)K IN PROGRESS* » au WIELS Centre d'Art Contemporain à Bruxelles, décembre 2013 - mars 2014.

vigilante à l'oeuvre de l'artiste et à l'espace. On peut ajouter à cela le dialogue que l'artiste instaure entre les socles et les sculptures et qui nous renvoie à notre conscience de spectateur, notre regard s'arrêtant là où habituellement il survole : le socle devenu oeuvre. Il s'agit pour Brancusi de permettre par ce lègue de revivre l'atelier et de comprendre la meilleure présentation possible de ses oeuvres.

Cependant je distingue dans ma pratique montage et intermédialité : alors qu'avec Brancusi et Fulton pensent les médiums dans une intermédialité, les oeuvres avec le montage ne sont pas pensées *a priori* dans une relation définitive. Il en va d'une juxtaposition des oeuvres. Présentées ensemble, un dialogue est possible mais dont tous les tenants ne dépendent pas de l'auteur.

Le montage permet l'errance d'une forme à une autre dans un dialogue permanent. Mais, à l'image des hiatus dans les *Cahiers* de Valéry, errer c'est aussi se tromper (*erare*) dans l'étymologie du mot.

Les sens en interférence de cette multiplicité en acte brouillonne ou bouillonne : l'*oeuvre au travail* dans un processus permanent d'élaboration de sens. Ce que l'artiste Joëlle Tuerlinckx explore inlassablement dans sa pratique comme *processus permanent*. Sorte d'inventaire de son travail, l'exposition « *WOR(LD)K IN PROGRESS* » au WIELS Centre d'Art Contemporain à Bruxelles mêle médiums classiques, *parerga*, cinéma, documents d'archives, etc., chacun faisant résonner l'autre dans une exposition jamais close, qu'on pourrait qualifier d'auto-productive. La complexité de la pratique de l'artiste belge est rendu à son sens premier : *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Joëlle Tuerlinckx va contre toute séparation possible et re-lie en permanence. Il ne s'agit donc plus du morcellement d'un tout préalable, mais d'un tout qui est délibérément, constitutivement fragmenté.

Le fragment, nous dit Dominique Chateau, indique toujours autre chose que lui même (soit ce qui l'englobe, le Tout) et son autonomie n'existe que dans un rapport à quelque chose qui pourrait la résoudre ou la dénoncer (le tout pour le fragment, le fragment pour le tout), il s'agit de prêter attention à la *morphodynamique* du fragment, soit « son rapport aux systèmes qui l'engendrent ou qu'il perturbe⁹⁸ ». Ainsi par cette fragmentation il faut comprendre le travail de liens qui se fait. Re-lie, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle, le « re » le retour de la boucle sur elle-même.

98. Chateau D., *op. cit.*, p. 34.

Rejoignant par là ce que Didi-Huberman déclarait à Catherine Millet dans un entretien de 2011 : « je ne crois pas du tout que le montage soit d'abord ou uniquement une procédure esthétique. C'est une heuristique de la pensée elle-même. ». À l'image de l'oeuvre de Joëlle Tuerlinckx, le montage permet cette ouverture d'oeuvres en actes, de la pensée toujours opérante. Nous voyons qu'avec la thématique du fragment, celle de la frontière est soulevée inévitablement.

Ainsi, le mode de présentation avec le montage au lieu d'instaurer un système, réouvre l'oeuvre avec le lien qu'il crée. Les médiums in-forment les autres dans cette conjonction des lectures. Les formes et les médiums sont confrontés, en dialogue se nourrissent sous les yeux du spectateur. En dehors de l'atelier, ce mode du dispositif d'exposition m'a permis de penser les médiums l'un au travers de l'autre, et d'appliquer par là cette heuristique de la pensée. Au delà de l'exposition comme constellation de sens et de temporalités, il s'agit de nourrir le formel des médiums dans une interrogation réciproque. Rodin, lorsqu'il utilise la photographie s'en sert à son approche de la sculpture comme parties assemblées avec le photo-montage :

il l'utilise comme moyen rapide de reproduction de ses sculptures et de ses dessins afin de disposer d'un corpus d'images dont il use comme autant de documents destinés à traduire et à prolonger son travail. [...] Par la juxtaposition ou par le découpage des photographies de sculptures il procède à de nouvelles associations de groupes et de figures, ou au contraire il les dissocie. La photographie n'est plus alors entre ses mains qu'un matériau qui participe du processus de création.⁹⁹

