



HAL
open science

Du silence à l'ouvrage, coudre le poids des matériaux modestes

Elodie Lombarde

► **To cite this version:**

Elodie Lombarde. Du silence à l'ouvrage, coudre le poids des matériaux modestes. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014. Français. NNT : 2014PA010643 . tel-02172142

HAL Id: tel-02172142

<https://theses.hal.science/tel-02172142>

Submitted on 3 Jul 2019

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHEON SORBONNE / UFR 04 SAINT CHARLES
THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART/
OPTION ARTS PLASTIQUES

Elodie Lombarde

Du silence à l'ouvrage

Coudre le poids des matériaux modestes

Sous la direction de Madame Le professeur GISELE GRAMMARE
Présentée et soutenue publiquement le vendredi 5 décembre 2014 à 14h30 au Centre Saint
Charles UFR des Arts plastiques et Sciences de l'Art 47, rue des Bergers 75015 Paris

Jury: Madame Hélène SAULE-SORBE, Professeur des Universités, Bordeaux Montaigne,
rapporteur,
Monsieur Jean ARNAUD, Maître de Conférences H.D.R, Aix-Marseille, rapporteur,
Monsieur Yann TOMA, Professeur des Universités, Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
Madame Gisèle GRAMMARE, Professeur des Universités, Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
directrice de la recherche.

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens tout d'abord à adresser mes remerciements les plus sincères à Madame Gisèle Grammare, pour avoir dirigé cette thèse et pour la liberté d'action qu'elle m'a donnée à chaque étape de cette aventure.

J'exprime également tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury : Madame Hélène Saule-Sorbe, Monsieur Jean Arnaud et Monsieur Yann Toma.

Ma gratitude va à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne et à l'Université de New York, et plus particulièrement à Mme Marianne Dos Santos (directrice NYU Steinhardt Art Department) et M. Yann Toma (Professeur des Universités et délégué international à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), pour m'avoir permis de vivre l'expérience unique d'une année d'études à New York.

J'adresse tous mes remerciements aux doctorants du séminaire *Pour un art de la rencontre*, et spécialement à Julie Dudragne, Eléonore Josso et Stéphanie Sacquet pour leur patience, écoute, soutien et amitié tout au long de ces années.

Ma reconnaissance va à ceux qui ont assuré le soutien affectif de ce travail doctoral : mes parents, ma sœur, Romain et mes proches.

Je tenais à remercier chaleureusement le collectif d'artistes Curry Vavart, les projets que nous menons ensemble depuis plusieurs années ont indéniablement contribué à l'épanouissement de mes recherches et ont participé à l'élaboration de cette thèse.

Merci également à mes relecteurs qui m'ont accompagnée dans les dernières semaines de ces années de recherches: Julie, Eléonore, Michèle, Clara, Stéphanie et Vincent.

Sommaire

Introduction.....	6
1/ Des matériaux implicites	13
L'enveloppe.....	21
<i>Envelopes strip</i>	22
Eprouver le papier	29
Envelopper	37
Le mouchoir	43
L'exemple du mouchoir	43
Les enjeux politiques de l'intime	47
Étendard pour les perdants	58
Extraction	68
Le choix des matériaux.....	72
Papiers cousus	76
Déconstruction de l'objet populaire.....	86
2/ Faire tapisserie	98
Matière et Matériau	100
Amonceler	101
L'objet en peinture	108
Souligner un passage entre dessin et sculpture.....	117
L'ouvrage	128
Un pointillé assourdissant.....	130
Le paradigme de l'empreinte, entre réappropriation et absence	137
D'une banale répétition.....	149
Filer la matière	161

La tragédie de la matière	162
Une trame	173
Condensation	178
3/ Empathie de la forme	190
Le refus de raconter	196
Le silence des couleurs	199
Epuiser le silence	212
Sculpter des matières souples	219
Un poids suspendu	225
Déplier le poids	234
Le mou et le poids	238
Accrocher la sculpture	245
Le mur comme socle à la chute	245
Entasser jusqu'au monument	253
Envahissement de l'espace	260
Conclusion	278
Ouvrages	281
Catalogues	285
Sites et articles	288
Index	289
Index des notions	289
Index des artistes	291
Index des auteurs	292
Table des œuvres personnelles	298
Table des œuvres citées	296
Annexes	298

Introduction

Du silence à l'ouvrage met en exergue l'assemblage par la couture comme technique pour créer des formes sculpturales. Les matériaux cousus sont modestes et ancrés dans des habitudes quotidiennes, souvent invisibles du fait de leur omniprésence, ils se révèlent, dans certains contextes, capables d'éveiller brusquement l'intérêt. Les manipulations des matériaux s'enveloppent dans les définitions d'ouvrage et témoignent de l'importance du processus au sein des recherches plastiques exposées.

Les matériaux travaillés se placent en marge des nouvelles productions de la société de consommation actuelle. Mes recherches s'attachent à ceux qui ont la spécificité d'appartenir au folklore tout en étant encore usités ou font un grand écart entre société actuelle et us et coutumes : linge de maison, cadres, sacs en plastiques, enveloppes, mouchoirs en papier, carrelage, épingles et toile émeri. *Envelopes strips* sont de monumentales suspensions d'enveloppes cousues, *How to be a hero* un drapeau fait de mouchoirs en papier, *You're welcome* un patchwork de sacs plastique, *Concordia* un carrelage reprenant l'échouage du paquebot Concordia, *Carte émeri*, la toute dernière pièce réalisée, une carte céleste faite à partir de toiles émeri cousues.

Le titre, en référence à l'expression mettre du cœur à l'ouvrage, souligne l'importance de l'expérimentation de matériaux au sein de ma pratique ; je construis des volumes suspendus, des surfaces monumentales, réalise des broderies ou encore des livres. L'assemblage, l'agencement, la composition, l'accumulation sont mes moyens techniques. Au milieu de tout cela le fil est la ligne, la trace et la matière qui dirige et coud mes recherches depuis plusieurs années. Il me permet de dessiner, écrire ou sculpter. Le fil a affirmé l'assemblage d'éléments comme processus. Sa souplesse et

les techniques d'assemblages l'accompagnant ont permis l'exploration de formes et la redécouverte de matières tacites. Des ouvrages, qui par le fil cousu, construisent la surface d'un projet plastique et conservent sa trace. Les silences modestes des matériaux et de la couture seront défendus dans la thèse *Du silence à l'ouvrage* afin de questionner le poids symbolique et visuel qu'ils permettent. Pourtant le modeste est léger ; comment à partir de matériaux légers construire un poids ? De quel poids parle-t-on alors ? Physique ? Symbolique ? Mythologique ? Politique ? Un paradoxe sur lequel repose la thèse *Du silence à l'ouvrage*. L'article participatif *Du*, du titre indique que le silence dont il est question est un silence non quantifiable ; j'englobe des silences et en parle comme une entité. Ils sont présents dans les matériaux, couleurs, formes et processus de réalisation et donnent le ton.

Chaque matériau est démultiplié et assemblé en quantité pour créer des volumes. La profusion n'inscrit pas pour autant les matériaux dans un discours politique sur la surconsommation, ou le recyclage. Ils ont la spécificité de se définir, pour la plupart, par leur matière et d'être dans leur fonction des surfaces. Matière et surface qui seront au centre des choix faits durant les processus de réalisation. L'importance de ces caractéristiques me permet de m'éloigner de leurs usages fonctionnels pour me concentrer sur leurs matérialités dans la sculpture ou dessin et d'ouvrir mon questionnement sur la dimension symbolique et poétique de ces artefacts modestes.

Les matériaux nobles sont par définition purs, peu d'éléments entrent dans leurs compositions, ils sont pérennes et ont une place privilégiée dans l'histoire de l'art. Bois, marbre, verre, terre, bronze sont souvent accompagnés de techniques anoblies par l'histoire. Face à cela, le pauvre, le déjà-là ou le quelconque ont soulevé de grandes questions théoriques et plastiques dans l'art du siècle dernier et se sont affirmés comme choix plastiques inhérents à un contexte politique, social et économique.

Les matériaux pauvres ou modestes que je travaille, sont des compositions de plusieurs éléments impurs, éphémères et produits à grande échelle. Comment le modeste peut avoir un poids théorique et être associé à un matériau noble, indépendamment d'un environnement ? Les matériaux cousus sont manufacturés pour

ne pas durer, pourtant ils sont dans ma démarche des matières pour sculpter et donnent un poids loin de leurs usages domestiques ou sociaux. Le mouchoir en papier ou en tissu, l'enveloppe, le sac plastique ou encore la toile émeri ont des capacités plastiques inhérentes à leur matérialité et renouvellent un imaginaire indépendamment des contextes fonctionnels, visuels, commerciaux dans lesquels ils ont été manufacturés et auxquels se confronte la couture.

Le modeste peut-il être noble ? Le déjà-là peut-il devenir une sculpture soulevant des problématiques en lien à la matière et non à sa provenance ? Le modeste peut-il s'éloigner de son déterminisme pauvre pour approcher les mêmes problématiques qu'un matériau noble, et soulever un questionnement où s'amorcent les silences des matériaux et des techniques convoquées ?

Producing is often related with salutary powers. The rhythmically repeated working steps, as in sewing, knitting, or weaving, can evoke a feeling of peace and tranquility.¹

La souplesse du fil et les techniques d'assemblage l'accompagnant ont permis l'exploration de formes et la redécouverte de matériaux issus du quotidien non pensés pour être cousus. Ils sont des unités modulaires et interchangeables pour reprendre les termes techniques de Carl Andre au sujet de ses sculptures. Unités agencées, mises à plat et cousues.

Cet usage d'un « objet trouvé » susceptible d'intervenir comme élément de base dans une structure répétitive est un trait distinctif de la démarche des sculpteurs minimalistes (...). S'il est indéniable que poser « une chose après l'autre » constituait une stratégie compositionnelle, nous avons plus de mal à accepter que cette même

¹ trad.: Produire est souvent salvateur. Les étapes de travail rythmiquement répétées, comme la couture, le tricot ou le tissage peuvent évoquer un sentiment de paix et calme. Markus Brüderlin, *Art & textiles, Fabric as material and concept in Modern Art from Klimt to the present*, Grande Bretagne, Hatje Cantz, 2014, 392 pages.

*stratégie ait été, pour citer Judd, « un moyen de comprendre à quoi ressemble le monde ».*²

L'assemblage se construit sur la forme même de l'élément, sa texture et sa matérialité. Ma préoccupation est le poids des matériaux. Comment l'exposer, le travailler alors qu'ils sont pour la plupart justement sans poids au propre comme au figuré. Face à ce constat et ressenti que la couture veut porter, se met en place une recherche formelle où la légèreté des matériaux se confronte à un poids visuel. Comment les assembler ? Comment les diriger ? Donner à voir ce poids ?

Le poids s'expose dans une suspension jouant avec les effets de masse et l'ordonnement de la quantité. Le poids de la légèreté devient un enjeu plastique dans l'accrochage même.

Parce que mon travail a toujours eu un lien avec le textile et la couture, mes expérimentations se sont toujours attachées à des matériaux souples, sans ossature passant à la machine à coudre. Cela me fait dire que bien qu'ils soient des objets, les éléments ne sont pas tout à fait des objets utilitaires mais des matériaux utilisés dans le quotidien, l'identité de l'objet disparaît nécessairement dans la quantité pour répondre à une forme en volume et devenir matière. Ces disparitions et affirmations permettent une rhétorique de l'assemblage entre sens, signe et sculpture.

Coudre les matières pour découdre les objets ; user, éprouver la plasticité des éléments pour lire les sens et poids des matériaux. Éviter les artefacts, les rendre légers, sans fonctions, pour retrouver leur souplesse dans le processus. Envelopper les sens et définitions pour développer des formes sculpturales. Il s'agit de manipulations simples qui me permettent d'associer à une investigation formelle, des questionnements sur la symbolique des matériaux dans nos quotidiens et leur force plastique. Tels sont les enjeux des assemblages cousus développés ici.

² Katia Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, France, éditions des archives contemporaines, 2008, p.234-235.

Face à la richesse du modeste que je choisis et, devant certaines considérations théoriques, la simplicité d'un acte comme la couture pour assembler peut paraître rudimentaire, un aspect révélé par les œuvres de Marisa Merz:

*Marisa Merz s'est orientée vers la mise en valeur du geste archaïque et artisanal, comme celui de coudre ou de tisser, des actions simples, non spectaculaires, quotidiennes.*³

Cet acte impose une certaine humilité et m'ancre dans un patrimoine de savoir-faire. Pourtant par le surdimensionnement, les matériaux tendent vers le spectaculaire, caractéristique antinomique à la couture. Mais le spectaculaire se joue dans l'espace d'accrochage par l'exposition de la matière et non au sein de la couture, pour s'inscrire dans un questionnement sur *la forme en tant que la plus importante des valeurs sculpturales*⁴ ?

Pour répondre aux problématiques du poids théorique du modeste, *Du silence à l'ouvrage* se compose de trois parties : une première intitulée *Des matériaux implicites*, une deuxième *Faire tapisserie*, et la dernière *Empathie de la forme*. La première partie s'attache à une analyse détaillée des matériaux convoqués dans les assemblages, tandis que la deuxième partie s'attache plus aux techniques d'assemblages mêmes. Et tous se taisent dans la dernière partie pour développer les formes sculpturales et analyser son poids.

La partie *Des matériaux implicites* s'attache à une analyse des matériaux utilisés dans l'ensemble de mon travail. L'implicite sous entend qu'ils vont de soi, mais un matériau peut-il aller de soi ? Surtout si celui-ci n'est pas traditionnellement une matière noble ou courante dans le champ des arts plastiques ? Le futile, le tacite ou l'implicite des matériaux, considérés couramment comme pauvres et de l'ordre du consommable ont un poids métaphorique capable de faire levier sur des discours politiques ou

3 Giovanni Joppolo, *L'Arte Povera*, France, Fall édition, 1996, p.40.

4 Robert Morris, "Notes on sculpture" dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, France, éditions Territoires, 1979, p.88.

psychologiques. Bien plus que cela, ces consommables sont pour la plupart en papier. Ils s'inscrivent, malgré eux et en étant utilisés dans une recherche plastique, dans une histoire picturale comme héritiers des papiers collés cubistes. Comment un matériau aussi quelconque que le mouchoir en papier peut-il faire un tel grand écart entre banal et politique, futile et histoire de l'art ?

Faire tapisserie reprend une expression populaire et souvent péjorative pour inscrire le discours dans celui d'une analyse en lien au textile, à l'artisanat et le folklore comme réservoir de savoir faire riche permettant de nombreuses possibilités d'assemblages. Le fil, que j'utilise au milieu de tout cela et de tous ces champs, fait son propre chemin. Il dessine, sculpte, écrit et il devient progressivement bruyant. Discret bien qu'omniprésent, il est matière, matériau, ligne, trace et épaisseur. L'aiguille troue le support, laisse une trace et son empreinte. Une ligne entre réappropriation d'un support, d'un savoir et l'absence de la main ou machine qui a cousu. La couture en reposant sur des actes répétitifs souligne l'importance de son ancrage culturel et mémoriel. Comment une technique associée au modeste, faisant tapisserie devient éloquente ? Comment peut-elle être à la fois silencieuse et bruyante ? Les matériaux s'assujettissent à ce destin du fil et racontent avec lui la tragédie de la matière.

Les assemblages, une fois réalisés, sont exposés dans l'espace, se mettent en volume et révèlent la dimension empathique de la forme cousue. Comment une forme peut-elle être empathique ? La troisième partie du mémoire *Empathie de la forme* pour répondre à cela, va dans un premier temps analyser la couleur des assemblages, puis les caractéristiques des formes suspendues et en quoi elles sont empathiques. Le blanc domine la plupart des travaux, cette couleur n'est pas une valeur ajoutée mais inhérente aux matériaux. Elle confond la problématique sur la couleur comme couleur silencieuse avec celle du support. Comme si les couleurs participaient à l'émotion, le blanc est pour moi une couleur silencieuse. Le silence devient alors un enjeu théorique, mais peut-on le rendre visible ?

Cette troisième partie s'attache à un questionnement : comment rendre visible un poids avec des matériaux légers ? Les matériaux cousus en étant assemblés perdent leur fonction, se réduisent à de la matière et se taisent. Le silence inhérent à ces passages est-il un enjeu plastique ? Comment exposer le silence présent lors du processus de réalisation ? Les trous de couture lient et scellent les sens, épuisent les matériaux pour y extraire des sens et formes.

L'empathie sert à analyser les formes sculpturales, comment celles-ci répondent à une intention et s'y adaptent ? L'empathie de la forme s'attache à interroger la forme sculpturale exposée, peut-elle comprendre et absorber un ressenti des matériaux ? Le ressenti de la matière s'exprime dans la forme sculpturale qu'il sera donné aux surfaces cousues, c'est ce que j'appelle l'empathie de la forme. La plasticité et la malléabilité, mises en scène dans les suspensions, ouvrent un questionnement sur la sculpture même. Les matières chutent, sont molles, les plis des matériaux ne sont pas lissés mais participent au poids de la forme sculptée. Ils créent des masses blanches, une approche longuement développée dans la troisième partie, et affirment la légèreté du poids symbolique.

Le travail se construit sur et comme autant d'oppositions non résolues, affirmées, dont la sculpture et le futile, l'accumulation et l'expressivité monochrome, le folklore et la monumentalité, l'aura des matériaux et l'usage utilitaire ou encore leurs banalités et leurs dépassements dans la recherche plastique s'exposent. Dans tout cela, la couture épuise les passages, liens, sens, signes pour tenter de réconcilier dans la sculpture, ces éloignements ou écarts du modeste.

1/ Des matériaux implicites⁵

À tous ses amis européens, Jean Tinguely envoie des lettres délirantes : ils (les artistes américains néo dadaïstes du pré-pop) font GRANDS, justement grand, c'est formidable ! Cette découverte de la "grandeur" américaine, conçue à la fois comme une exacte proportion de l'espace et du rythme potentiel de l'énergie, est une expérience commune à tous les jeunes artistes européens du début des années soixante qui ont "fait le voyage".⁶

Dans le cadre d'un programme entre la New York University (NYU) et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR d'arts plastiques ; j'ai eu l'opportunité de connaître, en 2011 et 2012, cette exaltation décrite par Jean Tinguely. Une expérience qui a aussi marqué un tournant dans ma pratique artistique, le travail de couture s'est écarté de ses matériaux traditionnels et du textile pour s'inscrire dans des matières du quotidien et industrielles.

Le fil comme médium graphique était au cœur de mes recherches plastiques. Dans un premier temps, cette matière a été pour moi une réponse technique pour dessiner sur du tissu, et elle s'est par la suite affirmée en choix plastique. Ce fil a été utilisé pour broder sur des rideaux, il s'est progressivement étendu à d'autres supports appartenant à l'univers de la maison : mouchoirs, taies d'oreillers, draps où se dessinaient des passants, paysages et arbres préalablement photographiés d'une fenêtre. La photographie source de captation et de conservation, devenait le point d'ancrage des broderies. Dans ces protocoles, il s'agissait de mettre en scène une confrontation entre l'intérieur, ce qui est de l'ordre de l'intime et l'extérieur, l'espace public. Le fil me permettait de matérialiser ces passages.

⁵ Terme emprunté à Nicole Terrien, dans son article "La banalité dans les romans de Jean Rhys: de l'implicite au silence", publié dans la revue *Le banal dans le roman britannique contemporain*, revue semestrielle bilingue, n°6, France, L'Harmattan, Université de Provence, 1997.

⁶ Pierre Restany, *Nouveau Réalisme 1960-1990*, France, Matières d'images La Différence, 2007, p.77.



La couture et le fil renvoient souvent aux travaux dits féminins, ce rapprochement permanent avait ouvert mes recherches aux arts traditionnels et celui de l'artisanat. Un héritage que je voulais mettre en scène, mais plus encore je m'attachais à questionner le rapport de force que suggère et développe une pratique de la couture. Cette tension entre tradition et identité féminine était une préoccupation mais mes premières impressions de la ville, où tout était plus grand, plus rapide, a vite confronté cet univers de la maison et du traditionnel à de nouveaux artefacts. La plupart des travaux réalisés auparavant reposaient sur des collectes et des objets de récupération. Le programme à NYU imposait un rythme de travail inédit pour moi et à modifier mon rapport aux éléments. Cela peut paraître anecdotique mais cette double confrontation, à la ville et à l'université américaine, a effectué un tournant dans mes recherches.

Au cours d'une visite d'atelier, j'ai eu l'opportunité de rencontrer l'artiste américaine, Olga Komoundoros. Au travers de ses sculptures et dessins, elle explore le mythe du rêve américain et questionne les disparités économiques façonnant ce rêve. Elle travaille avec des objets trouvés, domestiques ou industriels, et le texte. Le discours féministe qui l'accompagne établit des liens entre les réalités sociales et politiques. Sa réappropriation d'objets domestiques m'a interpellé mais son traitement est chargé de revendications politiques. Ils sont des signes de la vie domestique et illustrent le regard critique qu'elle porte sur celle-ci. Ils ne sont pas dans son travail des matériaux ni des matières à utiliser mais des éléments ancrés dans des fonctions quotidiennes.

De cette rencontre s'est ouverte une discussion sur la tradition inhérente aux techniques féminines très présentes dans mon travail. Elle a amorcé dans mes recherches de nouveaux champs d'expérimentations avec la couture, les matériaux convoqués et les techniques utilisées afin de mettre en perspective le respect que j'ai pour ces pratiques dites féminines. Comment sculpter avec et sur des pratiques traditionnelles ? Ces questionnements ont permis de nouvelles expérimentations, dont la découverte de matériaux n'appartenant pas au textile. En m'éloignant du linge de maison, je me suis concentrée sur des matériaux souples, modestes, à portée de main. Tout en voulant conserver la couture comme technique d'assemblage, j'ai commencé à expérimenter différentes matières comme le papier ou le plastique et à composer de



Olga Komoundoros, *Demand management*, installation, meuble et papiers journaux, dimensions variables, 2009

grandes surfaces. C'est par une démultiplication d'un élément choisi, accumulé en quantité et assemblé par la couture que s'opèrent les décalages.

*Décor et décoratif deviennent ainsi comme les signes ou les mouvements désaffectés, apparemment neutres, sans affects, d'une longue durée intime, le plus souvent issue, inaperçue. Le décor accompagne notre vie entière, et c'est lui en effet que nous distinguons le moins.*⁷

En réponse à l'immensité, violence et absurdité parfois ressenties, j'ai adopté et assumé une approche critique sur les matériaux choisis et immédiats, dans le sens de facilement trouvables. En évacuant le temps de recherche du linge de maison ou d'éléments de mercerie par exemple, je mettais de côté les matériaux traditionnels afin de me concentrer sur des artefacts pensés pour nos usages actuels, tels que des mouchoirs en papier, enveloppes, épingles de couture, carrelage ou encore des sacs en plastique. Mon travail se concentre alors sur la matérialité même des éléments cousus et leur manière de réagir à la couture.

La couture est au cœur du processus mais au cours du temps, elle s'est confrontée à de nouvelles temporalités et échelles tout en s'affirmant comme technique d'assemblage modulable et adaptable selon les matériaux. Les éléments jusqu'alors travaillés étaient en tissu, la série des *Passants* est un ensemble de broderies sur des mouchoirs en tissu et où se dessine au fil blanc le contour d'un passant préalablement photographié de derrière une fenêtre. Le mouchoir en tissu récolté et ayant une histoire est devenu un mouchoir en papier acheté dans le commerce.

Pour tout cela, je rejoins l'exaltation de Jean Tinguely pour ce voyage.

Deux types de matériaux cohabitent dans les travaux présentés ici, ceux issus de la consommation de masse, produits en série, artefacts reproductibles comme l'enveloppe, le mouchoir en papier, la toile émeri ou le sac en plastique et ceux chinés,

⁷ Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche, apparentements de l'artiste*, France, Les éditions de minuit, 1999, p. 65.

pièces plus rares, parfois uniques et donc irremplaçables comme les cadres, les mouchoirs en tissu, les cadres d'entomologiste. Un passage entre objet, matériau et matière s'effectue. Mon travail s'est progressivement attaché à la matérialité des éléments cousus, et l'a intégré aux installations même. L'objet, l'usage et le fonctionnel tendent à s'effacer pour ne laisser place qu'à la matière dans le processus de réalisation, à la différence de travaux plus anciens où l'objet tel que le cadre prenait part et dessinait l'installation même. L'objet est une chose perceptible, sensible. Tandis que la matière est ce qui compose tout corps ayant une réalité tangible. L'élément préexistant est choisi, se tait dans la réalisation, s'adapte et disparaît derrière la machine à coudre pour répondre à un projet plastique.

Envelopes strip est un assemblage cousu d'enveloppes blanches et vierges disposé en suspension dans l'espace. *How to be a hero* est un drapeau blanc fait de mouchoirs en papier cousu. *Carte Emeri*, réalisé dernièrement, est une carte céleste réalisée à partie de toile émeri cousue, où les points de couture et fils dessinent une constellation. Le fait est que les travaux reposent sur des assemblages de matériaux qui sont également des matières. Les mouchoirs en papiers, une fois cousues ensemble, deviennent un support qui porte les traces de l'assemblage tout en conservant l'histoire de l'objet. Artefacts modestes qui vont de soi, toujours à portée de main, trouvables partout, ils sont comme le prolongement de réflexes. Est implicite ce qui, sans être énoncé formellement, découle naturellement de quelque chose. Ces matériaux ont la capacité d'être implicites quotidiennement et symboliquement.

Les mouchoirs en papier assemblés composent une surface blanche intitulée *How to be a hero*, un drapeau blanc hissé comme une sculpture. Formellement le drapeau est un quadrillage de mouchoirs cousus. Mais il est également une sensation du matériau et une réponse du dispositif où les matières deviennent le fond et la forme du projet.

Les supports et les matières ou matériaux portent-ils l'histoire de l'œuvre ? Ils conservent les traces de l'assemblage en laissant paraître les points de couture. Ils suggèrent donc le processus qui a mené à sa constitution, une mémoire du travail effectué. Les matériaux utilisés sont des produits issus de structures artificielles et industrielles. Ils ont une durée de vie limitée parce qu'ils sont faits pour être jetés. Ils ne

sont rien, pauvres car sans valeur économique aux yeux de la société de consommation tout en y participant pleinement.

Le pauvre est un état, une considération portée sur des éléments. Il renvoie, dans l'histoire de l'art, aux artistes de l'Arte Povera, mouvement qui a fait de ce terme un enjeu plastique central. Ils utilisaient des matériaux "pauvres" leur permettant d'effacer la distinction conventionnelle entre l'art et la vie quotidienne. En s'éloignant d'une iconographie conventionnelle et de symboles traditionnels, ils se concentraient sur la matière, l'objet banal, son essence, sa présence physique dans l'espace, l'affrontement des énergies afin de solliciter chez le spectateur des réactions affectives et sensibles. Le pauvre est à considérer comme un détachement des acquis culturels, passant par un appauvrissement de l'art, au sens d'un éloignement des matériaux traditionnels et définis comme nobles. De plus le terme Povera dans la langue italienne n'a pas de dimension péjorative, contrairement au français, cette signification particulière au sein de la culture italienne a longtemps été nourrie par le catholicisme de Saint François d'Assise. Pauvre est une référence chrétienne à l'ascèse et au renoncement franciscain qu'ont repris et interrogés les artistes de l'Arte Povera reposant sur un matérialisme spirituel, une révélation du mystère de l'existence dans les objets les plus banals, les plus insignifiants ou quotidiens.

Une stratégie de la réduction matérielle et de la table rase, d'atténuer l'importance de l'objet au projet du processus, de poursuivre une méditation sans cesse renouvelée sur la matière, le corps, l'énergie.⁸

La forme, la plasticité et la dimension métaphorique du matériau sont le point de départ d'un assemblage et dirigent les recherches. Ces caractéristiques sont une porte d'entrée dans mon travail, la forme cousue se définit par la suite. C'est le matériau qui amorce une réflexion sur la forme sculpturale. Néanmoins ils ne sont plus objets à partir du moment où ils s'insèrent dans les assemblages mais deviennent des matériaux implicites. Les assemblages, que je réalise, s'attachent de manière excessive et en

⁸ Giovanni Joppolo, *L'Arte Povera*, France, Fall éditions, 1996, p.22.

volume à la matérialité même de l'élément choisi ; sa fonction et son environnement d'origine y sont marginalisés. C'est en ce sens qu'ils ne sont pas nommés "objets" mais "matériaux" ou "matières". Évacué de son lien à l'usage, l'objet devient un matériau.

Par l'accumulation et la couture, les éléments cherchent à atteindre une abstraction afin de l'éloigner de son utilité pratique pour affirmer sa plasticité. En mettant à distance leur banalité, ces objets deviennent le fond et la forme des recherches plastiques grâce à ce qu'ils sont et non à ce qu'ils sont censés faire. A partir d'une analyse des matériaux, et la question : sont-ils des objets? A débuté une analyse approfondie des matériaux fréquemment utilisés et poussés à leur paroxysme dans mon travail de couture: l'enveloppe, le mouchoir en papier et le sac plastique.

Une question qui amène à l'étude de ces matériaux dans la première partie *Des matériaux implicites*. Chacun des éléments est étudié : comment celui ci s'adapte tout en amenant une force métaphorique au travail d'assemblage ? En permettant de coudre des compositions, ils créent une forme dans l'espace, soulignent leur capacité d'adaptation et révèlent l'extraction comme acte plastique d'origine pictural.

L'enveloppe

*Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer, mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas une évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie*⁹

L'enveloppe est un des matériaux le plus expérimentée dans mes recherches cousues. Elle a servi à créer les pages d'un livre mais aussi à créer des surfaces blanches et des bandes de papier allant jusqu'à 6 mètres de long. Au départ l'enveloppe était utilisée parce qu'elle suggérait la correspondance, mais progressivement sa forme, sa force métaphorique et ses capacités d'adaptation ont pris le dessus pour s'éloigner de l'anecdote du courrier et ouvrir un questionnement sur sa force symbolique et théorique en tant que papier enveloppant. Toutes ces expérimentations ont abouti au projet *Envelopes strip*.

Cette première sous partie s'attache à une analyse approfondie de l'installation *Envelopes strip* développée sur plusieurs années et exposée en 2013 pour Nuit Blanche. Coudre l'enveloppe, c'est la tester, l'éprouver, l'assembler, la mettre en avant, et souligner ses capacités au sein d'une composition. Une approche du papier qui fait écho aux papiers collés des cubistes et révèle l'importance d'éprouver le papier pour approfondir un questionnement sur la composition. Face à cela, la souplesse du papier permet des plis, des formes molles et une référence à l'enveloppement du textile.

⁹ Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, France, Galilée, 2000, p.85.

Envelopes strip¹⁰

L'enveloppe est le matériau exposé à son paroxysme dans *Envelopes strips*, suspensions d'enveloppes vierges et vides cousues en bandes, commencées en 2012. La petitesse de l'enveloppe se décuple et se démultiplie dans ce projet pour aller jusqu'à surplomber le corps, en hauteur et en volume. Allant de une à cinq suspensions, selon l'espace d'exposition, elles sont réalisées à partir d'un assemblage en très grande quantité, d'enveloppes, cousues à la machine à coudre les unes après les autres de manière à constituer des bandes faites d'une soixantaine d'enveloppes et d'environ 9 mètres chacune. Elles sont ensuite enroulées à un burin planté dans un mur à une hauteur d'environ 2,50 mètres créant ce que j'appelle des suspensions. Chaque suspension se définit par un point d'accroche et une certaine quantité d'enveloppes. Les bandes sont toutes réparties, disposées et enroulées autour de ce point d'accroche tombant jusqu'au sol. Ce dispositif produit de grands volumes, grosses masses blanches comme d'immenses boucles ou rubans monumentaux occupant toute la hauteur du mur. *Envelopes strips* varie et s'étoffe selon les espaces, les quantités de bandes cousues s'accroissent dans le temps. J'ai réalisé cinq suspensions pour *Nuit Blanche 2013*¹¹.

Cette opportunité a été possible grâce aux projets menés par l'association Curry Vavart, collectif d'artistes dont je suis membre depuis 2007. Afin de soutenir le développement de projets artistiques et associatifs à Paris, le collectif développe la création d'espaces de travail artistique temporaires et mutualisés, installés dans des bâtiments désaffectés destinés à être réhabilités. Ce faisant, les artistes de l'association ont développé dans leurs œuvres une sensibilité particulière à l'histoire industrielle et artisanale des espaces investis et de leur quartier.

10 Traduction : *Bandes d'enveloppes*

11 *Nuit blanche 2013*, le 5 octobre 2013 au 14-16 rue du Capitaine Marchal 75020 Paris



Les cinq suspensions étaient exposées dans une ancienne carrosserie du 20ème arrondissement (locaux de l'association) et étaient accrochées dans ce qui était la rampe d'accès, un couloir en pente par lequel les voitures accédaient à la fosse. Sur un des murs longeant cette rampe, cinq burins étaient plantés à 2,50 mètres de hauteur. Sur ces burins, socles des sculptures, étaient enroulées les bandes. La quantité d'enveloppes et la boucle constituée par la longueur de la bande créent de grands volumes blancs et une sensation de poids. Sur le dernier burin de cette rangée, les bandes glissent de manière à dégouliner sur la pente du sol et s'entasser au sol. La quantité de bandes réalisées, la disposition des suspensions dans l'espace, l'envahissement du lieu ont été pensés selon et pour l'espace d'exposition. Il s'agissait d'occuper et de répondre formellement à cette ancienne rampe d'accès.

Le processus de réalisation et d'installation d'*Envelopes strips* reposent sur les trois mêmes caractéristiques énoncées par David Bourdon dans l'ouvrage *Carl Andre Sculpture 1959-1977*¹² :

- une composition modulaire
- une forme pensée selon l'espace
- l'utilisation d'éléments ordinaires.

L'œuvre majeure du sculpteur américain m'a permis de prendre conscience des modulations et spécificités des suspensions *Envelopes strips*. Bien que ne me confrontant pas aux mêmes problématiques formelles et théoriques, les sculptures au sol de Carl André ont éclairé et souligné les enjeux de mon travail en volume et aidé à prendre conscience des étapes et caractéristiques de la réalisation d'*Envelopes strip*.

Ses sculptures sont disposées au sol et constituées de matériaux standardisés (briques, plaques de métal ou bois), utilisés comme éléments non transformés, de manière répétitive. Chacune des sculptures est un ensemble d'unités d'un même matériau, les unités sont identiques : une brique est une unité, un tasseau une autre. Ces unités sont

¹² David Bourdon, *Carl Andre, Sculpture 1959-1977, A redefinition of sculpture*, New York, J.Reitman, 1978, p.14-16.

disposées de manière linéaire ou en carrée sur le plancher ou le sol. Les matériaux ne sont pas fixés ni collés mais posés et agencés. L'arrangement est non hiérarchique, toutes les unités sont les mêmes, et peuvent être échangées à chaque installation.

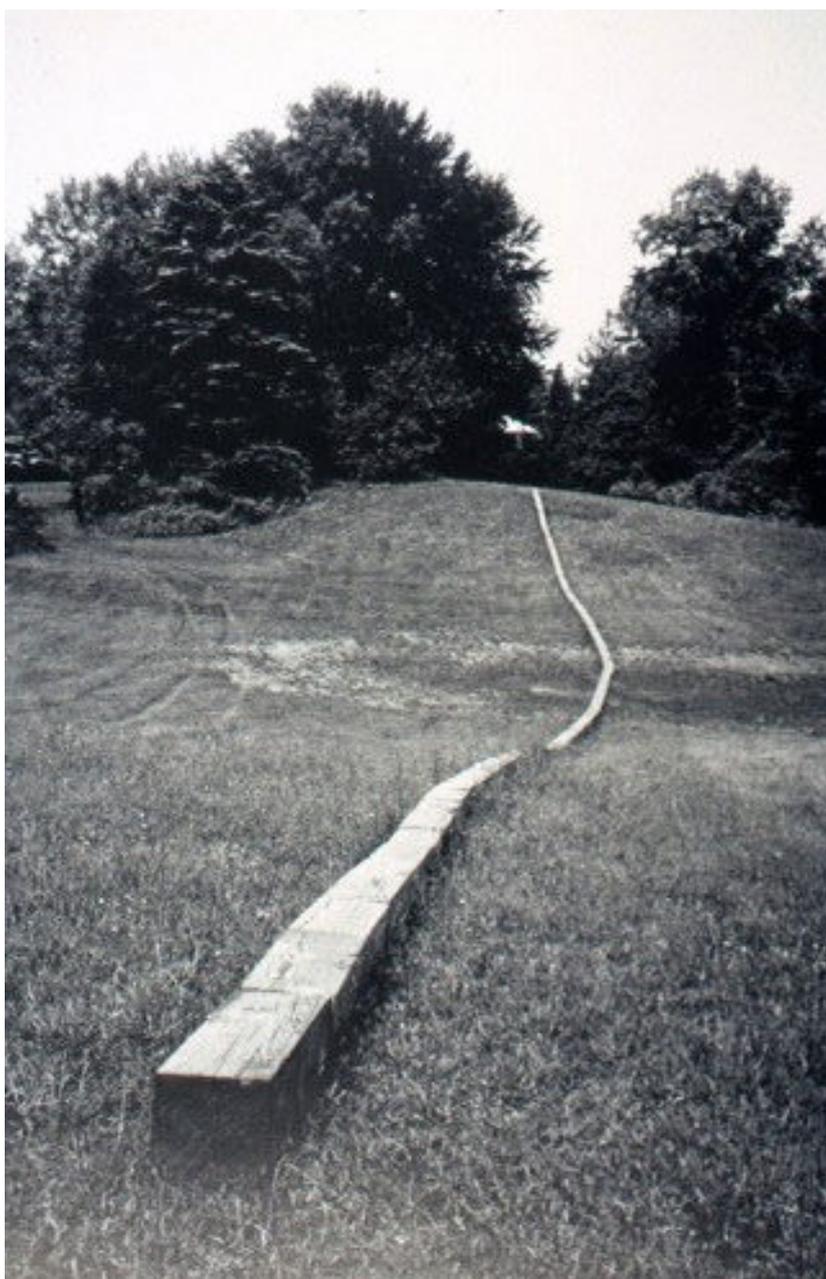
La sculpture *Secant*, réalisée en 1977, est une longue ligne d'environ 92 mètres de long constituée de tasseaux de bois de sapin, chacun de 12x12x36 cm. Elle était disposée en extérieur dans un parc. Lors de son installation, cette ligne de bois n'était pas visible dans son ensemble mais une extrémité dépassait d'un monticule pour continuer sa route au-delà et traverser une prairie. La forme sinueuse du monticule dessine la forme de la sculpture tout en étant intégrée et absorbée par la sculpture même. Ces échanges de formes entre espace et tasseaux dessinent les spécificités de la sculpture de Carl André. Avec une ligne de tasseaux, simple et fluide, il démontre les aspérités du terrain. Il impose une géométrie au champ qui ne s'attache pas qu'à l'objet sculptural mais aussi au lieu où il est disposé.

Les compositions sont modulaires et conçues selon l'espace d'exposition, la disposition est donc considérée comme une partie intégrante de l'œuvre, et la forme de la sculpture déterminée par l'espace. Pour chacune de ses sculptures, Carl André n'invente pas de nouveaux matériaux, ni de technique ou forme mais arrange des éléments prêts à l'emploi, c'est-à-dire préexistants à la sculpture. Il s'agit de matériaux trouvés et travaillés dans des configurations géométriques simples. Ses *particules*¹³, comme Carl André les appelle, sont des matériaux disponibles et utilisables par n'importe qui. Carl André dit lui-même que quiconque pourrait reproduire ses sculptures et que les répliques seraient identiques aux originales.

Envelopes strips se construit autour de ces trois mêmes caractéristiques tout en s'en éloignant. Les enveloppes sont utilisées de manière répétitive. Agencées les unes après les autres. Ces unités sont cousues bord à bord.

Les bandes ainsi réalisées sont accrochées et décrochées à chaque présentation, les compositions varient et sont modulaires selon l'espace d'exposition.

13 *Ibid.*



Carl Andre, *Secant*, 100 tasseaux de bois, 30x9140cm, 1977

Les arrangements sont non hiérarchiques : les longueurs et la gravité, seulement, vont déterminer la masse suspendue.

De même que pour Carl André, le souci de la simplicité se manifeste dans l'usage des matériaux bruts, les suspensions ne s'attachent qu'à la forme géométrique de l'enveloppe, objet dépossédé ici de sa fonction pour ne devenir qu'un matériau. L'enveloppe devient abstraite dans la quantité linéaire que je couds. Elle est exploitée en bande et devient une surface de papier ce qui invite à porter une grande attention sur le matériau lui-même, sur la façon dont il est utilisé et sa plasticité. Mais Carl André éloigne le geste de la composition, alors que les assemblages reposent sur la couture et mon choix de la mettre en scène puisque les fils d'arrêt (fils finissant la ligne cousue et nouant les points normalement coupés à ras du tissu) ne sont pas coupés et créent un rhizome de lignes participant à la sculpture.

La planéité caractéristique et fondamentale des sculptures de Carl André est un aspect qui se révèle lors du processus de réalisation des bandes d'enveloppes pour s'en éloigner lors de l'installation dans l'espace. L'enveloppe est plate mais a la capacité selon les besoins de se remplir, épaissit par le papier qu'on y glisse. La platitude de sa fonction joue linguistiquement avec la planéité mise en scène dans les suspensions. Par le passage dans la machine à coudre, les enveloppes s'aplatissent, elles ne peuvent plus rien contenir. Technique qui révèle leur dimension plate.