On sait l'usage remarquable de la photographie par Constantin Brancusi, on image aisément que loin d'être l'inventaire de l'atelier, la photographie *observe* la sculpture. Denis Roche précise : « Il soumet ses sculptures à une épreuve : ce n'est pas ses photographies qui doivent être réussies mais ses sculptures, et c'est par la photographie qu'il saura si elles le sont.¹⁰⁰ ».

La photographie avec le montage est d'ailleurs en retrait dans ma pratique. Il ne s'agit pas de considérer le médium comme mineur, mais il *influe* sur les autres, comme les autres – en particulier le texte – vont influencer sur lui, en interférence. À l'exemple, l'utilisation de poèmes d'autres artistes pour instaurer un dialogue avec mes photographies.

99. Viéville D., dans Hélène Pinet (dir.), *Rodin et la photographie*, cat. expo, Gallimard ; Musée Rodin (14 novembre 2007-2 mars 2008), Paris, Musée Rodin, 2007, p. 8.

100. Roche D., *op. cit.*, p. 100.



Figure 17 : Travail personnel, vue d'un ensemble texte - photographies, 2015.

Aussi le montage de l'atelier de Brancusi est le moyen de parfaire son oeuvre, il est son accomplissement. L'intensité continue qui nous préoccupait avec Paul Valéry se retrouve dans la constellation des oeuvres entre elles, de l'*ergon* avec le *parergon*, d'une oeuvre continuellement inachevée, ouverte sur le dialogue, et qui par là constitue son unité. À l'image de la tradition orale des peuples nomades, le savoir dont le récit immatériel le récit se perpétue et se renouvelle au fil des générations. Il ne s'établit jamais réellement, il est en construction permanente dans ce mouvement d'inachevé, ouvrant par là une brèche sur l'erreur, la connaissance fragmentaire et le provisoire (d'un auteur à l'autre des éléments du récit se perdent), et l'interférence (cette perte est l'occasion d'une création continue).



Figure 18 : Vue de l'atelier de Constantin Brancusi.

C. « L'esprit de l'étagère »

Cependant, ce mode de l'exposition s'est beaucoup vu dans l'art contemporain depuis Brancusi, révélant par là ce que certains critiques ont nommé « *l'esprit de l'étagère* ». L'inachevé, forme transgressive des limites de l'art ou à l'inverse, redondance de l'expression « esthétique de l'inachever » ? Valéry se méfiait du style comme « un système est un arrêt¹⁰¹ ». Entre résistance à la hiérarchisation et effet de mode, l'assemblage, l'agencement, l'ordonnement, sont autant d'organisations, de systèmes qui recèlent une idéologie de la pratique fragmentaire, reconnaissable de ses codes.

Mais il me semble qu'on ne peut pas abattre froidement le mode du montage en ces termes car il révèle une réalité de nos modes perceptifs. Notre perception habituée à traiter la complexité visuelle, sonore et rythmique de manière simultanée avec la fragmentation des informations typique de l'Internet nous a habitué à voir en multiples. Il n'est pas étonnant de voir que les lectures en hyper-liens touchent les modes d'expositions.

Inventaire qui se déroule comme une pensée prolixe, les pratiques fragmentaires tirent partie de cet aspect négatif de notre désir incessant de l'excitation de l'oeil.

Elles mettent en forme par là notre peur de l'ennui. Cette suprême punition, lorsque par exemple nous nous retrouvons devant un feuilleton daté qui se déroule dans un temps plus long. La marche lente, les voix basses et lourdes qui disent dans un rythme atemporel ou plutôt marqué d'un temps qu'on voit passé ; les choses simples et lentes d'une vie qui s'écoule plutôt que qui court sans sentir. Le jeu d'acteur change en même temps que le rythme de nos vies, de nos villes. La lenteur disparaît pour l'appeler aujourd'hui, l'ennui.