L'apport décisif de Carl André dans la sculpture est d'avoir mis à bas la verticalité. Ces suspensions d'enveloppes ne reposent que sur la verticalité. La planéité formelle des sculptures au sol de Carl André n'est pas la planéité que j'exploite dans mon travail.

La planéité des enveloppes révélée lors du processus de réalisation est par la suite, lors de l'accrochage, exposée verticalement et non horizontalement. Mais cette notion a souligné l'importance des passages des éléments entre de deux dimensions à trois dimensions dans mon travail. L'enveloppe est un support pour écrire mais devient la surface d'un projet plastique en volume. A la différence de Carl André, les ancrages classiques ne sont pas rejetés : par la verticalité une référence au corps persiste et la

masse du matériau s'expose. Les bandes sont suspendues à un burin planté dans le mur les rendant dépendantes de ce point d'accroche : elles ne sont pas des formes autonomes et se font donc en fonction des espaces de présentation. Le lieu détermine les suspensions et par la quantité, les suspensions redéfinissent l'espace.



Eprouver le papier

Il refusait, dit-on, de " s'interrompre pour contempler ce truc que l'on appelle ma vie ". Pourtant, malgré les chemins détournés, plus on entre dans le texte et plus on le contemple, " ce truc ", cette chose désarmée, faite de trous, qui s'appelle une vie et s'offre comme un recueil de gestes à composer, une collection de pierres et de papiers à rassembler.¹⁴

Éprouver est l'acte de tester quelque chose pour vérifier sa valeur ou qualité. Mais c'est aussi ressentir et à l'opposé subir, faire souffrir. Une enveloppe est sans valeur et pourtant elle aide à construire et établir le quotidien, réponse immédiate à nos besoins, sous la main, prolongement d'un réflexe et outil sans valeur matérielle. Le banal et le quelconque ne sont pas des caractéristiques que nous associons communément au souvenir ; antinomiques à une valeur mémorielle, le banal est toujours avec nous. Mais lorsque que survient un changement, le regard porté sur le quotidien change, et l'acte d'extraire un élément du décor pour le conserver différemment loin de sa fonction première souligne et révèle le décor. Matériaux où se rencontrent : futilité et mémoire ; altérité et monument. D'une analyse de la matérialité des enveloppes et de leur utilisation comme matériaux ressortent deux caractéristiques importantes: élément ordinaire et en papier.

Comme la partition du compositeur ou le brouillon de l'écrivain, l'esquisse du peintre, le croquis du sculpteur, l'ébauche de l'architecte font du papier le fragile support de l'essentiel, le miracle d'un médium-gardien en qui se conservent les traces de la création à l'état naissant. Le papier ; c'est le sanctuaire de la genèse ¹⁵

En anthropologie, un sanctuaire désigne un site sacré, il est interdit au profane et réservé seulement aux personnes sacrées à la différence d'un temple construit pour

14 Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, France, Allia, 2006, p.12.

15 Pierre-Marc de Biasi, "Une substance paradoxale", dans *Le papier à l'œuvre*, France, Louvre éditions, 2011, p.21.

être un lieu accessible aux fidèles. Selon cette définition et la citation extraite du catalogue d'exposition *Le papier à l'œuvre*, si le papier est un sanctuaire, alors il est un lieu avec accès limité, accessible aux personnes sacrées. En travaillant avec du papier non pas noble mais de l'ordre du consommable, ce sanctuaire prend une tout autre définition, et déplace l'accès sous entendu. L'approche du papier comme support noble est ici inversé et relégué à sa fonction la plus quelconque, il est un support pour des tâches qui n'appartiennent en rien au champ des arts plastiques. Le papier s'efface derrière la fonction de l'objet dans le quotidien, pourtant les enveloppes ou les mouchoirs sont en papier. Ils ne sont peut-être pas nobles et encore moins conçus pour recevoir un projet plastique, ils sont des supports du banal. En étant mis en volume, ils constituent la matière des sculptures que je réalise.

L'artiste suédois Claes Oldenburg a mis au cœur de son travail les termes de banal et quelconque. Ses sculptures sont monumentales et molles, elles sont tirées de la vie quotidienne et des rues New-yorkaises. Dans un premier temps, il utilise du carton ondulé, des papiers journaux et des objets trouvés peints en réponse au contraste entre les vitrines rutilantes et les détritiques, et ce que ces éléments de la vie urbaine révèlent comme désirs, liés à la consommation. Par la suite, il se concentre sur des sculptures faites de tissu, géantes et très colorées représentant de la nourriture telle une part de gâteau ou un hamburger.

Et j'ai un sentiment d'absolu relativité en ce qui concerne l'objet ; je n'ai davantage idée de sa véritable existence ; ainsi suis-je enclin à accepter la connaissance que j'en ai comme sa seule existence possible mais je tempère grandement ce point de vue à la lumière de la notion qu'en ont les autres. J'ai tendance en général, et ceci n'est pas simple à comprendre, à tenir tout ce que je vois pour subjectif, c'est-à-dire toute réalité que le verre que je regarde apparaîtra à moi sous un certain jour, et à vous sous un autre.¹⁶

16 Claes Oldenburg, enregistrement par Billy Klüver, interview avec les artistes participant à l'exposition: *the Popular Image Exhibition*, April 18-June 2, 1963, The Washington Gallery of Modern Art, Etats-Unis.



Claes Oldenburg, *Soft Ladder, Hammer, Saw, and Bucket*, 1967,
toile, caoutchouc mousse, peinture et bois, 244 x 137 x 61 cm,
Stedelijk Museum, Amsterdam, Hollande.

Les matériaux utilisés proviennent du même contexte mais ne se caractérisent pas ici par une démultiplication ou un renversement des échelles mais par sa présence en quantité. Ce faisant, le choix repose, comme le souligne Claes Oldenburg sur une réalité regardée, le travail plastique se construit sur du subjectif. Je me concentre sur leur plasticité, leur capacité à s'adapter à un projet plastique, l'objet m'émeut bien sûr, mais cette émotion s'annihile et la forme prend le dessus. L'enveloppe, comme outil, est dépassée, pour devenir une matière se développant dans l'espace et interrogeant non pas sa fonction dans le quotidien mais son enveloppement formel et symbolique et son poids métaphorique.

Dans *Envelopes strip*, le matériau "enveloppe" remplit un espace jusqu'à le surplomber. Le surdimensionnement passe par différentes étapes d'expérimentations et d'agencements jusqu'à dépasser l'échelle quotidienne et se rapprocher d'une structure monumentale. Mais dans tout cela, l'élément premier, la forme enveloppe qui a été le moteur des choix plastiques, se perd, elle n'est plus qu'une caractéristique matérielle, démultipliée et à ordonner.

*Ses minutieuses et multiples opérations sur les objets excluent d'emblée la référence au Ready made. Ces enveloppes qui, à bien y réfléchir, après coup, après vision, ne sont que des enveloppes, sont d'abord des papiers découpés.*¹⁷

L'enveloppe est un morceau de papier plié. Aspect physique que soulève Pierre Buraglio dans ses séries *Enveloppes* réalisées dans les années 80. *Enveloppes* est une composition d'enveloppes à fenêtre, ouvertes, mises à plat sur un support, l'intérieur exposé révélant le bleu intense de l'intérieur des enveloppes. Les compositions de papiers jouent sur des camaïeux de bleus, et reposent sur la découpe des papiers. Les morceaux de papier que sont ces enveloppes ouvertes sont parfois déchirés, éventrés, les bords pas nets.

¹⁷ *Buraglio*, catalogue monographique de Gilles Aillaud, Dominique Bozo, Jean Daive, Dominique Fourcade, Alfred Pacquement, France, éditions Centre Georges Pompidou, 1982, p.35.

En passant l'enveloppe dans la machine, je négocie directement avec sa matérialité. Les techniques d'assemblages et la forme obtenue s'adaptent à ce processus. Cette confrontation me permet de mesurer la quantité que je vais pouvoir assembler, comment, et jusqu'à quel point je peux exploiter les matériaux. Il s'agit de ressentir le papier, voir jusqu'à quel point on peut le percer sans le déchirer, quel point est nécessaire. Pourra t-il ensuite résister au poids de l'accumulation dans la suspension ? Ressentir c'est aussi se poser des questions précises sur la résistance du matériau cousu, s'interroger sur la réalité du papier.

Les unités sont cousues pour créer un volume mis dans l'espace. Ce volume porte la trace des fils, un assemblage en pointillé qui s'assimile à une forme de collage dans l'espace. Ces particularités du matériau et de l'assemblage par la couture dirigent mes recherches aussi bien du côté de la sculpture que du dessin. Dans la sculpture, le papier est une surface tandis que dans le dessin des fils s'attachent au support papier. Le papier est l'élément central permettant de témoigner et de condenser les enjeux théoriques que soulève mon travail d'assemblage. *Envelopes strip* est un collage dans l'espace où les bandes exposent la matière papier. La blancheur du papier réagit à l'éclairage de l'espace d'exposition et bien que toutes blanches, les bandes créent de façon inattendue des volumes très colorés. Par les ombres, les reflets, les teintes des papiers et les transparences des enveloppes ressortent alors des gris, bleus pastels voire roses selon la lumière.

Contrairement à d'autres supports, le papier se métamorphose facilement. Fragile, docile, il se prête à toutes les fragmentations, à tous les découpages, à tous les assemblages. Dans certains cas, l'acte d'addition ou de transformation se laisse clairement apprécier et détermine notre regard sur l'œuvre. Il prend parfois le premier rôle, jusqu'à constituer l'œuvre elle-même.¹⁸

18 Nathalie Coural, "Fragmenter, découper, coller" dans *Le papier à l'œuvre*, Odile Cavalier (dir.), France, Louvre éditions, 2011, p.141.

Surface pliée, enveloppée, dépliée dans l'espace, le papier s'abîme avec la couture et s'assujettit à un processus et parce qu'il est souple, le papier est manipulable, perçable, pour créer des volumes plus ou moins grands. Les assemblages assimilent sa fonction, son histoire et de sa propriété physique. Par une appropriation, l'enveloppe passe d'artefact à sculpture.

Bien que je couse une surface sur laquelle les fils dessinent des lignes, je ne cherche pas pour autant à souligner la réalité du plan pictural, ni à déconstruire le tableau pour le reconstruire comme l'ont fait les artistes de Supports/Surfaces, mais je tends à obtenir par l'assemblage une nouvelle surface faite par les matériaux et techniques du quotidien. Le mouvement Supports/Surfaces formé en 1969, prônait un retour à la peinture elle-même, non pas en recherchant une forme originelle mais en démystifiant l'objet artistique par la manipulation de différentes techniques qui participent à son élaboration en tant que tel. Pour cela les artistes privilégiaient une pratique de la peinture interrogeant ses composants élémentaires, et se caractérisaient par des démarches accordant une importance égale aux matériaux, gestes créatifs et œuvre finale. La surface cousue, réalisée à partir de matériaux préexistants, ne se réfère pas à la toile, je ne décompose pas le tableau, mais réalise une surface en lien à la sculpture. Pour autant la planéité du papier comme élément assemblé dans l'espace prend racine dans les papiers collés des artistes cubistes. La référence aux artistes de Supports/Surfaces tient à l'importance égale que j'accorde aux matériaux, assemblages et forme finale exposée.

La plasticité du papier subit le processus et temps de l'accrochage, il est cousu, piqué, découpé et s'adapte nécessairement à la longueur des bandes. L'installation est ensuite soumise aux masses de papier, à ses dimensions et sa plasticité.



CLEAN
UP
YOUR
MESS

Envelopper

La manipulation d'enveloppes a débuté avec le livre *Clean up your mess*. Le livre est composé d'enveloppes transparentes permettant d'être des pages où se glisse une image. Livre brodé, cousu à la machine de 21x13 cm il a été réalisé en 2011 lors de mon séjour aux États Unis. Fait à partir de proverbes traditionnels américains comme: "*A good beginning, makes a good ending*", "*A new bessom sweeps clean*", ou encore "*There is a black sheep in every flock*"¹⁹, il souligne les liens que nous entretenons avec la culture et la tradition, il s'attache au rôle moralisateur que peuvent avoir parfois les proverbes et la place qu'ils ont dans notre éducation. Les proverbes sont inscrits sur les pages de droites auxquels j'ai associé, sur la page de gauche, une image. Cette image découpée est glissée dans une enveloppe transparente faisant office de page de droite. Toutes les pages sont composées sur ce même processus. Les enveloppes sont brodées d'une cible faite au fil noir emprisonnant l'image. La reliure est également cousue. Les fils d'arrêt ne sont pas coupés et s'échappent du livre. Ce livre a ouvert des expérimentations avec l'enveloppe ; une confrontation entre support et contenu, reprises par la suite dans des projets en volume et dans l'espace. L'enveloppe qui a été une réponse pratique pour un assemblage dans le livre est devenue un élément interpellant et que je continue de tester.

Sa banalité me permettait de développer un travail autour de la correspondance, bien que toutes les enveloppes utilisées soient neuves jamais utilisées. A l'instar de *L'affaire du courrier* d'Arman regroupant dans une boîte 3 mois de correspondance avec Pierre Restany de 1961, l'enveloppe est neutre et vide. Cela n'enlève en rien sa capacité à contenir. L'enveloppe véhicule les liens avec la maison, et ouvre un questionnement sur le poids de ces liens, mais ils sont abstraits, intimes, souvent imperceptibles. Les

¹⁹ Traduction : "*Un bon début fait une bonne fin*", "*Un balai neuf, balaie net*", "*Il y a un mouton noir dans chaque troupeau*".



Clean up your mess

enveloppes sont neuves, achetées dans le commerce, blanches ou sécurisées à l'intérieur crypté.

Les masses enroulées et la légèreté du papier permettent de révéler la charge symbolique et émotive que j'associe à l'objet enveloppe. Néanmoins dans la quantité et l'assemblage, elles sont abstraites et condensent des caractéristiques de fragilité, de poids et de tension.

Dans les suspensions donc, les enveloppes sont vides ; et en n'ayant pas accès à ce qu'il y a à l'intérieur parce que fermées et cousues entre elles. Bien que leur rôle soit de contenir, elles enveloppent ici du vide, elles habillent quelque chose d'absent, et grâce à la couture et au dispositif d'accrochage, elles s'enroulent sur elles-mêmes et enferment le vide. Une mise en abîme où l'enveloppe devient également l'enveloppe de la forme suspendue. Un enveloppement qui dépasse l'artefact et l'outil, pour faire surgir des images ou notion telle que celle de *Moi-Peau* développée par Didier Anzieu.²⁰

Le Moi prend une configuration d'enveloppe qui lui permet de séparer le dedans du dehors tout en les reliant. Le Moi-peau est une interface entre le dedans et le dehors qui protège des pulsions internes ou des agressions externes, une frontière matérialisée par l'idée de l'objet. L'enveloppement pose les bases d'une conception du développement, et aide à créer une image accompagnant sa définition. L'objet-enveloppe était une relation contenant-contenu. Par la suite, Anzieu aborde l'enveloppe psychique pour décrire les phénomènes d'interface entre le monde psychique et le monde extérieur comme le monde naturel ou des objets, des autres et de la culture. Tel un nœud borroméen, l'enveloppe aide à définir un ressenti et une attitude au monde tout en aidant à expliquer notre rapport aux objets. L'enveloppe fait un grand écart entre idée et matérialité.

²⁰ Par *Moi-peau*, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Didier Anzieu, *Moi peau*, France, Dunod, 1995, p.39.

L'enveloppe psychique est contenante parce qu'elle évite l'éparpillement des objets internes dans un espace sans frontières et permet de lier ces objets en un ensemble cohérent. Elle joue un rôle de frontière en évitant des excitations trop grandes venues du monde extérieur. Elle délimite le monde perceptif du monde imaginaire tout en mettant en relation les objets du monde perceptif et les objets du monde interne.

Enveloppe et *moi peau* se rejoignent dans leur capacité à définir des frontières et à créer un lieu architectural ou psychique où se négocient les passages entre intérieur et extérieur, dedans et dehors, intime et public.

L'enveloppe, si l'on tire le fil de tous ses sens possibles, nous renvoie à un nœud significatif de la pensée Lacanienne. Lacan a travaillé sur *La lettre volée*²¹ d'Edgar Allan Poe, texte qui dans son séminaire devient un exemple théorique, un matériel venant éclairer les différentes transformations possibles d'un matériau, entre signe, signifiant et artefact, et démontre sa force parfois théorique et sa capacité de mettre au défi les sens du quotidien.

*L'enseignement de ce séminaire est fait pour soutenir que ces incidences imaginaires, loin de représenter l'essentiel de notre expérience, n'en livrent rien que d'inconsistant, sauf à être rapportées à la chaîne symbolique qui les lie et les oriente. Certes nous savons l'importance des imprégnations imaginaires, dans ces partialisations de l'alternative symbolique qui donnent à la chaîne signifiante son allure.*²²

Lacan théorise le signifiant parce que pour lui l'inconscient est structuré comme le langage. Signifiant / signifié et conscient / inconscient se rejoignent, et *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe est l'exemple permettant d'imager cette théorie. L'objet réel s'affirme comme une source de réflexion: le réel est ce qui reste ou qui revient, par opposition à

21 Jacques Lacan, séminaire sur *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, prononcé le 26 avril 1955, publié sous une version réécrite datée de mi-mai, mi-août 1956, dans *La psychanalyse n° 2*, 1957, p. 15-44

22 *Ibid.*

l'imaginaire et au signifiant qui se déplacent.

C'est pourquoi nous avons pensé à illustrer pour vous aujourd'hui la vérité qui se dégage du moment de la pensée freudienne que nous étudions, à savoir que c'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, constituant, en vous démontrant dans une histoire la détermination majeure que le sujet reçoit du parcours d'un signifiant.²³

Par cet exemple, il s'intéresse au symbolique comme passage nécessaire à la constitution du sujet. Lacan veut suivre l'évolution du signifiant enveloppe dans *La Lettre volée*, pris comme symbole, que ce parcours est déterminant pour la constitution de l'histoire. Dans son analyse de *La lettre volée*, il fait d'une lettre dérobée à la Reine un signifiant qui circule entre les personnages. La lettre, l'objet et le mot, prend plusieurs significations : objet matériel, lieu d'une écriture, d'une adresse, d'un symptôme. Certains objets se dérobent aux yeux par le fait même de leur excessive évidence, une disparition de l'objet en lien à sa surexposition. L'évidence de sa présence démontre l'enjeu du quelconque, du commun et du banal, ce qui est familier, qui peut devenir un moyen technique pour travailler sur la disparition. Et en effet, la lettre volée se trouvait simplement sur le bureau, la police, persuadée, elle, d'avoir à trouver un objet caché. L'enveloppe, matériel symbolique, contenant et contenu, chargée de sens, présente un enveloppement théorique riche que veulent signifier les suspensions cousues.

En regard de l'enveloppe d'Anzieu, l'objet devient une surface, un support de travail, de penser et de réflexion théorique, sans pour autant renier sa fonction dans le quotidien. Il se dédouble entre le matériau qu'il est et la force métaphorique de sa fonction, il est un écran où le matériau prend de l'ampleur. L'écran est aussi l'élément qui se place entre l'artiste et le sujet. Il est une strate, une frontière, un seuil que l'on doit dépasser pour donner à voir sa représentation. Il rend compte du point de vue et enregistre le placement des éléments. Cette réalité observée, qui passe au second plan, est ce qui

²³ *Ibid.*

est derrière l'écran. L'écran, tout en mettant à distance est nécessaire pour que l'inscription se fasse. L'œuvre doit être ancrée dans une matière, sans ça, elle ne serait pas transmissible et resterait au stade de l'idée, de l'image mentale, pour être saisissable. La matière du support permet donc le passage entre le dedans et le dehors, entre l'image mentale, ce qu'on observe ou imagine, qui est de l'ordre de l'intériorité, et l'inscription de cette image, ce qu'on extériorise. Un enveloppement métaphorique repris dans les suspensions. L'enveloppe permet une inscription théorique forte où se joue les passages entre éparpillement et constitution d'un sujet, d'une personne, d'une histoire tout en démontrant sa pauvreté ; par son excessive présence, par sa valeur marchande futile et son aspect quelconque au quotidien, elle noue sa modestie à sa dimension symbolique.

Le mouchoir

La présence dans sa poche d'un mouchoir donnerait presque envie, tant cet accessoire contraint est bête et laid, de le sortir non pas tant pour se moucher que pour pleurer. Ce serait oublier le pouvoir poétique et prophétique de ce petit morceau de tissu ou de cellulose...²⁴

L'exemple du mouchoir

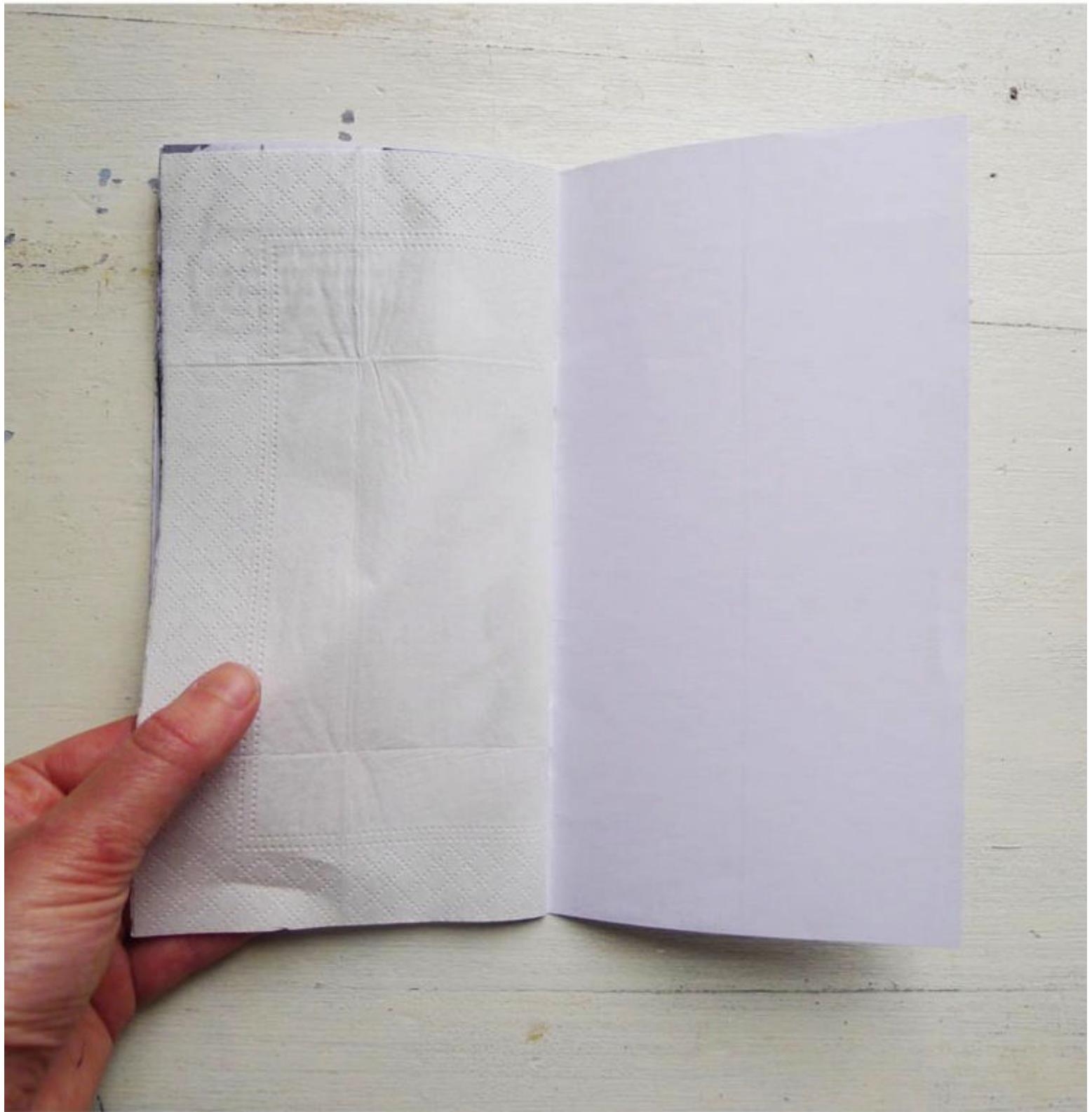
La poésie peut se trouver dans un mouchoir en papier. Cette citation souligne le fait qu'un simple élément peut créer un renversement dans les discours, peut passer du pratique au poétique, de l'intime au politique et faire écho à l'expression populaire : *grand comme un mouchoir de poche*. Son nom indique bien que le mouchoir sert à se moucher, et sur le plan matériel un mouchoir peut se décrire comme appartenant à la famille des morceaux de matériau souple sans assemblage au même titre que les : nappes, couvertures, draps, torchons, serviettes mais aussi linceuls, suaires.

Dans le livre *Stop whining*²⁵ réalisé en 2012, le mouchoir en tissu ou en papier est le sujet, photographié en boule, ou à plat et matière de l'objet livre en étant une page. Il y est associé à des répliques de films mélodramatiques et joue au fil des pages à dévoiler l'absurde de ces scènes.

Dans ce livre, la trivialité du mouchoir a commencé à devenir sérieuse, pour laisser entrevoir les capacités de cette matière, sa résistance et sa couleur au détriment de sa pauvreté commerciale. De plus je me suis souvenue de ma sœur fabriquant des robes

²⁴ Sophie Chassat, article, *La barbe ne fait pas le philosophe...le mouchoir si!* Le Monde.fr du 16.01.2013,

²⁵ Traduction : *Arrête de pleurnicher*



à ses poupées avec des mouchoirs en papier, la capacité d'adaptation de ce matériau m'avait déjà marquée.

Ce sont alors développées des expérimentations avec la couture en réalisant de grandes surfaces cousues sur lesquelles se dessinaient des cibles. Cette grande surface blanche est également devenue *How to be a hero*, drapeau blanc fait de mouchoirs en papier.

Le mouchoir en tissu et en papier sont des exemples emblématiques de ces objets intimes et banals, se transformant au gré des habitudes et des évolutions technologiques et conservant malgré tout une force poétique.

*On peut se demander pourquoi la langue française a conservé un mot qui évoque un geste aussi peu gracieux pour désigner cet objet qui comme on le sait peut être d'une élégance et d'une extrême finesse.*²⁶

Cette citation laisse pressentir la force imaginaire et poétique du mouchoir. Pour révéler ce point de vue poétique ou prophétique du mouchoir, il faut regarder l'objet du point de vue de sa valeur en puissance et non de sa fonction pratique. C'est-à-dire regarder ce qu'il est, comment il nous a accompagné et non analyser ce pour quoi il est fait. Guillaume Apollinaire déclare, le 26 novembre 1917, dans une conférence intitulée *L'esprit nouveau et les poètes*:

*Un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera un univers*²⁷.

Le mouchoir se retrouve dans des expressions populaires: *mettre son mouchoir dessus* ou encore *faire un nœud à son mouchoir* sont des expressions qui ouvrent une réflexion sur le renversement des échelles et la notion de mémoire. Tout mouchoir serait ainsi métaphoriquement un monument en puissance ; le mot *monumentum* ne signifiait-il pas avant tout "ce qui rappelle quelque chose" à l'instar des nœuds que

26 Nicole Pellegrin, Actes du colloque international: *Le mouchoir dans tous ses états*, Musée de Cholet, 2000, France, p.23

27 Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes, Conférence donnée au Vieux Colombier le 26 novembre 1917*, conférence retranscrite par les éditions Altarima, France, 1994, p.18.

nous faisons à nos mouchoirs ? Le mouchoir serait alors de nouveau un levier, comme le nommait Guillaume Appolinaire, pour ouvrir une réflexion sur les définitions du monument. En le nouant, sa fonction pratique disparaît pour être un espace de remémoration.

Aujourd'hui, s'il se défait sur le « kleenex » de sa besogne peu ragoûtante, il considère pensif un nœud fait naguère en son coin et se souvient d'une ambition autre²⁸.

Le mouchoir en tissu était un support connoté et travaillé, le mouchoir en papier ne vaut rien, il est un rebut du quotidien destiné à être utilisé qu'une fois puis jeté. Ce glissement m'intéresse parce qu'il n'enlève en rien la dimension symbolique et sociale de l'objet, le mouchoir en papier porte encore l'histoire du mouchoir en tissu, et la conserve de manière dramatique, ironique ou satyrique. Le consommable qu'il est devenu, est révélateur de l'environnement dans lequel nous évoluons aujourd'hui. Évacué de sa dimension précieuse, il peut dorénavant assumer ses caractéristiques matérielles, sa souplesse, et être un signe renvoyant à différents univers : la maladie, la société de consommation produisant des objets jetables, la perte d'un savoir faire, etc.

28 Jean-Paul Berthelet, introduction du catalogue d'exposition *Grand comme un mouchoir, mouchoirs anciens et mouchoirs d'artistes contemporains*, Bibliothèque Forney, Hôtel de Sens, 1997, p.3.

Les enjeux politiques de l'intime

Dans l'ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse*²⁹, Émile Durkheim précise que l'objet dans beaucoup de sociétés tribales a un pouvoir, une énergie qui l'arrache de sa simple matérialité ou usage quotidien. Selon le sociologue, la vie des populations dites primitives connaîtrait deux périodes distinctes : l'été, où les hommes du clan se dispersent et partent à la chasse ou à la pêche et l'hiver, moment où ils rentrent et fêtent leur retour. L'énergie générée durant ces moments festifs, une fois retombée s'accompagne d'états mélancoliques, les objets ont alors le rôle de remémorer ces temps forts et de les extraire d'un état d'abattement.

Il ne s'agit pas seulement de « souvenirs » ou de se souvenir : eux mêmes ont été consacrés ; ils ont baigné dans la liturgie effervescente qu'ils continuent d'emmagasiner. Ils ont été le plus souvent conservés dans un milieu spécial (le sanctuaire) ; ils ont été enduits de graisse afin d'être protégés ; les fidèles les ont touchés ou frottés ; ils sont encore imprégnés de la « force » qu'ils souhaitent retenir ou qu'ils veulent capter.³⁰

L'objet n'est pas seulement, ici, une madeleine de Proust, il est également sacré, porteur d'une énergie. Un matériau condensant toutes les individualités d'un groupe, dans lequel chacun se retrouve et trouve de la force. Un objet empêchant l'isolement et le retrait.

Nos sociétés modernes n'ont pas renoncé à recourir à ce type de rituel salvateur : nous nous appuyons sur du sensible (un drapeau, un emblème, un blason, des insignes). Ne tenons pas ces moyens pour futiles ou de pure convention! Nous

29 Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, France, Presses Universitaires de France, 2003, 647 pages.

30 François Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine : philosophie des objets et objets de la philosophie*, France, Synthélabo Groupe, 1996, p.27.

*devons nous raccrocher à eux, afin de pouvoir garder une tradition et surtout garantir une unité.*³¹

How to be a hero est une surface blanche de 190 cm sur 150 cm faite de mouchoirs en papier, transformée en drapeau blanc. Le titre provient d'une publicité vue dans le métro New new-yorkais, une université enseignait comment réagir face aux situations de crise, et pour vanter cette pédagogie, le professeur clamait: *I teach how to be a hero*³². Cette revendication lue dans les premières semaines de mon séjour New new-yorkais a affirmé un ton dans mon travail et a développé l'envie de travailler dans une réalité plus concrète et en lien direct avec des clichés sociétaux. Coudre un drapeau aux États Unis n'était pas anodin, où j'ai non pas découvert, mais appris à vivre avec une notion de patriotisme ancrée dans le quotidien. Cela m'a amené à m'interroger sur cette notion, et à questionner l'engagement politique d'un travail plastique. Le drapeau blanc en mouchoir en papier joue de manière triviale sur l'intime, l'abdication, la maladie, la tristesse. *How to be a hero* reprend l'un des symboles internationaux les plus connotés à partir d'un des matériaux les plus banals et quelconque de notre quotidien.

Pour tout américain, le Stars and stripes est un symbole d'identification fort. Tout événement que se soit familial ou national est décoré avec. C'est dans ce contexte qu'a émergé une recherche plastique autour du drapeau. Travaillant avec le mouchoir en tissu depuis plusieurs années, il m'est apparu évident que le mouchoir en papier pouvait également ouvrir tout un champ d'interprétations entre tradition et politique. Le mouchoir en papier est associé aux larmes ou à la maladie, thèmes forts, et paradoxalement sa matière et valeur commerciale sont très pauvres. Avec celui-ci, s'est amorcée une réflexion sur le poids d'un contexte social. Par l'absurdité du matériau, j'en joue sur un ton ironique. Transformé en drapeau, le mouchoir en papier a ouvert, de manière satirique et distanciée, un questionnement plastique sur l'abdication ;
une

31 *Ibid.*

32 Traduction : *J'enseigne comment être un héros*



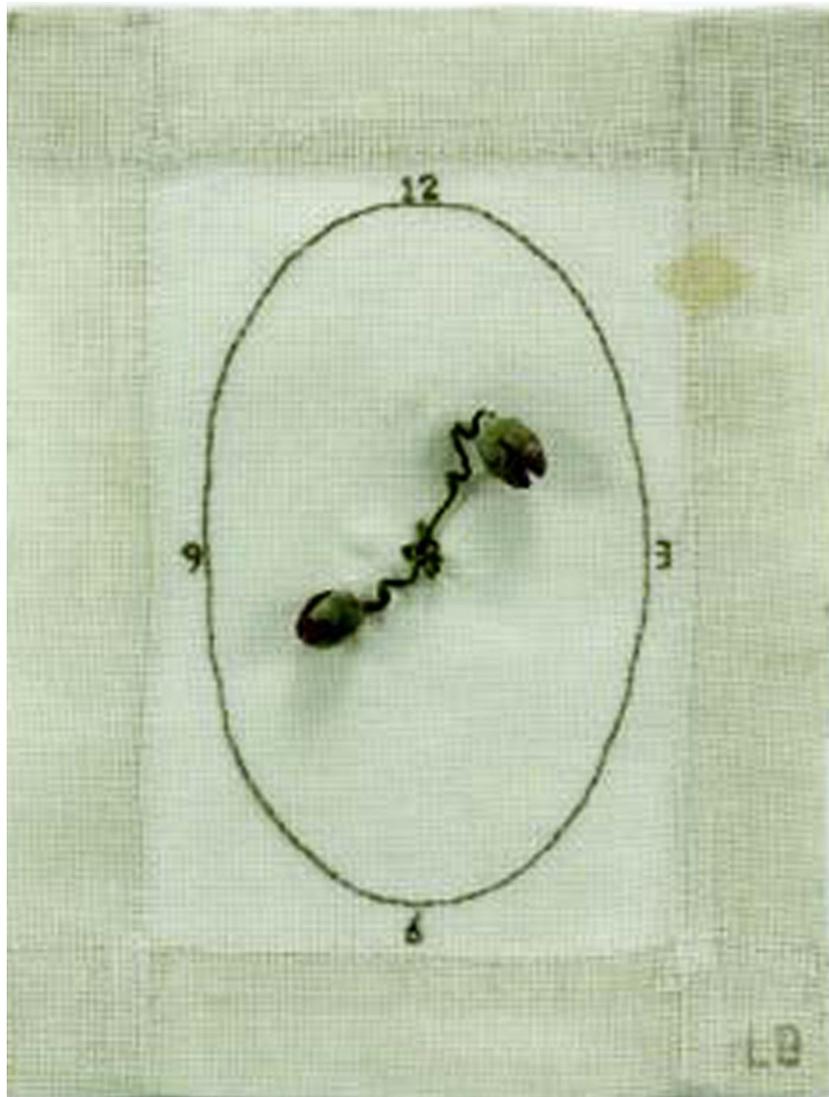
manière de composer avec des codes et éléments diamétralement opposés et de m'amuser de leur association. Ironie assumée par le matériau et le titre *How to be a hero*.

Le mouchoir en tissu n'est pas un matériau ironique, mais un saut dans le passé, une histoire, une intimité familiale, un savoir-faire et une industrie aujourd'hui disparue. Il commémore et se transmet ou est conservé, comme nous le rappelle les mouchoirs de Louise Bourgeois réalisés pour l'exposition *Moi Eugénie Grandet*, à la Maison Balzac en 2011:

Les torchons et les mouchoirs, souvent usés, qui sont le supports de la plupart des œuvres réunis ici, sont ceux de son enfance, rapportés de France et entassés dans les armoires pendant toutes ces années en attendant le bonheur d'être recyclés en œuvres d'art. Cette suite de seize tableautins, collages, ex-voto, reliquaires, qui évoquent le temps qui passe, la patience l'herbier et l'humilité des ouvrages de dames, avec perles, boutons, fleurs artificielles prélevés sur des chapeaux désuets, est exemplaire de cette manière si personnelle de transfigurer le passé en captant son parfum.³³

Le mouchoir en tissu a une dimension romantique que conserve malgré tout le mouchoir en papier, tout en ayant la capacité matérielle de s'en éloigner. L'adjectif romantique était au dix-septième siècle synonyme de romanesque, c'est-à-dire ce qui prédomine le sentiment, l'imaginaire, la rêverie et qui souligne l'aspect sentimental, aventureux ou merveilleux de certaines scènes. Le romantisme, mouvement d'abord littéraire et musical au 18ème siècle, apparaît en peinture comme mode d'expression de sentiments intérieurs. Le romantisme utilise un vocabulaire jusqu'alors inexploré: le rêve, la folie, le doute, la peur, l'angoisse de n'être rien face à une nature déchaînée. Face à ces sentiments exploités au sein d'une proposition plastique, le

33 Jean Frémon, "Mystères d'une identification", dans *Louise Bourgeois, Moi, Eugénie Grandet*, Le promeneur, France, 2010, pp 21-22



Louise Bourgeois, *Eugénie Grandet (détail)*, 28,2x21,5x2,5cm, 2009, feutre, fil de fer et fil sur mouchoir

drapeau en mouchoir en papier revendique une abdication. Le mouchoir en papier renvoie à la peur, au doute, à la maladie, à une faiblesse, et en posant la question *How to be a hero* apporte un aspect romantique à l'assemblage.

Le mouchoir souligne la dimension tragique et romantique du drapeau blanc. Les deux éléments (drapeau et mouchoir) font résonner ensemble leur poids politique et traditionnel tout en s'éloignant du traditionnel par la matière papier. Ils dialoguent avant tout dans la forme même : le drapeau blanc contient le mouchoir parce qu'il est composé par l'accumulation de mouchoirs et un mouchoir en papier contient en puissance un drapeau blanc. Le carré blanc répond ici à la forme géométrique du drapeau, un échange formel et de sens mettant en abîme les charges émotives des deux éléments. Le drapeau blanc, associé aux perdants et dressé dans des circonstances dramatiques, est rattaché ici à un consommable. Le drapeau blanc permet par cela de reconsidérer l'expérience de l'existant et la fragilité du matériau.

L'artiste américain, Jasper Johns a peint à plusieurs reprises un drapeau américain, celui-ci occupe toute la surface de la toile, la cire, les traits de pinceau, forme, couleurs, composition sont dépourvus d'émotion ou d'empathie pour le sujet. Cette peinture repose sur une banalité, quelque chose que l'on voit souvent, et par ce ressenti, objet et tableau se confondent.

Il se tient là devant nous dans toute sa virginité, drapeau américain copié à la main avec précision, à la différence qu'il existe maintenant en tant qu'œuvre d'art plutôt que comme symbole de la nation. En bouleversant ainsi les réactions pratiques et esthétiques conventionnelles, Johns étonne d'abord le spectateur et l'oblige à



Jasper Johns, *Flag*, encaustique, huile et collage sur toile montés sur contreplaqué, trois panneaux, 107,3 x 153,8 cm, 1954/1955, Museum of Modern Art, NY

*considérer pour la première fois les qualités visuelles d'un objet familier sur lequel il ne s'est jamais arrêté auparavant.*³⁴

La composition du tableau vise à un effet d'identification de la réalité dans la peinture, elle reproduit un objet connu par tous et ayant une aura patriotique. Une fusion où l'on voit tout de suite un drapeau, mais aussi un tableau. Deux perceptions se confondent alors : artistique et reconnaissance du drapeau. C'est sur ces deux attitudes entre habitudes du quotidien face à un drapeau et traditions culturelles que repose une confusion entre reconnaissance, remémoration et intention artistique. La double lecture associe la valeur patriotique de l'objet représenté à une intention plastique. Le drapeau en mouchoir en papier à l'inverse s'identifie à la réalité et offre une nouvelle lecture de cette réalité via la matière.

Dans le drapeau en mouchoir en papier, c'est la forme qui prend le dessus, on voit avant tout le drapeau blanc. Il est accroché au mur sur un mât, et s'avance dans l'espace d'exposition, on peut tourner autour. Cette présence physique associée à la blancheur éclatante du mouchoir fait que l'on remarque cette forme blanche en premier. La matière le constituant est perçue dans un deuxième temps seulement. A l'inverse de la problématique soulevée par Jasper Johns, la matière du quotidien intervient ici dans un travail sculptural et la valeur auratique est moquée, une moquerie qui détourne la force symbolique d'un drapeau.

Le drapeau blanc est un signe international de paix, de trêve, de reddition. Employé en période de guerre ; il indique à tous qu'une personne s'approche désarmée ou à l'intention de se rendre, reconnu par la convention de La Haye depuis 1899. Sur les champs de batailles, le drapeau blanc était souvent levé par l'ennemi lors d'une défaite, en signe de respect pour l'armée vainqueur du Royaume de France. Là encore signe de perte, d'abdication ou d'abandon.

34 Robert Rosenblum, "Jasper Johns", article de *Art international*, septembre 1980, p.75-77 dans *Les années pop, 1956-1968*, Catherine Grenier (dir.), France, éditions du Centre Pompidou, 2001, 440 pages.

Quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli, plus ou moins frileux, plus ou moins autarcique, sur les micros histoires, et sur les mythologies personnelles. Sur cette intimité que l'art des années 90 a constitué comme l'un de ses plus significatifs paradigmes. Mais il n'en demeure pas moins que, pour aussi usitée et revendiquée qu'elle ait été lors de cette décennie, la notion d'intimité s'avère rebelle à la conceptualisation, fragile, précaire et volatile.³⁵

Un art politique serait un art où l'artiste propose une forme d'intervention tendant vers l'activisme afin d'exposer une vision critique d'un contexte social, économique et politique. Cet activisme, face à une perte de reconnaissance dans les sociétés contemporaines, passerait depuis les années quatre vingt dix, par un repli, un regard sur l'intime. Un positionnement et un engagement dans les pratiques artistiques passant par une exposition de l'intime et de l'intimité. Ce constat effectué par Dominique Baqué dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique* souligne que les notions de public et d'intime se sont renforcées, et que l'intime a une nouvelle place dans les productions artistiques. Face à cela, les assemblages cousus se concentrent et interrogent les matériaux, et le mouchoir transformé en drapeau blanc questionne son poids politique.

Le public est ici ce qui peut-être vu ou entendu par quiconque sans restriction et ce qui est commun à tous comme le drapeau. Dans cette sphère publique se forme une image du monde commune et différente de celle que l'on a de l'intérieur d'un chez soi. Le public est à l'extérieur, il est ce qui englobe l'intime. L'intime s'allie au privé en opposition au public. Le public est alors synonyme d'étalement, d'éparpillement, de désordre, où l'importance de l'implicite défini par l'intime n'a pas de place. C'est dans ce sens que l'intime est souvent associé au recueillement, repli ou silence. Un travail sur l'intime appelle un repli sur soi, un retrait de la sphère public pour mieux s'émouvoir de

³⁵ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, France, Flammarion, 2004, p.35.

petites choses. Travailler sur des matériaux appartenant à l'intime comme le mouchoir en papier ne signifie pas nécessairement qu'on s'attache à l'intimité et que l'on se replie sur soi, le mouchoir en papier industriel est également public et commercial. Des matériaux intimes peuvent aborder les mythologies collectives.

Mythologies de l'authenticité et de l'émotion, mais aussi du retrait: les postures intimistes sont bien souvent celles de l'à côté, de l'écart, de l'en deçà. Échapper aux codes sociaux et aux formatages culturels, se soustraire à l'aliénation généralisée des corps en s'enfantant comme corps-sujet, loin de la menace du monde.³⁶

Ce positionnement se trouve au cœur des choix de matériaux, le mouchoir en papier porte une mythologie de l'authenticité et de l'émotion, et est à la fois intime et public. Il est ce qui est caché des autres et appartient à ce qu'il y a de tout à fait privé et ce qui est connu du plus grand nombre.

Le mouchoir fait un grand écart entre ces deux notions. Néanmoins si l'intime est si singulier, subjectif et personnel et est propre à chacun, lorsqu'on s'attache à l'analyse des matériaux appartenant à cette intimité et que l'on trouve dans le commerce, la définition même de l'intime semble bousculée. Le constat de départ de Dominique Baqué, à partir duquel la problématique centrale de son ouvrage se construit: comment la notion d'intime, synonyme de refuge, peut-elle devenir un enjeu plastique, c'est-à-dire être exposée, donc déplacée dans la sphère publique ?

Ce paradoxe, inhérent à la notion d'intimité, va de pair avec la difficulté de lui assigner un contenu conceptuel ferme et stable. Ainsi les frontières s'avèrent pour le moins labiles, à partir de quel moment le privé se fait-il intimité ? Ou encore peut-on forger un concept de l'intime sans que celui-ci dérive immédiatement vers le subjectivisme le plus flou ?

³⁶ *Ibid.* p.39

Mes recherches plastiques se nourrissent de ce paradoxe, néanmoins le parti pris est de travailler avec des matières appartenant à la fois à la sphère du public et du privé. En partant de matériau intime s'ouvre une discussion sur des mythologies collectives touchant à des notions universelles et ce sans annihiler la notion d'intime dans un cadre personnel mais la déplacer par exemple dans un propos plastique.

De l'art politique, on l'aura compris, l'hypothèse génératrice de cet essai aura tenté de montrer qu'il se condamne lui-même aux injonctions sans réponses, aux dérives caritatives, aux relations volatiles et déjà formatées par les habitus sociaux. Et c'est lorsqu'il opère dans le retrait, l'ellipse ou le silence qu'il s'avère le plus estimable - à défaut d'être efficace, porteur d'effets politiques.³⁷

En constatant un manque d'histoire ou de mythologies, l'acte d'introduire un questionnement sur l'intime dans la sphère publique serait-il alors un acte militant ? Une revendication face à ce manque de mythologies collectives. Le drapeau blanc démontre les passages entre public et privé, et exploite les caractéristiques physiques et fonctionnelles de la matière pour effectuer ce grand écart et discuter des définitions de l'intime données par Dominique Baqué. Le particulier peut parler du général, le mouchoir en papier peut devenir un drapeau blanc, un déplacement formel affirmé et assumé dans la sculpture. Du pauvre se hisse un drapeau blanc, du modeste s'affirme l'histoire silencieuse de la reddition.

³⁷ *Ibid.* p.281

Étendard pour les perdants

Honorer la mémoire des anonymes est une tâche plus ardue qu'honorer celles des gens célèbres.

L'idée de construction historique se consacre à cette mémoire des anonymes.³⁸

Par sa référence à la reddition et l'utilisation du mouchoir en papier renvoyant à la tristesse ou à la maladie, *How to be a hero* cumule les références aux malchanceux, aux victimes, aux laissés pour compte et à la fragilité. En jouant sur le champ lexical et plastique de la défaite, *How to be a hero* met en scène une abdication et se hisse comme un étendard pour les perdants. Mais l'étendard par sa posture d'affirmation s'oppose aux perdants, ce dialogue linguistique entre des termes antinomiques résumant tout l'enjeu du drapeau *How to be a hero*, et relaie la dimension ironique sous-jacente de l'association d'un drapeau blanc à des mouchoirs en papier. Pour nous éloigner d'une vision du drapeau blanc comme signe de paix ou de trêve.

Le mot étendard est issu de l'anglais *standard* signifiant stable, fixe et inébranlable. Il est composé des éléments *stand*, désignant l'action se tenir debout, et de *hard* signifiant dur, ferme. Au 14ème siècle, l'armée féodale va développer une armée complémentaire formée de soldats appointés, c'est la naissance de l'armée de métier. Les soldats de cette armée ne peuvent pas s'assembler et suivre la bannière d'une armée féodale à laquelle ils n'appartiennent pas. Pour cela va s'étendre un nouveau type de drapeau : l'étendard, aux formes, motifs et couleurs spécifiques à chaque seigneur, un signe de reconnaissance.

Le drapeau blanc en mouchoir en papier assimilé à un étendard, est à la fois le sujet et l'objet. Les relations formelles, culturelles et matérielles entre la matière et la forme favorisent des rencontres palpables, intimes et immédiates et mettent en scène la

38 Citation de Walter Benjamin gravée sur son mémorial *Passages* de Dani Karavan, à Port-Bou.

fragilité et l'éphémère. *How to be a hero* raconte un petit récit, celui d'un quotidien, d'un objet obsolète, mais ce récit repose sur un signe universel. Le drapeau blanc nous parle des grandes histoires, celles où des perdants ont dû ériger un morceau de tissu blanc.

*La douceur, la flexibilité et l'empathie sont les mots d'ordre d'une nouvelle stratégie qui observe et évalue les petites réalités directes, avec une sensibilité accrue pour les nuances, les détails et l'intime, correspondant à une pratique artistique contemporaine de la proximité et de l'évidence. Les micro-narratives seraient le reflet de notre époque contemporaine basée sur la spontanéité, la tolérance, une sensibilité fragile, modeste et sincère.*³⁹

How to be a hero repose sur la compréhension et la reconnaissance des matériaux, où la multiplicité des échanges formels et métaphoriques favorisent une rencontre intime. Cette disponibilité et reconnaissance entre la matière et la forme développent une *micro narration*. Le terme de *micro narration* provient du titre de l'exposition *Micro-Narratives, Tentation des petites réalités*, présentée du 7 mai au 21 septembre 2008 au Musée d'art moderne de Saint-Étienne. Elle souligne l'intérêt croissant pour les petites réalités, pour les environnements socioculturels et les phénomènes de micro-communication dans les pratiques artistiques contemporaines et démontre des attentions, désormais, portées aux "petits récits".

Le drapeau blanc lie forme et symbole, en tant que drapeau il se réfère aux symboles et signes de reconnaissance internationaux. Le drapeau blanc dit une fragilité, une faiblesse. Mais la fragilité peut-elle être une caractéristique plastique ? Le mouchoir en papier est un matériau fragile mais l'utilisation du mouchoir en papier fait-elle pour autant de la proposition plastique quelque chose de fragile ? Qu'est-ce que le fragile en arts plastiques ? Est ce l'éphémère ? La fragilité est une caractéristique matérielle, mais il s'agit aussi ici de comprendre en quoi elle est une caractéristique théorique.

³⁹ Lorand Hegyi, *Micro narratives, tentations des petites réalités*, texte de présentation de l'exposition, Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 2008

Les grands récits étaient fondés sur un discours unitaire et sur un haut niveau d'universalité : c'est le cas de thèmes comme la dialectique de l'esprit, l'émancipation de l'humanité ou même la lutte des classes. (...) Pour Jean François Lyotard, ces grands récits n'ont plus cours. Cependant, en ces fins d'années soixante-dix, le philosophe ne suit pas ceux qui en déduisent le déclin du lien social et le passage du collectif à l'atomisation brownienne. Au contraire, chacun se retrouve pris dans de multiples nœuds de communication, tissés par de petites histoires. C'est cela la condition postmoderne.⁴⁰

La condition postmoderne définie par Jean François Lyotard se construit depuis le milieu du 20^{ème} siècle sur le constat de la perte d'un sujet universel et le changement historique du rôle des intellectuels. Les crises mondiales ont dissous la capacité de dire une unité totalisante ; les grands récits, ceux qui unifiaient l'organisation sociale, le progrès et la vie, ont perdu leur capacité d'homogénéisation. Il en découle, pour le philosophe, une méfiance à l'égard du progrès et du concept d'universalité. De ces crises s'affirment, chez les artistes, des micro-récits se concentrant sur des petites réalités qui ne visent pas l'universalité. Ces petites histoires sont des langages et admettent une pluralité de formes, elles vont vers des situations intimes, fragiles et immédiates. La fragilité s'affirme comme force plastique, à la capacité de faire relais à la perte du sujet universel et le déclin de l'idée d'universalité pour s'adapter à une réalité concrète. La fragilité du drapeau en mouchoirs en papier réside dans sa matière et dans son contexte social d'usage. Le drapeau blanc expérimente et adapte ce discours et contexte aux matériaux. La fragilité dans une démarche artistique se réfère à des matériaux et des choix de présentation ; anti monumentale, anti hiérarchique, la fragilité met en scène une modestie et une simplicité des moyens mis en œuvre. Elle s'adapte à des éléments extérieurs ; capacité d'absorption forte.

40 Alain Vulbeau, "Grands récits et petites histoires" ; *Informations sociales* 7/2006 (n° 135), p. 65-66



Cette disponibilité à rencontrer l'autre, à identifier et à accepter d'autres cultures, à démolir les frontières rigides, exclusives et égoïstes, à développer solidarité et empathie envers autrui, crée une situation ouverte. Ici, la fragilité poétiquement efficace de la déclaration artistique peut élever les micros narratives à une nouvelle souveraineté. ⁴¹

Dans le cas du drapeau en mouchoir en papier, la matière repose sur le même processus, les matières et les sens dialoguent intimement et démontrent de la capacité de fusion. La capacité d'adaptation de l'homme pour se rapprocher d'une analyse des matériaux plastiques, me permet de prendre conscience de la pénétrabilité des éléments, et implique la connaissance et la reconnaissance de l'autre dans les compositions.

*Un artiste aussi dense que le peintre Paul Klee et un artiste programmatique comme Loos⁴² tous les deux rejettent l'image traditionnelle, solennelle et noble de l'homme, parée de toutes les offrandes du passé, pour se tourner vers leur contemporain nu, qui crie tel un nouveau-né dans les couches sales de cette époque.*⁴³

Le catalogue de l'exposition *Fragile, terres d'empathie*⁴⁴, se sert de cette citation de Walter Benjamin pour donner une définition du fragile. Est fragile, ce qui peut se briser facilement, ce qui a une existence, instable, précaire ou provisoire. Pour Walter Benjamin l'homme de son époque était comme *un nouveau né criant dans les langes sales du monde*. Dans ce minuscule et fragile corps humain se révèle la fragilité essentielle de l'être contemporain.

41 Lorand Hegyi "Fragile Souveraineté des micro-narratives et fin de l'universalité", dans *Fragile, terres d'empathies*, catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 16 mai 2009 au 16 août 2009, Musée des arts moderne Saint Étienne Métropole, Italie, Skira, 2009, p.12.

42 Adolf Loos (1870-1933), architecte autrichien partisan d'une esthétique du dépouillement, est l'auteur en 1908 d'un essai, *Ornement et crime*, Paris, Rivages, 2003.

43 Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, France, Petite bibliothèque Payot, 2011, p.42-43.

44 *Fragile, terres d'empathie*, Lorand Hegyi (dir.), catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 16 mai 2009 au 16 août 2009, Musée des arts moderne Saint Étienne Métropole, Italie, Skira, 2009, 168 pages

*Walter Benjamin voit dans cette image une métaphore de la dépendance, d'une fatale absence de projection et de défense mais aussi et paradoxalement un défi à relever.*⁴⁵

Par extension la fragilité se définit comme dépendance ; elle empêche toute forme de projection et de défense mais paradoxalement la fragilité en étant ici un état est une manière d'être au monde, une existence, un défi à relever. Dans le contexte géopolitique tragique dans lequel Walter Benjamin a vécu, la fragilité apparaît comme un manque de protection, une perte d'assurance, une absence de pérennité. Le parti pris des artistes de l'exposition présentée au Musée des arts moderne de Saint-Etienne, est de faire de la fragilité une notion mettant en lumière une pauvreté des moyens. Cette fragilité en s'exposant et en se revendiquant a quelque chose d'héroïque, sans protection, s'expose à la perte de l'illusion d'une protection universelle. La fragilité, en n'étant pas solide, devient muable et flexible. Une approche qui est au cœur de mes intentions et recherches plastiques, où les matières s'approprient ces différentes caractéristiques.

*La fragilité et la souplesse sont des entités relevant d'une conception subtile et empathique de la multitude des réalités et des responsabilités, lesquelles relativisent et mettent efficacement en doute la fallacieuse et monolithique universalité.*⁴⁶

La fragilité dans la pratique artistique se manifeste par des rencontres formelles et crée de nouvelles unités. En 1966, Joseph Beuys réalise *Infiltration homogène pour piano à queue*, piano recouvert d'une housse de feutre gris sur laquelle est cousue une croix rouge. Le piano ainsi enveloppé ne peut plus émettre de son. Protégé ou tenu au silence, le feutre effectue un déplacement fonctionnel et conceptuel par un recouvrement et réveille des tensions entre contenant/contenu, intérieur/extérieur, silence/musique. Une absorption de la fonction par la matière, un renversement fort où

45 *Ibid.* p.11

46 *Ibid.* p.14



Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 100x152x240 cm, 1966,
piano feutre, tissu,
collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne

le feutre, matériau mou, souple, banal fait perdre à la rigidité du bois et la musique du piano leur poids et rayonnement. Le feutre s'adapte à la forme du piano et le piano se mure dans le feutre, une rencontre palpable, forte et symbolique révélant la fragilité de chacun.

Tout dans le dispositif incite à considérer chaque chose et son contraire dans un mouvement dialectique qui perturbe tous nos repères matériels, qui nous entraîne dans une entreprise de dématérialisation à la recherche d'une musique céleste affranchie de toute pesanteur émanent en de subtiles et inaudibles ondes du cœur de cet univers feutré.⁴⁷

Le discours sur les sociétés modernes et l'homme contemporain permet d'apporter un regard et une lecture sur l'intégration de matériaux dans les pratiques artistiques. Les petits récits émergent sur du quelconque, de la précarité, ils rendent compte des liens intimes, complexes et immédiats des matériaux. Le modeste a la capacité d'adaptation formelle, mais cette absorption passe par une mise en danger de sa forme originelle, la perte de leur structure propre pour s'adapter à une autre entité et histoire.

La simplicité du mouchoir en papier est dépassée pour devenir un étendard, le drapeau blanc conserve et porte la précarité du mouchoir en papier tout en lui donnant une dimension métaphorique forte. Le mouchoir répond ici à l'abdication d'un drapeau blanc hissé et glorifie les perdants. L'absorption des formes et des matières mettent en scène la fragilité du drapeau blanc hissé dans un contexte dramatique, et le déplacement modeste comme capable de devenir autre, une perte de la forme qui passe par son affirmation.

Les micro-récits sont sceptiques et immunisés face aux explications idéologiques, quasi mythologiques ou simplificatrices. Ils se réfèrent à des situations immédiates, intimes, concrètes et contextuelles. Ils présentent une fragilité bizarre et

47 Daniel Danetis, *Parler/ Créer, pensée critique & création artistique*, France, L'Harmattan, 2012, p.171

*poétiquement efficace, car plutôt que de se protéger, ils cherchent le don, la mise à nu et à disposition. Fragilité signifie dévouement, partage, ouverture ; la tendance à la participation et à l'empathie l'emporte sur l'autoprotection et la monumentalité.*⁴⁸

Les surfaces réalisées avec des mouchoirs en papier sont faites à partir de la forme carrée du mouchoir, cousues ensemble de manière à atteindre une surface plus grande, créant ainsi un quadrillage blanc. Un effet graphique qui rappelle la nappe blanche pliée de Philippe de Champaigne dans *La Cène* peint vers 1652 conservé au Musée du Louvre. Le peintre a représenté le moment où Jésus, bénissant le pain, institue l'Eucharistie. Il a éliminé toute anecdote : on ne voit ni décor ni serviteur, la table est vide, l'œuvre est centrée sur le sacrement donné par le Christ. La table est recouverte d'une grande nappe blanche immaculée et repassée à la perfection, laissant nettement apparaître le pliage. Le pliage très régulier et parfait était un effet recherché et travaillé pour les nappes à l'époque et non dû à un manque de place ou un besoin de bien ranger le linge de maison dans l'armoire. Une mise au carreau qui fait écho au dallage. La composition très stricte et symétrique, la régularité du dallage et des plis de la nappe, la sobriété des coloris confèrent au tout une grande solennité. Les dalles et les lignes de la nappe sont alignées à la table, les dalles au sol créent la perspective, sans ces deux éléments l'espace ne serait pas si réaliste. Au même titre que le quadrillage de la nappe de Philippe de Champaigne unifie l'espace et met en abîme la solennité et simplicité de la cène, le mouchoir en papier, par sa valeur précaire et frêle, met en perspective un symbole universel d'abdication. Une mise au carreau qui absorbe la composition à une fin plus globale.

48 Lorand Hegyi "Fragile Souveraineté des micro-narratives et fin de l'universalité", dans *Fragile, terres d'empathie*, op.cit., p.18.



Philippe de Champaigne, *La cène*, 158x233 cm, vers 1652, huile sur toile, Musée du Louvre

Extraction

J'ai souhaité pourtant faire une étude historique du détail et du rapport de détail au tableau de peinture. Une curiosité m'y a poussé et le désir de répondre à quelques questions. Que se passe-t-il dans ces moments privilégiés où un détail se voit ? De quelle surprise ces moments sont-ils porteurs ?⁴⁹

L'absorption d'une forme à des fins plus globales, crée la composition, l'ensemble repose sur cette forme première, originelle. Comme un détail, un élément simple, déjà là qui va aider à développer l'ensemble et sur lequel l'ensemble exposé repose. Le rectangle plat des enveloppes et le carré des mouchoirs vont amorcer l'enjeu sculptural, le plat géométrique va participer à un volume. Le détail du quotidien, comme par exemple le quadrillage de la nappe, va donner lieu à une composition singulière, la planéité de la nappe, son pli esthétique crée la solennité sacrée du tableau.

Comme, je l'ai déjà dit, les matières que j'utilise ou plutôt que je réutilise dans les assemblages ont été achetées dans des grandes surfaces. Manufacturés, ils ont une fonction préétablie, à partir de laquelle leur forme, matière et prix ont été définis. Mais une fois assemblés, ils rentrent dans un processus de transformation où ils deviennent matière et inscrivent le travail dans une histoire de la sculpture. Le mouchoir et l'enveloppe sont des surfaces et supports parce que faits pour recevoir, matières planes. J'absorbe cette forme dans la composition. Mes travaux précédents : broderies sur mouchoirs en tissus ou des assemblages de ronds faits en crochet et cadres, étaient des éléments récupérés, il s'agit depuis quelques années de composer avec

⁴⁹ Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, France, Flammarion, 1992, p.54.

des éléments extraits du déjà là, c'est-à-dire déjà présent dans le quotidien et à portée de main, tels des détails.

Dans une interview⁵⁰, Morandi affirme que les sentiments exprimés à travers la peinture n'ont aucun rapport sinon très indirect, avec les liens affectifs et les intérêts du quotidien. (...) L'ensemble des objets présents dans l'atelier de l'artiste, les bouteilles, les petits vases, les boîtes, les cruches, ne réunit pas des objets du quotidien, humbles et rejetés, usagés, consumés et aimés, voués à la poésie et consacrés à l'immortalité par la peinture (...) Ce sont simplement des objets ou des prétextes pour peindre, sélectionnés ou voués à la seule création artistique, preuve en est que Morandi peignait l'intérieur et l'extérieur de ces objets avant de les traduire en peinture sur toile.⁵¹

Des objets sur lesquels, comme l'explique Morandi, il s'agit de ne pas projeter d'affection, mais de les utiliser tels quels et pour ce qu'ils sont : une forme, une couleur, une matière à peindre. Au même titre que leurs représentations les transforment et les chargent d'une valeur qu'ils n'ont pas à l'origine. C'est en réorganisant les matériaux dans mon travail que se révèle leur dimension symbolique. Mais parce qu'ils sont utilisés tels quels, il ne s'agit pas de représentations. Le mouchoir en papier reste un mouchoir et une enveloppe un morceau de papier, mais en les transformant et les assemblant une nouvelle lecture se met en place. Ils sont non pas des prétextes pour peindre comme le dit Giorgio Morandi, mais des prétextes pour coudre dans un premier temps et sculpter dans un deuxième temps ; des détails, qui une fois extraits deviennent des surfaces avec lesquelles je peux travailler. Je n'ignore pas leurs histoires et places dans nos sociétés mais il s'agit de saisir la réalité d'une autre manière et en apporter un autre regard.

50 Interview enregistrée le 25 avril 1957 pour *La voce dell'America*

51 Laura Mattioli Rossi, "Giorgio Morandi et l'abstraction du réel", dans *Morandi, l'abstraction du réel*, Gilles Altieri (dir.) France, Conseil général du Var, 2010, p.18

Le détail devient ainsi le lieu ponctuel d'un double enjeu : celui du métier même du peintre et, plus subtilement mais plus fondamentalement sans doute encore, celui de la « vérité en peinture ». Car le choix et la mise en œuvre du détail de la représentation sont inséparables des conceptions historiques variables de cette vérité que le tableau représente et dont il est le relais.⁵²

Le détail permet de révéler le savoir faire, la capacité de représentation de l'artiste, et ainsi représenter la vérité des objets de la réalité. Tout en affirmant les choix du peintre pour ces détails, ils vont animer et créer la spécificité de la composition.

On conçoit qu'un historien de la peinture soit attentif à une écoute aussi riche de « surprises » et de « récompenses » inattendues. Si ces réflexions déjà anciennes de Kenneth Clark ouvrent les présentes pages, c'est qu'elles montrent aussi à quel point le détail constitue pour l'historien, le lieu d'une expérience qui n'est secondaire qu'en apparence.⁵³

Par définition un détail est un ensemble considéré dans ses moindres particularités mais il est également un élément, un accessoire de l'ordre souvent du "pas grand chose". Mais il a la capacité comme le souligne Daniel Arasse de renouveler une lecture, d'ouvrir une analyse sur une composition, et même si le détail est discret, il peut amener de nouveaux éléments d'interprétations sur quelque chose qu'on pensait déjà compris ou connu. Un déplacement s'effectue néanmoins, le quelconque s'intègre à un processus qui est éloigné de l'usage, un regard autre que celui du tous les jours porté sur lui.

Identifiés et isolés, ces détails donnent à voir au lecteur des « récompenses » promises à celui qui « scrute patiemment » la peinture.⁵⁴

52 D.Arassé, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, op.cit., p.178.

53 *Ibid.* p.7.

54 *Ibid.*

Les matériaux du quotidien sont des supports et des détails, des éléments sur lesquels d'un coup, mon regard se pose. Lorsqu'ils sont intégrés par la suite dans un processus créatif, ils dévoilent leur ancrage traditionnel, renversent leurs usages pour affirmer les supports qu'ils sont et le poids théorique qu'ils peuvent avoir dans le champ des arts plastiques. Ils participent discrètement au décor d'une intimité, d'un rythme, d'habitudes de vie. Ils affirment une individualité dans le foyer tout en restant les fragments d'une société de consommation. Le détail est de l'ordre de la sensation, le regard découvre quelque chose, le détail est quelque chose à débusquer, fouiller, découvrir. Dans *Fouilles et souvenirs*⁵⁵, Walter Benjamin nous indique le chemin pour s'approcher de notre propre passé enseveli, un chemin proche de celui que l'archéologue tente de faire pour mettre en lumière des distributions et des associations fondamentales pour la reconstruction d'une culture. Pour tenter de retrouver ce point de départ, il faut fouiller. Fouille vient du latin fodificare, percer, creuser quelque chose, aller au fond de ce que l'on veut trouver. La fouille est une brèche, une fosse que l'on ouvre pour y chercher quelque chose. Walter Benjamin cherche à retrouver le passé enseveli en remontant les strates de la mémoire, en reconstruisant une chronologie afin d'essayer d'atteindre ce passé caché. Le détail dévoile une origine, celle de l'émotion face à une œuvre. Les détails que sont les matériaux dans le quotidien passent aux premiers plans pour devenir la surface du projet plastique. Le détail est à entendre comme petit élément constitutif d'un ensemble et qui est jugé comme secondaire.

55 Walter Benjamin, *Fouiller et se souvenir*, dans *Images de pensée*, traduit par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, France, Christian Bourgeois, 2011, 272 pages.

Le choix des matériaux

(À propos de Pierre Buraglio) Puisque tout homme est pris dans l'Histoire, puisque créer c'est faire avec le déjà-là, le premier acte de l'artiste, sa première attitude active, loin de se contenter de noter que devant lui se tient un ensemble de données hétérogènes, est de choisir. Choisir dans l'inépuisable inventaire des données du réel, les morceaux qu'il fera siens.⁵⁶

L'artiste, pour Pierre Buraglio, s'inscrit dans une continuité, celle d'un environnement où s'agencent des détails, mais aussi une continuité historique. De ce panel de détails, l'artiste choisit. A partir de ce déjà-là se définit la singularité d'un travail plastique. Par ce décalage se crée la spécificité d'une proposition. L'enveloppe me permettait de développer un travail autour de la correspondance, les liens avec la maison, et ouvrait un questionnement sur leurs poids. Mais ces liens sont abstraits, intimes, souvent neutres. Il ne s'agissait pas de raconter ou donner à voir un événement ou une anecdote, mais de me servir de l'objet pour interpréter plastiquement une sensation. Paradoxalement ce point de départ et ce travail avec l'enveloppe a permis de développer un travail sur le matériau détaché de toute figuration, pour atteindre une abstraction de la matière papier et du matériau. Et l'ancrer dans une réflexion non pas sur la représentation mais sur les matériaux mêmes, pris directement et traités à vif, injecter tels quels dans une mise en volume.

Les antécédents de la sculpture moderne américaine ne furent ni classiques ni monumentaux, ce furent des objets manufacturés humbles et modestes comme le Cadeau de Man Ray, un fer à repasser sur lequel il avait fixé des clous pour donner une résonance psychologique à une forme par ailleurs neutre.⁵⁷

⁵⁶ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, France, Flammarion, 2001, p.62

⁵⁷ *Ibid.* p.294-295

Les propos de Barbara Rose décomplexifient les liens à la tradition et affirment un assemblage de matières comme un acte de sculpteur. Parce qu'ils n'ont pas de référents colossaux, les intérêts se sont alors portés sur ce qui les entoure. Bien qu'il s'agisse d'un résumé et d'un regard rapide sur l'histoire de l'art américain, cela souligne que l'histoire de la sculpture américaine forge son identité dans cette absence, et s'est servie des matières du quotidien pour sculpter. L'absence a permis aux artistes de s'approprier une réflexion sur : *Qu'est ce que la sculpture moderne ?*⁵⁸ Pour reprendre le titre de l'exposition qui a eu lieu en 1986 au Centre Georges Pompidou.

Le choix et l'extraction participent tout autant au processus que la transformation ou le déplacement de l'objet. L'objet devient un matériau portant les traces de son origine. Il s'agit de ne pas renier et encore moins de dissimuler ses origines; mais de le transformer le moins possible. Je ne conserve pas sa fonctionnalité mais l'utilise tel quel en tant que matériau pour pouvoir laisser paraître sa fonction originelle et qu'elle soit reconnaissable. La sculpture avec des objets repose sur des choix, en sélectionnant un objet plutôt qu'un autre. En les enlevant de leur usage quotidien, les coupant de leur fonction j'effectue une extraction afin de le regarder et lui attribuer une nouvelle fonction. Cette extraction est essentielle, le premier geste. Rosalind Krauss, au sujet de *Fontaine* de Marcel Duchamp, parle quant à elle de déplacement:

*Dans ce geste de renversement se loge un moment incitant le spectateur à constater qu'un acte de déplacement a eu lieu, un acte par quoi l'objet a été transplanté du monde ordinaire dans le domaine de l'art. Ce moment est précisément celui où l'objet devient « transparent » à son sens. Et ce sens se ramène à la singularité même de la production, à l'énigme du pourquoi du comment cette production advient.*⁵⁹

58 *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* exposition qui a eu lieu du 3 juillet 1986 au 13 octobre 1986, Margit Rowell (com.), Centre Georges Pompidou, Paris

59 Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, France, Macula, 1997, p. 83.

Rosalind Krauss met en lumière la réaction possible face à un ready made, et les questionnements soulevés, l'interrogation : pourquoi cet objet plutôt qu'un autre ? Le choix est ici tout aussi important que les techniques ou les renversements effectués. Ce que met Marcel Duchamp sur un socle ce n'est pas seulement un objet, mais également le choix qu'il a effectué, et l'extraction comme origine. Néanmoins la reconnaissance de l'objet reste l'enjeu théorique des Ready made, prendre conscience de l'objet, de le reconnaître comme objet dans un espace muséal par exemple.

Il s'agit bien d'une reconnaissance déclenchée par l'objet, mais non pas véritablement centré sur lui. En tant que moment, cette reconnaissance ne concerne ni le temps d'existence de l'objet ni celui de l'expérience ou de la compréhension du spectateur. C'est dire qu'un tel moment ne ressemble guère aux flux linéaires du temps qui transforment progressivement le regard sur l'objet en une compréhension de son sens. Loin de décrire ce genre d'arc, ce moment aurait plutôt une forme circulaire, à la manière d'un cercle vicieux. (...) Le geste esthétique consistant à retirer un objet de son réel pour l'installer dans un contexte pictural est ainsi, comme le spécimen de papillon, explicitement donné à voir.⁶⁰

Rosalind Krauss compare le processus en jeu dans les Ready made au travail d'un entomologiste exposant sous cadre un papillon. Le papillon n'est pas disséqué pour mettre en lumière les différentes parties constituant l'animal, mais pour l'exposer dans sa forme naturelle et dans un autre contexte. Un élément pris, sélectionné, extrait de son environnement et mis en lumière par les moyens traditionnels liés à cet art : un cadre, ou un socle pour les Ready made. Les socles ou les cadres ne font pas l'œuvre mais accompagnent et soulignent l'extraction. Rosalind Krauss rappelle que l'utilisation et l'exposition d'objets commerciaux est un enjeu que l'on retrouve par la suite dans les questionnements théoriques des artistes dits minimalistes mais aussi dans le Pop art. Bien que tous deux très opposés ils prennent origine et acceptent l'héritage d'un questionnement de la place de l'objet dans nos sociétés comme un enjeu plastique.

⁶⁰ *Ibid.* p.87

*Une différence importante sépare toutefois minimalistes et artistes pop art dans leur conception du ready made culturel. Les artistes pop travaillent sur des images fortement connotées, telles que photographies de stars ou bandes dessinées. Les minimalistes utilisaient au contraire des éléments qui étaient chargés d'aucun contenu spécifique. Ils pouvaient donc logiquement traiter le ready made comme un donné abstrait et centrer leur attention, de manière plus générale, sur les modalités de son utilisation. Prenant en compte les conséquences structurales plutôt que thématiques du ready made, ils l'exploitèrent de manière beaucoup moins anecdotique que les artistes pop.*⁶¹

Les recherches plastiques que je mène s'inscrivent tout autant sur des matériaux industriels que sur un questionnement sur la forme. Héritière de cette réflexion et questionnement sur la place de l'objet dans nos sociétés, mes recherches vacillent entre un attachement à l'art minimaliste et à l'influence du pop art et m'aident à réfléchir à la place que je fais aux matériaux commerciaux et domestiques dans mon travail. A partir de cela je me concentre sur le matériau en lui-même.

61 *Ibid.* p. 257

Papiers cousus

*Il y a une température où le fer devient malléable, perd son sens de fer. C'est une chaleur de ce genre que je cherche. Le tableau, c'est des objets désaffectés.*⁶²

Les supports en papier, la matérialité même des éléments choisis, permettent d'intervenir dessus par la couture. Le fil assemble les éléments entre eux. Les enveloppes dans *Envelopes strips* sont mises bout à bout et cousues entre elles de manière à constituer de longues bandes. Le papier des éléments qui était dans le quotidien un support devient la matière de la forme qui sera par la suite suspendue. *How to be a hero* est une forme plate et une matière papier, une surface à laquelle j'ai associé une forme dans l'espace, tridimensionnelle et reconnaissable comme drapeau. Une imitation formelle qui interroge les matières elles-mêmes.

Lorsque l'on dessine sur du papier, quelque chose s'ajoute, recouvre le support et le papier passe alors au deuxième plan. Lorsqu'on assemble du papier par la couture, l'inverse se produit, le fil blanc ne recouvre pas mais augmente la surface et démultiplie le support. Un geste qui repose sur la planéité, un support recouvert qui s'efface tout en portant les traces des gestes. Un paradigme que les matériaux portent en eux. Une transformation progressive et par étape s'effectue dans les assemblages que je réalise afin d'obtenir un volume, tel un collage dans l'espace. Utilisés en deux dimensions ils peuvent devenir un volume et s'adapter à la dimension de leur fonction.

*Le papier collé leur fournissait une possibilité d'incorporer dans le tableau ce que Georges Braque désignait comme des certitudes c'est à dire des éléments précis et familiers.*⁶³

62 Jean Paulhan, *Braque le patron*, France, Gallimard, 2010, p.40

63 Georges Braque, *Les papiers collés*, Centre Georges Pompidou, France, 1982, p.9



Les matériaux que j'utilise sont des matériaux implicites, Braque, parle de certitudes. La certitude affirme et l'implicite sous-entend, mais la certitude comme l'implicite vont de soi. Les matériaux sont des éléments familiers et précis. Mais ces éléments, que se soit le papier peint pour Georges Braque ou les enveloppes et le mouchoir pour mes recherches, révèlent une toute autre capacité matérielle dans le collage. Leur capacité d'adaptation ou d'intégration par la couture souligne la planéité des supports et se révèle, paradoxalement, être une ouverture sur un questionnement sur la sculpture, paradigme soulevé par Clement Greenberg.

Il est hors de doute que Braque et Picasso voulaient, dans leur cubisme, s'en tenir à une peinture qui fût encore un art de représentation et d'illusion. Mais en premier lieu il leur importait surtout d'obtenir, dans leur pratique cubiste, et grâce à elle, des résultats sculpturaux par des moyens strictement non sculpturaux ; c'est-à-dire de trouver, pour chaque aspect de la vision tridimensionnelle, un équivalent bidimensionnel explicite, la vraisemblance dût-elle en souffrir. La peinture devait énoncer, au lieu de prétendre nier, le fait physique qu'elle était plane, même si elle devait simultanément surmonter cette planéité déclarée en tant que fait esthétique et représenter la nature.⁶⁴

Le collage consiste à organiser par combinaison au sein d'une production artistique des éléments séparés. On dissocie dans le collage, les papiers collés qui eux se composent que de papiers. Le collage regroupe des matériaux de toute nature. La couture s'apparente à du collage, mettre ensemble deux unités distinctes. Le collage des cubistes a été amorcé par le pochoir, des lettres étaient peintes sur la toile, ajoutées via une technique d'apposition sur la toile.

Une transposition du réel en indices, polyvalents et métaphoriques mais lisibles, qui redonnent du sens à leurs compositions.⁶⁵

64 Clement Greenberg, "Le collage" dans *Art et culture*, France, Macula, 1988, p.82

65 Brigitte Leal, *Le cubisme analytique 1911-1912*, dans *Georges Braque*, Brigitte Leal (dir.), France, RMN, 2013, p.60

Les papiers collés reposent sur un principe combinatoire entre dessin et papier, galons de papier peint, détails de publicité et cartons ondulés. Ces apports de textures et de couleurs métaphoriques dans la composition, ouvrent un champ d'expérimentations formelles sur les rapports forme/couleur, aplat/relief. Un art de l'assemblage dans lequel des constructions faites de plans découpés et collés semblent se déployer. L'ajout et l'épaisseur que créent les matériaux collés vacillent entre la frontalité murale et la multiplication des points de vue qu'implique le relief. Le papier n'est plus considéré comme subjectile mais comme agent actif de la représentation.

Les volumes cousus portent sur leur support même la trace du dessin que font les fils. Le fil dessine un pointillé et s'assimile à une forme de collage dans l'espace. Ces particularités du matériau et de l'assemblage par la couture à la sculpture et au dessin. Ces nœuds entremêlent différentes lectures et définitions, où le papier est l'élément central permettant de témoigner et de condenser les enjeux théoriques que soulève un travail d'assemblage. En cousant sur les matériaux, le fil révèle la surface littérale.

Dans la première période dite analytique du cubisme, les portraits ou les natures mortes sont analysés de plusieurs points de vue par un éclatement des volumes en différentes facettes et à l'indépendance des divers plans dans la composition. Les couleurs utilisées ne respectent plus la couleur réelle des objets et se limitent à des camaïeux quasi monochromes. Seules les zones contrastées d'ombres ou de lumières représentent le relief. Le cubisme s'est ensuite dirigé dans une période dite synthétique. Durant cette période, les cubistes introduisent dans les tableaux du papier ou du tissu et les collent à la toile. Ils développent alors leur recherche picturale à partir de matériaux et éléments préexistants tels que des morceaux de papier peint imitant du faux bois. Les enveloppes ou mouchoirs sont des éléments éclatés, distincts dans l'espace avant assemblage à la couture, c'est leur collage qui constitue la surface plane et colorée ensuite exposée. Les collages des travaux cubistes incluent dans le cadre du tableau des éléments de la réalité. Un échange à double sens entre matériau et réalité se développe au travers de ce processus transformant le regard que nous portons sur les deux.

*J'ai tâché d'obtenir le relief sans trompe-œil. On me disait : il suffit de mettre des ombres. Non ce qui compte d'abord, c'est la pensée qu'on se fait. Là-dessus, je cherchais. Je faisais de la sculpture en papier, et quand Picasso m'écrivait, il m'appelait : mon vieux Vilbure. A cause de Wright, ça le faisait songer à des avions. Puis j'ai fait entrer de la sculpture dans la toile ? Ça a été mes premiers papiers collés. Avec eux, la couleur m'est revenue d'un coup, je n'avais plus à forcer. Le combat y était toujours mais il se passait sans moi, sur la toile. Ah j'étais bien content.*⁶⁶

C'est par une recherche sur le relief que Braque a introduit des matériaux extérieurs au pictural ; ils apportent de nouveaux plans au sein de la toile. En se collant sur le support même de la peinture, ils créent une nouvelle surface picturale, en décalage avec les autres plans de la peinture, créant ainsi des effets d'avancement et de recul sur la planéité même de la toile. Un paradigme théorique fort qui ouvre des problématiques picturales en lien à la sculpture.