Bernard Stiegler dans le tome 1 de *Prendre soin : De la jeunesse et des générations* (2008) étudie la crise de l'attention chez les jeunes générations. S'appuyant sur les recherches qui analysent *deep attention* (la lecture d'un livre par exemple), Stiegler fait l'analyse des effets de notre culture de l'écran chez l'enfant et l'adolescent avec son remplacement par *l'hyper attention* : le zapping, le multi-tâches, la stimulation sensorielle permanente (ce que les chercheurs américains nomment *l'attention deficit disorder*). « L'attention profonde » se perd, cette capacité à prendre son temps pour assimiler les choses du monde qui nous entoure comme l'écriture et la lecture qui sont à la base de

101. Valéry P., « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 787.

la pédagogie. Pour Stiegler, elles sont la condition de l'accès à l'esprit critique puis qu'elle est va de pair avec l'effort pour combattre « *les tendances à la paresse et à la lâcheté* ».

Il me semble que le dispositif du montage met en scène la durée propre à l'apprentissage. Par l'errance de l'oeil, le spectateur travaille ces hyper-liens au lieu de simplement les recevoir, il établit lui-même des connexions, il s'investit dans la lecture, collecte des indices. Dispersés dans l'espace les fragments offrent le libre jeu des possibles à assembler par le spectateur. Alors que le *white cube* fait la médiation des oeuvres en les classifiant, les séparant ; le dispositif du montage avec l'errance et l'interférence des sens n'opère pas de médiation et c'est au spectateur d'en faire sa propre lecture. Pour rejoindre la voie que Umberto Eco avait ouvert, l'oeuvre est « un **message** fondamentalement **ambigu**, une **pluralité de signifiés** qui coexistent en un seul **signifiant**» et c'est au spectateur de faire le choix de ces signifiés lorsqu'il déchiffre ce qu'il voit.

« [...] déterminer si l'on peut encore parler de forme, à partir du moment où il ne s'agit plus d'un tout accompli et terminé une fois pour toutes, mais d'une invitation à une activité interprétative, d'un nœud de possibilités tel qu'une seule forme initiale peut donner naissance chez le consommateur à cent formes diverses.¹⁰² »

Enfin, le dispositif du montage permet un regard critique sur ce que relèvent les analyses de Stiegler quant à notre incapacité d'attention profonde. La lecture en hyper-liens qui néanmoins se fait dans un temps certain, invite le spectateur à se rendre compte, à vivre les mécanismes propres à ses habitudes d'écran et de flux d'informations simultanés.

102. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 308.

CONCLUSION

Ce mémoire est une célébration du processus de l'errance. Ce sont des questions de l'ordre de l'identitaire de l'artiste qui sont sous-jacente avec la pratique fragmentaire.

À l'image de l'errant qui ne connaît qu'une seule terre fragmentée, ma recherche avait là pour ambition de questionner les rapports limitrophes entre atelier - médiums - et statut d'auteur.

Mon travail de recherche découle d'une ambition de déconstruire l'atelier dans ses phénomènes d'un travail en cours.

Il s'agissait pour moi à travers cette recherche sur le nomadisme et l'errance d'enclencher des réflexions sur les médiums dans ma pratique, l'apport des techniques, et plus généralement du regard sur la technique.

A la question « Qu'est - ce qu'inachever une oeuvre ? », il me semble trouver réponse avec le dispositif d'accrochage. Il m'est essentiel d'engager l'exposition comme un flot continu qui va être ponctué de moments décisifs, sans jamais rompre le fil.

Et cette réflexion nous pouvons l'étendre à la mise en place d'une théorie par l'artiste, comme avec Valéry : l'approche théorique ne passe plus par un recul distant de la création, mais la création emmène par ses moyens propre une réflexion qui « théorise » le travail de l'artiste. Comme par exemple avec la notion d'échelle et toute la réflexion qu'emmène la simple confrontation à un cube. C'est en expérimentant l'échelle que je me suis intéressée aux modes du langage dans la pratique artistique : comment parler de sculpture à l'heure contemporaine ? Doit-on parler de volume ou d'objet ? Autant de questions qui me sont apparues dans la mise en forme.

En mêlant tout (croquis, textes, dessins, objets, photographies...) dans le dispositif d'accrochage, tout est pensé et considéré sans passer par le discours. Par là, il me semble qu'une part d'incertitude et d'intrigue influe sur le travail à venir et à l'expérience que se fait le spectateur de l'oeuvre sans médiation claire.

La lecture en hyper-liens d'une certaine manière est la mise en forme du cheminement de la pensée par association d'idées. Je souhaite alors à l'avenir ouvrir ma recherche à ce que Michel Verjux a appelé sa « périthèse », ce qui entoure la « thèse » (l'oeuvre) c'est le langage, et les cahiers qu'il développe (à l'image de ceux de Valéry ou les *Ecrits* de Buren) sont là pour appuyer l'oeuvre, mais pas seulement, ses écrits dialoguent directement avec l'oeuvre et en tant que spectateur nous dévoile de nouveaux sens lorsque nous sommes initiés à ces « périthèses ».

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Hans Namuth, <i>Jackson Pollock</i> , Atelier, The Springs, East Hampton, Long Island, 1950.....	p.9
Figure 2 : Serra Victoria Bothwell Fels, <i>Untitled (flooring)</i> , lattes de plancher, plâtre, 68, 58 x 391 x 388, 62 cm...p.	12
Figure 3 : Alexandra Engelfriet, <i>Tranchée</i> , 2013, argile cuite au feu de bois, 10 x 2.30 m, Le Vent des Forêts, La Meuse, Lorraine, France.....	p.14
Figure 4 : Travail personnel de récolte de la terre, 2016, Roquebrune-sur-Argens, Var, France.....	p.16
Figure 5 : Henri Cartier-Bresson, <i>Livourne</i> , 1933, épreuve gélatino-argentique, 36 x 24,3 cm, <i>Toscane</i> , Italie.....	p.21
Figure 6 : Garry Winogrand, <i>Metropolitan Opera</i> , épreuve gélatino-argentique, 1951, New York.....	p.23
Figure 7 : Auguste Rodin, <i>L'Homme qui marche</i> , 1907, bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm.....	p.25
Figure 8 : Alexandra Engelfriet, <i>Dust to Dust</i> , argile crue, 2011.....	p.28
Figure 9 : Travail personnel d'une recherche de la forme, argile crue, 2015.....	p. 34
Figure 10 : Travail personnel d'une recherche de la forme, argile crue, 2015.....	p.36
Figure 11 : Tony Smith, <i>Die</i> , acier, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm, 1962 (exemplaire de 1998).....	p.38
Figure 12 : Garry Winogrand, <i>Couple kissing, girl staring at camera, tortilla factory</i> , 1969, épreuve gélatino-argentique, 27,94 cm x 35,56 cm, New York.....	p.41
Figure 13 : Hamish Fulton, <i>Five knots for days of walking</i> , 1973, Ecosse.....	p.43
Figure 14 : Travail personnel, <i>What remains</i> , céramique, bois, argile, dimensions variables, New York, 2015.....	p.54
Figure 15 : Camille Henrot, <i>Grosse fatigue</i> , vidéo (couleur, sonore), 13 min, Paris.....	p.58
Figure 16 : Joëlle Tuerlinckx, vue de l'exposition « <i>WOR(LD)K IN PROGRESS</i> », WIELS Centre d'Art Contemporain à Bruxelles.	p.60
Figure 17 : Travail personnel, vue d'un ensemble texte - photographies, 2015.....	p.63
Figure 18 : Vue de l'atelier de Constantin Brancusi.....	p.64

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Alÿs, Francis, **p. 46**
Aragon, Louis, **p. 30**