*Toutefois, l'accumulation de tels procédés eut bientôt pour effet de précipiter la surface et la profondeur l'une contre l'autre, fût-ce en les distinguant. Le processus d'aplatissement semblait inexorable, et il devenait nécessaire d'accentuer encore la surface pour empêcher qu'elle ne se fonde dans l'illusion. Ce fut, à mon avis, pour cette seule raison qu'en septembre 1912, Braque prit la décision radicale et révolutionnaire d'introduire de vrais morceaux de papier peint imitation bois dans un dessin sur papier, au lieu d'en dissimuler la texture en peinture.*⁶⁷

Comme nous le rappelle Clement Greenberg, c'est en 1912 que Braque utilise pour la première fois dans ses toiles des morceaux de papier peint à motif faux bois. Les fragments de papier peint sont découpés et collés directement sur la toile pour venir composer avec le dessin des plans. Ces morceaux apportent une couleur et créent des

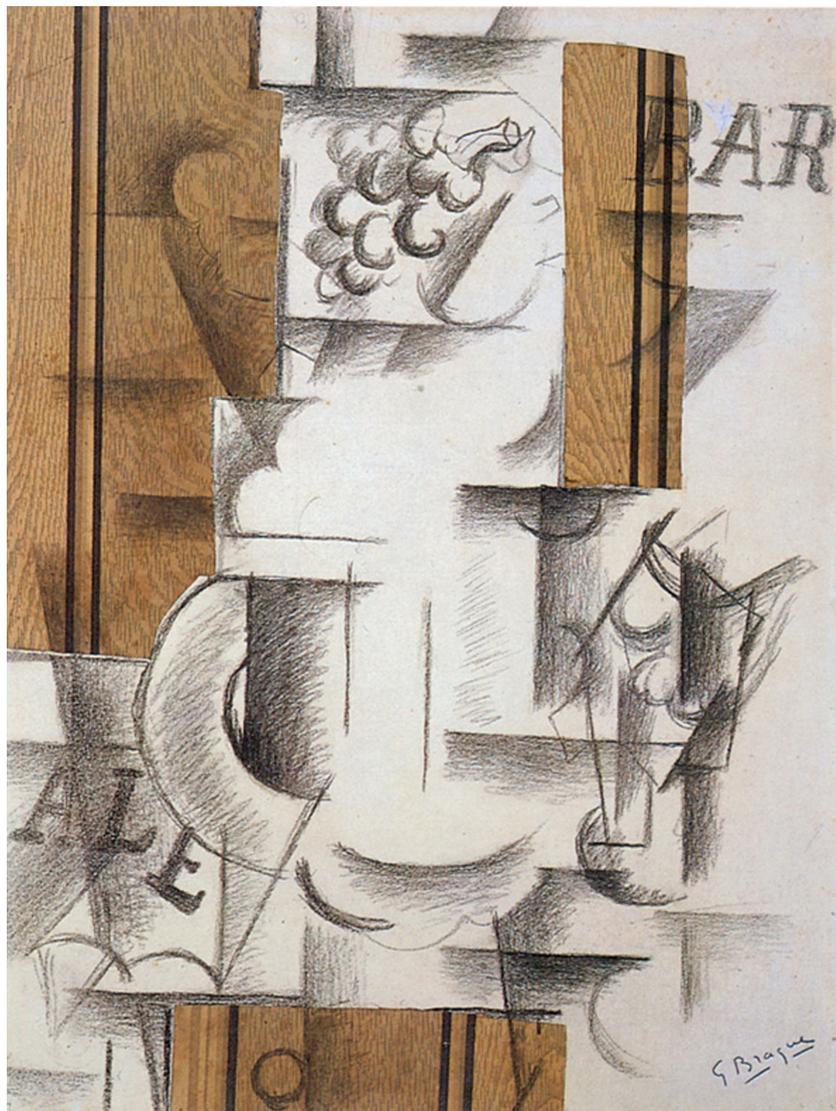
66 Propos de Georges Braque retranscrits par Jean Paulhan dans *Braque le patron*, L'imaginaire Gallimard, 2013, France, p.39.

67 C. Greenberg, *Art et culture*, op.cit, p.86.

effets de profondeur ou d'avancement sans pour autant avoir recours pour l'artiste à des effets de perspective ou de contraste. Dans *Compotier et verre*⁶⁸, trois bandes de papier peint imitant du bois sont apposées sur la feuille ; une grappe de raisins et des mots tronqués sont dessinés et des lignes, courbes ou surface noircie vont accompagner la composition et lier les formes géométriques aux papiers collés et représenter un verre et un compotier sur une table. Braque qui était fils d'un entrepreneur de peinture en bâtiment utilise des fonds de matériaux avec lesquels il est familiarisé depuis toujours et y voit des solutions picturales. Par l'imitation faux bois, Braque affirme la séparation du dessin et de la couleur ; celle-ci n'est pas reproduite, elle est un morceau de papier. Un jeu entre le réel et le représenté s'établit, en imitant le bois il signifie la table sur laquelle sont posés le verre et le compotier. La représentation est fragmentée et repose sur des appositions d'éléments extérieurs au pictural. Les papiers collés apparaissent comme une solution pour activer la lecture du tableau et l'enrichir de résonances nouvelles. La superposition des papiers de différentes couleurs et textures crée des effets de profondeur, d'avancement ou de recul d'un des papiers vis à vis d'un autre, indépendamment des lignes du dessin ou les lettres qui les recouvrent. Le dessin unifie les différents plans et lie les plans du tableau. Les papiers collés révèlent la surface plane du tableau. Une affirmation de la planéité reposant sur un paradoxe : en se collant sur la surface de la toile, le papier joue avec les caractéristiques matérielles de la toile c'est-à-dire sa planéité mais y ajoute une épaisseur et crée des effets de profondeur, d'avancement ou de retrait. Une fine épaisseur qui rapproche les problématiques picturales à la sculpture.

Sans l'intervention et les développements du collage, les bouleversements internes de la peinture et de la sculpture proprement dites n'auraient peut être pas pu dégager le créateur de l'emprise immémoriale de la tradition. Du papier collé cubiste à l'accumulation d'Arman, au tableau piège de Spoerri, aux assemblages de matières plastiques de Martial Raysse, il n'y a qu'une lente et irréversible invasion de la réalité

68 Georges Braque, *Compotier et verre*, 1912, fusain, papier faux bois collé - 62,8 x 45,7 cm, The Leonard A. Lauder Cubist



Georges Braque, *Compotier et verre*, fusain et papier collé, 62,8x45,7 cm, 1912,
The metropolitan Museum of Art, NY

*par l'art, la reconquête d'un domaine perdu par les chercheurs de nouvelles formes, et comme la volonté de réinvestir un monde qui se dérobaient. (...)*⁶⁹

Les papiers collés permettent d'ouvrir de nouvelles définitions à la peinture et interrogent les mécanismes picturaux en jeu tout en n'appartenant pas au champ pictural. Les collages interrogent les frontières entre illusionnisme et réalisme. Les enveloppes ou les mouchoirs en devenant matières donnent une plasticité à la forme cousue, ils ouvrent un questionnement sur leur matérialité même et sur la forme obtenue. Les éléments choisis sont des supports et deviennent une surface dans les assemblages, ces renversements et passages s'articulent tout autant dans des problématiques picturales comme celles des papiers collés que sculpturales parce qu'ils ne sont pas collés sur un support mais sont des supports devenus la surface d'une sculpture. En étant assemblés et suspendus dans l'espace et non collés sur quelque chose, les matériaux ne sont plus assujettis à une gestuelle et s'émancipent. Leurs forme et couleurs dirigent la composition. Au même titre que les papiers collés de la peinture cubiste permettaient de faire avancer ou reculer certains plans dans les compositions par le jeu des valeurs et de séparer la couleur du dessin. Les enveloppes ou les mouchoirs cousus disposés dans l'espace dissocient la couleur et la matière de la forme et par leur assemblage, deviennent une nouvelle surface, un plan exposé dans l'espace.

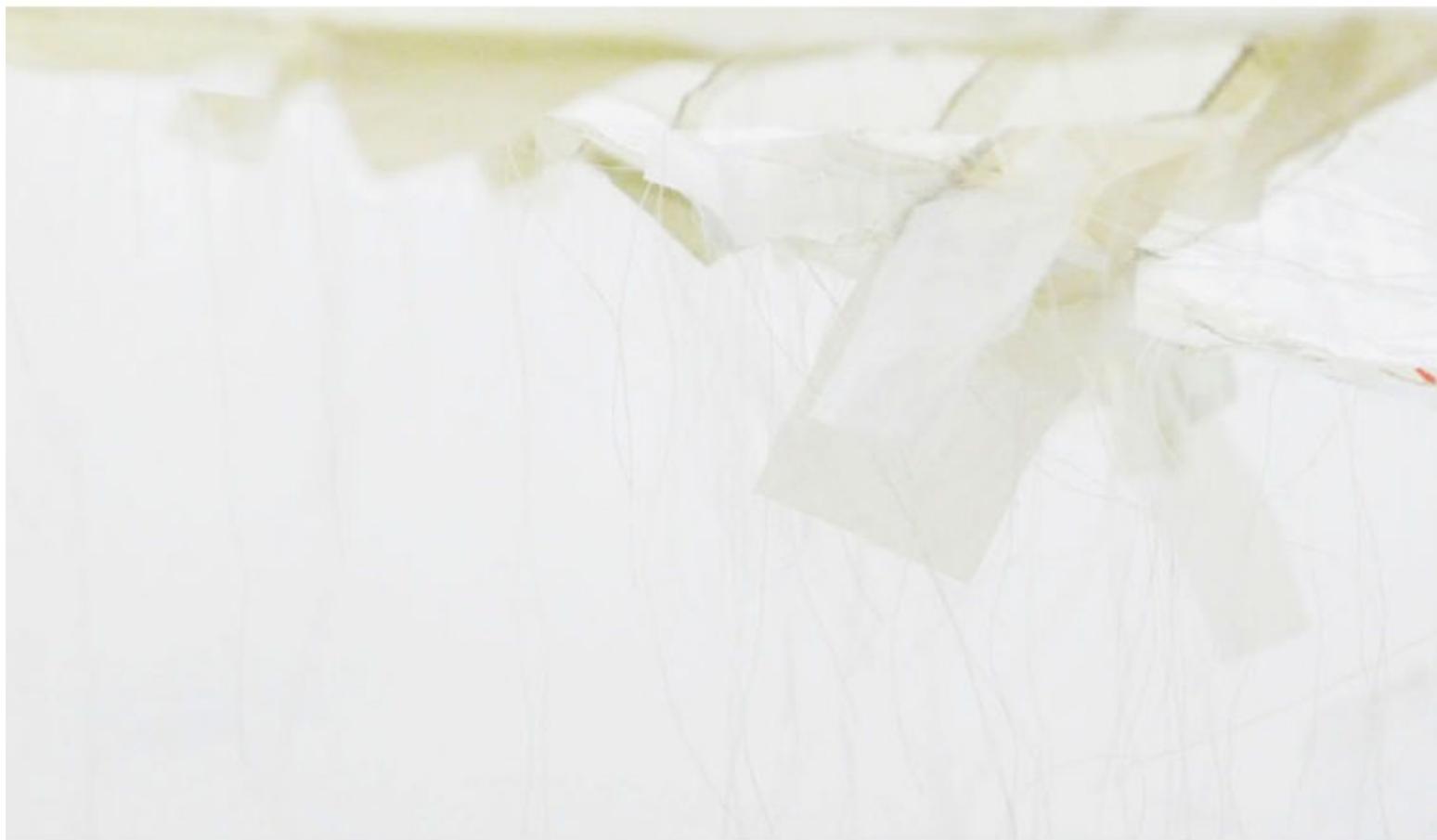
Les papiers collés cubistes me permettent de prendre conscience du processus d'aplatissement en œuvre dans mes assemblages. Les éléments cousus sont des entités formelles avant collage et deviennent une surface plane par l'accumulation cousue pour se révéler après comme volume dans l'espace. Ces passages et transitions formelles sont analysés par l'héritage des papiers collés et des problématiques qu'ils ont soulevés.

Mais la question de la planéité picturale, soulevée par les papiers collés, est déplacée dans mon travail, à la planéité sculpturale. La mise au sol des sculptures de Carl André,

⁶⁹ Alain Jouffroy, *Actualité du collage, Collages et objets*, France, Galerie du cercle, 1962, p.14.

font tomber la sculpture de sa verticalité. L'artiste disait qu'il ne faisait rien d'autre que de mettre au sol la *Colonne sans fin* de Brancusi. Mais cette planéité renvoie également à la planéité de la toile. Le plat apporte une épaisseur dans un questionnement théorique, car capable de renverser ou faire chuter la sculpture et souligner la frontalité de la toile.

La planéité créée par la couture et exposée se révèle dans la mise en volume des surfaces réalisées. *Envelopes strip* et le drapeau blanc reposent sur un constant va et vient entre surface et volume. Les enveloppes ou les mouchoirs sont des supports mais deviennent des volumes assemblés et la surface de la forme. On ne voit pas des matériaux dans l'espace, des enveloppes ou mouchoirs suspendus distinctement au premier abord mais une sculpture de papier. L'objet a été déconstruit pour être avalé dans un processus l'englobant, une approche et une planéité du matériau plus spécifiquement maîtrisée dans le patchwork de sacs plastique *You're welcome*, surface cousue suspendue à la verticale.



Déconstruction de l'objet populaire

"Composition" dans son acception courante, veut dire l'ajustement des parties, à savoir de leurs dimensions, de leur forme, de leur placement pour parvenir à l'œuvre terminée dont la nature exacte n'est pas préalablement connue. "Arrangement" implique que les parties sont déterminées d'avance et qu'il existe une notion du tout.⁷⁰

Un patchwork réalisé à partir de sacs plastiques est techniquement le découpage d'un élément populaire, qui appartient à tout le monde : mettre à plat un sac plastique et découper dedans des formes géométriques en se souciant de la couleur et de la composition future. Objet populaire sous entend objet pop et fait écho au mouvement des années 60.

You're welcome est un patchwork réalisé en 2012, fait à partir du modèle "log cabin", qui est une traduction géométrique, une vue en plan et schématisée, des cabanes en bois que l'on trouve dans les forêts américaines. Ce modèle s'assemble à partir d'un carré rouge central symbolisant le feu de la maison, le foyer. Il est fait de sacs verts et rouges récoltés dans les supermarchés new-yorkais où est écrit dessus : Thank You for your shopping. Le carré central du modèle est un morceau de ce thank you rouge et le reste est fait à partir d'autres morceaux du sac. Par un dialogue ironique et satirique, il s'agit de souligner plusieurs mercis : merci pour la société de consommation, merci pour cette technique traditionnelle et merci pour les matériaux gratuits. *You're welcome* est un travail sur le foyer, sa transformation jusqu'à saturation, recouvert par le matériau et la tradition. Il ne s'agit pas pour autant de clamer un discours écologique au travers de ce projet, mais de jouer avec des matières et techniques qui sont par essence antinomiques bien qu'omniprésentes.

70 A propos de l'arrangement des éléments constituant les sculptures de Carl André, Mel Bochner, "Art sériel, systèmes, solipsisme", dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, éditions Territoires, p.94



Le patchwork repose sur une rhétorique de l'agencement, les éléments sont prélevés, découpés et cousus.

L'espace lisse du patchwork montre assez que "lisse" ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace amorphe, informel, et qui préfigure l'op'art.⁷¹

L'espace lisse se rapproche du plat nécessaire à la couture. Dans le patchwork, la surface est exponentielle, elle s'agrandit au fur à mesure que l'on rajoute des morceaux. A l'opposé la broderie intervient par dessus, rajoute sur la surface pour reprendre le terme du modèle technique du tissu employé par Gilles Deleuze et Félix Guattari afin d'argumenter les différences et rencontres possibles entre deux espaces: celui du lisse et du strié⁷². Ils démontrent alors que la broderie strie une surface tandis que le patchwork va participer et entretenir l'aspect lisse du tissu, par l'agencement des morceaux de tissus cousus bord à bord. Il faut entendre amorphe ici dans son sens littéral, comme contenant la racine morphos, forme et le préfixe privatif a, c'est-à-dire sans forme. Le patchwork n'a pas de forme préétablie parce qu'il se construit sur du bout à bout, sur des morceaux distincts s'assemblant dans le temps. La technique du patchwork reposait au temps des colons, à la fin du 17^{ème} siècle sur des assemblages de morceaux de tissus récupérés: chutes de tissu, morceaux prélevés dans des vêtements abîmés ou autre origine relevant du résidu. Geste premier de récupération reposant sur le quotidien afin d'assembler une nouvelle surface. Et les motifs dessinant des formes, des volumes de couleurs par l'assemblage annoncent, dans ce sens là, comme le souligne Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'op'art et ses jeux d'optique.

Conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme, le patchwork prendra non seulement des noms de trajets, mais "représentera" des trajets, sera inséparable de la vitesse ou du mouvement dans un espace ouvert.⁷³

71 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, France, Les éditions de minuit, 2006, p.595.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.* p.596



Thank
You

ank
for

Thank
You

Un cheminement qui nous renvoie au titre de la thèse *Du silence à l'ouvrage*, et ouvre un lien inattendu aux ouvrages d'art. Un ouvrage d'art est une construction de grande importance entraînée par l'établissement d'une voie de communication routière, ferroviaire ou fluviale. Des voies résonnant avec le trajet, le cheminement, les passages de l'histoire du patchwork. Le patchwork en sacs plastiques entérine ce passage, ce mouvement.

Tout en répondant aux remerciements outrageusement exposés, *You're welcome* se construit sur la forme et la couleur ; le sac est déconstruit pour ne devenir que texte et forme géométrique de couleur mis au service d'un agencement. L'ironie ouvertement annoncée repose sur le respect de la tradition. Le patchwork n'est pas inventé ou revisité mais réalisé selon la méthode ancestrale, le seul décalage effectué est celui de la matière. Le sac plastique est découpé, le texte qui est apposé est réutilisé, et assemblé afin de réaliser une surface.

En référence aux œuvres des années 60, l'objet est-il toujours ce qui fait lien entre l'art et la vie ou démontre t-il dorénavant autre chose ? Apporte t-il une nouvelle lecture sur les aspérités d'une tradition dans le quotidien en lien à la société de consommation ? Qu'en est-il des artefacts comme matériaux dans un contexte où la surconsommation et l'abondance ne sont plus une nouveauté, ou en émergence, mais plus qu'intégrer dans nos quotidiens ? Mes assemblages n'ignorent en rien tous ces héritages et assument les entremêlements qu'ils suscitent.

Dans tous les pays, y compris en Afrique, les artistes populaires, à un moment ou un autre, ont utilisé du matériel ou des symboles ayant trait au commerce ou à la publicité.⁷⁴

En étant très lié au monde de la consommation de masse, banal et dénué de pathos ; le sac plastique crée des liens avec les théories et les enjeux qu'ont développés les artistes du pop art. Ces éléments du commerce, dont le sac plastique est la figure

74 Lucy R. Lippard, *Le pop art*, France, éditions Thames & Hudson, p.11

emblématique, se retrouvent intégrés à un processus d'extraction et de transformation où la couture joue un rôle de liant.

Les sacs plastiques ont une vie antérieure à celle de l'assemblage. Ils sont choisis, redécouverts, ou remémorés. Leur utilité matérielle est déplacée dans un autre champ, celui de la couture, endroit où ils n'ont normalement pas de place. Mais en laissant paraître leur première fonction, et en ne cachant rien de leur provenance, que j'utilise comme point de départ, elle est interrogée dans le processus même.

(...) Les artistes pop vont cultiver une attitude résolument anti sentimentale, adoptant une posture d'indifférence qui se marque dans le retour à la mimésis et dans la limitation à une imagerie de seconde main, choisis ou mieux encore, aléatoire. Ces deux éléments, représentation fidèle et anesthésie de la subjectivité, constituent les caractères essentiels du pop art à partir desquels chacun des artistes va développer sa création propre avec une marge de manœuvre réduite.⁷⁵

Le consommable est considéré dans nos sociétés comme péjoratif, un élément de seconde main, et non un outil ou matériau noble. J'interviens sur ces préjugés pour donner à voir la dimension traditionnelle ou poétique ou symbolique ancrée dans nos quotidiens en lien à ces objets. Mais pour cela mon intervention repose à la fois sur une objectivation de l'objet dans les compositions et sur une subjectivité des formes, les dispositions ont une charge émotionnelle assumée. Cela me permet de travailler sur le potentiel inattendu de ces matériaux.

Le pop art repose sur des accessoires de la vie ou des détails du quotidien. L'intérêt des artistes répondant du mouvement pop repose sur des biens qui fixent des stéréotypes. Les produits de la consommation courante deviennent les symboles d'une époque, ils font partie d'un engouement et d'une nouvelle culture de masse. Les

75 Catherine Grenier, "Nouveaux réalistes et pop art, L'art sans l'art", dans *Les années Pop, 1956-1968*, Mark Francis (dir.), France, éditions du Centre Pompidou, 2001, p.189

canettes de coca, les stars de cinéma, les soupes Campbell, Mickey Mouse, les magazines, les meubles sont les révélateurs d'une facilité de consommer accompagnée d'une abondance commerciale. Les artistes monumentalisent un objet sans valeur, ordinairement considéré comme anodin, pour en faire une source d'interrogation sur les liens entre l'art et la vie de tous les jours.

L'acte premier des matériaux cousus provient du même contexte industriel et s'ancre dans les mêmes usages de l'objet qu'ont revendiqués les artistes pop. Néanmoins en plus de cinquante ans, le regard sur l'objet s'est éloigné d'une idée d'abondance, il dit aujourd'hui autre chose, il parle dorénavant de consommation et moins de culture de masse, de capitalisme plutôt que de populaire. Et pour ne pas affilier les objets à des discours écologiques ou sociétaux, je choisis de travailler avec des matériaux volontairement sans marque, manufacturés et universels. Ce décalage m'éloigne du pop art. A la différence des œuvres dites pop art, les assemblages présentés ici par la couture, altèrent le réalisme des objets de la réalité quotidienne. Ils cherchent à atteindre une abstraction de la fonction quotidienne et réduisent les matériaux assemblés à une seule forme, ils en constituent, dynamisent, relativisent et froissent l'intensité. L'artefact est alors dénaturé, devient autre et intègre un processus dépassant sa forme par la répétition. La réutilisation des matières me sert à représenter et interpréter quelque chose de déjà existant. Une redondance reposant, non seulement sur une réappropriation des formes, mais également sur des sens étymologiques.

Dans le choix de sujets anodins et triviaux, perçu comme un non choix dans l'utilisation d'une image de seconde main, dans la mise au point de techniques qui suppriment la "touche" et toute implication physique de l'artiste, dans l'abandon de toute perspective- donc de l'affirmation d'un "point de vue"- enfin dans la composition même, qui pourraient être l'espace de la respiration de l'artiste mais qui est conditionnée par la nécessité de mettre en évidence l'image empruntée.⁷⁶

⁷⁶ Ibid.

L'abstraction de l'objet neutre, c'est-à-dire sans marque parce que tombé dans le domaine public sert une anesthésie de la subjectivité. Même si l'objet a été choisi pour des raisons personnelles ou en lien à des souvenirs, le choix s'est concentré sur une matière communément quelconque avant tout. L'assemblage n'est pas subjectif, il ne porte pas la trace de ma main mais repose sur des agencements mécaniques, cousus à la machine, et la forme extraite s'inscrit dans une sculpture exposant un ressenti du matériau. La distanciation mise en place durant l'accumulation et le processus de réalisation disparaît dans l'accrochage et sert une empathie de la forme. Les assemblages se fondent sur ce décalage et paradigme des artefacts choisis.

C'est le caractère le plus perturbant du pop art, tant du point de vue esthétique que moral ou philosophique, et le plus novateur. En sapant l'image du génie inspiré comme celle de l'artiste intercesseur et guide qu'avait érigée la modernité, en ravalant l'artiste à une condition commune et le geste artistique à une dimension artisanale ou industrielle, il projette l'art dans une nouvelle ère. L'art est désormais le cœur d'une chaîne de relations qui le dépasse largement, sa nature ludique et sa fonction collective sont réactivées, son principe actif est la vie ordinaire.⁷⁷

Les sacs plastiques sont ravalés dans un processus, redécoupés pour devenir une matière. Les matériaux exposés et mis en scène englobent une tradition et questionnent la place de l'objet dans ses valeurs et ses ancrages historiques, alors que le pop art repose sur l'objet en tant que signe d'une société de consommation.

L'anesthésie de la subjectivité propre aux artistes pop m'aide à comprendre les étapes par lesquelles passe le matériau, je m'éloigne de son principe actif de la vie ordinaire pour m'inscrire dans une réflexion sur la sculpture. Mes sources formelles et influences artistiques proviennent tout autant de la sphère artistique, de la tradition que de la production de masse qu'un attachement à la forme sculpturale des assemblages.

⁷⁷ *Ibid.*

Le pop art ne procède pas seulement par emprunt, il introduit un retournement des valeurs. En réinvestissant le champ de la peinture figurative et en rétablissant les limites du tableau, sans cependant souscrire à la figure du peintre démiurge mais en l'asservissant au contraire à des contraintes et des déterminations extérieures le pop art aiguille l'art sur une nouvelle voie, troquant l'idéal de vérité contre l'exigence du réel.⁷⁸

Par l'accumulation et l'amoncellement, le matériau est noyé tout en s'exposant à outrance. Le dépassement de la forme bien que le rendant abstrait permet paradoxalement de l'extraire d'un contexte quotidien et d'affirmer son ancrage culturel et sa force plastique. Un échange entre intention et extension s'effectue alors. L'objet, utilisé tel quel, démontre l'intention et l'extraction du geste artistique mais la rhétorique de l'assemblage par la couture mise en place déplace l'objet dans une problématique autre que celle du lien entre vie et art pour l'inscrire dans une problématique plus spécifique où l'objet est considéré comme une matière.

Par l'amoncellement et la couture, les matériaux s'affirment, ils répondent à une signification autre. Ils s'éloignent du piédestal par lequel il a été choisi au départ pour se soumettre à un processus et mettre en exergue son poids symbolique et son poids plastique. Ce processus avale la forme, et à l'inverse du pop art, l'éloigne de sa provenance commerciale pour se remémorer sa signification, et sa force métaphorique et ainsi déconstruire l'objet populaire.

⁷⁸ *Ibid.*

Les enveloppes, les mouchoirs et les sacs plastiques sont des matériaux implicites, parce qu'allant de soi, modestes et banals. Ils sont plats, sans structures rigides, maniables et modulables. Fragiles parce que détériorables, ils ont une existence précaire dans l'usage que nous en faisons.

Artificiels, ils convoquent, par leurs usages, une gestuelle et une fonction de la matière. En les traitant comme matière dans le processus de réalisation se joue un nouveau dialogue entre usage et matière. Parce qu'ils sont également des matières, je peux m'éloigner de leur fonction ; leur nom pour la plupart affirme l'importance de cette matérialité: le mouchoir est en papier, le sac en plastique. Ils sont pauvres et humbles, on ne projette sur eux aucun désir ni affect. Néanmoins ils ne sont pas traités comme des entités à part entières mais utilisés comme matière maniable et à transformer. Leur platitude usuelle, le quelconque qu'ils sont, est déplacé à leur caractéristique matérielle qu'est la planéité. Le mouchoir, le sac en plastique ou l'enveloppe sont des éléments plats, et c'est parce qu'ils sont plats qu'ils peuvent passer dans la machine à coudre. Un jeu sur le plat dans le sens littéraire et formel se révèle et crée des passages entre planéité et platitude. Le plat répond à la platitude des matériaux et pourtant le plat en sculpture ne se réfère pas à leur platitude quotidienne. La platitude et le banal se mettent au service d'un processus où la matière négocie avec la machine à coudre. Assembler les unes après les autres, les unités passent toutes sous l'aiguille et aplatissent leur fonction, une surface plastique, par la suite, disposée dans l'espace. La disposition est partie intégrante de la pièce. Suspendues au mur ou dans l'espace, les assemblages sont dépendants des espaces de présentation et participent de cette manière à une redéfinition de l'espace

Bien que l'aplatissement des matériaux dans la machine à coudre me renvoie aux caractéristiques emblématiques des sculptures de Carl Andre: une composition modulaire, une forme pensée selon l'espace et l'utilisation d'éléments ordinaires, les assemblages en étant suspendus s'oppose à l'horizontalité des œuvres de Carl Andre. Les suspensions sont nécessairement réalisées à la verticale, néanmoins lors de l'accrochage la planéité des assemblages se met en volume, les surfaces que sont les

bandes, drapeau ou patchwork, révèlent leur épaisseur dans une suspension. Les ancrages classiques ne sont pas rejetés: par la verticalité une référence au corps persiste, et la masse du matériau s'expose. Le modeste et la platitude des matériaux bien que passant par une planéité, conservent et portent un questionnement sur l'épaisseur du plat en sculpture.

L'enveloppement et le surdimensionnement mis en scène passent par un agencement et une accumulation en quantité, où le papier prend de l'ampleur, et démontre de sa capacité à se déplier dans l'espace. Les assemblages cousus éprouvent la matière, l'étirent afin d'obtenir une nouvelle surface. Le papier est alors soumis au processus tandis que l'installation est soumise au papier.

Dans *Envelopes strip*, l'enveloppe en papier est la matière de la forme suspendue mais également le contenu et le contenant des formes suspendues, et pourtant elle enveloppe du vide. Créant ainsi une interface entre le dedans et le dehors, un dialogue s'instaure entre contenant et contenu, où l'enveloppe définit des frontières et évite l'éparpillement. La puissance métaphorique et symbolique de l'enveloppe constitue les enjeux formels d'*Envelopes strips*.

Face à cela le mouchoir en papier devient une surface blanche dans *How to be a hero* qui une fois suspendue à un mât se transforme en drapeau blanc, le mouchoir en papier démontre de sa capacité à questionner les enjeux politiques de l'intime et soulève une problématique: une intimité générale, parlant à tous est impossible et pourtant des matériaux comme le mouchoir en papier cousu sont capables de faire un grand écart entre public et intime, politique et pudique. Le drapeau en mouchoir permet le renversement des échelles et devient un monument. Le drapeau empêche l'isolement et le retrait et permet l'identification nationale, il ouvre un questionnement plastique sur l'abdication. Comment abdiquer ? De quoi ? La dimension romantique du drapeau en mouchoir en papier crée une mise en abîme des charges émotives, où se révèle la question de l'émotion et de l'empathie pour une matière passant par une reconnaissance et une remémoration. Le drapeau en mouchoir en papier s'identifie à la réalité et en permet une nouvelle lecture via la matière, il reconsidère l'expérience de

l'existant et déplace de leur contexte une matière quelconque pour pallier à un manque de mythologies collectives et à la tentation du repli. Le public et l'intime, bien que fragilisés dans les assemblages, sont pour autant des notions renforcées et le drapeau en mouchoir s'engouffre dans une brèche sociétale. Par une référence au champ lexical de la défaite, de la reddition, en se tenant là, les matériaux et formes suspendues affirment un positionnement porté par la matière et expose un étendard pour les perdants.

Les assemblages reposent sur une compréhension des matériaux, et permettent une multiplicité de rencontres formelles et métaphoriques favorisant un échange intime, mais cela passe par une mise en danger et dévoile la fragilité des matériaux modestes. Le déjà-là et le modeste racontent une micro narration où s'affirme une capacité de fusion, perte, disparition, persistance et souligne leur manque de défiance ou projection. La fragilité des matières et matériaux rend possible des rencontres palpables, intimes, immédiates, une absorption des formes et une perte par l'affirmation. En étant des détails dans le quotidien, les matériaux deviennent des prétextes pour coudre et sculpter. L'extraction du préexistant est l'origine des suspensions.

Les papiers collés des artistes cubistes revendiquent l'extraction du déjà-là et révèlent la platitude des matériaux comme activant un questionnement sur la planéité du support pictural, affirmant ainsi l'épaisseur de l'extraction. L'avancement et le recul révélés dans les champs picturaux reposent sur un processus d'aplatissement, les matériaux en papier ont une utilité fixe dans le quotidien mais sont capables visuellement et théoriquement de se coller à la toile, répondant ainsi à sa planéité. La couture pour assembler et réaliser des suspensions, comme un collage dans l'espace, démontre la capacité des matériaux modestes et implicites à interroger la planéité en sculpture, et affirme l'assemblage comme une mise à plat.

Le collage ou la couture aplatissent et affirment des surfaces théoriques. Durant le processus de réalisation les matériaux sont pour moi présents en quantité. La couture est un processus mécanique et répétitif, elle anesthésie la subjectivité du geste et la puissance métaphorique des matériaux pour les assujettir. Les matériaux se taisent pour devenir des surfaces suspendues où se dessine la fragilité des matières.

2/ Faire tapisserie

Faire tapisserie se dit des personnes qui assistent à un bal ou à quelques autres grandes réunions, sans y prendre part, et qui sont ordinairement rangées contre les murs de la salle. En parlant d'une femme, elle signifie plus particulièrement ne pas être invitée à danser. Expression apparue au début du 19^{ème} siècle qui viendrait des bals de l'époque où les jeunes filles, qui n'étaient pas invitées à danser ou qui ne venaient pas accompagnées d'un cavalier, restaient collées au mur recouvert d'une tapisserie, leur immobilité les condamnait à un rôle décoratif en les assimilant aux personnages de la tapisserie murale.

La tapisserie renvoie à l'univers textile, savoir faire complexe, riche et exposée, elle est une pratique anoblie par l'histoire de l'art. Tandis que la couture, est omniprésente mais en retrait, à l'intérieur du foyer et non exposé. Pour autant la couture a la capacité d'assembler et de devenir un matériau agençant sur des supports ou dans l'espace des intentions plastiques. S'éloignant ainsi de sa dimension désuète ou précieuse.

Les matériaux sont mis au service d'un processus dans lequel ils doivent faire partie du décor. Mais une tapisserie est un assemblage de matériaux, un tissage complexe et une surface. Pourquoi les matériaux font-ils tapisserie ? Comment des éléments préexistants et prédéfinis se fondent jusqu'à disparaître ? Faire tapisserie c'est être discret et silencieux, prendre son mal en patience, se fondre dans un décor, mais il y a également l'idée de ne pas prendre part à un événement. Des éléments utilisés dans un projet plastique prennent nécessairement part à un ensemble, mais par quel processus deviennent-ils discrets et silencieux ?

Pour répondre à ces problématiques et paradoxes, cette deuxième partie s'attache à une analyse de l'intégration des éléments dans les projets cousus, quels moyens sont

mis en œuvre pour que les matériaux s'inscrivent dans une intention plastique ? Par quelles transformations passent-ils alors ? Les techniques d'assemblage ont un rôle primordial dans ces intégrations et définissent la spécificité du propos.

Dans un premier temps il s'agit d'étudier le passage de matériau à matière qui s'effectue dans les assemblages, un passage permis par l'accumulation. L'accumulation comme moyen technique inscrit dans un processus de collecte, série, amoncellement. Un moyen d'agencement qui fait directement référence à Arman, mais qui amplifie également un héritage pictural à mes assemblages cousus, approche menée à bien dans la partie *Matériau/matière*.

La deuxième partie *L'ouvrage* étudie la couture elle-même comme moyen courant, simple et à portée de main pour assembler. Pour autant la couture renvoie à un ensemble d'univers et mythe qui parfois sont en décalage avec la simplicité et modestie de cette technique. L'ouvrage se retrouve au cœur des problématiques en lien à la matière, coudre des matériaux ne va pas de soi, et révèle l'importance d'un héritage symbolique, féministe et primitif souligné par l'artiste italienne Marisa Merz. La couture repose sur des répétitions, provenant d'un savoir-faire appris et réutilisé, la transmission des techniques affirme une appropriation mais l'aiguille en laissant un trou fait une empreinte, où la couture vacille entre trace, empreinte et absence. Un pointillé discret sur les matériaux qui pourtant devient assourdissant. Comment la couture est-elle silencieuse et bruyante à la fois?

La dernière partie, *Filer la matière*, lie matière et couture pour souligner l'enjeu théorique de la trame mis en scène. Une tragédie de la matière condensant support et mémoire. Comment une matière peut-elle être remémorée ? Bien que vacillant entre trace et ligne, dessin et sculpture, le fil que je couds reste soumis au support, ce support révèle la matérialité même des assemblages et développe les surfaces exposées une condensation des rôles au sein des suspensions qui témoigne d'une chute.

Matière et Matériau

Mon travail repose sur différents termes : accumulations des matériaux, répétitions des agencements, séries de suspensions. Ces techniques, manières de procéder et gestes sont des attitudes qui parfois se croisent ou s'éloignent. La répétition découle de l'accumulation de matériaux à agencer, de la quantité cousue et l'agencement des matériaux désirés. La série dépend du nombre de suspensions réalisées. Accumulation d'enveloppes, accumulation de mouchoirs, accumulation de sacs plastiques, il y a toujours un temps où j'accumule afin de répondre à l'intention, ce temps là se confond parfois avec l'achat et le souci de la quantité.

Une accumulation est un entassement, un empilement, une multiplication sur une surface ou un espace. Une répétition, dans le sens commun, indique l'emploi du même mot, de la même idée. La répétition mécanique est omniprésente durant le processus de réalisation, temps durant lequel je me concentre sur la couture comme moyen d'assembler et m'applique à en produire le plus possible. Les matériaux deviennent perméables à la technique pour répondre à une intention plastique.

Amonceler

J'ai donc vu, à la galerie Fachetti, les premiers Pollock qui m'ont captivé. Leur côté remplissage m'a intéressé. Cela m'a fourni un schéma directeur extrêmement important. Pour moi l'accumulation, c'est du remplissage.⁷⁹

Les accumulations d'Arman répondent à un processus afin d'atteindre grâce à l'entassement d'objets, une réactivation des signifiants ; incitant ainsi à l'extrapolation et à la redécouverte. La compression ou le conditionnement dans des boîtes en plexiglas déplacent les éléments de fonctionnel à artistique. Ils deviennent des traces, des témoins. Mais lorsqu'Arman parle de remplissage, je parle d'assemblage et d'amoncellement. Le matériau cousu est récolté en quantité puis ordonné par la suite. Tandis que dans les accumulations, la récolte en quantité est présentée telle quelle, dans des boîtes.

Arman esthétique la banalité et banalise l'esthétique. Il montre la trivialité sous une perspective belle et laide à la fois, il mène les choses à une sorte d'état final de la dissolution. La production artistique, le contenu et la forme se développent directement à partir du contexte utilitaire de l'époque. Cette conception de l'art et de l'objet constitue le fondement d'un concept visant à des stratégies perceptives et à un usage nouveau des réalités artistiques et objectives.⁸⁰

Le produit du quotidien en tant qu'œuvre d'art et son détournement bouleversaient la scène artistique. Les produits servaient de moyen démonstratif pour souligner les conflits, les changements, les transformations de nos sociétés culturelles. Se joue alors entre les divers domaines d'une problématique sociale et ces détournements d'objets un enjeu théorique sur le déjà-là comme matière plastique. L'accumulation comme

79 Arman , *Mémoires accumulées*, Entretien avec Otto Hahn, France, P. Belfond, 1992, p.23.

80 Tilman Osterwold, *Pop art*, France, Taschen, 2007, p.120.



Arman, *O'clock*, accumulation de réveils matin dans boîte en plexiglas, 1200x900x169cm, 1998

processus plastique a été développée par Arman, en utilisant des objets manufacturés comme matière picturale. En regard de cette appropriation de la réalité, l'accumulation se révèle être une technique plastique à part entière.

Moi le geste m'a conduit vers l'objet : ayant brisé une soucoupe sur la toile, j'en ai gardé les morceaux et les ai collés dans l'œuvre. Je suis entrée dans la logique de l'objet. J'en utilisais de toutes sortes et j'avais des tiroirs pleins de rouages et de lampes de radio. Un jour, en 1959, j'ai considéré qu'un tiroir plein de lampes était une œuvre complète. J'ai fixé un rhodoïd dessus, j'ai peint les côtés en noir et je l'ai montré tel quel. C'était ma première Accumulation.⁸¹

On notera que la destination des accumulations d'Arman était la toile, l'objet était collé sur une surface et s'inscrivait pour l'artiste dans une problématique picturale. Cette citation nous rappelle que les accumulations proviennent de l'entassement et ont un lien avec la collection. Au départ, l'accumulation n'était pas un acte créateur revendiqué comme tel mais a découlé d'un remplissage de tiroirs. Ces collections avaient la particularité d'être classées, il ne s'agissait pas d'un ensemble ou d'un panel sélectionné par l'artiste, mais d'un regroupement. Pour ma part, il n'y a pas de collections à proprement parler mais des achats ou de la récupération de matériaux.

L'artiste a par ailleurs explicité, à juste titre, que l'univers de l'Accumulation était un univers latent depuis son enfance et dont l'origine est le principe de collection, un atavisme familial avec une grand-mère conservant les bouchons et un père possédant un magasin de meubles à Nice, où Arman travailla pendant près de huit années de sa vie. À la manière d'un phénomène psychique, l'Accumulation serait passée de l'état latent au passage à l'acte en 1959 pour devenir un langage artistique.⁸²

81 Arman, *Réalisme des accumulations*, tapuscrit, juillet 1960, Archives Yves Klein, Paris

82 Jean-Michel Bouhours, *Arman avant le plein* dans *Arman*, France, éditions Centre Pompidou, 2010, p.33.

Les objets sont donc regroupés dans des tiroirs et exposés tels quels. L'accumulation comme technique et acte créateur provient de ce rangement et du déplacement de cette récolte de l'atelier à la galerie. Ni transformés ni modifiés, leurs caractéristiques sont d'être présents en quantité. La multiplication d'un élément l'impose visuellement, plus il y en a plus on le voit. Une présence en force qui permet de ne pas l'ignorer, ni passer à côté ou de le confondre avec du quotidien. Par l'accumulation, il devient plus intense.

Il ne s'agit pas là de décontexter un objet de son substrat utilitaire ou autre pour lui donner, par un choix de présentation ou une inclinaison de son aspect, une détermination tout autre que la sienne propre ; (..) mais il est question bien au contraire de le recontexter en lui-même dans une surface sensibilisée x fois par sa présence multipliée ; rappelons la phrase historique: mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte gouttes sont plus compte-goutte qu'un seul compte-goutte.⁸³

J'ai réalisé en 2013 une vitrine intitulée *Moins on en a*, faite à partir de pots de confitures vides, propres et empilés à l'intérieur d'une boîte en plexiglas. Elle repose sur les mêmes processus et sens que l'accumulation de comptes gouttes d'Arman. Et rejoint cette remarque que : *mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte gouttes sont plus compte-goutte qu'un seul compte-goutte*. La pièce avec pots de confitures repose sur un jeu entre accumulation, présence exacerbée et une absence soulignée par le titre et en référence à : *l'intelligence c'est comme la confiture moins on en a plus on l'étale*. La référence à la citation de la confiture et de l'intelligence, signifiée par une accumulation de pots de confitures vides démontre que l'accumulation permet un amorçage et un désamorçage de sens, en décalage avec la réalité que nous connaissons puisqu'elle est ici associée à une citation et que pourtant nous reconnaissons, les pots de confitures sont tout de

83 Arman, *Réalisme des accumulations*, Zéro, Düsseldorf, n°3, juillet 1961 cité dans Denyse Duran-Ruel, catalogue raisonné, *Arman*, Paris, éd. La Différence, 1991, vol.II, p.26.



suite identifiables. Ils sont en décalage mais conservent un point d'accroche avec le familier.

Ces jeux entre sens, signes, démultiplication démontrent d'une rhétorique de l'assemblage, dans laquelle peut s'inscrire un renversement et une démultiplication d'un élément. Chez Arman, l'entassement dans des boîtes ou tiroirs selon les pièces est plus ou moins organisé. Mon travail d'accumulation s'organise pour ma part également dans l'assemblage. La vitrine réalisée à partir d'une table a été faite pour mettre en scène les pots de confiture, ils n'y sont pas entassés mais empilés. Dans les autres accumulations, la couture m'aide à ordonner les surfaces lisses. L'envahissement est alors très organisé, lissé et structuré, la prolifération initiale se range progressivement par la couture.

L'accumulation renvoie à un effet de masse mais il ne s'agit pas d'un travail sur la société de consommation et de la production en série. Un parallèle est tout de même évident mais cela ne démontre pas pour autant que les choix de l'artiste sont dirigés par un désir de démonter une aliénation de l'objet dans la surconsommation. Mais de reprendre dans le geste créateur une organisation sérielle reproduisant celle du monde qui nous entoure.

Que penser des Accumulations d'Arman par exemple ? L'artiste, au-début des années soixante, les décrit- et Pierre Restany avec lui- comme une démultiplication par le travail de la puissance de l'objet, analogue à la démultiplication par le travail à la chaîne des possibilités limitées de l'artisanat. Ni provocations, ni métaphores, ni rêveries poétiques, elles seraient une sorte de réel au carré, un "nouveau réalisme" rendu possible par l'époque, la production en série, les masses de rebut mises à disposition des artistes.⁸⁴

⁸⁴ Didier Semin, *Pompéi mental*, in *Le nouveau réalisme*, éditions Centre Pompidou, France, 2007, p.159

Les objets accumulés par Arman ne sont pas tous issus de la société de consommation et produits en série. Ils ne proviennent pas tous non plus du quotidien ou du banal. Les masques à gaz ne sont pas en vente dans les grandes surfaces. Une amplification du réel qui repose sur des outils et des procédés de la société de consommation qu'elle produit en abondance. Les matériaux envahissent l'espace.

Le matériau s'annihile dans la masse et s'affirme dans l'espace. L'accumulation comme processus artistique en lien avec la mémoire et la perte. La répétition donne à voir un parcours et un geste artistique, où l'on pourrait percevoir une remémoration: un souvenir des matériaux qui remonterait à la surface. Ce paradigme de l'accumulation renvoie aux problématiques de la répétition en psychanalyse. La répétition est un destin pulsionnel s'opposant à la mémoire. Dans l'opposition entre mémoire et répétition (c'est-à-dire répétition des gestes dans le temps), la mémoire se perd dans la répétition, mais en se répétant elle s'affirme et s'éloigne de son origine. Une recherche autour de l'artefact qui oscille alors entre apparition et disparition. L'objet, en tant que forme à la provenance affichée et porteur d'une mémoire sociétale, affiche sa capacité de perte dans l'accumulation, il disparaît au détriment de la masse. La rhétorique de l'accumulation permet de mettre en scène une mise en abîme du matériau, elle s'adapte au projet plastique tout en étant le projet même.

La collecte, l'accumulation ou encore l'assemblage sont des techniques qui s'inscrivent dans un processus de fixation, celles de poser des objets ou matériaux dans un temps et un lieu. Une collection est souvent hétérogène et disparate et l'objet y est valorisé. Mes collectes de matières sont soit des achats mais aussi des redécouvertes de matière constamment présente. L'achat inscrit les assemblages dans une réalité sociétale contemporaine, mais s'en éloigne par la capacité des matériaux à devenir matière cousue, à être autre chose, une récolte devenue un projet plastique.

L'objet en peinture

La peinture devrait maintenir le regardant dans une dépendance telle qu'il soit contraint à regarder la peinture pour voir les choses mêmes du monde.⁸⁵

L'accumulation cousue se fait avec des supports, ces supports deviennent des surfaces dans les accumulations. Ces supports ne sont pas le propos des suspensions mais témoignent de leur matérialité, leur capacité à être un médium.

Le support n'est plus le sujet de l'œuvre mais orchestre le renouvellement de la pratique picturale. Le rapport de l'artiste à son environnement, ses gestes sur la toile, l'accrochage des œuvres sont profondément modifiés par l'ouverture de la peinture aux matériaux de récupération.⁸⁶

Arman était peintre et pourtant son médium était des objets. C'est après l'étude du travail de Pierre Buraglio que j'ai pris conscience de l'importance de la peinture dans le cheminement théorique des accumulations et que s'est étoffé, en parallèle, un questionnement sur les accumulations en volume. Pierre Buraglio travaille avec des matériaux et se revendique peintre sans pinceaux.

Choisir, modifier, relever. L'art de Pierre Buraglio, essentiellement mnémorique, se construit sur de la perte. Le choix qu'il opère dans ce qui est là, cette relève des objets dans de nouvelles fonctions picturales, se fait toujours sur l'abandon de leur fonction initiale.⁸⁷

Mon attention se porte plus particulièrement sur *Gauloises bleues*. Il conçoit sa pratique comme une intervention sur du déjà-là. Réalisé en 1978, *Gauloises Bleues* est un assemblage de paquets de cigarettes trouvés par terre et récoltés par l'artiste. Ils sont

85 Pierre Wat, *En planeur*, Italie, Flammarion, 2002, p.35.

86 Déborah Laks, *Le moment Support/Surface*, France, Ceysson, 2010, p.13.

87 P. Wat, *En planeur*, op.cit., p.65.

assemblés ensemble et recouvrent une surface de 2 mètres sur 2 mètres. Le paquet de cigarette, et particulièrement cette marque, était un matériau abondant et très populaire, marque d'une époque et d'un milieu social. Cet assemblage est une collecte exposée, de ce qui a été jeté par les fumeurs puis ramassés par l'artiste. Le bleu caractéristique de l'emballage prend dans l'assemblage une toute autre dimension.

Mon intention, dit Buraglio, était de produire une sorte de poème bleu indépendamment de moi-même (...) Cette couleur a un statut particulier dans l'histoire de la peinture occidentale (...) Ce bleu, vous savez bien, il va de Giotto à Hantai en passant par Matisse. Il n'y avait qu'à se baisser pour ramasser cette couleur qui était dans le monde.⁸⁸

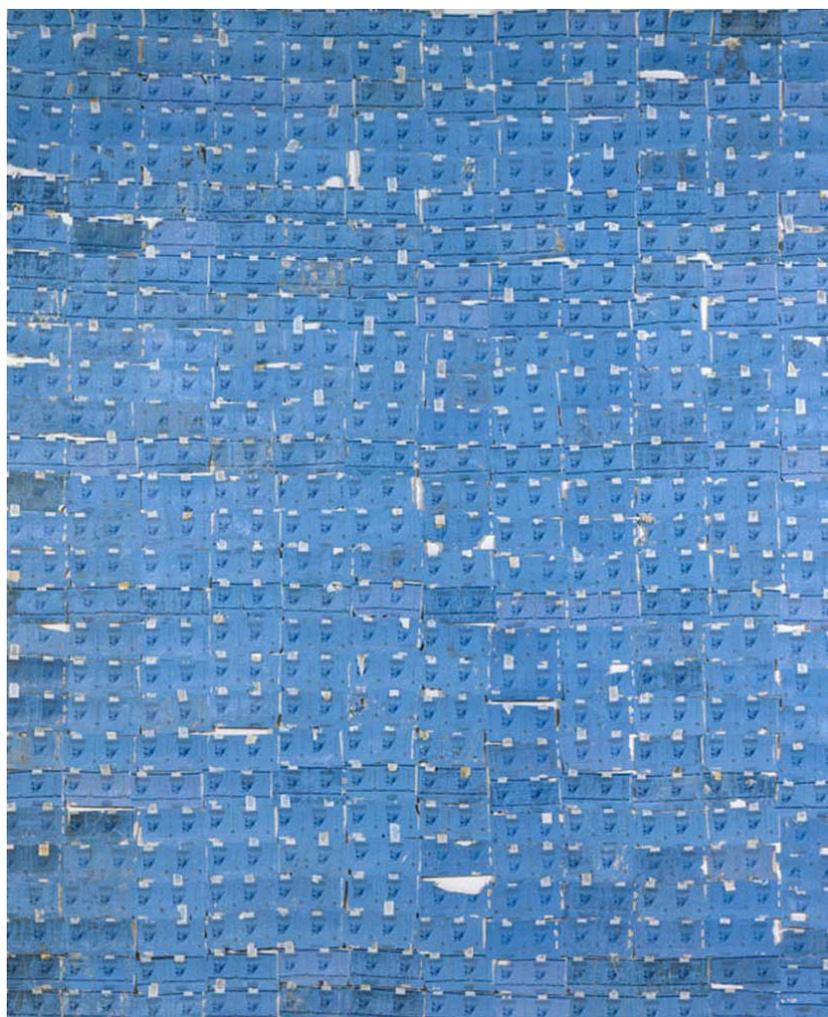
Pierre Buraglio ne s'attache pas seulement à la forme des paquets pour lier la collecte, la couleur par sa force historique révèle la composition et l'inscrit dans l'histoire de la peinture. La forme et la couleur créent une unité. La surface bleue, ici couleur industrielle, commerciale et banalisée, surplombe la banalité du consommable et ouvre une dialectique sur le pictural. Un décalage de sens entre la provenance du matériau et la puissance ou portée théorique du bleu dans l'histoire de l'art s'opère.

L'angle droit et les carreaux de couleurs pures, mais aussi les déchets de bois et les papiers chiffonnés, tout cela relève chez Buraglio d'une ascèse des formes et des matières, d'un désir du «presque-rien» et du n'importe quoi. Mais par bonheur, au cœur de la démarche ascétique, surgit l'image obsédante. Comment réprimer le désir de fenêtre ouverte sur une couleur bleu ciel ?⁸⁹

L'ascèse des matières recherchée par Pierre Buraglio, se concentre dans mes expérimentations sur le matériau. L'ascèse des matières est, chez Pierre Buraglio, le

88 Extrait de l'entretien avec Pierre Buraglio réalisé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris par deux étudiantes de l'École du Louvre, dans son atelier, les 27-28 janvier 1997, à l'occasion de la restauration de *l'Assemblage de Gauloises bleues*.

89 Marc Le Bot, *Objets pathétiques*, sur <http://www.pierreburaglio.com/textesurPB.php>



Pierre Buraglio, *Gauloises*, paquets de gauloises bleues, 220x180 cm, 1989, collection du MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val de Marne

prélèvement direct dans la réalité, même le simple acte de ramasser des déchets comme les paquets de cigarettes se révèle chez Pierre Buraglio un geste pictural. Par l'accumulation de matériaux récoltés, il manifeste une économie du geste et un attachement à la banalité. Le magnifique bleu des paquets de cigarettes prend son ampleur dans l'accumulation et lui donne un nouvel espace dans une production artistique.

Appropriation donc, qui ne se fait pas au hasard, mais avec un double souci. De peintre, tout d'abord, qui élit, dans cette collection amorphe de morceaux juxtaposés qui font le monde, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, ceux qui à ses yeux, ont un potentiel plastique. D'homme, enfin, se tournant vers ce qui, dans ces objets venant du passé, peut devenir le signe, la trace de son propre passé, de sa propre mémoire. Le paquet de gauloise, donc, pour son bleu, évidemment, mais aussi parce que ce sont les cigarettes que fumaient autrefois son père et lui-même.⁹⁰

Le peintre voit dans les objets choisis leur potentialité plastique et les possibilités d'agencement. Il est ému par un matériau, il renvoie à son histoire ; le choix n'est pas alors seulement en lien à la matérialité plastique potentielle des éléments, un souvenir ou une émotion. *Les Gauloises* pour Pierre Buraglio sont les cigarettes que fumait son père. Le mouchoir en papier a un cheminement analogue dans mon travail, il renvoie à des souvenirs tout en ayant une plasticité qui m'intéresse. La réutilisation dans une démarche artistique permet de faire dialoguer ces deux attitudes, les potentialités matérielles d'un élément en lien à l'émotion qu'il suscite.

L'accumulation montre ce qu'un seul ne peut révéler. Le bleu disparaît dans le quotidien, se noie dans le banal, mais s'impose dans l'accumulation. Il s'agit de fragments, le quelconque révèle leur humilité, force plastique et matière d'une composition. Le dissolu du quotidien ignore tout de ces questionnements théoriques. L'éparpillement des matériaux modestes ne peut qu'approcher difficilement ces

90 Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, Italie, Flammarion, 2001, p.64.

réflexions picturales. Par un déplacement et l'accumulation, ces matériaux touchent la force symbolique du bleu dans l'histoire de l'art.

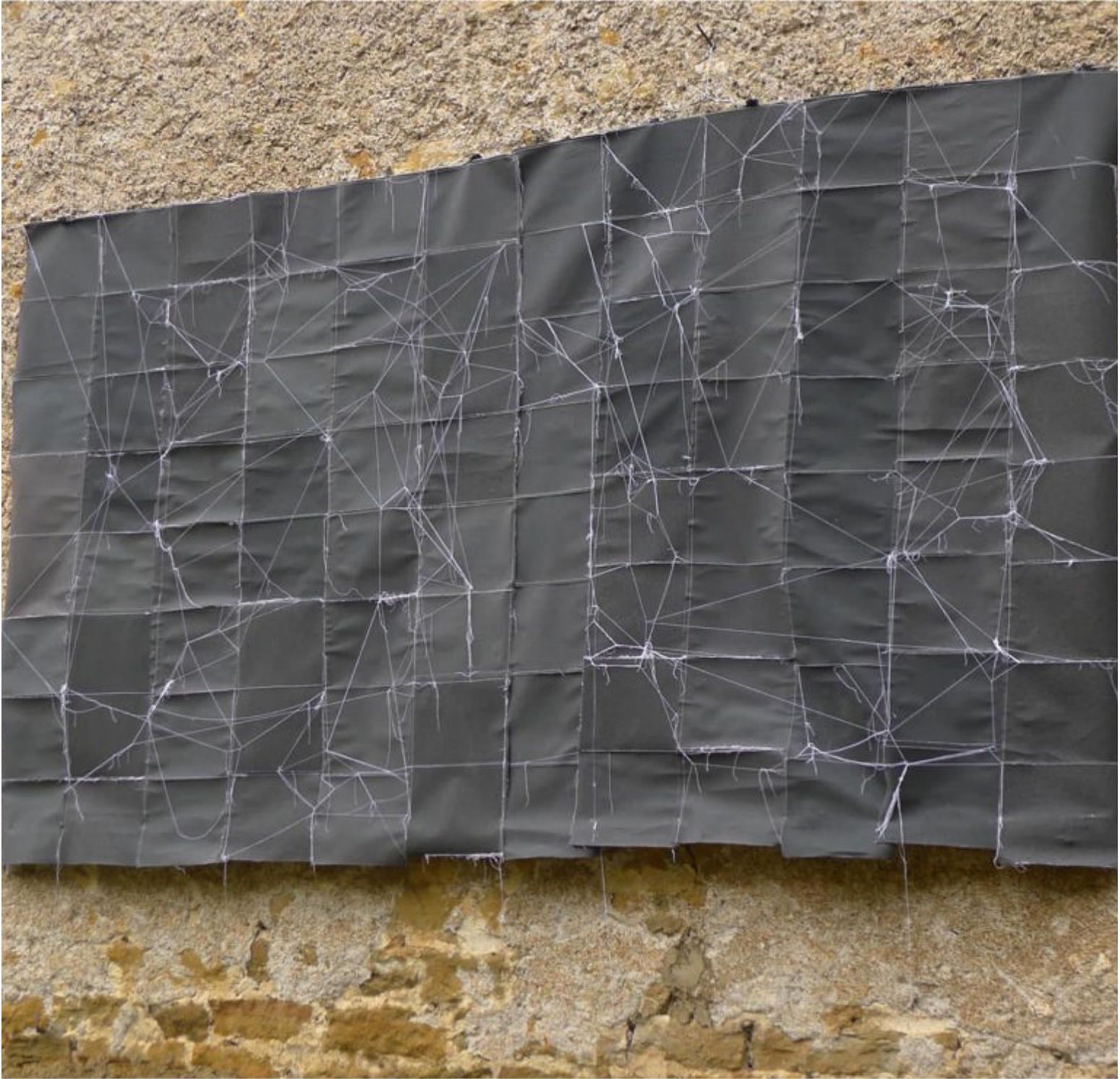
S'approprier, dès lors, c'est donner son propre sens, ordonner ce qui est épars, mais aussi attribuer un nouvel usage, et une nouvelle allure, au morceau dont on s'est saisi. Le « paquet utilisé, ramassé et mis à plat dans son état », devient, tel le block du patchwork, l'unité de base, ce morceau de bleu avec lequel il va, par raccordements successifs, constituer cet espace bleu amorphe.⁹¹

L'unité de base de mon dernier travail est un rectangle de toile émeri acheté en quantité dans les magasins de bricolage. De l'assemblage de la toile est né le projet : *Carte Emeri*. Il s'agit d'une surface cousue de 180x200 cm réalisée en 2014, faite à partir d'une centaine de feuilles de toile émeri de 18x23 cm chacune, cousues ensemble à la machine à coudre et au fil blanc. Les fils d'arrêts ne sont pas coupés à ras mais continuent de courir sur la surface de la toile, de manière à nouer et tirer des lignes blanches. Faite pour le ponçage du métal, la toile émeri est un abrasif aux grains plus ou moins épais. La matérialité de la toile est très présente, et permet un jeu de lumière et texture très riche. Le noir et la rugosité de la toile créent une surface aux effets de matières riches.

De loin, les effets de textures, la brillance du grain et les fils donnent l'impression d'être face à une surface tachetée proche d'une carte céleste. De ce ressenti du matériau est né le projet, il repose sur le grand écart formel effectué entre ce consommable lié au travail et une référence à la constellation.

L'émotion pour une matière peut-elle être un enjeu plastique ? L'émotion chez Pierre Buraglio est de l'ordre de la rencontre, les objets ont été trouvés et ramassés et renvoie à un souvenir personnel. L'émotion dans mon travail passe par une redécouverte du matériau. La différence, dans mon travail d'assemblage, est que le processus de récolte et d'assemblage passe par des étapes où il ne s'agit pas seulement de

91 *Ibid.*



rencontrer ou ramasser mais d'agencer un élément choisi afin de révéler sa matérialité et l'exposer.

*Buraglio ramasse des encadrements de vieilles fenêtres sur des chantiers de démolition. Il les scie, il en garde l'angle droit formé par deux éléments de bois et il y fixe un rectangle de verre bleuté. Le bois de la fenêtre est un débris ; le verre est une surface unie et lumineuse. Le rugueux s'oppose au lisse, le sale au propre, la matière poreuse à la transparence. Alors le regard bascule, il est entraîné un peu plus avant que cette opposition des indissociables.*⁹²

Le texte de Marc Le Bot intitulé *Objets pathétiques* interroge, les objets sont-ils pathétiques parce qu'ils sont éphémères, abîmés ou cassés ? Les objets sont montrés dans leur réalité la plus brute, la plus immédiate. Intégrer cette réalité matérielle ne les sublime pas, ne les esthétise pas, mais démontre que même comme résidu, emballage ou consommable, ils peuvent être des matières portant les traces du banal, du quotidien. Par définition est pathétique ce qui suscite une profonde émotion, ce qui émeut fortement et dont l'intensité dramatique provoque un sentiment de tristesse grave. Le "pathos" qui veut dire souffrir avec, indique que le registre pathétique renvoie à un état de mort, de vilénie, de souffrance profonde qui maintient l'outragé en vie malgré ses stigmates. Le registre pathétique crée de l'empathie chez le lecteur. Les matériaux en ayant la capacité de porter ou d'interpréter une émotion deviennent empathiques.

*Travailler étant donné ce qui est là. Manière de rappeler que tout, absolument tout, même ce qui s'élève vers le spirituel, est d'abord d'ordre matériel. Manière de rappeler que tout est « chute » potentielle, que tout peut devenir simple matériau, être récupéré, pris en compte, et donner des œuvres nouvelles.*⁹³

92 M. Le Bot, *Objets pathétiques*, op.cit.

93 Gilles Aillaud, *Buraglio*, France, éditions Centre Georges Pompidou, 1982, p.35

En étant intégré à un projet plastique le matériau ne passe pas d'objet fonctionnel à un statut plus noble mais révèle sa matérialité même, sa capacité à être modifié, déplacé, transformé et n'être plus qu'un matériau et un signe de ce qu'il a été, et un signe de ce qu'il peut dorénavant, dans la répétition, arrangement ou accumulation, questionner dans l'histoire de l'art. Une chute mise en exergue dans les suspensions, suspendre c'est retenir ce qui sans point d'accroche tomberait.

*Un fragment de fenêtre n'en devient pas peinture à la manière dont Duchamp transformait une roue de bicyclette en sculpture ; cette fenêtre est directement, immédiatement une peinture. Sans démonstration ni analogie, sans opération conceptuelle, Buraglio cherche en fait à mettre devant l'évidence de l'objet, devant la chose-même, qui n'est pas une chose*⁹⁴

L'artiste voit, avant même de l'intégrer dans un processus de création, la plasticité du matériau. La toile émeri est une surface noire et brillante, une enveloppe est du papier, une fenêtre du bois. Mais une fenêtre est également la métaphore du tableau. Pierre Buraglio a comme pris à la lettre la fameuse citation d'Alberti. Il décortique la réalité matérielle dans laquelle nous vivons pour répondre et dialoguer avec des théories de la peinture. La pratique artistique est autant action que résultat. Elle est de l'ordre de l'intervention. Intervenir dans le sens de modifier, c'est-à-dire passer d'un état donné à un autre état.

C'est un processus qui repose sur du faire ; avec ce qu'il y a autour de nous, dans l'environnement dans lequel on évolue. Il n'y a pas de projection de l'œuvre mais une rencontre et le geste de récupérer.

Mes assemblages ne cachent rien de leur élaboration, on voit de quoi ils sont faits, les fils révèlent la technique d'assemblage (les fils d'arrêt ne sont d'ailleurs pas coupés) et laissent envisager le temps de leur assemblage lui-même. Le fil a une épaisseur et participe totalement au propos plastique. Carte Emeri intègre les fils dans la carte elle-

94 Yves Michaud, "Les vrais semblants de Buraglio", in catalogue *Buraglio*, op.cit. p.97

même, ils ne sont pas seulement là pour lier les unités mais également pour dessiner. Le ruban adhésif ou la colle aurait été possible, mais caché, la couture a sa propre spécificité, son esthétique et son histoire et en cela elle m'aide à construire des volumes faits de surfaces du quotidien. De plus par son épaisseur, le fil cousu ou laissé libre ouvre des différentes lectures au projet : outil d'assemblage, fil de bâti, ligne, trace, dessin, écriture du projet, il peut être tout cela à la fois. La couture expose la matérialité de tous les éléments participant à l'assemblage, elle ne cache et permet d'intégrer chacun.

*Démarche politique, aussi : créer, ou entrer dans l'ordre des choses, pour le modifier, de l'intérieur. Quelque chose qui oscille entre l'intervention et ce qu'autrefois on nommait l'entrisme.*⁹⁵

Les matériaux ont comme une impossibilité d'échapper à leurs provenances, à leurs environnements d'origine ; l'assemblage artistique expose plus qu'une matière mais une dépendance aux choses du monde. Ils ne sont pas pour autant dans la démonstration et ne forcent pas le passage entre matière et fonctionnalité. La réalité matérielle constituant les tableaux de Pierre Buraglio, bien plus que de soulever un discours théorique sur l'histoire de la peinture, sert de point de départ à ces interrogations, il signifie un poids théorique et lui apporte une forme de légèreté banale. Ce silence subversif face à l'histoire est un positionnement artistique, un engagement plastique. L'entrisme en tant que stratégie d'organisation qui consiste à faire entrer de manière concertée des membres d'une organisation dans une autre organisation aux idées proches, mais concurrentes s'applique ici à un passage du quotidien et du résidu dans le pictural. Une contamination politique de l'un par l'autre qui dénonce l'apathie des matières et matériaux dans le quotidien. Les assemblages par l'intégration de matériaux préexistants au processus répond aux mêmes stratégies d'agencements. Les matières bien que différentes, s'absorbent mutuellement en vue de les modifier et les faire devenir sculpture.

95 *Buraglio*, op.cit., p.35

Souligner un passage entre dessin et sculpture

Si des points sont liés de façon continue, ils forment une ligne. La ligne sera donc pour nous un signe qui peut diviser en parties dans sa longueur, mais dont la largeur est si mince qu'on ne peut jamais la fendre... Si plusieurs lignes sont réunies, comme les fils dans une toile, elles formeront une surface.⁹⁶

Le fil trace des pointillés et participe à la mise en volume. Il permet de lier discrètement dessin et sculpture. Mais il interroge sur sa propre épaisseur, est-il un trait ? Une ligne ou une matière à façonner ?

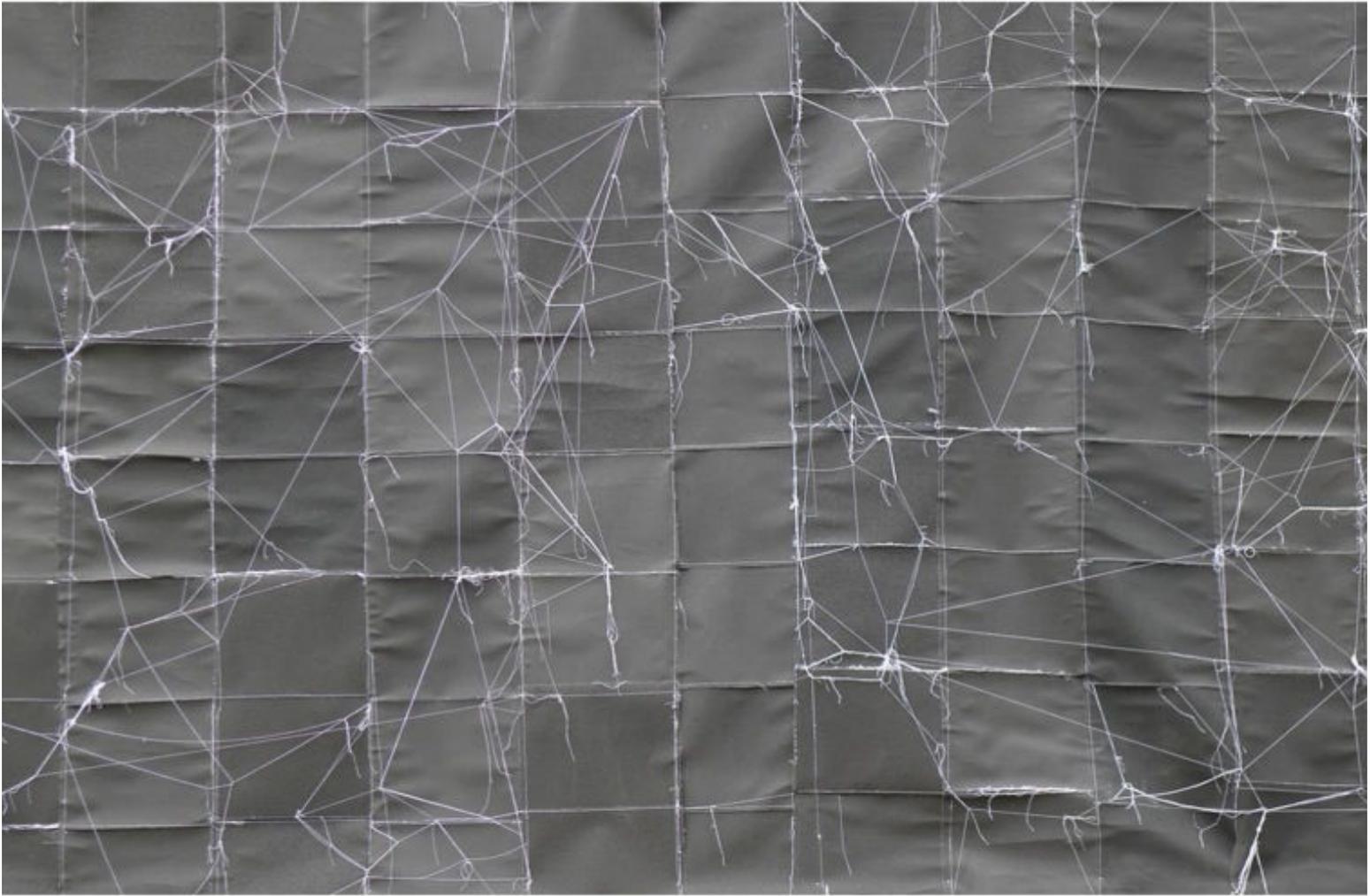
Traces, fils et surfaces, ces trois termes ne cessent de s'entrecroiser, se superposer dans l'analyse de ma pratique ; pourtant, tous les trois ne sont pas nécessairement synonymes et ouvrent des champs d'études parfois opposés.

Toute l'histoire de l'écriture repose sur la ligne, qu'elle soit gravée, apposée, grattée, la notation se compose de lignes. Un lien intrinsèque se dessine alors entre l'histoire de l'écriture, ou du moins celle de la notation, et une histoire des lignes. Mais cette histoire fluctue selon les surfaces, la ligne ne se définit pas seulement parce qu'elle est apposée sur une surface. Le fil existe sans surface, il a une forme autonome, tandis que la trace a besoin d'une surface pour s'inscrire.

Le tressage, l'entrelacement, la couture sont des procédés techniques d'origine archaïques et lient le fil à une préhistoire. Une inscription dans l'histoire de l'humanité qui fait du fil un matériau intense, riche bien qu'infiniment fin et modeste. Et pourtant le fil est fragile, s'abîme, il n'est pas toujours résistant.

Avec la couture je lie ensemble des morceaux de matières pour réaliser un ensemble, le fil est présent sur les matériaux comme une notation de mon projet plastique. Cousu, il est une ligne qui à la fois écrit sur une surface, assemble des unités pour agrandir une surface et dessine un pointillé en relief. Tim Ingold dans son ouvrage, *Une brève*

96 Leon Battista Alberti, *De la peinture*, trad. Jean Louis Schefer, France, Macula, 1992, p.75



*histoire des lignes*⁹⁷, nous rappelle que l'écriture est *une trace additive sur la surface de la page*. Dans le tricot, le fil se transforme en une surface de texture égale. Et la broderie, bien que similaire à l'écriture parce qu'elle se travaille également sur une surface préexistante, se rapproche plus du tricot par ses lignes brodées, *filées et non tracées*.

Dans *Carte Emeri*, le fil est à la fois une ligne qui trace le dessin des constellations et la représentation matérielle d'un trait, tout en étant le moyen d'assembler la surface. Il écrit le projet, le coud, et le dessine. Il est une trace additive, il s'ajoute à la surface mais il est en même temps constitutif de la surface. Le fil peut donc être une ligne, en ayant une forme autonome à un support, il trace et s'emmêle. L'auteur ouvre une réflexion sur les similarités et différences entre l'écriture, le tricot et la broderie.

*Les fils peuvent se transformer en traces, et les traces en fils. A mon avis, c'est quand les fils se transforment en traces que les surfaces naissent. Et inversement, c'est quand les traces se transforment en fils que les surfaces se dissolvent.*⁹⁸

Le fil, quel que soit ses définitions et champs d'application, est toujours linéaire et continu. Le fil comme lien cousu est un outil pratique parce que simple d'utilisation, avec une force plastique immédiate et repose sur des techniques extraites du folklore que j'ai toujours affectionné et avec lesquelles j'ai toujours été familière. Il est surtout pour les assemblages un moyen simple et évident, la machine à coudre est un outil efficace, immédiat et très rapide. Beaucoup plus commode pour moi à utiliser que des agrafes ou autre, elle me permet d'inscrire sur un support mon attachement à cette technique d'assemblage. A la différence de Fred Sandback, qui utilise le fil pour créer des espaces et construire des sculptures minimales faites de fil de laine tendues du sol au plafond, créant ainsi des plans et volumes dans l'espace, j'ai choisi d'utiliser le fil pour dessiner sur un support ou assembler. Les fils de Fred Sandback ne reposent sur aucun support tandis que le fil que je travaille est cousu et non tendu dans l'espace.

97 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, France, éditions Z/S, 2011, 251 pages.

98 *Ibid.* p.74

Le métier à tisser était devenu l'architecture, et dans notre exposition, les fils de chaîne ne sont pas suspendus en lignes droites entre le plafond et le plancher. Les fils de trame sont la perception du spectateur qui se déplace dans l'espace et autour de la sculpture et dont le regard se déplace entre la chaîne verticale comme la navette le fait.⁹⁹

Le fil tendu entre le plafond et le sol fait référence aux fils tendus verticalement dans les machines à tisser. Le fil en étant tendu verticalement assimile l'espace à une machine à tisser. Ce fil en étant si peu discret affirme sa plasticité en tant que ligne, un graphisme en volume sur le papier qui ouvre un dialogue entre dessin et sculpture. Un lien affirmé dans mon travail de broderie, et développé dans les volumes.

À examiner la question de plus près, il m'est cependant apparu que les fils et les traces n'étaient pas tant des catégories différentes que des transformations réciproques de l'une et de l'autre. Ces fils évoluent en traces et vice versa. Par ailleurs, à chaque fois que les fils se transforment en traces, des surfaces se forment tandis que lorsque les traces deviennent des fils, les surfaces disparaissent.¹⁰⁰

Un passage entre lien et trace qui est au cœur du travail de Pierrette Bloch. Par la peinture, le dessin ou la sculpture, elle se préoccupe des rapports du dessin au temps et à l'écriture. Une préoccupation également expérimentée dans le livre brodé *Clean up your mess*, les fils brodés et non brodés se lient à l'écriture des proverbes. Inscription exploitée, les proverbes américains sont illustrés d'une image sur laquelle est brodée au fil noir une cible. Le fil sert également à relier les pages et comme pour les volumes, les fils d'arrêt ne sont pas coupés, créant un ensemble de fils sortant du

99 Traduction de: *The weaving loom had become architecture, and in our exhibition the warp threads are no suspended in straight lines between ceiling and floor. The weft threads are the perception of the viewer who moves about in space and around the sculpture and whose gaze travels between the vertical strings like the wearing shuttle.* M. Brüderlin, *Art & textiles, Fabric as material and concept in Modern Art from Klimt to the present*, op.cit, p.58.

100 T.Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op.cit., p.8.

livre ou de la surface pour apporter une nouvelle interprétation à la surface. Les fils courant sur la surface de la toile émeri représente un constellation. Le fil s'adapte au support et au projet, sans pour autant adhérer complètement en lui, il garde sa propre matière, sa forme, trace ses propres lignes. Il pénètre la matière et crée le relief de la ligne.

Dans les livres brodés, les fils prolongeaient les mots et la forme cible hors du papier pour dessiner un entremêlement où se lisaient les nœuds moraux, culturels et traditionnels faits par les proverbes. Dans Carte Emeri, le fil coud les unités de base ensemble et dessine sur la surface par sa propre épaisseur les lignes de la constellation.

Dans les réalisations de Pierrette Bloch, les fils écrivent sans texte, les couleurs noires ou blanches dominant, des œuvres tournées vers le graphisme, même lorsqu'elle sculpte. Des sculptures de crin, où cette matière fileuse communique avec les dessins de l'artiste.

Je travaille avec du crin, de l'encre, du papier, de l'encre du papier, des pinceaux, des plumes. Entourée de ces matériaux, cela se passe comme si je ne les distinguais pas les uns des autres ; c'est un stade où je ne les nomme pas. Ils sont là.¹⁰¹

Le crin dessine et trace tout comme le pinceau ou le crayon. Même si pour Pierrette Bloch, le crin est semblable au crayon ou à la peinture, parce qu'il s'insère dans les mêmes processus que ses dessins ; le crin est travaillé différemment que ses autres œuvres. Il ne se pose pas sur un support, mais se déploie dans l'espace en suivant une ligne transparente préalablement installée et accrochée au mur. Le crin est médium, il trace une ligne mais Pierrette Bloch n'oublie pas que le crin est également une matière avec sa propre épaisseur. Le crin écrit se déploie dans l'espace, et réalise une composition en trois dimensions. Il ne peut pas seulement être une ligne, il est

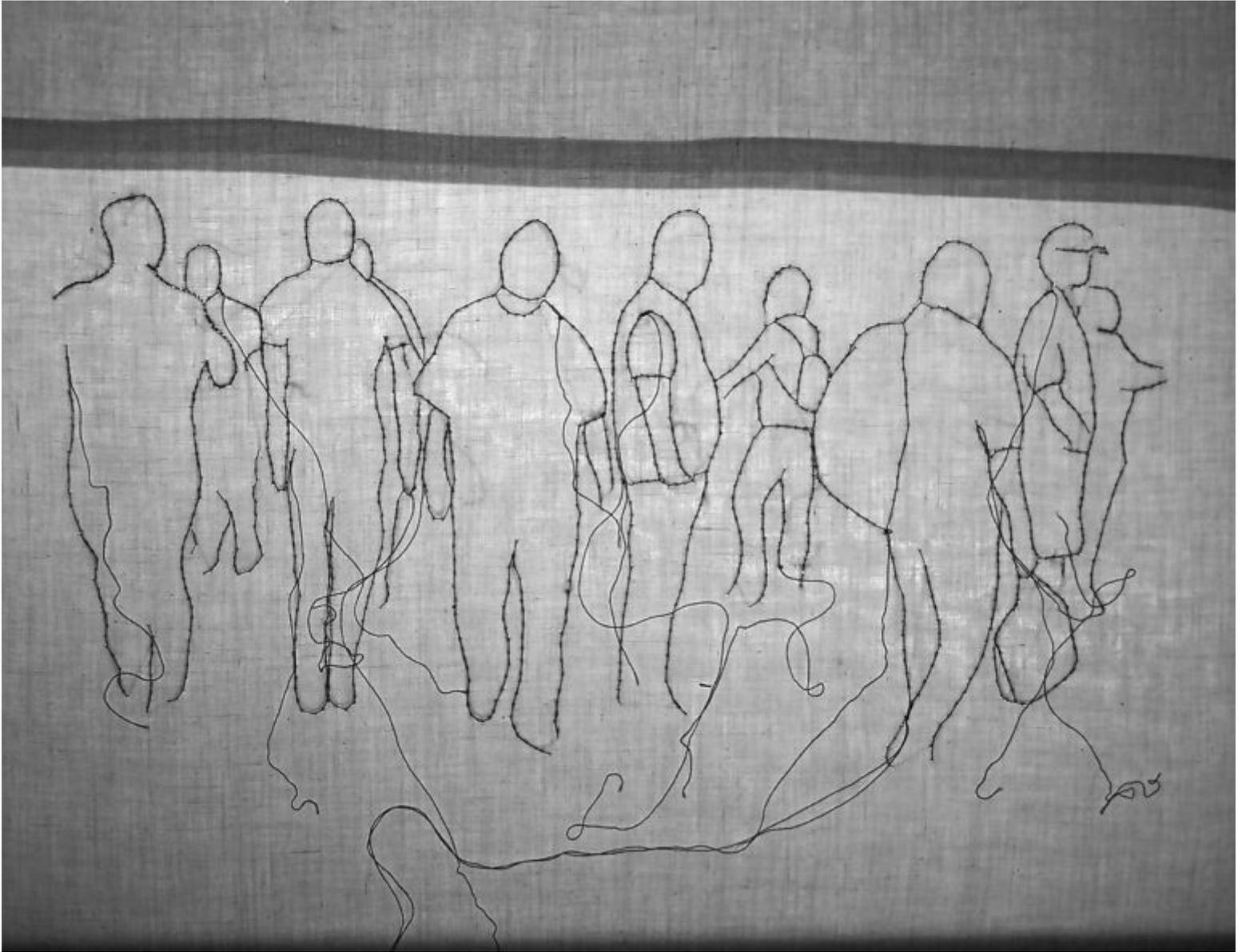
101 Pierrette Bloch, *Les grandes manœuvres*, 1997, extrait de l'ouvrage *Pierrette Bloch : dessins, encres et collages*, sous la direction de S.Lemoine, Musée de Grenoble, France, coll. ReConnaître, 1999, p.12.