B

Baqué, Dominique, **p. 42, 44, 46**
Baudelaire, Charles, **p. 45, 55**
Beckett, Samuel, **p. 42**
Benjamin, Walter, **p. 4, 18, 46, 57**
Bothwell Fels, Serra Victoria, **p. 12, 13, 15**
Brancusi, Constantin, **p. 50, 52, 53, 59, 61, 62, 64, 65**
Braque Georges, **p. 10**
Brassaï, **p. 10**
Buren, Daniel, **p. 8, 11, 13, 49, 50, 53, 73**

C

Carrier-Belleuse, Albert-Ernest, **p. 56**
Cartier-Bresson, Henri, **p. 20, 21, 22, 24, 30**
Chateau, Dominique, **p. 53, 54, 61**
Clair, Jean, **p. 20, 22, 24**

D

Davila, Thierry, **p. 46**
Derrida, Jacques, **p. 50, 51**
De Vinci, Léonard, **p. 39**
Didi-Huberman, Georges, **p. 17, 32, 33, 39, 40, 62, 72**
Doisneau, Robert, **p. 10**
Dubuffet, Jean, **p. 10**
Duchamp, Marcel, **p. 59**

E

Engelfriet, Alexandra, **p. 13, 14, 15, 18, 27, 28, 29**
Eco, Umberto, **p. 66**

F

Focillon, Henri, **p. 16, 17, 19, 29, 30, 33, 37**
Fulton, Hamish, **p. 41, 42, 43, 44, 46, 59, 61**

G

Giacometti, Alberto, **p. 10**

H

Hagelstein, Maud, **p. 35**
Henrot, Camille, **p. 58, 57**
Hesse, Eva, **p. 5, 32**
Hugo, Victor, **p. 4**

K

Kovanda, Jiri, **p. 46**
Krauss, Rosalind, **p. 59**

L

Laniol, Eric, **p. 53, 57, 72**
Le Breton, David, **p. 44, 45**
Le Normand-Romain, Antoinette, **p. 57**
Leroi-Gourhan, André, **p. 31, 32, 33**
Long, Richard, **p. 41, 42**

M

Millet, Catherine, **p. 62**

Morris, Robert, **p. 39, 40**

N

Namuth, Hans, **p. 10**

Nietzsche, Friedrich, **p. 5, 24, 42, 55**

P

Pesapane, Lucia, **p. 15**

Picasso, Pablo, **p. 10**

Pollock, Jackson, **p. 9, 10**

R

Roche, Denis, **p. 40, 62**

Rodin, Auguste, **p. 10, 21, 25, 26, 56, 57, 62**

Roma, Thomas, **p. 51, 52**

S

Salvail, Reno, **p. 44**

Serra, Richard, **p. 5**

Simondon, Gilbert, **p. 8**

Smith, Tony, **p. 38, 39, 40**

Stiegler, Bernard, **p. 30, 31, 32, 65, 66**

T

Tuerlinckx, Joëlle, **p. 60, 61, 62**

V

Valéry, Paul, **p. 55, 56, 61, 64, 65, 67**

Vermeiren, Didier, **p. 52, 53**

W

Weismann, August, **p. 31**

Winogrand, Garry, **p. 22, 23 40, 41**

GLOSSAIRE

Action painting :

Appellation américaine dont la traduction française est « Peinture d'action » ou, plus communément, « Peinture gestuelle ». Ce terme a été proposé, de préférence à « Expressionnisme abstrait », par le poète et critique new-yorkais Harold Rosenberg, dans un important article publié en 1952 (« American Action Painters », dans *Art News*, vol. 51, 1952). [...] Définissant donc une autre attitude, la nouvelle dénomination d'Action Painting mettait l'accent sur l'acte physique de peindre, moyen d'expression éliminant naturellement toute suggestion figurative pour mettre en évidence sur la toile les réalités essentielles de la couleur et les mouvements complexes ou décisifs du drame de la création.¹⁰³

Élémentaire :

Cette notion recouvre plusieurs aspects selon l'emploi qu'en fait son auteur. Didi-Huberman voit dans une phénoménologie de l'élémentaire le mode d'apparition des symboles et des images dans la la matière (l'élément) en un geste simple qui s'appréhende immédiatement, le geste premier.