Pierrette Bloch, Sculpture de crin (détail), crin enroulé ou noué, 22x266x7cm, 1990, collection de l'artiste

également une matière qui dessine une sculpture. Tout en se rattachant à une définition du dessin, elle se rapproche de celle de la sculpture. La sculpture est l'action de tailler une matière dure, de façonner une matière selon des techniques appropriées, d'assembler divers matériaux, afin de dégager, dans un but utilitaire ou esthétique, un objet, une figure, un ornement ; ensemble des techniques utilisées à cet effet. Les lignes de Pierrette Bloch sont la trace de ses actions, les nœuds effectués avec sont la preuve, mais parce qu'elle dessine avec de la matière, elle transpose le dessin. Les sculptures de crin ne sont pas une image mentale posée sur un support, les nœuds de crin donnent une épaisseur aux lignes, ils soulignent la matière et le geste guide vers une sculpture.

Le fil que j'utilise ne se déploie pas dans un espace, il reste noué à un support, néanmoins, ce fil par sa matière donne une épaisseur. Le fil, tout comme le crin de Pierrette Bloch, permet une propagation de la ligne. Parce que le fil est avant tout une matière on ne peut pas totalement la façonner lorsqu'elle est laissée libre, elle prend son propre cheminement. C'est dans ce sens que je ne coupe pas les fils d'arrêt au ras du support, pour pouvoir laisser au fil avoir son propre tracé. Il se propage ainsi librement sur le support, et démontre de la technique employée, Non coupés, il est le lien visuel et graphique entre la sculpture et la couture, il dessine des lignes tout en ayant sa propre épaisseur. Cette propagation est quelque chose qui échappe, créant des nœuds et un amoncellement non dessiné. Les fils se dispersent, se mêlent au dessus du support. Ils créent une illusion d'épaisseur et affirment, visuellement, la couture comme moyen technique traditionnel d'assembler. Les fils dessinent sur un support l'importance de cet héritage et l'ancrent dans un questionnement sculptural.



Les *Passants* et les *Foules* sont deux séries de broderies réalisées sur du linge de maison, la première représente des passants sur des mouchoirs de poche et la deuxième, des scènes de foules sur des taies d'oreiller. Le fil se fraye un chemin dans la trame du support. Les broderies questionnent la matière: Les matières peuvent-elles signifier une observation ? Ce sont des figures en perte de lien qui de tout leur corps bien que délimités par le fil et refermés sur eux-mêmes, manifestent une dissolution. Les broderies s'approchent d'une expérience mélancolique, elles mettent en scène un dialogue où se joue un échange entre individu et environnement, figure et lieu. Le fil dessine un groupe de personnes mais cette foule, ainsi représentée, en s'immisçant dans la taie d'oreiller brode un isolement, une solitude, une mélancolie. Un égarement et une disparition amplifiée par le choix du blanc. Le blanc omniprésent permet d'unifier et de suggérer la disparition. Une disparition qui n'est pas totale puisque dans les broderies c'est l'épaisseur du fil qui dessine les figures.

Face à cette symbolique de la broderie, et du rôle du fil, les broderies que je réalise me renvoient plus au fil d'Ariane qu'à celui d'Arachné. Dans la mythologie grecque, Ariane, séduite par Thésée, l'aide à s'échapper du Labyrinthe. Contre la promesse de l'épouser, elle lui fournit un fil qu'il dévide derrière lui afin de retrouver son chemin, seul moyen de triompher du labyrinthe qui n'a qu'une seule entrée. Par ce mythe, se met en place une symbolique du fil, *qui est l'agent du rattachement du retour à la lumière*.¹⁰²

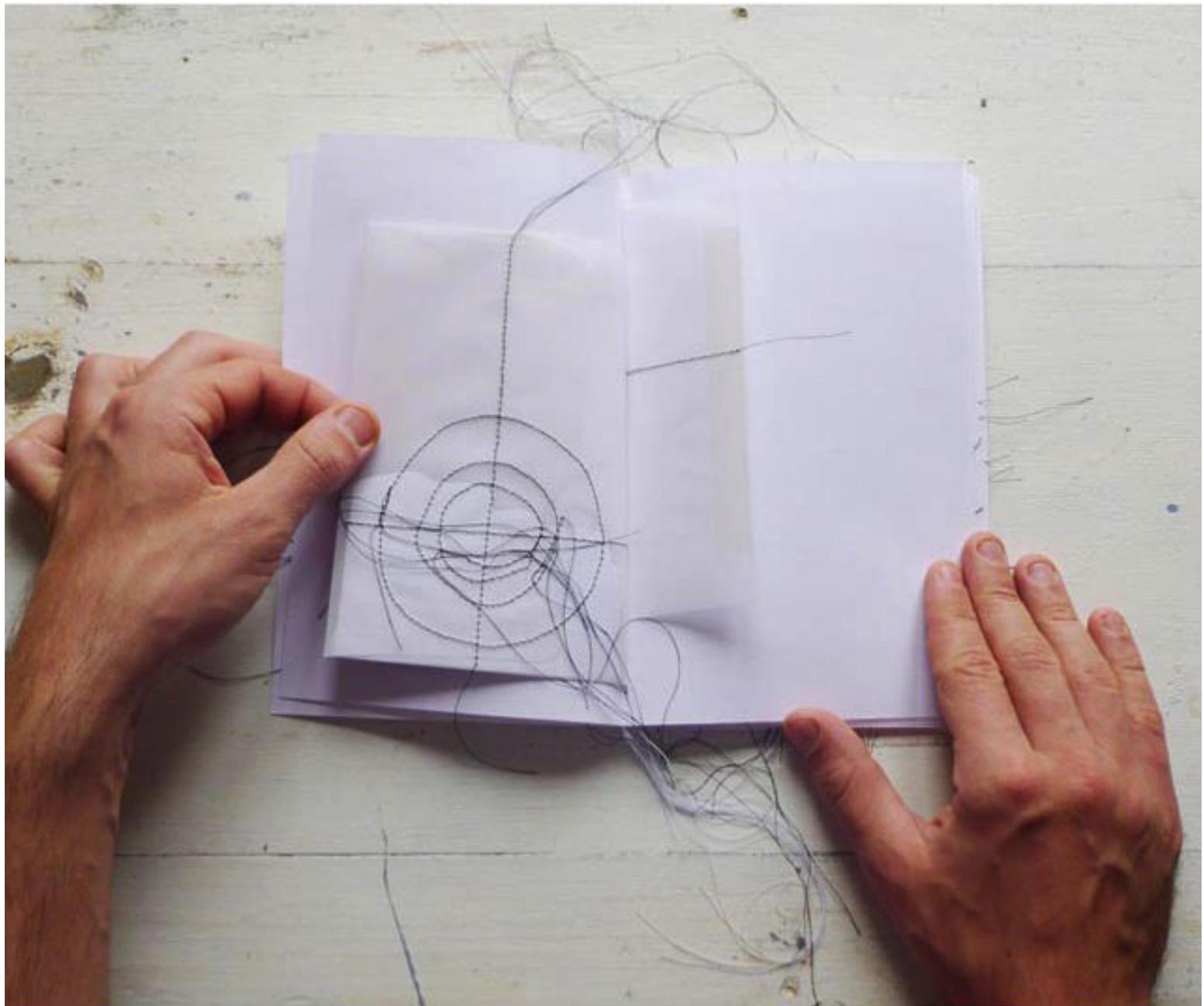
Il est ce qui fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur, il permet d'avancer, de guider, et d'accéder à l'extérieur. Le fil blanc comme le fil d'Ariane suit un cheminement, il dirige, et conduit, il aide à appréhender un lieu nouveau, et à franchir un seuil. Le fil relie, rattache, et peut être la trace d'un passage. Mais dans le mythe, le fil permet les déplacements de Thésée, sa sortie, il accompagne le mouvement. Dans les broderies il en est autrement, il se fige dans la trame du tissu. Le fil file, s'entremêle, et le regard suit ses déplacements.

102 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, France, Robert Laffont/Jupiter, 1983, p. 441.

Le fil peut à la fois être écriture, sculpture et dessin parce que le fil est une ligne ayant sa propre existence. Le fil peut avoir un rôle symbolique, mais avant même de se rattacher à sa symbolique, il est une matière. Un médium qui se rajoute, qui se pose sur un support et qui permet une stratification. Il laisse voir tous ses passages, et parce qu'il est une matière il ne se fond pas totalement dans le support. Le fil est-il une strate, ou une épaisseur ? Sculpte-t-il l'assemblage ?

L'épaisseur renvoie à plusieurs définitions, c'est une *distance séparant deux surfaces, deux courbes, le caractère de ce qui est important en épaisseur, le caractère de ce qui est constitué d'éléments nombreux et serrés, de ce qui a beaucoup de consistance ou une forte densité. Ou encore qualité de ce qui apparaît comme doté d'une troisième dimension (relief, profondeur) et constitué d'éléments nombreux et variés qui lui confèrent richesse, consistance et densité.*

Les définitions de l'épaisseur nous indiquent qu'il s'agit d'un terme qui attribue une qualité ou un caractère à un élément, le fil est l'épaisseur mais attribue-t-il un caractère ou une qualité aux travaux ?



L'ouvrage

Bien que le fil et la couture proviennent de l'univers textile, mon travail ne s'inscrit plus sur du textile. J'ai longtemps travaillé la broderie sur divers supports, mais les ouvrages se sont émancipés des supports traditionnels pour inscrire la couture dans de nouvelles dialectiques. Elle souligne le fil comme un lien : lien entre le dessin et la sculpture, lien entre artisanat et art, lien entre mémoire collective et empreinte d'un geste singulier. Le fil comme médium permet de mettre en scène ces passages. Un questionnement que le terme "ouvrage" du titre prend en charge. Un ouvrage dans le bâtiment est le résultat d'une construction, l'on parle d'ouvrage d'art pour les ponts, tunnels ou viaducs. Mais un ouvrage est également un livre et un travail d'aiguille. Il est le résultat d'un travail, la mise en œuvre d'une tâche. L'ouvrage révèle l'importance de la poïétique en tant que ce qui est propre à la fabrication et ses processus. Les définitions d'ouvrage me permettent de réactiver une réflexion sur la place des matériaux dans les arts plastiques en lien avec des pratiques traditionnelles et leur capacité à produire des effets sculpturaux. Toutes ces définitions laissent entendre que l'ouvrage laisse une trace, et est l'empreinte d'un passage.

L'empreinte est un geste technique. Or, la technique est une affaire de temps, de mémoire. Le simple fait que tant d'artistes du 20ème siècle aient investi un champ opératoire littéralement préhistorique, voilà qui donne à réfléchir sur la condition temporelle de l'art moderne. ¹⁰³

Mais le fil en exposant sur la matière son passage laisse clairement paraître son empreinte. Il pique la surface, fait des trous, ou sur le mouchoir. Cette empreinte modifie la matière, l'abîme. La répétition de points qu'elle effectue, et les allers et venues du fil s'orientent vers un dialogue entre empreinte et répétition.

103 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, France, Centre Georges Pompidou, 1998, p.11.

L'idée de transmissibilité de l'action créative qui est viscérale dans l'art textile implique une inévitable liaison avec la tradition, les racines culturelles d'appartenance.¹⁰⁴

D'autant plus qu'il renvoie à des techniques codées et ancrées dans des pratiques qui ne sont pas traditionnellement associées aux champs des arts plastiques. Néanmoins, il ne s'agit pas d'oublier que les travaux avec textile, support récurrent d'artistes femmes, prennent dans leurs œuvres une signification spécifique. Par une réappropriation de la techné et d'une action manuelle d'origine ancienne j'oriente ces savoirs sur des matériaux contemporains.

104 Marina Giordano, "Les trames de l'intimité, art textile au féminin, entre identité individuelle et mémoire collective" dans *Méta Textile, identité et histoire d'un médium artistique contemporain*, Colloque international, Lausanne, 12 et 13 Février 2009 au Palais de Rumine, Lausanne, Suisse.

Un pointillé assourdissant

Marisa Merz est l'unique représentante féminine de l'Arte Povera. Dès ses premières œuvres des années soixante, elle construit des structures tricotées en fil de nylon ou de cuivre liées à son univers familial. Ses séries proviennent d'éléments personnels, intimes, domestiques ou quotidiens: pelote de laine, les chaussures de sa fille ou encore le prénom de sa fille. Avec des aiguilles à tricoter, elle crée un cadre triangulaire ou carré à l'intérieur duquel est conservé un maillage fait de fil de cuivre ou de nylon, matériaux ductiles et malléables mais moins dociles que des fibres naturelles. Le maillage courbe, tord les matières, crée un enchevêtrement où le nylon ou le cuivre émettent discrètement une résistance. Ces techniques confrontées à des matériaux industriels l'éloignent d'un artisanat, l'univers textile devient un endroit où puiser des manières d'agencer ou nouer. Elles soulèvent les tensions sous-jacentes du textile et son importance historique. Marisa Merz rend à la couture sa capacité à raconter l'histoire de l'humanité tout en signifiant sa modestie formelle, sa simplicité d'accès et sa silencieuse existence.

Cet art, étranger aux discours sur la société, nous rend attentif aux pulsations intimes de l'homme, à l'expérience subjective. Réinvestit d'une humanité, il transforme familièrement l'espace, sans recourir à l'affect théâtral. Cérémonie quotidienne le tricotage matérialise le temps écoulé, la lutte intime avec les éléments, un geste non héroïque, presque une ascèse.¹⁰⁵

Marisa Merz travaille avec des techniques ancestrales et les utilise comme moyens d'enchevêtrement, d'agencement ou d'assemblage, pour composer des œuvres personnelles. Son travail repose sur l'action et des gestes simples, infiniment sobres,

105 Catherine Grenier, *Sur le fil du temps*, France, Centre Georges Pompidou, 1994, p.75.



Marisa Merz, *Untitled*, dimensions variables, 1993, fil de cuivre tricoté, feuille d'or, argile et acier, Musuem of ModernArt, NY

puisés dans un réservoir commun de savoir-faire. Techniques intériorisées, intégrées, ancrées dans un quotidien familial, elles sont souvent transmises par les proches.

Son caractère manuel opératif est à la mesure des moyens sociaux de production dont la femme a historiquement l'utilisation mais non la propriété.¹⁰⁶

Le tricot ou la couture sont des techniques qui n'ont pas été anoblis ou sacralisés comme la broderie ou la tapisserie, elles sont dans les mains de tous et pourtant en se concentrant sur leur capacité d'agencement, Marisa Merz rappelle l'invention du tissage comme un entrecroisement de fibres archaïque. Les premiers hommes savaient coudre pour assembler des peaux et se protéger. Une origine de la couture et du tissage que se remémore Marisa Merz et l'éloigne d'une image précieuse de la couture. La couture est un assemblage primitif et nécessaire.

Cernant la vie au plus profond de son silence, avant l'apparition de la parole comme la musique, l'œuvre de Marisa Merz est une œuvre aiguë et grave à la fois, qui sourit au monde tout en lui tendant le miroir de ses origines.¹⁰⁷

La couture ou le tricot sont des techniques qui ne se racontent pas mais se font, elles sont silencieuses, elles sont l'accompagnement d'un geste et d'un besoin technique de tout temps présent. A l'échelle de la maison, elles sont de fines interventions, constructions, s'emmêlant discrètement à des histoires familiales et sociales. Pour autant elles sont inscrites dans l'histoire des origines, ne tenant qu'à un fil. Omniprésentes et sans effusion, sobres et discrètes, ces techniques ont la capacité de fouiller dans l'histoire même de l'humanité. Ce faisant le lien constant à la tradition révèle une forme de soumission mise en exergue par le mythe d'Arachné.

Arachné pour avoir osé revendiquer son autonomie et un savoir-faire dans l'art

¹⁰⁶ *Ibid.* p.175.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.102.

*du tissage au moins égal à celui d'Athéna, se trouve transformée en araignée*¹⁰⁸.

En affirmant sa maîtrise du tissage, Arachné entre en compétition avec Athéna. Dans ce duel avec la déesse, elle donne à voir sa vision du monde et s'impose comme artiste. Cet excès d'orgueil provoque la colère de la déesse qui la frappe trois fois au front avec sa navette. Humiliée, cette dernière se pend. Pris de pitié Athéna redonne vie à Arachné sous forme d'araignée. Par la métamorphose, Arachné disparaît en tant que femme et artiste pour devenir animale, elle continue alors de tisser, et révèle l'ambivalence entre disparition et prolifération.

Un rapport de force qui est assumé dans *Hommage*. Il s'agit d'un ensemble de pièces réalisé en 2009, qui reproduit la forme d'une toile d'araignée à partir d'un assemblage de fils et d'une rosace en crochet tendu dans un cadre. Le fil prolifère entre ces matières et objets, et dessine une toile d'araignée. Le cadre, dans lequel sont tendus les fils, sculpte la forme. Toutes les toiles se composent de trois éléments : un cadre, du fil, et un rond de dentelle ou de crochet. Leurs tailles dépendent des cadres récupérés et varient entre 20x20 cm et 160x160cm. "Hommage" porte, dans ses définitions, une ambiguïté ; il est à la fois un *don qui exprime le respect, l'admiration, la reconnaissance de quelqu'un, une marque de respect ; et un devoir que le vassal était tenu de rendre au seigneur dont son fief relevait*. Un hommage est donc une forme de valorisation et d'affirmation. Une reconnaissance qui est liée à une soumission. Par un objet se matérialise la soumission d'un vassal à son seigneur. C'est ce paradigme que veut porter les toiles d'araignée. *Hommage* affirme une existence et une pratique artistique sans pour autant occulter que celle-ci est intrinsèquement liée à une forme de soumission.

108 Anne Creissels, "L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois" dans <http://www.imagesre-vues.org/Articles/ArticleCreissels.htm>



Un travail avec le textile inclut fréquemment un questionnement sur la technique, et une référence à une tradition. Et même lorsque le fil ou les fibres sont traités de manière subjective et intuitive, se pose toujours la question d'une référence à une techné ancestrale et culturelle, comme un lien nécessaire et indémêlable. Une toile d'araignée faite à partir d'un centre en crochet ne peut pas nier cet héritage. Héritage explicité par Raffaella Serena dans *L'art du Petit point* :

*Coudre, tisser, broder a toujours fait partie des diverses tâches quotidiennes que les femmes de toutes classes accomplissaient dans leur demeure. Mais c'est au 19ème siècle seulement qu'elles sont chargées explicitement et définitivement de significations morales, devenant du même coup emblématiques du caractère féminin et du rôle auquel les femmes sont de plus en plus destinées, jugé le plus propre à exprimer leur caractère de douceur et de tranquillité.*¹⁰⁹

Hommage mesure tout ce rapport de force à la tradition et à la mémoire collective, le titre renvoie à ces questionnements et le mesure. En restant général, il ne valorise pas une matière ou un procédé, cet «hommage» pourrait s'adresser: au monde animal, aux symboles, aux araignées de Louise Bourgeois, aux travaux féminins, à la femme, au particulier comme au général, au sujet comme à l'objet ; donnant ainsi différentes interprétations possibles, il ne se dévoile pas, mais se propage. Mais bien plus qu'une technique appartenant à l'univers féminin, et sur l'exemple du travail de Marisa Merz, je prends conscience que la couture, le tricot ou le maillage sont des empreintes. Des lignes, points, nœuds ou mailles s'étouffant dans les entremêlements techniques qu'imposent un savoir-faire et portant le bruit de leurs provenances, origines, traditions, dans un simple fil. L'acte de coudre est souvent représenté comme une image d'Epinal, un moment silencieux, représentation que l'on retrouve dans les toiles du peintre Vilhem Hammershoi:

109 A. Creissels, "L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois", op. cit.

Chez Hammershoi, la rêverie intérieure est liée à des activités solitaires comme la lecture, la couture, le balayage, le piano, ou à des occupations non visibles derrière la figure. Mais aucun de ses tableaux ne présente l'élément anecdotique qui était si essentiel à l'âge d'or ; il ne reste que l'enfermement dans les pensées, l'état où la personne est fondamentalement seule avec elle-même. (...) Cette réflexivité intérieure devient chez Hammershoi un thème central, souvent lié à la représentation d'une femme debout, statique.¹¹⁰

Le fil cousu clame l'importance de son histoire mais en faisant un pointillé, il ne peut que raconter discrètement tout cela. Le silence souvent associé aux techniques traditionnelles, s'attache à la contemplation, à l'image de la femme assise chez elle appliquée sur son ouvrage, à la concentration et application que demande l'acte mais ignore l'importance de son origine que nous rappelle le travail de Marisa Merz. En respectant les traditions et en ne niant pas le silence en œuvre dans la couture, elle travaille sur le bruit et l'importance de leur archaïsme.

110 Felix Kramer, *Hammershoi*, France, Hazan, 2008, 178 pages, p.33.

Le paradigme de l'empreinte, entre réappropriation et absence

(...) Il faut dans un cas parler de ce qui provient du passé, de ce que nos ancêtres ont élaboré et qui aujourd'hui, parce que ce n'est plus approprié, entrave notre chemin si on le dépasse pas, et dans l'autre il faut penser d'une certaine façon par anticipation, c'est-à-dire par projet, il faut se projeter dans le futur. Il est souvent difficile de discuter des deux niveaux, de voir comment le Nouveau s'élabore au sein même de l'Ancien.¹¹¹

La couture trace silencieusement une histoire de l'humanité et le fil cousu au sein d'un ouvrage file l'origine de l'intention plastique. Dans *Hommage*, l'association du fil à un rond en crochet se met en place grâce à des va-et-vient entre culture et imaginaire collectif ; dans *Envelopes strip*, l'enveloppe devient la surface d'une sculpture, dans *Carte Emeri*, elle compse une carte céleste. La couture témoigne du lieu, c'est-à-dire de la provenance, de l'espace et du temps, elle restaure tous ces chemins effectués et contextes, et tisse un dialogue entre sculpture et quotidien. Ce dialogue constitue le rythme des pièces exposées. Et l'empreinte de la couture témoigne et manifeste l'origine de l'œuvre plastique.

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.¹¹²

111 Joseph Beuys, *Qu'est ce que l'art ?* Entretien avec Volker Harlan, France, L'arche, 2003, p.20-21

112 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, France, Flammarion, traduction S.Muller, 1974, p.43-44

L'origine est dans l'extraction et la fragmentation, dans la perte de la fonction utilitaire et dans sa restitution par la répétition et la couture. La couture conserve l'intégrité du matériau premier et témoigne de sa provenance. Par le fil, *matière de ce qui est en train d'apparaître*, le matériau et le geste se nouent ensemble pour faire émerger un souvenir, des nœuds de couture qui relient et condensent les strates de l'histoire de cette technique. Les broderies questionnent la matière : les matières peuvent-elles signifier une origine, un lieu ?

Les passants sont des broderies faites de fil blanc sur des mouchoirs récupérés ; et où se dessine le contour d'un passant préalablement photographié de derrière une fenêtre. Anonymes, ils ne restent rien de leur identité hormis une allure. Ils se résument à une vue objective dans laquelle ils se détachent de l'humain pour se transformer en une silhouette textile, un être vidé de sa chair et de son volume qui ne se situent dans aucun autre décor que celui du mouchoir. Ce carré de petit format qui habituellement se fourre dans la poche, s'expose, et au lieu de recevoir pour ensuite cacher, va devenir support et surface du projet plastique. L'idée première est de confronter ce morceau de tissu intime et fortement connoté, à l'extérieur contemplé.

*Le héros d'aujourd'hui est un passant anonyme, un acteur de la vie quotidienne qui ne songe pas à la gloire et qui affiche une solitude vertueuse face à l'empire des vanités*¹¹³

Les passants sont ce moment où l'on regarde par sa fenêtre. Les personnages portent un manteau, un sac, un parapluie, ils viennent de la rue mais marchent, ici, dans un espace blanc. L'intérieur et l'extérieur, les espaces privés et publics présents lors de la contemplation, sont conservés et échangent. Ils s'immiscent dans le linge de maison

113 Djamel Tatah, citation extraite du *Dossier valise* accompagnant l'exposition personnelle de Djamel Tatah au parvis à Ibos, 19 juin-29 septembre 2007, www.parvis.net/intranet/Upload/Liens/CentredArt/centredart_409.pdf



qu'est le mouchoir, un passage filé qui l'isole dans un intérieur pour discuter de sa solitude et de l'intimité.

Dans ces broderies, tout se résume à une forme, un adieu que l'on a fait au corps de ces personnes, quelque chose que l'on a noté comme on ferait un nœud à son mouchoir pour ne pas les oublier, des silhouettes à la limite du perceptible, perdues dans un espace qui ne leur appartient pas et qui ne fait rien pour le laisser l'habiter.

Les foules sont un ensemble de broderies faites au fil blanc sur des taies d'oreiller blanches représentant des groupes de personnes. Les nœuds de couture des broderies condensent différentes strates et surfaces, les matières utilisées et la représentation d'une foule jouent sur différents registres et passent grâce au fil de l'intérieur à l'extérieure, du privé au public, de l'intime à la rue. Le fil se fraye un chemin dans la trame du support. Les broderies questionnent la matière : Les matières peuvent-elles signifier une observation ? Sont-elles un lieu ?

Le lieu est *l'espace qu'un corps occupe*. Il est également en géométrie une surface qui contient les différents points propres à résoudre une question indéterminée. Le lieu définit un espace, le délimite et lui donne un sens. Le lieu donne sa place à l'œuvre et donne à comprendre son rapport au monde.

L'hypothèse du lieu (...) donne la possibilité de comprendre l'œuvre au sein du monde dont elle participe, sans la projeter aussitôt vers les dispositifs d'assimilation au nombre desquels on peut compter l'art. Enquêter sur le lieu de l'œuvre, ce n'est ni attribuer ou décliner des identités, ni différer des contradictions mais questionner hors des catégories préétablies, l'œuvre en elle-même et son rapport au monde.¹¹⁴

L'entremêlement du tissu et du fil peut-il recréer un lieu ? Les personnages sont perdus entre deux espaces, et ne se manifestent que par une présence discrète et silencieuse.

114 Alain Cuffe, *Le lieu de l'œuvre*, Suisse, Kunsthalle Bern, 1992, p.8 et 9

Ce sont des figures en perte de lien qui de tout leur corps bien que délimités par le fil et refermés sur eux-mêmes, manifestent une dissolution. Les broderies s'approchent d'une expérience mélancolique, elles mettent en scène un dialogue où se joue un échange entre individu et environnement, figure et lieu. Le fil dessine un groupe de personnes mais cette foule, ainsi représentée, en s'immisçant dans la taie d'oreiller brode un isolement, une solitude, une mélancolie du lieu.

Un égarement et une disparition amplifiée par le choix du blanc. Le blanc omniprésent permet d'unifier et de suggérer la disparition. La disparition n'est pas totale puisque dans les broderies, c'est l'épaisseur du fil qui dessine les figures. Le blanc joue alors un rôle primordial. Il devient un choix plastique pouvant affirmer les tensions entre dessiné/figuré et les différents espaces en jeu dans cet ensemble.

Le lieu est l'espace qu'un corps occupe. Il est également en géométrie une surface qui contient les différents points propres à résoudre une question indéterminée. Le lieu définit un espace, le délimite et lui donne un sens. Mais l'on parle ici d'empreinte matérielle, de trace laissée sur la matière. L'empreinte faite par les trous que laisse l'aiguille dans la matière, les passages du fil et les références créent des entremêlements matériels et proliférations métaphoriques.

Le travail de Chiharu Shiota se caractérise par des installations monumentales faites de réseaux de fil de laine noir, tissages spectaculaires, impénétrables et saturant l'espace. Elle enferme dans ces tissages des objets comme des lits, des châssis de fenêtres, des chaises, des robes ou des chaussures.

Les fils s'entrelacent. S'emmêlent. Se rompent. Se dénouent, commente Chiharu Shiota, qui insiste ainsi sur le sentiment de sécurité, puis de danger et d'oppression, que permettent de susciter les larges filets ainsi créés.¹¹⁵

¹¹⁵ *Paysages féminins et grondement du monde*, catalogue d'exposition collective, Institut Franco-japonais, Onna no Keshiki, Japon, 2003, non paginé.



Chiharu Shiota, *Home of memory*, 2011, vue de l'exposition à La Maison rouge, Fondation Antoine de Galbert, 12 février-15 mai 2011

En accumulant et recyclant ces objets, elle explore les relations possibles entre passé et présent. Pour sa monumentale installation : *Home of Memory*, présentée en 2011 à La Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, était entremêlés dans son réseaux de fils noirs des tuniques surdimensionnées. Les robes comme figées dans la matière, fixaient leur histoire dans la matière. La laine rappelant le tricot, souligne et emprisonne la banalité des matériaux, le fil s'affirme comme lien et trace qui permet des passages entre passé et présent.

*Ces traces du passé tissées dans le présent sont également visibles dans les œuvres regroupées autour du concept de "l'état de l'être", dans lesquelles des objets du quotidien thématissent l'absence du corps. Des empreintes fragiles de la conscience et du souvenir qui fascinent par leur force rayonnante.*¹¹⁶

Les installations de Chiharu Shiota se construisent selon l'espace. Elle n'ajoute aucun point d'ancrage sur les parois. Il n'y a pas de schéma préétabli, le réseau de fil est pensé sur place. Ces installations reposent à la fois sur l'expérimentation physique et un travail sur l'inconscient au travers de matériaux usuels et traditionnellement liés à la féminité comme le tissu ou le fil. La matière est ici empreinte d'un geste, la trace des mouvements de la main se donnant à voir dans le présent. Le fil devient l'extension de son propre corps absent. A l'image de la toile d'araignée ; elle tisse de vastes environnements qui emprisonnent des objets. Objets flottants, ils convoquent des souvenirs et soulignent des absences. Le réseau graphique fait de fil et son entremêlement évoquent pour l'artiste, l'inévitable dépendance du sujet à ses racines.

*Les fils sont tissés l'un dans l'autre. Ils s'enchevêtrent. Ils se déchirent. Ils se dénouent. Ils sont comme un miroir des sentiments.*¹¹⁷

116 *Ibid.*

117 *Ibid.*

Les fils de l'artiste créent un tissage spatial dense, mais ils ne sont pas là pour assembler mais comme trace. Une empreinte d'un passé que l'artiste donne à voir dans l'espace et ce jusqu'à saturation. L'empreinte est une marque distinctive laissée par un objet ou être vivant et la trace que laisse quelque chose. La trace est l'influence d'un événement sur son environnement.

La couture est un outil technique qui fait tenir des morceaux ensemble, la couture dans les broderies a un autre statut. Les broderies restaurent le dialogue qui s'est tissé lors de l'observation. Ce dialogue constitue un rythme et dans la succession de points, l'échange se recrée, et le fil se remémore. Mais en tentant de retranscrire les passants ou les foules, les broderies dessinent une représentation où ils deviennent un motif. Par le fil, support et observation se nouent, afin de faire émerger le souvenir des passants vus de derrière la fenêtre. Les éléments des broderies sont à la fois des objets reconnaissables et des supports.

Les fils brodés sont des traces du visible, des dessins faits de lignes, qui écrivent des gestes graphiques. Les broderies décomposent et dissèquent les strates d'une contemplation, d'une image, pour les lier. Les fils dans les assemblages sont la trace de la sculpture, elle expose la mise en volume et les procédés techniques employés. Tout cela souligne l'importance du fil comme trace parce qu'il établit des relations à l'intérieur même de la pièce réalisée. Le fil en étant discret apporte une deuxième lecture, après avoir identifié les matériaux convoqués, le fil donne à voir dans un second temps, les processus et la mémoire d'une tradition. Une condensation entre ligne et matière.

Faire une empreinte c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret, mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc. c'est 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 gnoséologique d'une appréhension du monde.*¹¹⁸

L'empreinte est une inscription tactile, un souvenir des techniques ancestrales et construites dans le temps. On apprend les techniques, et leurs histoires sont inconsciemment convoquées dans le processus. Les assemblages s'inscrivent dans ce dialogue entre remémoration et reconnaissance d'une technique ancestrale. Remémoration et reconnaissance de la matérialité même des matériaux (expérimentation de la couture sur du papier par exemple) et de son poids symbolique, s'accompagnant de répétition des gestes techniques et mécaniques employées et des matériaux (unités répétées). Le travail avec la mémoire et le souvenir est différent avec les matériaux parce qu'ils sont un prélèvement, une interprétation et une empreinte de la réalité. Ils sont comme des morceaux d'une réalité matérielle que je m'applique à ré-agencer et ordonner par un montage ou collage dans l'espace de fragments assemblés par le fil. Comme si la couture était alors l'association d'une empreinte et d'un montage ? Un rapprochement effectué par Katia Schneller dans son ouvrage sur Robert Morris :

*L'empreinte est donc la trace d'un acte, obtenue par un processus automatique dont elle ne cesse de rejouer le déroulement. Telle une métonymie, elle fait l'aveu de n'être qu'un fragment restant qui, par sa ressemblance, évoque la disparition de la matrice.*¹¹⁹

D'une manière générale, l'empreinte désigne une marque distinctive laissée par un objet ou une personne. Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'empreinte*¹²⁰ soulève le paradigme de l'empreinte : une production d'aujourd'hui peut être réalisée grâce à un savoir-faire ancien et porter sur elle l'empreinte du présent, c'est-à-dire du geste par exemple qui a sculpté sa forme, mais ce geste est également existant parce

118 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, op.cit., p.26

119 Katia Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, éditions des archives contemporaines, France, 2008, p.55.

120 G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, op.cit, 336 pages.

qu'il provient d'une tradition. Le travail que j'effectue avec la couture laisse une empreinte sur les supports choisis, l'aiguille transperce laisse son empreinte dans le papier et le fil trace les passages de mon geste. Mais ce passage sur la matière est un héritage, l'empreinte cousue porte le présent et le passé de ce savoir-faire. Il affirme le processus de réalisation et son histoire. Georges Didi-Huberman définit l'acte de faire une empreinte comme la marque par pression laissée sur une matière, cela sous-entend un support que l'on peut modifier, et qui va conserver l'acte sur la matière par ajout ou retrait. Le fil cousu, en perçant la matière, fait un trou, elle laisse une marque, et en s'entremêlant elle ajoute, le fil est une empreinte additive et soustractive.

Faire une empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe empreindre pour dire que l'on obtient une forme par pression sur ou dans quelque chose. (...) Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un support ou un substrat, un geste qui est un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet.¹²¹

Ces définitions et analyses de Georges Didi-Huberman ouvrent un champ de réflexion sur la place de la couture comme empreinte. Bien que la couture ait été un moyen technique pour assembler, elle est également une trace sur les matériaux cousus révélant et portant la mémoire du geste, l'histoire d'une technique et les déplaçant dans une réflexion théorique contemporaine.

Qu'il s'agisse de remplacer le modelage par un drapé d'étoffe trempée dans la cire, d'identifier de banales images « toutes faites » à l'ensemble du tableau, d'utiliser le hasard de mille manières pour structurer les relations, de construire plutôt que d'ordonner, de permettre à la pesanteur de mettre en ordre ou de compléter certaines parties de l'œuvre, toutes ces méthodes différentes recourent à ce que l'on peut

121 *Ibid.* p.23

*seulement appeler automatisme et supposent que l'œuvre terminée renvoie à un processus de fabrication.*¹²²

L'empreinte est un témoignage du processus de réalisation. Je laisse paraître les choix les plus pragmatiques de mes « bricolages » et parce que les assemblages monumentaux réalisés avec les enveloppes sont toutes cousues de la même manière, avec la quantité transparaît la dimension "automatique" de mon travail. La couture a la spécificité de renvoyer à un savoir-faire qui paraît souvent long, compliqué ou minutieux. Ces réactions témoignent que l'empreinte, ici les coutures, est un référent temporel, il explique les techniques et souligne la mémoire de la fabrication.

*Le processus d'empreinte est-il contact de l'origine ou bien perte de l'origine ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possible reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'identifiable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart ?*¹²³

L'empreinte porte-t-elle le geste ou révèle-t-elle l'absence de la main ? L'empreinte n'est pas nécessairement une manifestation matérielle ou physique sur la matière, elle peut être une influence extérieure qu'une production plastique porte en elle. La réflexion de Georges Didi-Huberman sur l'empreinte se construit à partir de l'ouvrage de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* :

Je dirai que l'empreinte est « l'image dialectique », la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable

122 Robert Morris, "Some Notes on the Phenomenology of Making: the Search of the Motivated", dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.87

123 G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, op.cit., p.19

*que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact.*¹²⁴

L'empreinte apparaît par les trous et la trace qu'effectuent fil et aiguille mais également parce que la couture provient comme on l'a déjà vu, d'un savoir-faire archaïque et traditionnel. L'empreinte est une réutilisation de techniques déjà existantes que je m'approprie dans les broderies ou volumes. Il s'agit alors de réutiliser des éléments communs appartenant à notre bagage culturel pour le modeler et le réutiliser dans sa forme littéraire et plastique à partir de son existence traditionnelle. La réinterprétation d'éléments extraits de leur contexte.

L'empreinte est une manière de créer un décalage dans la chronologie, et empêche une lecture linéaire de l'œuvre, elle parasite les modèles théoriques de l'histoire de l'art et l'étude diachronique. Par là, il désire rendre visible la durée, les entremêlements d'où naissent les intentions artistiques. Les digressions, les ajouts ou les retraits nourrissent et complexifient les œuvres. Une forme d'anachronisme qui permet un rapport immédiat et tactile au temps, et d'être en prise directe avec son épaisseur. L'empreinte parce que trace d'un geste ou d'un outil sur une matière est souvent le signe d'une technique antérieure, une évolution temporelle d'un savoir. L'empreinte porte ainsi l'histoire du geste antérieur et contemporain.

Le fil en ne suivant pas une ligne directrice et prédéterminée, prolifère au milieu de différents signes. Tel un rhizome, l'ensemble : les titres, les différents matériaux et objets dialoguent et chacun se répondant mutuellement sans pour autant ignorer leur héritage et place dans le quotidien. Une reconnaissance mais également une remémoration, se basant sur l'image de l'objet et sur son souvenir.

124 *Ibid.*

D'une banale répétition

L'empreinte en étant la marque d'un geste, ou d'une technique, rend visible son histoire, son ancrage et son héritage. Elle est alors un fragment d'un ensemble. Elle laisse entrevoir ce *process* qui est pourtant absent dans le présent. La répétition technique d'un processus brouille les pistes de l'origine tout en l'inscrivant dans l'histoire. L'empreinte est le résultat d'un geste technique et la technique se développe dans le temps, par la transmission, la mémoire. La dimension fragmentaire de l'empreinte complexifie la lecture d'une œuvre.

L'empreinte est donc la trace d'un acte, obtenue par un processus automatique, dont elle ne cesse de rejouer le déroulement. Telle une métonymie, elle fait l'aveu de n'être qu'un fragment restant qui, par sa ressemblance, évoque la disparition de la matrice. ¹²⁵

Mes recherches plastiques reposent sur des fragments de réalité, les différents travaux que j'ai pu effectuer autour de matériaux quotidiens se situent à mi-chemin entre l'accumulation et la répétition. Mais alors comment différencier les deux ? Quelles sont les différences théoriques entre répétition et accumulation ? Ces deux notions peuvent-elles se compléter ou sont-elles intrinsèquement liées ?

René Passeron effectue une classification des différentes répétitions dont il en distingue 5 types :

Une répétition stérile (celle de Sisyphe), le degré zéro de la création ;

Une répétition ascétique, rituelle (celle de la prière) ;

Une répétition intégrée aux gestes du travail (planter des clous) ;

Une répétition préparatoire (une pièce de théâtre) ;

125 K. Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, op.cit., p.55.

*Une répétition structurale (dans l'objet le leitmotiv)*¹²⁶

Les assemblages ont un aspect répétitif et automatique, qui repose sur un agencement sensible des formes déjà définies: l'enveloppe est un rectangle ou le mouchoir un carré. Ma tâche est de coudre ces formes ensemble, les enveloppes sont mises bout à bout, les mouchoirs côte à côte. Cet ajustement est préétabli parce que le processus est pensé avec un matériau déjà là, c'est en ce sens que l'étape d'assemblage est mécanique et répétitive.

Les séries de broderies blanches sur linge de maison *Les passants* reposent quant à elles sur la répétition du processus de réalisation et des personnages brodés. *Les passants* sont des broderies faites de fil blanc sur des mouchoirs de poche récupérés ; et où se dessine le contour d'un passant préalablement photographié de derrière une fenêtre.

Par la photographie, je capte les gestes, les attitudes et démarches des personnes qui passent sous ma fenêtre. Les images m'aident à récolter les formes que je brode par la suite. Une fois imprimée, la photographie est percée par une épingle en suivant le contour de la silhouette. Ainsi traitée, elle est posée sur un mouchoir et coloriée au fusain de manière à ce que les dépôts, la poudre tombent dans les trous effectués et laissent la trace de la silhouette sur le mouchoir. Un procédé qui recrée des personnages réalistes tout en s'en éloignant. Le mouchoir est ensuite tendu dans un tambour (deux cercles emboîtés l'un dans l'autre permettant de tendre le tissu afin de broder) et je brode en suivant les points de fusain. Je ne remplis pas la forme, mais en dessine seulement les contours et quelques traits suggèrent parfois les plis des vêtements.

Le procédé photographique employé se réfère aux techniques utilisées pour la réalisation des fresques, comme le poncif, qui est la transposition du dessin de la

126 René Passeron, *Création et répétition*, Groupe de recherches esthétiques du CNRS, France, éditions Clancier-Guénéaud, 1982, p.10



Djamel Tatah, *Sans titre*, huile sur toile et cire, 250 x 200 cm, 2001

maquette en taille réelle sur papier. Le poncif est percé d'une multitude de petits trous qui permettront de transférer le dessin sur l'enduit frais. Le terme «poncif» désigne également par extension un dessin banal, au sens de reproductible, une extension qui souligne et accompagne mon approche des broderies. Il renvoie, également en linguistique et par métaphore, à un lieu commun et parce que je ne m'intéresse pas à eux en tant que personne, il n'y a pas de critères de sélection, mon choix est seulement dirigé seulement par le fait qu'ils passent sous ma fenêtre. Le banal est extrait de son cadre.

En s'attachant fortement à la mise en scène de distances, de frontières, les broderies nous parlent d'étrangers, en tant que celui qui n'est pas familier, qui n'a pas de relation avec soi et mal connu, distant, il est sans lien. Un processus d'accumulation de silhouettes similaires à celle effectuée par Djamel Tatah dans ses peintures. L'artiste photographie des modèles, qu'il fige dans des poses de manière à pouvoir les traiter dans ses toiles. De cela provient l'impression de neutralité ou de corps lointain, au regard vague ressentie devant les toiles de Djamel Tatah. De mon côté comme je le disais plus haut mes banques d'images se font par prélèvement et non par mise en scène de personnes. Il s'agit de travailler avec des silhouettes qui sont déjà des étrangers pour ensuite conserver cette distance et la révéler en les brodant sur des mouchoirs de poche. La répétition des postures durant le processus et la représentation peut avoir un effet de durée. Un effet augmenté par le statisme des personnages brodés, dû à la photographie.

La maison est un décor, un endroit où les choses sont mises en scène pour les gestes et rythmes de vie. Il se joue à l'intérieur de cet espace quelque chose de l'ordre de la mise en scène ou du rituel s'accompagnant de répétitions, de réflexes. Les matériaux sont contenus dans ce cadre. Lieu où se jouent des dialogues, répétitions, une mémorisation en train d'être vécue, elle porte néanmoins les enjeux des frontières entre intérieur et extérieur et contient le banal :

Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en

*rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? (...) Ce qu'il s'agit d'interroger c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes.*¹²⁷

Cette question sur l'ordinaire, ou plutôt sur l'infra ordinaire développée par Georges Pérec en opposition à l'extraordinaire, était le point de départ de mes recherches sur et avec le linge de maison. Le processus des broderies de passants sur mouchoirs en tissu reposent sur de l'infra ordinaire. La revue *Le banal dans le roman britannique* et plus particulièrement dans l'article de Nicole Terrien, sur *La banalité dans les romans de Jean Rhys : de l'implicite au silence*¹²⁸, aborde la question du banal et souligne comment le banal se forge dans le lieu et la répétition. Il est abordé dans ses différentes acceptations stylistiques, idéologiques et comme structure d'un roman. L'ordinaire, le quotidien, le neutre et autres concepts peuvent-ils cerner une attitude ou un lien au monde ? Cette question est développée en regard de la fiction, une fiction qui choisirait de bannir tout ce qui peut rappeler l'extraordinaire, le sensationnel ou le tragique. Le banal est en rupture avec l'imaginaire ou le lyrisme. Une approche faisant écho à "l'infra ordinaire" de Georges Pérec, cité plus haut.

Le banal ne serait-il pas associé à une généralité ? Il prend origine dans un ensemble constituant la vie de tous les jours, dans les lieux de l'implicite et dans les géographies de la répétition et du commun. Dans le roman analysé par Nicole Terrien, le lieu est comme identique d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, familier au sens le plus oppressant du terme, synonyme d'ennui. La répétition commence avant même la première intrigue et suggère un long passé monotone et l'impossibilité d'y échapper. Un enfermement dans la répétition et une reconnaissance du banal qui sert de cadre à

127 Georges Pérec, *L'Infra-ordinaire*, France, Seuil, 1989, p.11-12.

128 Nicole Terrien, *La banalité dans les romans de Jean Rhys: de l'implicite au silence*, op.cit.



l'intrigue. Le contexte joue un rôle majeur dans la mise en scène. La banalité d'un lieu serait alors en partie sociale et se montrerait comme telle, de façon implicite.

La banalité n'efface pas pour autant l'individualité. Mais en travaillant à partir de matériaux modestes et communs, je travaille avec des matériaux qui sont chez chacun et dans tous les commerces.

Le banal est un terme péjoratif, probablement parce que son origine est liée à une soumission. Terme de féodalité, il se dit des choses desquelles les gens d'un seigneur étaient obligés de se servir en payant une redevance au seigneur du fief. Est banal également ce qui se met à la disposition de tout le monde. Un objet banal m'interpelle parce qu'il provient d'un usage social où peut se jouer un dialogue entre intimité et histoire tout en étant soumis à une fonction. Face à tout cela, le banal est un constat et une source de matière intéressante, un contexte me permettant de construire des travaux.

Sami Ali dans la préface de son ouvrage *Le banal*¹²⁹, nous rappelle que le banal appelle l'uniformité. Le banal existe dans l'uniforme, sans ça il serait un élément à part et donc par définition plus banal.

À l'origine du banal, la relation qui, dans l'inquiétante étrangeté, rattache intimement en dépit de leur différence le familier à l'étrange, se rompt soudain au profit du familier. Imperceptiblement en effet, par un mouvement de dégradation continu, le familier se mue en banal dans la mesure où il s'affirme à la fois comme identique à lui-même et comme distinct de l'étrange. Le banal c'est donc le familier qui, à force de familiarité, n'a plus rien à voir avec l'étrange.¹³⁰

Inhérent à des conditionnements et comportements sociaux, il s'oppose à l'imaginaire, la philosophie souligne que le banal naît dans le commun et le familier et pourtant le banal évacue de sa définition toute individualité.

129 Sami-Ali Mahmoud, *Le banal*, France, Gallimard, 2001, 232 pages.

130 Nicole Terrien, *La banalité dans les romans de Jean Rhys: de l'implicite au silence*, op.cit.

En travaillant avec le banal, un déplacement s'effectue dans son ressenti même. Le commun devient expérience esthétique. En travaillant directement avec des matières préexistantes, je projette sur elles une forme et lors de l'assemblage le banal est mis en scène et dédoublé par la même occasion : l'on voit la banalité de l'objet et la banalité de sa fonction, en tant qu'unité répétitive au sein du processus de réalisation, de plus la couture est une méthode reposant sur la répétition des gestes laissant des traces.

La création s'achemine lentement vers une totale mécanisation, cependant que l'humour et la répétition font sentir la présence du sujet. La projection ne se contente pas de faire ça et là irruption dans un réel qui reste inchangé. Avec les moyens les plus humbles, elle crée un autre réel qui est un autre objet, un autre espace et un autre temps. L'esthétique du banal, c'est l'esthétique de l'absolue subjectivité, d'une subjectivité sans sujet qui est une objectivité sans objet.¹³¹

Voué à la dégradation, le matériau ordinaire revit comme matière lorsqu'il est assimilé à une pratique artistique ; cette nouvelle existence dépasse sa valeur utilitaire et lui confère une portée critique et poétique. Le matériau à fonction symbolique, obtenu par montage d'éléments hétérogènes, devient un support et une surface plastique.

La répétition comme processus inhérent à un assemblage est au cœur du travail de l'artiste américaine Tara Donovan. Elle choisit en premier lieu le matériau avec lequel elle va travailler avant de décider ce qu'elle peut en faire et d'envisager l'œuvre qui va en naître. Les objets avec lesquels elles travaillent sont des objets du quotidien, banals et souvent produits en masse : gobelets en plastique, cure-dents, assiettes en carton ou paille. Elle remplit l'espace, par expansion et accumulation. L'objet est employé uniquement pour ses caractéristiques physiques. Elle accumule ainsi des produits industriels pour créer des œuvres entre installations et sculptures dont l'allure très minimalistes évoque un monde naturel. La pièce *Bluffs* réalisée en

131 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, France, Gallimard, 2009, p.73.



Tara Donovan, *Untitled (plastic cup)*, installation, gobelets en plastique, 12x127x152 cm, 2006

2005 faite de boutons et de colle ressemble à des stalagmites. De tous ces petits matériaux naissent d'immenses installations couvrant souvent l'intégralité d'un mur, d'un sol ou d'un plafond. *Haze*, réalisé en 2003 est fait à partir de gobelets en plastique collés au mur, en très grande quantité jusqu'à donner l'impression d'être face à un paysage enneigé. Un nuage, une mousse végétale ou encore une créature étrange en apesanteur, suivant l'imaginaire de chacun, envahit alors l'espace.

Face à cela, les matériaux dans mes travaux ne sont pas assemblés ni répétés dans le but de créer un paysage ou une forme biomorphique mais de pousser à l'extrême les capacités d'adaptation d'un élément choisi. La répétition se fait alors en deux temps : premier temps, achat et accumulation d'objets ; récupération dans *You're welcome*, ou *Moins on en a* ou achat dans le commerce pour les enveloppes, la toile éméri ou les mouchoirs puis temps d'assemblage. Le deuxième temps est celui de la couture, des agencements qui deviendront des surfaces. Le temps de l'assemblage est un temps long où il faut produire la quantité nécessaire, le seul but de cette étape est de produire en masse.

Colette Soler, dans son cours sur la répétition, nous donne l'étymologie du verbe «répéter»: repeter vient du verbe petere, qui signifie en latin chercher à atteindre. Re-petere : chercher à atteindre de nouveau. Il s'agit donc bien de chercher de nouveau à prendre quelque chose du trait, mais à chaque fois c'est différent, car on ne peut retrouver ce qui fut, c'est pourquoi l'on répète. « Ce qui fut, répété, diffère, devenant sujet à redite. » L'objet a témoigné de l'impossibilité de totaliser le savoir. C'est la lettre que Lacan a choisie pour signifier l'insatiable de la répétition.¹³²

En psychanalyse, la mémoire s'oppose à la répétition, l'individu qui se souvient d'une situation ne répète, a priori, pas la même attitude. Il manifestera un apprentissage, une

132 Evelyne Hurtado, *La répétition de Freud à Lacan « Répéter : destin du sujet et voie du désir*», Inter-cartel Aix-en-Provence, décembre 2008



évolution dans son comportement et n'aura pas recours aux mêmes réponses que par le passé.

La répétition est un destin pulsionnel s'opposant à la mémoire. Dans l'opposition entre mémoire et répétition (répétition des gestes dans le temps), la mémoire se perd dans la répétition, en se répétant elle s'affirme, mais s'éloigne de son origine, on oublie ce qui est à l'origine, parce que la répétition brouille les pistes de l'origine. Le concept de répétition en psychanalyse apparaît en 1914 dans un article de Freud : *Remémoration, répétition, perlaboration*¹³³.

*Freud commence à élaborer le concept de répétition en 1914, dans son article Remémoration, répétition, perlaboration. Il découvre que ce qui ne peut se remémorer fait retour autrement chez le sujet par la répétition, par ce qui se répète dans sa vie et à son insu. Ainsi, certaines conduites d'échecs ou certains scénarios répétitifs où le sujet se voit parfois pris avec le sentiment d'être le jouet d'une destinée perverse prennent désormais un éclairage nouveau.*¹³⁴

Dans cet article, le concept de répétition s'inscrit dans une construction du sujet. Ce qui a été oublié, dans l'inconscient, revient sous forme de symptômes, d'inhibition, d'actes. Le refoulé revient toujours mais d'une façon différente. Dans un processus de création, la répétition est un symptôme, ce qui ne peut se remémorer peut réapparaître sous forme de répétition.

Répétition d'un souvenir en lien à la matière, je me souviens du matériau mais différemment que dans son utilité quotidienne, une reconnaissance ; dans le sens de connaître à nouveau. La répétition signifie un échec de la fonction mnésique, un raté dans l'acquisition de savoir-faire face à une situation donnée. Par la répétition des gestes et la répétition des agencements se construisent les assemblages et tapissent un espace.

133 Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, France, Payot, 1981, 320 pages.

134 Evelyne Hurtado, *La répétition de Freud à Lacan*, « répéter : destin du sujet et voie du désir. op.cit.

Filer la matière

Filer renvoie à l'expression suivre quelqu'un ou quelque chose. Mais il s'agit surtout, ici, du fait de tordre ensemble des brins de chanvre, de lin, de soie ou de laine, et en former un fil. La matière, après avoir perdue son épaisseur dans la première partie, est maintenant affinée, tirée pour ne devenir qu'une ligne et s'attacher à la trame des assemblages. Dans son lien aux matériaux sur lesquels il s'appose, il poursuit une recherche de la plasticité du déjà là. Une rencontre dans laquelle notre perception des matières tapissant nos quotidiens est interrogée. Il ne s'agit plus seulement de faire tapisserie ou de rester dans un coin mais de révéler la capacité du modeste à être là avec une plasticité et symbolique forte.

Toutes ces rencontres créent des trames où se jouent une perception de la matière hors du banal. Suivre la matière, c'est retracer l'histoire du processus et des techniques convoquées, leur origine, et se condenser dans une forme sculpturale.

Pour cela, les matériaux doivent se taire, ignorer leur provenance pour n'être que des supports silencieux, réceptacles d'une intention.

Un matériau préexistant peut-il taire son ancrage quotidien, mettre de côté son origine fonctionnelle? Une réponse apportée par des travaux qui en sont pas cousus mais qui interrogent les surfaces du quotidien comme moyen de révéler les tragédies de la matière mises en scène dans les assemblages.

La tragédie de la matière

L'omniprésence d'images de catastrophes, d'accidents dépassant l'entendement dans les médias et la frontalité de l'information souvent spectaculaire, saisissante, parfois choquante ont été le point de départ du projet *Carrelage*. Afin de mettre à jour l'écho que ces images produisent, souvent vues dans un environnement intime, au milieu de rituels quotidiens, j'ai voulu travailler sur leurs effets en lien à une mémoire collective.

Carrelage est un travail sur carreaux de carrelage blancs de 15x15 cm chacun, sur lesquels je peins des bateaux ou catastrophes avec l'encre de stylo bille. Ces séries ont débuté avec le naufrage du Concordia au large de l'Italie ; l'image de ce paquebot, monstre des mers, ville sur l'eau couchée en train de couler avait quelque chose, pour moi, d'absurde et de surnaturel. Cette catastrophe et les images vues sur le net ont été l'élément déclencheur au travail de dessin autour de bateaux et de catastrophes maritimes.

La première série réalisée se constitue de bateaux qui coulent ou d'événements maritimes ayant fait la une des journaux : Erika, deux dessins de Rena (bateau transportant des containers ayant coulés dans les eaux Néo Zélandaise), l'Explorer, le Concordia, et la plateforme pétrolière Total Elgin Franklin ayant fuit l'hiver 2011. La deuxième série faite par la suite se compose quant à elle de cinq vues du Concordia à différentes étapes de son naufrage. Cette catastrophe ayant été largement suivie et montrée dans les médias, à tel point qu'il était possible de suivre heure par heure son échouage.

Les catastrophes sont toutes, avant d'être peintes sur le carrelage, dessinées au stylo à bille bleu sur calque millimétré de format 27,9 x 43,2 cm. Dessins préparatoires au projet *Carrelage*, ils se construisent tous selon le même processus, en négatif et au stylo bleu. La couleur des stylos bille est une couleur commune, reconnaissable et industrielle. Les scènes maritimes ne sont que traitées par des zones de valeur,

laissant deviner les masses et les formes générales. Par ce traitement je cherche à donner à voir le poids de ces bateaux mais aussi leur fragilité. En ne traitant que les valeurs, la forme apparaît parfois difficilement et est très proche d'un dessin abstrait, où le paysage ou l'eau ne sont jamais traités. Les bateaux ne reposent sur rien, et la mer les engloutit, ils sont rongés par le blanc du dessin et par la suite du carrelage.

Les catastrophes peintes conservent les recherches graphiques de valeurs et formes recherchées dans les dessins. Les dessins sont reportés au papier carbone sur le carrelage. Le bleu de l'encre a été choisi en référence aux carreaux de Delft et ses scènes maritimes ; le bleu des stylos bille étaient la couleur la plus accessible et immédiate pour rappeler ces bleus hollandais. Je cherche à reprendre les motifs traditionnels des carreaux de Delft (bateaux, moulins à vent) pour les interroger leur contemporanéité.

Les carreaux de Delft sont des carreaux de faïence produits dans la ville de Delft à partir du 17ème siècle, ces carreaux mesurent traditionnellement entre 13 et 14 cm, ils comportent les plus souvent 4 petits motifs floraux d'angle qui entourent un élément central : paysage, fleur, scène biblique, animal, bateau, moulin à vent. Un ensemble de carreaux peuvent former un tableau représentant un paysage, une scène de genre, une marine, ou le portrait d'un personnage célèbre.

En effectuant un rapprochement entre motifs de carrelage traditionnels et images marquantes d'actualité, en s'intégrant comme motifs d'un intérieur, je me confronte à la frontalité de ces images, le marquage émotionnel qu'elles peuvent susciter et leur beauté parfois romantique.

L'artiste Françoise Pétrévitch a réalisé une série de dessins intitulée *Radio Pétrévitch*, sur les liens entre l'information quotidienne entendue à la radio et les images qui en découlent. L'omniprésence de l'information y est quotidiennement décortiquée pour tenter de mettre à jour les effets de la réception et saisir leur impact sur une mémoire individuelle et collective. Pour cela, elle a mis en place un processus simple, pendant deux ans entre 2000 et 2002, elle s'est confrontée dans un premier temps à la



réception de l'information en la dessinant spontanément, puis dans un second temps en réalisant un dessin personnel dans la journée. Cette série est mis en scène dans un ouvrage édité par Semiose éditions, les dessins d'un jour, tous datés, composent des diptyques et l'information entendue, qui a été le moteur du dessin, est retranscrite en haut de la page.

Il y a une grande variabilité dans la distance volontaire ou involontaire que nous ménageons au niveau de notre réception. Et la juxtaposition, en fin de journée, de ces deux dessins, sans autre forme de justification que l'information matinale dactylographiée mise en tête, engage définitivement Radio Pétrovitch dans une dialectique de l'interaction entre deux données pré supposément opposées.¹³⁵

La série de carrelage n'est pas une interprétation de l'actualité mais une retranscription d'images existantes et vues sur un support neutre, industriel, se trouvant dans le commerce tapissant les murs du quotidien. Le motif décoratif est ainsi réinterprété par l'actualité, et devient un sujet graphique annihilant la dimension tragique de l'image. Comme *Radio Pétrovitch*, c'est l'omniprésence de l'information qui est le moteur d'une transposition de l'actualité dans un quotidien, passerelle entre réalité quotidienne et réalité extra ordinaire nous dépassant. Le carrelage devient le support des motifs où se joue un dialogue entre images traditionnels et tragédie, entre privé et public, entre instantanéité et durée, entre décor et faits réels.

Dans le carrelage, matériau tapissant nos quotidiens, je réutilise et questionne le motif de ces éléments de décorations en les confrontant à une réalité dramatique. Je tente de retrouver l'émotion que les images ont créées en les traitant dans une dualité entre figuration et abstraction. Les images du Concordia ou d'Erika ont une grande force plastique, presque surnaturelle et en même temps absurde.

135 Leslie Compan, présentation de l'ouvrage *Radio Pétrovitch*, Semiose éditions, France, 2009, p.733.



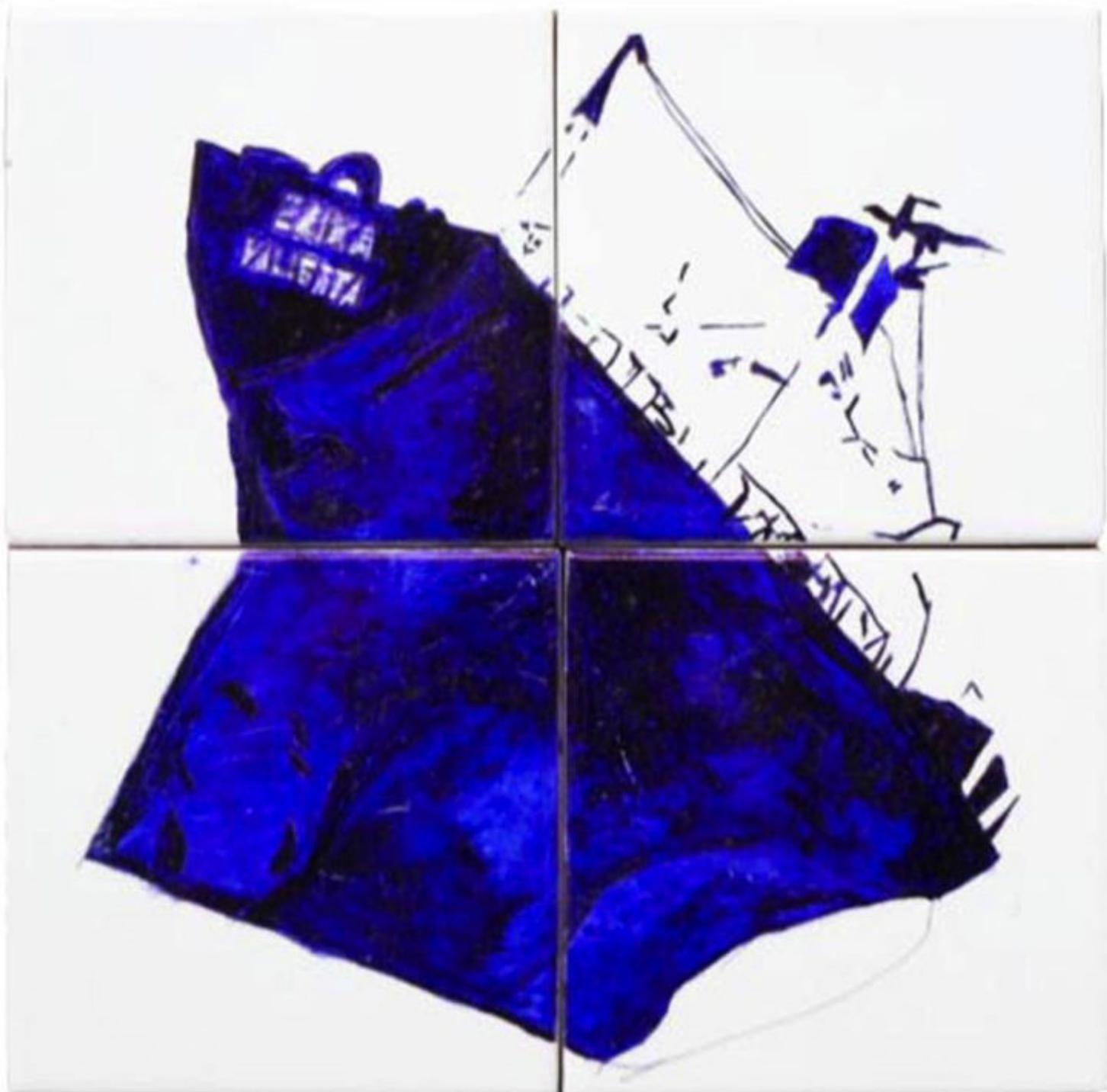
Françoise Pétrivith, page de *Radio Pétrivitch*, Semiose éditions, France, 2009, 740 pages

Il est en effet remarquable de voir le héros de Sartre, Roquentin, ne connaître quelque répit, quelque bonheur dans son dégoût du monde urbain qui l'environne, que lorsqu'il regarde un papier journal souillé dans un square, des débris dans un caniveau, des affiches arrachées, en lambeaux sur un mur, etc. Sans les toucher, par la puissance de son regard, il transforme, métamorphose ces déchets en objets-images, et par la même il se les approprie, il en fait son bien. Il s'en rend maître. Ils deviennent, par la vertu de ce regard, des objets d'art, sans que sa main soit intervenue. Ainsi l'objet retrouve-t-il une vertu ou une qualité, celle de la beauté. Non la beauté d'une chose utile appartenant à un monde réel haïssable, mais la beauté d'une image gratuite appartenant à l'imaginaire.¹³⁶

Les objets images sont des images apposées sur un support qui a autant d'importance que l'image même. L'image que voit Roquentin lui plaît parce que le support, le papier est souillé. Les images des naufrages m'ont attirés mais le projet de carrelage ne repose pas sur cette attirance mais sur la capacité de ces images à devenir des artefacts tapissant et décorant un intérieur.

Les bateaux sont des dessins et peintures de catastrophes mais la nature toute puissante, dans laquelle s'engloutissent ces masses, n'est pas représentée, comme englouties par le blanc de son support. Cette absence de paysage interroge malgré elle l'importance des éléments dans une composition. La charge symbolique de cette absence renvoie à une vision romantique de la nature. D'après les écrits de Caspar David Friedrich, tous les éléments de la composition ont une signification symbolique : les montagnes sont des allégories de la foi, les rayons du soleil couchant symbolisent la fin du monde pré-chrétien et les sapins représentent l'espoir. Comment alors interpréter cette absence d'environnement symbolisé par le blanc ? Les tonalités souvent froides, claires et les contours contrastés des tableaux révèlent un aspect mélancolique ou sentiment de solitude voire d'impuissance de l'homme face aux forces de la nature.

136 François Cali, "Le drame de l'objet quotidien" dans *Cadre de vie*, France, Institut de l'environnement, Ministère des affaires culturelles, non paginé, 11 dossiers sous emboîtement, 1973, page 7 du dossier III.



*La mer de glaces*¹³⁷ est un tableau peint par Friedrich en 1824, représentant le naufrage d'un bateau écrasé par des blocs de glace et expose la nature toute puissante, écrasante. Les blocs de glace à l'aspect tranchant prennent tout l'espace de la composition et font saillies vers le ciel. C'est en voyant ce tableau lors d'une visite dans l'atelier de l'artiste que le sculpteur David d'Angers parla de tragédie du paysage. La tragédie du paysage déploie ici toute sa force et son sens pour mesurer l'importance de l'environnement dans la représentation d'une catastrophe. Pourtant dans mes recherches graphiques autour des naufrages j'ai très spontanément évacué le paysage. Le blanc du papier suggère l'immensité, il s'agissait d'accompagner le naufrage et non pas de le placer dans un contexte, le bateau se suffit à lui même pour le situer dans l'eau ; néanmoins l'absence de paysage permet de le suggérer, et il est présent dans son absence en mangeant partiellement le bateau. Le blanc ouvre une recherche sur l'infini, et dialogue avec l'horizon. Comment représenter la nature toute puissante ? Le blanc par son silence accompagne le dessin dans sa dimension à la fois tragique et réflexive sur une tragédie et l'incommensurable marin. Ce thème de l'incommensurable marin nous le retrouvons dans d'autres toiles de Friedrich et notamment dans le fameux *Moine au bord de la mer* où est suggéré par la surface limitée de la toile l'infini céleste et marin.

*Derrière cette dilatation extrême de l'espace transparait le modèle du panorama, système d'illusion optique très en vogue depuis la fin du 18ème siècle. Le tableau traduit en rêve d'ubiquité et d'infinité optique, le désir d'un regard au centre du monde, qui embrassera circulairement la totalité du paysage, d'un œil infiniment large, démultiplié, universel.*¹³⁸

Cette infinité suggérée révèle un désir d'un regard au centre du monde, qui embrasserait circulairement la totalité du paysage. L'infini s'étend vers les marges, par

137 Tableau de Caspar David Friedrich, à double titre, *La mer de glaces* ou *Le naufrage*, 1824, 96,7x126,9 cm, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg

138 rgi.revues.org/620

delà les limites latérales du support et nous renvoie à la tradition des marines, des paysages ouverts sur un vaste horizon et l'immensité dans son dénouement absolu.

Le blanc du support mangeant la forme des bateaux souligne une économie de l'espace. Tout se concentre alors sur le bateau devenu motif, cette construction attire le regard sur son propre fonctionnement, et renvoie à sa genèse, en portant en lui la trace de son élaboration, c'est-à-dire le monde industriel. Un regard au centre du monde allant jusqu'à tapisser les murs d'un intérieur.

L'absence de paysage mange-t-il le bateau ? Ou c'est le bateau qui ressort ? Figure-t-elle une fusion possible avec la nature ? Ou à l'inverse l'isolement tragique de l'homme face à l'infini ? Friedrich ne s'est pas rattaché à une réalité qu'il a pu observer mais a peint ce qu'il a ressenti. Ses paysages sont une traduction de son propre sentiment intérieur. La tragédie peinte ne naît pas de l'ajout de nombreux éléments matériels mais de l'effet environnemental, du vent, de la lumière traduisant les sentiments, que le peintre a voulu exprimer. Dans *La mer de glaces*, la glace se confond avec le ciel dans un dégradé presque diaphane de blanc et de bleu.

*L'usage de la couleur blanche est ici caractéristique : le blanc est une négation de toutes les couleurs, ou bien leur synthèse au sein de l'élément lumineux qui les absorbe et les sublime.*¹³⁹

La couleur blanche dégage sa dimension symbolique, donne le ton, apporte l'apaisement après le drame. La mer de glace appelle une lecture allégorique, voire mystique du paysage. Le blanc accompagne la recherche de l'immensité et de paysages nouveaux. A l'instar des sculptures et suspensions construites sur l'assemblage, la construction et la répétition, les bateaux témoignent d'une fascination pour la destruction. Une chute qui rejoint celle mise en scène dans *Envelopes Strip*. La chute, abstraite des enveloppes et mis en espace par la suspension, fait écho à la

139 Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar Friedrich, aux sources de l'imaginaire romantique*, France, L'Age d'Homme, 1992, p.67.

tragédie du paysage, où l'on voit une chute figurative et tragique. Le travail autour des bateaux rencontre les motifs du carrelage traditionnels représentant des petites saynètes pittoresques et les interroge face à une réalité décorative.

Les images violentes juxtaposent de manière incohérente, comme dans les journaux, imprintent la mémoire du spectateur, constituant ce que Benjamin nomma la "mémoire volontaire". Leur répétition quotidienne induit leur banalisation et entraîne une surenchère de l'horreur dans les médias. Le spectateur vit ainsi perpétuellement dans le présent. Sans attache au passé, il ne peut en tirer de leçons pour construire un avenir qu'il n'entrevoit pas.¹⁴⁰

La tragédie du paysage fait écho à la tragédie des matières dans les suspensions. Le blanc unifie le tout et continue d'accompagner un ressenti matériel et formel mis en scène dans les suspensions. La tragédie du paysage interrogée au sein du carrelage questionne le blanc au sein de ma pratique et comment celui-ci accompagne une réflexion sur les supports du quotidien, leur chute, leur matérialité fragile et leur force plastique. Le blanc est un choix et non une absence, le blanc n'est pas pour moi un espace vide, mais un lieu où les couleurs se sont tues, une approche théorique du blanc interrogée dans la partie *Le silence des couleurs*.

140 K. Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, op.cit. p.100



Une trame

Un carrelage est une surface faite de carrés se répétant, la trame du tissu est un enchevêtrement de fils. La trame textile est l'entrecroisement de fils, ceux de trame et ceux de chaîne de manière à dessiner un quadrillage et ainsi créer une surface. Mais la trame, c'est aussi les grandes lignes d'une histoire. Par définition, elle s'attache aux lignes, littéraires ou matérielles, constitutives d'une surface ou histoire, elle repose sur l'entrecroisement d'éléments distants se rejoignant. La trame des assemblages repose sur l'agencement de matériaux mais aussi comme nous l'avons dit plus haut sur la rencontre formelle de techniques traditionnelles et des matières extraites d'un usage s'adaptant à ces techniques. Par cela se dessine la trame, mais comment cette rencontre entre les matériaux et la remémoration de techniques déplacées à de nouveaux champs est-elle possible ?

Avec le drapeau de *How to be a hero*, nous pouvons suivre la place du mouchoir dans l'assemblage et ainsi souligner son rôle de révélateur dans l'objet drapeau qu'il va constituer. Les matériaux et les techniques sont des matières muables, en constantes transformations. Ces approches se condensent au sein de la matière et grâce au fil. De telles approches sous entendent donc que les matériaux sont en lien direct avec la mémoire et qu'ils portent en eux le souvenir du matériau même constituant l'assemblage et celui du processus de réalisation.

Lorsque je couds les surfaces, se sont les matières qui me préoccupent et qui sont au cœur des réflexions, comment va réagir le mouchoir en papier ? Est ce que le plastique du sac va pouvoir s'assujettir à la technique du patchwork ? Des interrogations que le fil dessine sur les matériaux, les traces sont matières. Et ce sont sur ces traces qu'un questionnement sur la mémoire va prendre racine pour ensuite s'étendre à la forme.

Henri Bergson, dans son ouvrage *Matière et mémoire*, développe les rapports entre la matière et l'esprit, et expose les liens entre ces deux réalités au travers de l'exemple de la mémoire. L'esprit et la matière sont selon l'auteur deux réalités, l'enjeu de l'ouvrage est de définir les rapports entre ces deux entités. L'enjeu théorique soulevé ici repose sur une dualité traditionnelle entre l'esprit et la matière. Pour Bergson, matière et esprit appartiennent à deux mondes différents mais peuvent se rencontrer par la mémoire, où deux conceptions de la matière sont alors en jeu, une réaliste et une idéaliste. Mais lorsque l'on perçoit la matière, elle n'est pas seulement la représentation que nous nous en faisons, elle n'est pas une image que nous développons mais une réalité concrète. La matière est indépendante de notre représentation et le regard que nous portons sur elle et l'image, que nous nous en faisons, ont leur propre existence. Néanmoins la perception d'un élément par nos différents sens ne permet pas de donner l'image complète de cet objet. Nous ne pouvons pas sentir et percevoir un objet dans sa totalité, et appréhender son image dans son ensemble.

*Percevoir consciemment signifie choisir, et la conscience consiste avant tout dans ce discernement pratique. Les perceptions diverses du même objet que donnent mes divers sens ne reconstitueront donc pas, en se réunissant, l'image complète de l'objet ; elles resteront séparées les unes des autres par des intervalles qui mesurent, en quelque sorte, autant de vides dans mes besoins : c'est pour combler ces intervalles qu'une éducation des sens est nécessaire.*¹⁴¹

L'image, selon Bergson, est envisagée, ici, dans son sens le plus large possible et est définie comme chose que l'on voit : *Images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme.*¹⁴² Ce que nous avons à l'esprit quand nous pensons la matière est une image, et la matière elle-même a sa propre réalité indépendamment de l'image que nous pouvons en avoir, et cette image découle d'une éducation et d'un

141 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, France, Quadrige/PUF, 1993, p. 48.

142 *Ibid.* p.11

environnement dans lequel la matière a été vue. Mais cela s'accompagne d'une idée et d'une éducation des sens, du regard que nous portons sur les objets. La pratique artistique peut-elle alors être une forme d'éducation ? Mes assemblages sont une représentation par l'affect d'un matériau, un regard particulier prenant en compte une image forgée sur celui-ci.

Nous avons considéré le corps vivant comme une espèce de centre d'où se réfléchit, sur les objets environnants, l'action que ces objets exercent sur lui : en cette réflexion consiste la perception extérieure. Mais ce centre n'est pas un point mathématique : c'est un corps, exposé, comme tous les corps de la nature, à l'action des causes extérieures qui menacent de le désagréger. Nous venons de voir qu'il résiste à l'influence de ces causes. Il ne se borne pas à réfléchir l'action du dehors ; il lutte, et absorbe ainsi quelque chose de cette action. Là serait la source de l'affection. On pourrait donc dire, par métaphore, que si la perception mesure le pouvoir réflecteur des corps, l'affection en mesure le pouvoir absorbant.¹⁴³

Le corps vivant est également matière, et sensible aux actions extérieures, qui peuvent le détruire, abîmer ou autre. Il modifie sa forme, se modèle à cela pour continuer d'exister mais sous une forme autre. Cette citation pourrait être une définition de l'empreinte ou du moins une sensation de l'empreinte. La matière peut être affectée, transformée, touchée, et conservée sur sa surface ces actes extérieurs. L'affection faite à la matière et à la surface, s'inscrit dans la continuité de la réflexion menée sur la dimension empathique des objets. La matière et les surfaces encaissent, portent les traces, réceptionnent et transmettent une intensité. Une empathie qui s'inscrit sur la surface même de la matière proche d'une affection. Affection provient du latin "affectio" signifiant *rapport, relation, influence ; faire quelque chose à*. Cet affect implique souvent une émotion associée à un sentiment, qui provoque un certain nombre de sentiments comme : l'émotion ou l'état d'âme. En est-il de même pour la matière ? Mais la nécessité de l'affection provient de l'existence de la perception.

143 *Ibid*,p.57

Ce qui consiste le monde matériel, avons-nous dit, ce sont des objets, ou, si l'on aime mieux, des images, dont toutes les parties agissent et réagissent par des mouvements les unes sur les autres. Et ce qui constitue notre perception pure, c'est, au sein même de ces images, notre action naissante qui se dessine. L'actualité de notre perception consiste donc dans son activité, dans les mouvements qui la prolongent et non dans sa plus grande intensité : le passé n'est qu'idée, le présent est idée moteur.¹⁴⁴

Ce qui constitue le monde matériel, la réalité physique est pour l'esprit un ensemble d'images lors de la perception. Il n'est pas possible de connaître toute la matérialité physique d'un élément en trois dimension en une seule vue, il faut donc composer, ou imaginer, c'est-à-dire pour caricaturer faire un collage d'images dans notre esprit. Ce processus est une action qui transforme l'objet réel. Mais lors de ce processus deux temps se confrontent, le présent, c'est-à-dire le moment de la perception, mais l'image de l'objet ne se fait pas dans le même temps, et le souvenir composé de ces images est donc lié au passé.

En poussant jusqu'au bout cette distinction fondamentale, on pourrait se représenter deux mémoires théoriquement indépendantes. La première enregistrerait sous forme d'images souvenirs, tous les événements de la vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date (...).¹⁴⁵

Ces distinctions temporelles soulevées par Bergson me permettent de comprendre et d'analyser la place des éléments dans mes assemblages. Ils se réfèrent et reposent sur ces scissions temporelles et soulignent l'importance de leur lien à la mémoire pour pouvoir être vu à la fois comme élément préexistant et comme symbole et interprétation

144 *Ibid.*,p.71

145 *Ibid.*,p.86

des traditions en lien avec les objets. Néanmoins, ces deux mémoires, dont une nous permet d'avoir une image souvenir des objets, nous permet de rythmer et d'affirmer les gestes du quotidien et la reconnaissance des objets.