A ne pas confondre avec le rudimentaire qui signifie brut, grossier, non travaillé. Au contraire, pour Didi-Huberman l'empreinte (élémentaire) est un fait technique total.

Pour les artistes de l'Arte Povera ce mot porte un champ ouvert de significations et d'engagements artistiques divers. Mais plus succinctement, il est tout ce qui se rapporte à la matière, à l'élément, et par là symbolise le vital, l'énergie. L'Arte Povera érige la matière comme seule puissance formelle (cf. Karla Black) et y voit un « potentiel révolutionnaire ».

Enfin l'élémentaire pour les artistes dans la veine d'Eric Laniol et de Joëlle Tuerlinckx défie la logique dogmatique et de sophistication pour intégrer le réel du quotidien, l'anodin, le dérisoire.

On note alors l'ambiguïté du terme entre fondamental : « Qui a un caractère fondamental, de première importance, qui constitue une donnée de base indispensable, qui se rattache aux notions premières. » ; et ce qui est minoré : « Qui, dans une hiérarchie, occupe un degré moins élevé, par opposition à un degré supérieur.¹⁰⁴ ».

103. Tiré de : http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/action_painting/150774.

104. Tiré de : <http://cnrtl.fr/definition/élémentairement>.

Émaux :

couvertes, glaçures, vernis. Un émail céramique est un verre : « Un émail céramique contient toujours : Un oxyde acide, la silice. C'est un oxyde réfractaire (il fond vers 1700°C). Son rôle essentiel est d'être "formateur de verre", d'imposer l'état vitreux. La proportion de SiO₂ dans un émail céramique est toujours importante.¹⁰⁵ »

Ergonomique :

« Se dit d'un appareil, d'un matériel dont la forme est particulièrement adaptée aux conditions de travail de l'utilisateur.¹⁰⁶ ». Est ergonomique ce qui est adapté. Renvoie singulièrement à l'outil et au prothétique : l'ergonomie informatique de l'ordinateur, l'ergonomie d'un fauteuil, etc.

Plus généralement l'ergonomique adopte un profil pluridisciplinaire en sa qualité d'adaptation : « L'ergonome possède une approche globale qui tient compte de facteurs physiques, cognitifs, sociaux, organisationnels, environnementaux¹⁰⁷ ».

Fétichisme :

Sacralisation, idolâtrie de l'objet. L'oeuvre d'art inspire une certaine noblesse, un respect distant. Le sens premier du mot « fétiche » étant ce qui représentaient des divinités, notamment en Afrique. Et si le fétichisme renvoie dans un deuxième sens aux pulsions sexuelles, nous pouvons imaginer analogue à l'*élan libidinal* cette volonté de possession de l'oeuvre d'art qui en fait un fétiche.

In situ :

Littéralement, « sur place ». À l'image du travail critique de Buren sur l'institution, l'*in situ* est ce qui prend corps avec l'espace. L'oeuvre regarde le lieu où elle est présentée, et non plus le contraire, le cadre qui la voit prendre place ne l'écroule pas.

Interférence :

Intervention, superposition de deux ou de plusieurs phénomènes. À l'image de la longueur d'onde qui interfère la communication téléphonique, les gestes en interférence perturbent ce en quoi ils sont immiscés. Cependant, le terme n'est pas obligatoirement synonyme de phénomènes en opposition, ils peuvent malgré eux entrer en interférence, c'est-à-dire communiqués, se

105. Tiré de : <http://www.atelier-poterie.fr/les-emaux/email-ceramique-124.html>.

106. Tiré de : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ergonomique/30779>.

107. Tiré de : <http://www.peps-ergonomie-grenoble.com/lergonomie-cest-quoi>.

mêler. « (1819) De l'ancien français *entreferir* (“se frapper l'un l'autre, s'entrechoquer”)¹⁰⁸ ».

Land Art :

Pratique artistique qui va à la rencontre de la nature, en dehors de l'atelier. Les oeuvres sont, très souvent, éphémères.

Non finito :

« terme italien traduit littéralement par “non terminé” et pouvant être traduit dans un contexte artistique par “esthétique de l'inachevé”¹⁰⁹ ».

Plasticité :

Dans son ouvrage *Arts plastiques Archéologie d'une notion*, Dominique Chateau définit la plasticité comme en ces termes :

C'est tout d'abord, la qualification d'un matériau : le mot plastique, originellement, fait référence à une catégorie particulière de matériau. Pour les Grecs, *plastikos* (l'argile, la cire, etc.), comme d'ailleurs pour nous le plastique, désigne des matières suffisamment molles pour être pétries et suffisamment compactes pour revêtir des formes permanentes.¹¹⁰

Prolixe :

Chargé de détails inutiles, qui se perd en développements superflus (et par là confus), trop abondant, exubérant, en situation de bavardage.

Radical :

Dans le sens étymologique du terme : qui est pris à la racine. Une pensée radicale déconstruit un problème depuis ses racines.

Techno-sciences :

L'ensemble de nos outils contemporains techniques de pointe, à savoir ce qui est appelé par abus de langage les technologies.

Umwelt :

« Selon Jakob von Uexküll et Thomas A. Sebeok, l'Umwelt signifie : l'environnement sensoriel, le “monde propre”. »¹¹¹

108. Tiré de : <https://fr.wiktionary.org/wiki/interférer#.C3.89tymologie>

109. Tiré de : https://fr.wikipedia.org/wiki/Non_finito.

110. Chateau D., *Arts plastiques Archéologie d'une notion*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1999, p. 7.

111. Tiré de : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Umwelt>.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

ARAGON, Louis, *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale de 1935, Paris, Les éditions du cerf, coll. « Passages », Paris, 1993 [2e éd.].

BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté » (« Erfahrung und Armut », 1933), in *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

BAQUÉ, Dominique, *Histoires d'ailleurs : Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

BAUDELAIRE, Charles, *Edgar A. Poe, sa vie et ses oeuvres*, préface aux *Histoires extraordinaires* (1856) de Edgar A. Poe, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

BUREN, Daniel, *Les Écrits 1965-2012. Volume 1 : 1965-1995*, Marc Sanchez (dir.), Paris, Flammarion ; Centre national des arts plastiques, 2012.

CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques Archéologie d'une notion*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1999.

CHATEAU, Dominique, *L'art du fragment, frontières apparentes & frontières souterraines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos série Retina », 2015.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2007.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit du grec ancien par Victor Bérard, Paris, Armand Colin, coll. « Le Livre de poche », 1931.
- HUGO, Victor, *Les Châtiments*, Paris, Le livre de Poche, 1973.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Éditions Macula, 2013.
- LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole, vol.1 : Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Voyageur et son ombre*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Médiations », 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.
- ROCHE, Denis, *Le boîtier de mélancolie : la photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 2015.
- SERRES, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2014.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2001.
- STIEGLER, Bernard, *La Technique et le temps. La faute d'Épiméthée*, t. 1, Paris, Galilée, 1994.
- VALÉRY, Paul, *Lettre à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. VIII, t. XX, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1957-1961.

VALÉRY, Paul, « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

ÉCRITS D'ARTISTES

LANIOL, Eric, *Logiques de l'élémentaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

CLAIR, Jean, *De qui s'agit-il. Henri Cartier-Bresson*, Robert Delpire (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France (30 avril-27 juillet 2003), Paris, Gallimard ; Fondation H. Cartier Bresson, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'empreinte*, SEMIN, Didier (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou (19 février-19 mai 1997), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.

DEVAUX Dominique, GÁLLEGO CUESTA Susana, REYNAUD Françoise (dir.), *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris, Petit Palais (5 avril-17 juillet 2016), Paris, Éditions Paris Musées, 2016.

NEVES, Joana, *Pour un art pauvre. Inventaire du monde et de l'atelier*, Nîmes, Carré d'art–Musée d'art contemporain de Nîmes (4 novembre 2011-15 janvier 2012), Nîmes, Carré d'art, 2011.

VIÉVILLE, Dominique, *Rodin et la photographie*, PINET, Hélène (dir.), Paris, Musée Rodin (14 novembre 2007-2 mars 2008), Paris, Gallimard ; Musée Rodin, 2007.

OUVRAGES COLLECTIFS

HANS Annette, MUNDER Heike et Paul NESBITT (dir.), *Karla Black: It's Proof That Counts*, Zurich, JRP Ringier, 2010.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, JAMET-CHAVIGNY Stéphanie, LEVAILLANT Françoise (dir.), *L'Art de l'assemblage : relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

ARTICLES DE PERIODIQUES

BÉTARD, Daphné, « Des céramiques d'artistes en plein délire! », *Beaux Arts magazine*, Paris, mars 2016, n° 381, pp. 76-86.

MORRIS, Robert, « Notes on Sculpture », *Artforum*, Los Angeles, février 1966, n°6, pp. 42-44.

MORRIS, Robert, « Notes on Sculpture Part II », *Artforum*, Los Angeles, octobre 1966, n°2, pp. 20-23.

THOMAS, Rachel, « Quand le pas fait corps et sens avec l'espace. Aspects perceptifs et expressifs de la marche en ville », *Cybergéo : revue européenne de géographie*, Strasbourg, mars 2004, n°261.

WEBOGRAPHIE

ARTSPACE EDITORS, An Introduction to Process Art (Or, How Minimalism Went From Pretty to Gritty). *Artspace Magazine* [en ligne]. 28 octobre 2013. (Consulté le 02/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/process_art-51778>.

AVRIL André, Constantin Brancusi. In : Musée du Centre Georges Pompidou. *Dossiers pédagogiques-Collections du Musée* [en ligne]. Paris. 2010. (Consulté le 17/10/2015). Disponible à l'adresse : URL <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-brancusi/ENS-brancusi.htm>>.

HAGELSTEIN Maud, La non performativité de la performance, *Klesis Revue philosophique* [en ligne] 2013. (Consulté le 15/03/2016.) Disponible à l'adresse : URL <<https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/161991/1/Klesis-imagination-et-performativite-07-Maud-Hagelstein-La-non-performativite-de-la-performance.pdf>>, p. 100.

DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE, *V. Bernard Stiegler : Lieu, Mémoire et Technique* [en ligne]. (Consulté le 10/05/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/PhiloCite2008/Stiegler.pdf>>.

STIEGLER Bernard, *Enjeux épistémologiques, méthodologiques et politiques des technologies cognitives* [en ligne]. 5 novembre 2005. (Consulté le 10/05/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://arsindustrialis.org/node/1934> Bernard Stiegler>.

BROOKLYN ARTS COUNCIL, *Serra Victoria Bothwell Fels* [en ligne]. (Consulté le 25/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.brooklynartscouncil.org/artists/27842>>.

CICADA Centre Inter-Critiques des Arts et des Discours sur les Arts, *Rhétoriques des arts : inachever*, 17, 18, 19 janvier 2013, Pau, Université de Pau.

FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON, Fondation Henri Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson* [en ligne]. (Consulté le 24/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.henricartierbresson.org/hcb/>>.

WIKTIONNAIRE, *καίρός* [en ligne], 7 janvier 2006. Mis à jour le 7/03/2016. (Consulté le 17 février 2016). Disponible à l'adresse : URL <<https://fr.wiktionary.org/wiki/καίρός>>.

DANIELLE, *Photography through the Lens of Garry Winogrand* [en ligne]. 19 septembre 2014. (Consultée le 15/03/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.metmuseum.org/blogs/teen-blog/2014/photography-through-the-lens>>.

ENGELFRIET Alexandra, Film. In *Alexandra Engelfriet official website* [en ligne]. (Consulté le 20/05/2016). Disponible à l'adresse : URL <<http://www.alexandra-engelfriet.nl/film-II.php>>.

WIKIPÉDIA, *Peuls* [en ligne], 11 avril 2005. Mis à jour le 16/05/2016. Disponible à l'adresse : URL <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Peuls>>.