De ces deux mémoires, dont l'une imagine, et dont l'autre répète (...). Reconnaître un objet usuel consiste surtout à savoir s'en servir. Cela est si vrai que les premiers observateurs avaient donné le nom d'apraxie à cette maladie de la reconnaissance que nous appelons cécité psychique. Mais savoir s'en servir, c'est déjà esquisser les mouvements qui s'y adaptent, c'est prendre une certaine attitude ou tout au moins y prendre par l'effet de ce que les allemands ont appelé des « impulsions motrices ». L'habitude d'utiliser un objet a fini donc par organiser ensemble mouvements et perceptions, et la conscience de ces mouvements naissants qui suivraient la perception à la manière d'un réflexe, serait, ici encore, au fond de la reconnaissance.¹⁴⁶

À partir de cela s'affirme les habitudes, réflexes ou actions avec eux. Par la reconnaissance, Henri Bergson met en lumière la répétition comme élément forgeant nos habitudes quotidiennes. Nous savons quelle action mettre en place, action qui repose sur la répétition des images, du souvenir, puis répétition des gestes appris et reconnus. Mais ici, il y a tout de même un passage de la fonction à la matière, sans pour autant se renier l'une et l'autre, qui met en exergue la spécificité d'un travail d'assemblage par la couture. Les matériaux choisis proviennent du quotidien néanmoins cette reconnaissance repose également sur une reconnaissance de la capacité plastique, sa transformation dans le temps. C'est dans ce sens que la répétition devient un acte formateur dans les assemblages que j'effectue, parce qu'ils prennent origine dans la reconnaissance. Une vue sur la matière et la matière elle-même sont deux entités différentes mais se nouent ensemble, se rejoignent dans la mémoire. Cette trame mémorielle révèle le processus d'immersion de la matière dans les assemblages cousus et laisse une trace sur les surfaces.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.101

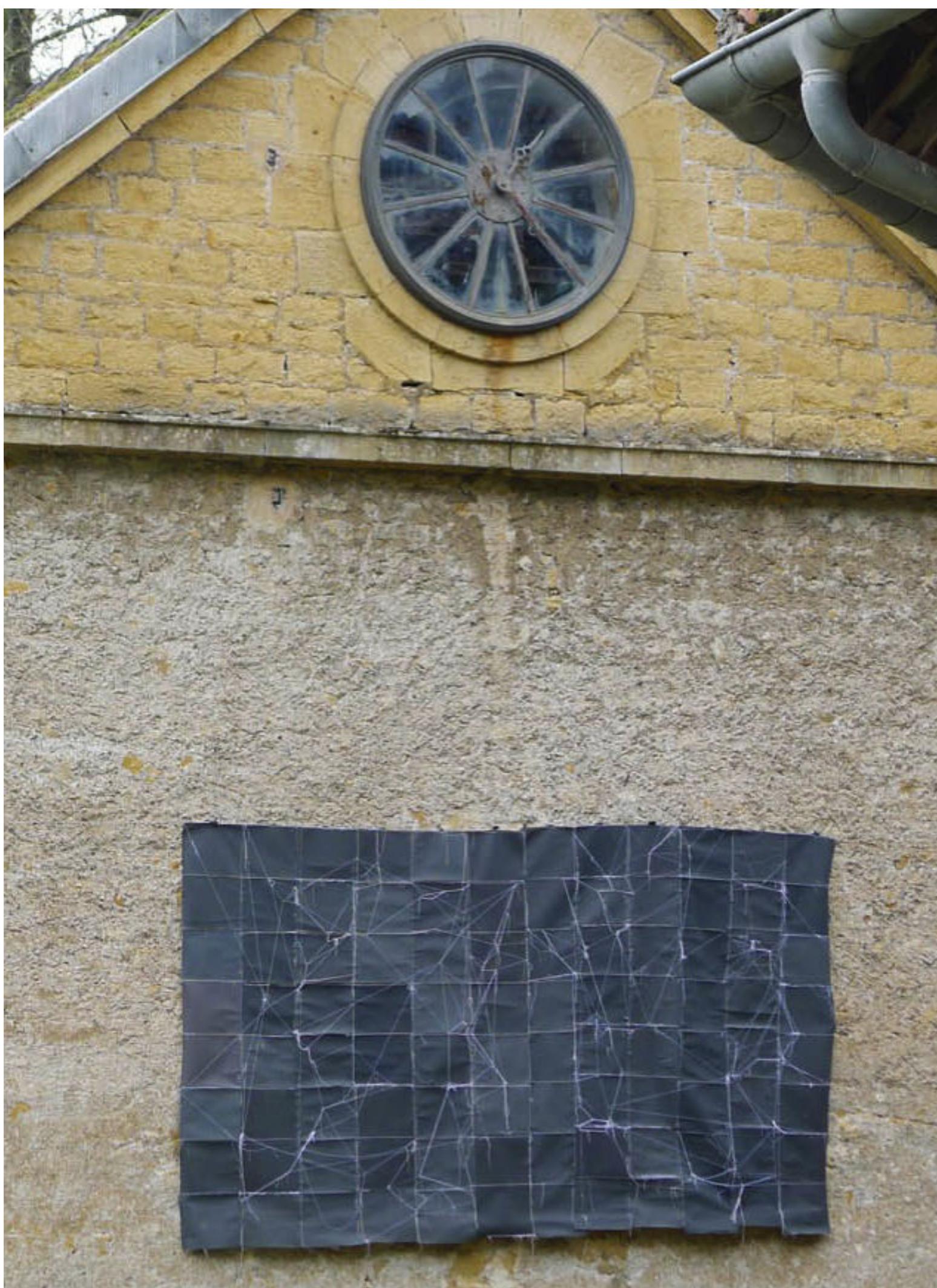
Condensation

Carte Emeri est une pièce réalisée pour les anciennes Forges Baudin dans le Jura et exposée à l'automne 2014¹⁴⁷. Elle poursuit les recherches sur les capacités d'adaptation des matériaux futiles et éphémères. La surface faite de poudre de roche, par sa brillance, fait écho à un imaginaire céleste. Les fils cousus et tendus finissent de dessiner ce rapprochement, et ouvrent un dialogue entre microcosme et macrocosme. Le modeste de la toile émeri a la capacité, indépendamment de sa provenance commerciale et industrielle, d'ouvrir une réflexion plastique autour de ses caractéristiques matérielles, une toile faite de poudre de roche, à la texture brillante, réfléchissant la lumière. *Carte émeri* repose sur une condensation des matériaux et ouvre un imaginaire céleste. Elle est une interaction entre une réalité matérielle, industrielle et manuelle et le monde stellaire jusqu'à en oublier sa fonction de ponçage. Le matériau est dépassé. Un rêve où son utilité pratique devient obsolète pour servir un tout autre cheminement.

*La vie secrète des plantes*¹⁴⁸ est un ensemble de dix tableaux réalisé en 2001 et 2002 par le peintre Anselm Kiefer. Ils s'inscrivent dans les œuvres, que le peintre appelle, cosmologiques. Dans *La vie secrète des plantes*, branche, branchage, graines de tournesols repeints en blanc, se dispersent sur de grands fonds gris comme une concentration de constellations. Les éléments végétaux s'accompagnent chacun d'une série de chiffres et noms. Cette œuvre s'inspire des pensées et des estampes de Robert Fludd, philosophe, hermétiste, alchimiste et médecin anglais. Un réseau d'affinités relie Anselm Kiefer à ce penseur qui affirme l'unité entre le microcosme et le macrocosme. Les ramifications des branchages évoquent les constellations, alors que

¹⁴⁷ Triennale d'art, *Invitation au voyage*, Jura 2014, organisé par l'ARCO, les samedis et dimanche 4/5 et 11/12 octobre 2014

¹⁴⁸ *La vie secrète des plantes*, 2001 - 2002, Branchage, gesso, fil de fer, plomb, toile, 380 x 1500 cm, 6 éléments de 190 x 280cm et 4 éléments de 190 x 330cm, (5 sur 2 hauteurs), Centre Georges Pompidou



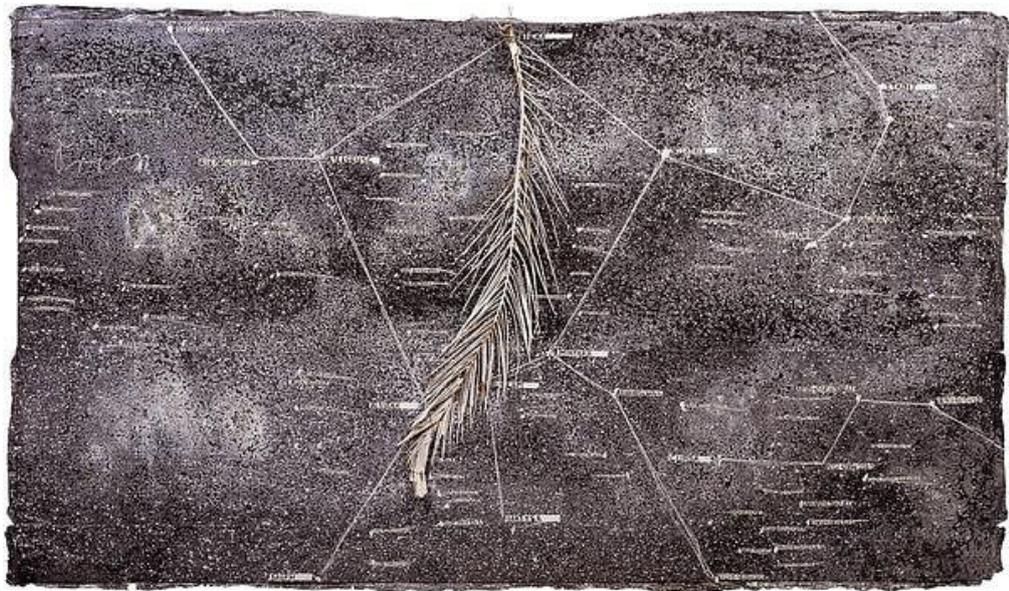
les numéros et les noms renvoient aux classifications des étoiles en usage dans l'astronomie tout en évoquant la numérotation des victimes de l'Holocauste.

Le système de Robert Fludd est vaste et complet. Il est éminemment matérialiste et panthéiste ; il exclut toute intervention volontaire d'un Dieu supérieur à la Nature, il admet la matérialité de tout : de la matière d'abord et de la substance ensuite.¹⁴⁹

Les lois physiques, compréhension de l'univers et théories astronomiques se mêlent à une interprétation plastique et poétique de la matière. *La Vie secrète des plantes* met en une scène une interaction entre le monde terrestre, symbolisé par de véritables branchages et les mondes stellaires. De ce rapprochement entre la Nature et le céleste résultent une compréhension de la matière au sein d'un projet plastique. Les matériaux naturels ou modestes, comme la toile émeri, permettent une condensation où le particulier ouvre un imaginaire sur le général, où le modeste se rapproche du macrocosme. Les matériaux et références dialoguent ensemble pour proposer une nouvelle lecture des réalités quotidiennes.

Dans l'interprétation du rêve, Sigmund Freud expose le mode d'action de l'inconscient sur les pensées latentes, qui aboutit à la formation du rêve ; il distingue quatre mécanismes de transformation des pensées en rêve: la condensation, le déplacement, la considération pour la figurabilité et l'élaboration secondaire. De tout cela se produit une transposition-transfert similaire à une réécriture des pensées en un rêve figuratif ; c'est pourquoi le rêve est une combinaison, à comprendre comme une totalité de signes, chacun emprunté à divers codes, et non comme une suite d'images indépendantes et directement représentatives. Il s'agit d'une condensation regroupant un ensemble de signes, créant les images du rêve, la condensation apparaît dans les capacités d'association au sein du rêve. Une fabrication de l'inconscient à partir de

¹⁴⁹ Robert Fludd, *Traité d'astrologie générale (De astrologia)*, France, Les introuvables, France, 1993, 293 pages, Préface de Pierre Piobb, p. 8.



Anselm Kiefer, *La vie secrète des plantes*, 380 x 1500 cm , 2001/2002 ,
Branchage, gesso, fil de fer, plomb, toile,
6 éléments de 190 x 280cm et 4 éléments de 190 x 330cm, (5 sur 2 hauteurs),
Centre Georges Pompidou

fragments afin de faire un ensemble homogène, dont l'origine des signes le constituant est identifiable.

*Ce à quoi le déplacement réussit, c'est à faire en sorte que le contenu du rêve n'ait plus l'air identique au noyau des pensées du rêve, que le rêve ne restitue qu'une défiguration du désir onirique à l'œuvre dans l'inconscient.*¹⁵⁰

La condensation, décrite par Freud, est un assemblage d'images gardées en mémoire par l'inconscient et renvoyant à une expérience vécue. Un processus dont les étapes ou cheminements peuvent être reconnus au réveil ou analysés, une poétique des fragments se rattachant à une origine consciente. De ce terme psychanalytique, s'est développée une analyse des assemblages en tant que combinaisons : *un assemblage de deux éléments dans un ordre déterminé*. Elles se forment à partir d'une stratification, dans laquelle s'assemblent le support et le fil, deux éléments qui dans le quotidien sont dissociés. Dans un assemblage qui n'est pas naturel, les assemblages effacent les distances.

*Quand les idées latentes n'ont pas de point commun, le travail de rêve, qui a toujours pour but de former une image unique, parvient néanmoins à les fusionner en une seule ; le stratagème qu'il emploie pour joindre ainsi deux idées qui n'ont rien en commun, c'est de changer l'expression orale de l'une des deux, souvent même des deux à la fois ; travail qui revient en somme à couler deux images disparates dans le moule unique d'une seule forme de langage. On pourrait assimiler cette fonction à celle de l'assembleur de rimes, qui trouve dans la concordance l'unité souhaitée.*¹⁵¹

Freud parle d'image au sens d'une représentation mentale, mais ce terme en s'appliquant aux champs des arts visuels amène un questionnement sur la condensation dans une pratique artistique. Il définit la condensation dans le champ de

150 Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, traduit de l'allemand et présenté par Jean-Pierre Lefebvre, France, édition du Seuil, p.349.

151 Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, France, idées/Gallimard, 1973 p.43-44.

la psychanalyse, mais cette citation nous révèle qu'elle peut se déplacer dans d'autres domaines. En nous indiquant qu'un poète peut avoir recours à la condensation pour créer une image mentale, imaginaire tirée de deux autres distinctes. La condensation est comme une addition improbable dans la réalité, dans le quotidien, et qui prendrait sens dans des images poétiques et dans les rêves. La condensation est une combinaison de plusieurs événements, souvenirs, fantasmes en une seule formation consciente. Le premier effet de l'élaboration, c'est une tendance à lier des éléments qui, à l'état de veille, demeurent séparés. Les broderies sont des combinaisons de deux éléments qui sont normalement séparés, elles peuvent être des condensations, mais les broderies auraient alors un lien avec le rêve. Les assemblages réunissent des éléments qui ne font pas fait pour se rencontrer et encore moins dialoguer ensemble. La rencontre ne tient qu'à un fil et repose des matériaux qui ont la capacité de se fondre dans la masse.

Conformément à toute la tradition de l'interprétation des rêves à l'égard de laquelle Freud reconnaît sa dette, une analogie de surface persiste entre travail du rêve et travail du dessin et si le rêve ne peut s'interpréter comme un dessin, celui-ci en revanche peut se décrire à la lumière des phénomènes qui s'observent dans les images du rêve comme une opération d'inscription.¹⁵²

Les phénomènes du rêve aident à comprendre les processus qui se mettent en place lors de la réalisation d'un dessin. Une analogie peut se tisser entre le dessin et le rêve, le dessin peut rendre visible les images mentales que le rêve crée. Et même si le dessin n'a pas pour source un rêve, il émerge comme le rêve d'images latentes. Le rêve ne classe pas, il ne sépare pas les contraires, ne les oppose pas non plus, mais parfois les réunit afin de les représenter dans un seul et même moment. Le rêve ne tient pas de ce qui dans la réalité est séparé, ou lié, il se nourrit d'images, de moments, et les transpose. Il se nourrit de l'expérience, il garde en mémoire une réalité pour s'en

152 Philippe-Alain Michaud, "Comme le rêve le dessin", dans *Comme le rêve le dessin*, France, éditions du Louvre et Centre Georges Pompidou, 2005, p.18.

éloigner. Il condense des images, des expériences, des lignes, des contours, pour créer une image et garder la trace de cette construction.

La condensation permet de comprendre l'origine des broderies et assemblages, en parlant de condensation, on admet que les images et matériaux proviennent d'un ailleurs, d'une réalité consciente. Mais par des strates d'avènements, les matériaux se réunissent pour former un ensemble extraie de cette réalité consciente et devenir non pas un rêve mais une installation plastique dans l'espace. Les matériaux bien que faisant tapisserie, parce que taisent leur provenance fonctionnelle pour mieux se fondre dans une forme sculpturale, démontrent de leur capacité d'adaptation et de l'émergence par la condensation. Les fils de couture témoignent du lien, de la rencontre des matériaux, techniques et formes. En laissant sur les surfaces les pointilles du fils, la matière peut être filée, créer des plans et exposer la force silencieuse des matériaux.

Le passage de matériau à matière s'effectue par l'accumulation, l'accumulation me permet de concilier modeste, déjà existant et quantité. La quantité provient des matériaux eux mêmes, ils sont partout, peu chers, souples et accessibles. Cette modestie des artefacts favorise ainsi l'appropriation de la réalité, sans pour autant être dans la collection ni la série, et parce qu'ils sont tous identiques, je recrée des surfaces homogènes et un ensemble sensible par la suite exposés. Par l'accumulation, le dépassement du matériau dans la répétition tend à lui conférer de nouvelles matérialités et devient un support. Il dépasse sa forme et se transforme. L'accumulation crée un renversement, elle amplifie la présence du matériau mais dilue sa fonction et sa spécificité. Dans la répétition, il devient comme absent de lui-même, il se fond dans une masse, ses contours sont moins perceptibles et mis au service d'un ensemble dépassant sa taille. La démultiplication exacerbe la présence du matériau tout en le noyant dans un projet l'englobant.

La force plastique du matériau se révèle dans l'accumulation et l'assemblage, elle démontre sa malléabilité, sa capacité à passer d'un état à un autre, d'une fonction à une autre. L'accumulation serait alors comme un signe de sa force plastique et révélerait un poids visuel, une masse. Le matériau se courbe sur lui-même, il se donne à voir dans sa forme originelle et se dépasse dans une forme qui le dépasse lui-même.

L'accumulation permet ainsi un amorçage et un désamorçage de sens, un décalage avec la réalité où les notions de masse et d'entassement deviennent des problématiques à agencer. L'agencement repose sur une organisation sérielle où les unités, que sont devenus les matériaux, sont cousues les uns après les autres. Une organisation et réalisation des surfaces qui se réfèrent à la fois aux dispositifs des unités industrielles de Carl André et leur neutralité formelle et aux masses contenues d'objets commerciaux ou quotidiens d'Arman. Mais l'analyse du travail d'Arman fait resurgir son origine picturale et ouvre un questionnement sur l'objet en peinture. Pierre Buraglio, avec son travail sur le déjà là, a réactivé des réponses formelles. En exposant l'ascèse des formes et matériaux préexistants, il démontre de la capacité du déjà-là à s'inscrire dans un discours pictural et prouve la potentialité de l'existant et la charge émotive du modeste et du dérisoire.

Par les passages de fonctionnel à pictural, de modeste à matière plastique, la matière chute, passe d'un état à un autre et devient un médium. Le déjà là devient une évidence, et libère son devenir matière. Mais cela n'annule pas ou ne fait pas oublier leur provenance, une tension entre disparition et affirmation s'étaye dans l'extraction de matériaux préexistants, les matériaux désirent renvoyés qu'à leur matérialité et pourtant il y a comme une impossibilité d'échapper à la provenance. Silence subversif taisant la capacité du quelconque à dépasser son statut de résidu pour toucher un questionnement pictural comme nous l'avions déjà abordé avec les papiers collés des peintres cubistes.

Dans les accumulations, la couture est la technique d'assemblage qui lie le tout ; le fil est discret tout en ayant une épaisseur subtile. Trace exploitée par Pierrette Bloch, dans ses dispositifs, le crin écrit des lignes et boucles dans l'espace entre dessin et sculpture. Mon fil ne se déploie pas dans l'espace mais reste nouer à un support. Ligne tracée, mais lorsqu'elle est non coupée au ras du support mais continue son parcours, elle me permet d'affirmer la présence de la couture et son épaisseur ainsi que sa capacité d'indépendance. Les fils tracent sur la matière l'importance de la couture comme moyen technique traditionnel.

Bien que vacillant entre trace et ligne, dessin et sculpture, le fil que je couds reste soumis au support, à la matérialité sur laquelle elle doit nécessairement s'inscrire pour construire les sculptures. Le fil est dans mes assemblages comme le fil d'Ariane un agent de rattachement laissant voir tous les passages. Ces passages s'effectuent avec la matérialité du fil, bien que fin et discret, il a sa propre épaisseur, indépendamment du papier sur lequel il s'inscrit ici. Ces passages se matérialisent également par un trou percé dans le papier, révélant la collaboration du papier dans ce cheminement. En trouant, l'aiguille ouvre un dialogue entre les définitions de strate, empreinte et épaisseur ; ce qui paraît plat à une épaisseur.

Le fil s'est émancipé des supports textiles traditionnels pour accompagner la couture dans une dialectique avec la poïétique, le dessin et la sculpture. L'artiste italienne, Marisa Merz a révélé l'univers textile traditionnel comme rituel obsessionnel des gestes, un bagage technique commun dans lequel s'est construit l'humanité, et un lieu où puiser des moyens d'agencements, d'enchevêtrements, de rassemblement de matières se caractérisant par une pratique reposant sur l'action, faisant acte. Trop souvent connotées pratiques féminines et désuètes, Marisa Merz nous rappelle l'origine primitive et ancestrales de la couture. L'univers textile s'éloigne de son imagerie bucolique pour redevenir un endroit archaïque où puiser des techniques. Pour autant, ce lien constant à une tradition démontre d'une soumission illustrée par le mythe d'Arachné. La soumission entendue passe par une conservation des rôles, une implication marquée dans le faire, et respect des formes produites. Le matériau conserve sa forme, mais s'adapte aux enchevêtrements possibles. Le fil en couture ne se rompt pas, il conserve sa forme, ductile.

Ce fil répondant à un pointillé, il s'adapte donc ; soumis, il se tait, ne se rebelle pas dans les processus, et pourtant son épaisseur bien que discrète est bruyante, elle nous renvoie à son origine, à la technique et le savoir-faire que le fil convoque. Un héritage et capacité mémorielle évoqués par le travail de l'artiste Chiharu Shiota, ses réseaux de fil sont des expérimentations physiques dans l'espace, et une extension du corps absent, dans lesquels sont parfois emprisonnés des objets.

La couture est l'association d'une empreinte et d'un montage, tandis que la trace est le résultat d'un héritage dans le temps. La couture quant à elle est le résultat d'un montage et assemblage. La trace et couture se répondent ici pour se définir tous deux comme l'addition d'un montage construit par un héritage et la marque de cet héritage.

L'héritage est un montage dans le temps et en perpétuel évolution, la trace est à entendre ici comme le résultat d'un héritage dans le temps et la couture résultat d'un montage et assemblage.

Cet héritage et construction dans le temps est visible comme empreinte sur la matière.

Comme une manière de perturber une lecture linéaire de l'œuvre, l'empreinte provient d'une répétition, se fait parce que la trace de la technique. Cette répétition est le propre des processus cousus, ils sont visibles, marquage régulier de la matière. Cette répétition fait la pièce et donne la forme finale. Une forme est déjà présente en puissance dans le matériau. Tara Donovan nous montre que l'œuvre est déjà là, préexistante dans les matériaux, un bouton porte une stalagmite, un gobelet un paysage enneigé.

La répétition se caractérise par deux temps celui de l'achat et de l'accumulation, construit dans une mécanique répétitive permettant une découverte et une redécouverte. Mais en psychanalyse, la mémoire s'oppose à la répétition, ce qui ne peut se remémorer, se rejoue de manière répétitive. La répétition du matériau repose sur une reconnaissance, mais la répétition signifie un échec de la mémoire. La répétition constitue les suspensions cousues, et le symbolique amorce la constitution de la forme.

La répétition est un retour incessant, et une tentative de maîtriser ce qui ne peut être souvenu en l'intégrant à une organisation symbolique. Les matériaux implicites sont les éléments constitutifs des pièces cousues. La répétition est ce qui revient pour se remémorer ce qu'on ne peut pas retrouver, se répète donc sous d'autres formes, comme signe d'un échec en psychanalyse, la répétition montre qu'on ne parvient pas à remplir cette mission. Elle doit sans cesse être reconduite, elle est sans cesse à refaire avec un caractère d'automatisme. Freud dit que l'automatisme de répétition s'impose au principe de plaisir et au principe de réalité. Ainsi, il va établir que cette compulsion de répétition est un phénomène primaire, lié au trauma originare, celui de la naissance, inhérent au fait même de vivre, dont le but serait de restaurer un état antérieur, originel.

Face à cela, Lacan élabore le concept de répétition en regard de signifiant symbolique. Une approche faisant écho à mon travail répétitive parce que reposant sur des matériaux, des signifiants. De plus pour étayer sa théorie, le psychanalyste s'appuie sur le conte d'Edgar Allan Poe, *La lettre volée*, matériau créant un parallèle fort avec les enveloppes. Le séminaire de *La lettre volée*, prononcé en 1954 et 1955, que Lacan

reprend dans les *Écrits* en 1966 démontre l'automatisme de répétition et les pouvoirs des signifiants sur les comportements, ici une lettre. La répétition se trouve dans les actions des personnages, chacun à son tour détient la lettre, et développe un comportement en conséquence. La lettre volée, déplacée, va créer des réactions en chaîne chez les personnages, modifier leur comportement et déplacements, parfois moduler leur caractère. Le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes, c'est l'effet, pour Lacan, de la lettre sur le sujet. La répétition, pour Lacan, n'est là que parce que le sujet est déterminé par le symbolique.

Les accumulations sont des compositions mais la composition de l'ensemble se définit lors de l'accrochage, lorsque l'élément doit se placer dans l'espace, et parce que les matériaux sont mous, l'accrochage leur donne une forme reposant sur une empathie.

3/ Empathie de la forme

Les matériaux en étant assemblés par la couture se transforment et une nouvelle forme apparaît, une forme à modeler que je dispose dans l'espace selon un ressenti de la matière. Ce ressenti provient d'une empathie. Dans son ouvrage *La revanche des émotions*¹⁵³, Catherine Grenier, défend la thèse que l'art du 21ème siècle s'affirme au travers de l'émotion et plus particulièrement du pathos et du rire. L'empathie, étymologiquement *ressentir de l'intérieur*, est une notion désignant la compréhension des sentiments ou émotions d'un autre individu. L'empathie de la forme s'attache à interroger la forme sculpturale exposée, peut-elle comprendre et absorber un ressenti des matériaux ? Le ressenti de la matière s'exprime dans la forme sculpturale qu'il sera donné aux surfaces cousues, c'est ce que j'appelle l'empathie de la forme. La forme exposée donne à voir un dialogue entre la matière et l'espace, mais aussi les tensions entre les matériaux et les suspensions. Les formes cousues naissent des réactions affectives et sensibles aux matériaux, elles répondent à une sensation de la matière et l'absorbent dans les choix d'exposition. L'empathie est une notion qui me permet d'expliquer mes choix d'exposition et de souligner mon interprétation, dans les formes exposées, des matériaux modestes avec lesquels je travaille.

Carl Rogers a été le premier psychothérapeute à mettre en lumière le comportement empathique à des fins thérapeutiques. Même si l'approche de l'empathie soulevée ici ne s'inscrit pas dans le champ thérapeutique, il aide à la définir. Dans des publications parues entre 1940 et 1950, il décrit ce qu'est un comportement empathique: *être empathique consiste à percevoir avec justesse le cadre de référence interne de son interlocuteur ainsi que les raisonnements et émotions qui en résultent... C'est-à-dire capter la souffrance ou le plaisir tels qu'ils sont vécus par l'interlocuteur, en percevoir*

¹⁵³ Catherine Grenier, *La revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008, 198 pages.

les causes de la même façon que lui. Sous cet angle, l'empathie peut se concevoir comme une compétence interpersonnelle nécessitant un ensemble d'aptitudes intrapersonnelles.

Cette compréhension produit un décentrement de la personne, car les émotions se déplacent à celles d'un autre. En langage courant, ce phénomène est souvent défini par l'expression : se mettre à la place de l'autre. Dans le champ des arts plastiques, cela voudrait dire que l'on pourrait se mettre à la place de l'artiste ou bien ressentir comme les nôtres les émotions sur lesquelles repose la proposition plastique ? Ou est-ce la matière modelée qui est capable de devenir une forme empathique ?

Le titre de l'ouvrage de Catherine Grenier a toujours fait écho, pour moi, aux ressentis que j'ai avec les matières cousues. Il s'agit d'analyser l'enjeu sous-jacent à un comportement empathique dans une production artistique, et s'ils aident à porter un regard sur les assemblages que j'effectue. L'attachement aux éléments exposés passe dans un premier temps par l'accumulation. L'intérêt se manifeste par la répétition. Les masses de matières, que tout cela constitue sont ordonnées et agencées dans les processus artistiques et créent des volumes.

L'empathie analysée par Catherine Grenier ne concerne pas le ressenti des spectateurs face à une œuvre d'art, mais celle se trouvant au centre de la production même et guidant les choix plastiques. Elle inculque à la matière, la capacité d'absorption de formes ou sensations appartenant à un passé antérieur à l'œuvre ou à une émotion qui provient d'ailleurs et construisant l'œuvre même, c'est à dire que l'œuvre peut émerger d'un élément indépendant de lui. Il ne s'agit pas pourtant de copier cette forme, ni de l'imiter, l'empathie ne se définit pas dans l'imitation mais par la capacité d'intégrer, de vivre dans son individualité propre une sensation extérieure. L'empathie redéfinit le geste artistique et éclaire dans mon travail le processus de réalisation et l'émergence d'une sculpture.



Les suspensions d'enveloppes, les assemblages de mouchoirs ou la *Carte Emeri* reposent sur une empathie. Mon attitude plastique face au comportement empathique se traduit dans le travail des matières ; les matériaux en étant réagencés, exposés, suspendus mettent en scène un ressenti. Une double empathie se développe: une empathie du matériau déjà là, connu et reconnu, sa capacité à dire un lien ou un usage et une empathie du matériau pour une forme artistique, l'adaptation de la matière à une intention plastique. C'est ce deuxième comportement empathique dont il va être question dans cette partie.

Ce passage de l'idée au ressenti renvoie aux émotions fortes suscitées par la tragédie, le drame ou la comédie. Ce ressenti, parfois commun, est de l'ordre de l'impalpable, il ne repose pas sur un savoir, ni sur une histoire mais sur un sentiment. Il est donc particulièrement difficile de le circonscrire à une généralité. Pour autant il ne repose pas sur rien, et est souvent spécifique à une culture. Mais comment ces émotions peuvent être suscitées par des matériaux, et plus particulièrement par des matériaux modestes, quelconques, futiles ? Comment ce ressenti fait écho à la forme cousue ?

L'accumulation et la répétition des objets reposent sur les mêmes processus, à échelle différente, que les objets de consommation produits en série: quantité, répétition des gestes, des objets identiques. Dans cette accumulation, Catherine Grenier souligne qu'elle ne renvoie pas à une forme d'abondance ou de richesse des plaisirs, mais à une surabondance de production annihilant le matériau lui-même, le confondant avec une idée de masse et l'éloigne alors de sa spécificité, sa richesse, voire son origine traditionnelle pour n'en garder que les qualités formelles. Par leurs plasticités, ils démontrent de leur richesse culturelle, leurs matérialités renversent cette origine mercantile pour tendre à une analyse de notre rapport au monde. Ils ont des dimensions symboliques qui dépassent le marketing et le fonctionnel.

Le pathos, terme qui désigne toutes les catégories des émotions et du sensible, depuis le rire jusqu'aux pleurs, est l'instrument de cette interpellation. L'analyse réflexive, la position critique et la distanciation de l'artiste qui gouvernaient le

*radicalisme des avant gardes, se trouvent débordées de toutes parts par la vague de fond de l'émotion. Ce sentiment, qu'on avait cru révolu, ou du moins impropre à rendre compte des modes d'action et des enjeux modernes, réapparaît avec force dans toutes les formes artistiques.*¹⁵⁴

Mon travail naît de ce pathos, d'un ressenti de la plasticité d'un élément. Pour autant, lorsqu'il y a des émotions intimes dans les choix artistiques ; le pourquoi de cette extraction n'est pas le propos des sculptures, mais plutôt quel dispositif artistique engendre les émotions en lien aux matériaux ? Le questionnement sur les émotions se déplace alors d'une expérience personnelle aux matériaux mêmes et aux dispositifs d'accrochage. L'accumulation, la répétition ou encore la suspension sont des moyens techniques pour exposer le pathos inhérent aux objets.

Comment une émotion devient-elle abstraite ? Comment devient-elle un enjeu sculptural ? Comment une empathie se déplace à un matériau ? S'extrait de la réalité quotidienne pour devenir un enjeu théorique ? La matière du quotidien peut-elle donner à voir une émotion ? L'empathie en se donnant à voir ne dit pas mais montre, elle ne raconte pas mais expose, accumulation par la quantité s'acharne à souligner un refus de raconter. Un saisissement de la matière de l'ordre du sensitif et non de l'oralité.

Pour répondre à ces questions, je m'attache dans un premier temps à la couleur blanche au sein de mon travail et en quoi celle-ci permet plus qu'une autre d'accompagner une empathie formelle et matérielle ? Le blanc laisse en suspend, montre une absence sans pour autant être lui-même une absence, le silence qu'il véhicule démontre d'un refus de raconter ? Mais le refus de raconter peut-il être visuel ? Et une couleur peut-elle être silencieuse ?

Une fois les surfaces blanches assemblées, la mollesse des formes constituées devient un enjeu d'organisation et de volume. Après avoir cousu en quantité, l'agencement

¹⁵⁴ *Ibid.* p.7.

nous met face à des plis, des bandes, des surfaces légères, qui n'ont pas de formes rigides. Cette mollesse devient un enjeu plastique et un poids dans les suspensions, mais comment un matériau léger peut-il devenir lourd ?

La suspension a été ma réponse à cette mollesse et un choix plastique. La sculpture se fixe un point d'accroche et chute. Un rapport à l'espace où le matériau donne à voir toute sa capacité plastique et son poids théorique.

Le refus de raconter

Un tableau qui ne "raconte" rien, des couleurs et des ombres claires, des corps qui se tordent dans des équilibres précaires, des personnages aux traits ambigus, aux intentions obscures, un groupe qui semble flotter, l'impression d'inachevé que nous ressentons sont autant de signes de l'art en train de se faire, voulus et utilisés par Pontormo.¹⁵⁵

La *Déposition* de Pontormo peinte en 1527 pour l'église de Santa Felicita à Florence, est, pour Edouard Dor, une énigme parce qu'elle ne raconte rien. Les personnages, aux allures androgynes, semblent flotter dans les airs, la composition complexe de la toile fait que l'on ne perçoit pas tout de suite le corps dans sa totalité des personnages peints. Dans cette scène, les personnages ne sont pas tous identifiables, laquelle des femmes représentées est Marie Madeleine ? Quel homme est Saint-Jean ? La composition est comme en suspens, les visages sont terrifiés, ils semblent hésiter alors qu'ils déposent le corps du Christ. Le tableau ne raconte rien parce qu'il ne dit pas clairement ce qui se passe, comme une image fragile et intense à la fois, où l'on ne peut pas être sûr: le Christ est-il encore un homme ou déjà pleinement devenu Dieu ? Mais par ces entre-deux et énigme, le tableau ne fige pas la scène dans un moment et la rend intemporelle, en rejetant toute anecdote, l'artiste laisse planer l'émotion et accentue la charge spirituelle de son œuvre, les couleurs sourdes accentuent la charge émotionnelle et taisent l'histoire de la scène. Ne pas raconter est un choix pour accentuer la dimension spirituelle de sa toile, ce choix passe

¹⁵⁵ Édouard Dor, *Énigme de la mélancolie, sur un tableau de Pontormo*, France, Sens & Tonka, 2010, p.52.



Jacopo da Pontormo, *Déposition*, 1527, huile sur bois, 313x192 cm,
Eglise Santa Felicita, Florence, Italie

par des engagements picturaux ; la composition, les couleurs et la représentation des personnages participent à l'énigme peinte.

Une analyse de la fameuse toile de Pontormo qui m'aide à comprendre l'empathie questionnée dans les assemblages. Refuser : ne pas accepter, ne pas donner, ne pas être d'accord, c'est rejeter ou repousser. Le refus n'est pas, ici, une réaction à un événement mais une manière de ne pas savoir dire, une impossibilité de dire entre souvenir et oubli ; les matières montrent ce que les mots ne peuvent dire.

Le refus de raconter, l'empathie des matériaux déjà-là, c'est une lecture silencieuse des matières et des couleurs qui ne savent pas décrire la provenance du modeste.

Le refus de raconter est un silence, un geste à la place d'une histoire pour extraire la force symbolique et la capacité plastique du modeste, ou du quelconque. Le silence, sous jacent à la couture, est un état mis en branle dans les processus de réalisation et porté par les matériaux mêmes. Mais comment une matière peut-elle être silencieuse ou à l'inverse bruyante ? Comment se donne à voir le silence à l'ouvrage dans les assemblages cousus ? En affirmant le refus de raconter se pose les questions suivantes : comment un élément, connu de tous, peut être vu comme un acte de rejet ? Comment les couleurs et les compositions participent-elles au refus de raconter ?

Le silence des couleurs

(A propos de Robert Rauschenberg) Les tableaux blancs étaient des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules¹⁵⁶

Les matériaux choisis sont, pour l'essentiel, blancs ; cette couleur n'est pas une valeur ajoutée mais inhérente aux objets : les mouchoirs sont blancs, l'enveloppe parce que contenant et support pour écrire, est blanche. Les mouchoirs sur lesquels les passants sont brodés sont également choisis pour leur blancheur.

La couleur c'est de la note, de la tonalité, de l'ambiance. Ça ne chante pas : c'est plutôt très silencieux, c'est le non langage, la non parole du tableau. Le tableau résonne, crée une musique qui occupe l'espace autour de soi pénètre par l'oreille, la couleur du tableau pénètre par l'œil et produit la même sensation. Peut être est-ce la musique que Beethoven composait lorsqu'il est devenu sourd ; ou celle des jazzmen qui n'écrivent pas la musique même si elle est graphique, et complexe. Peut être le fond comme basse, la figure comme variation.¹⁵⁷

Comme si les couleurs participaient à l'émotion, le blanc est pour moi une couleur silencieuse, refusant de raconter. Avec les séries *Les passants* ou *Foules*, les silhouettes et contours définissent la composition de la broderie. Néanmoins tout prend forme après une expérience du visible, et les matières doivent en rendre compte et l'accompagner.

156 John Cage, *Silence*, France, Denoël X-trême, 2004, p.61.

157 Barbara Stehlé-Akhtar, Christophe Bident, *Djamel Tatah*, Paris musées, France, Actes Sud, 2004, p.84.

*Une tâche dans le champ visuel n'a certes pas besoin d'être rouge, mais elle doit avoir une couleur : elle porte pour ainsi dire autour d'elle l'espace des couleurs. Le son doit avoir une hauteur, l'objet du tact une dureté, etc.*¹⁵⁸

Le moment de contemplation de derrière la fenêtre, point de départ des *Pasants*, est un moment où le corps est coupé de l'extérieur. Isolé, il regarde, immergé dans son intimité. Le blanc participe à cet isolement, il est le son sourd qui accompagne les broderies. Mais une couleur peut-elle être silencieuse ? Le blanc est-il la représentation du silence ?

Parce que la couleur n'est pas une valeur ajoutée mais ancrée dans la matérialité de l'objet, elle confond la problématique sur la couleur comme couleur silencieuse avec celle du support et des surfaces. Le blanc est celui du mouchoir, de l'enveloppe, du papier ; une blancheur exposée que l'on trouve dans la culture japonaise.

*Dans le zen et la culture japonaise, il existe une harmonie entre le papier blanc, étalé sur la planche du peintre, et celui qui tient lieu de vitre dans le léger fenestrage des maisons japonaises traditionnelles. Le papier masque les formes extérieures et ne laisse pénétrer qu'une lumière blanche qui se diffuse dans toute la pièce. Cette clarté uniforme contribue à créer une vacuité dans une architecture et une décoration intérieure qui sont, elles, des plus dépouillées. Sur ce fond de vide, dans cette lumière austère, les quelques objets présents acquièrent un singulier relief.*¹⁵⁹

Dans les broderies sur linge de maison, le blanc s'est imposé, le support est une pièce d'étoffe généralement blanche. Par les séparations et les distances présentes lors de la contemplation, le passant ne peut pas s'imposer. L'extérieur devait se vider afin de laisser la forme du passant s'immiscer dans la trame. Le blanc me permet d'unifier les éléments et les matières, les couleurs et les formes, le fil blanc sur le tissu blanc semble ne faire qu'un avec lui.

158 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1922, Paris, Gallimard, 1993, p.131.

159 Maurice Cocagnac, *Le Zen, jalons sur un chemin de lumière*, Belgique, coll. Références, Droguet & Ardant, 1993, p.175.

À la question de Phyllis Tuchman : *Pourquoi faites-vous des tableaux blancs ?* Robert Ryman répond : *Le blanc est venu parce que c'est une couleur qui n'est pas dérangeante. Je pourrais utiliser le vert, le rouge, le jaune mais pourquoi ? C'est pour moi une exigence que d'utiliser une couleur pour laisser se produire quelque chose sans avoir à y mêler des rouges, des verts qui sèment la confusion.*¹⁶⁰

Dans la couleur blanche, Robert Ryman voit un élément qui offre le plus de propriétés, une couleur qui a une consistance, une transparence et une luminosité ; le blanc est à la fois capable de se faire discret et présent. Avec les premiers travaux de broderies, le blanc était la couleur qui accompagnait au mieux l'apparition du passant tout en manifestant son anonymat. En faisant taire les couleurs, le blanc unifie le dehors, et conserve dans son intégralité le statut du support. Par le blanc, le passant ne prend pas le dessus mais accompagne le mouchoir. Il laisse ouvert l'échange entre les matières et les formes. Par la suite, le blanc est resté une couleur commode qui participait aux choix des matériaux, commode dans le sens où c'est une couleur qui n'impose rien, discrète. La couleur accompagne les matières dans cette représentation, et veut communiquer le silence de cette observation.

*Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités. J'entrai dans ces espaces. Les bruits colorent l'étendue et lui donnent une sorte de corps sonore. Leur absence la laisse toute pure et c'est la sensation du vaste, du profond, de l'illimité qui nous saisit dans le silence. Elle m'envahit et je fus, pendant quelques minutes, confondu à cette grandeur de la paix nocturne*¹⁶¹.

160 Phyllis Tuchman *An interview with Robert Ryman* dans *Artforum* mai 1971, p.46

161 Henri Bosco, *Malicroix*, Gallimard, 1973, France, p.105



Les matières et les formes du jardin japonais dans les temples participent à un silence nécessaire à la méditation. Dans les broderies, le blanc, bien qu'aidant à la mise en scène, rend presque imperceptible le passant. Il accompagne une contemplation, et s'apparente au silence du jardin japonais. Le blanc impose une discrétion, mais la même question revient toujours: une couleur peut-elle être silencieuse, le blanc permet-il un dispositif plus qu'un autre ?

Le blanc accompagne l'entremêlement du fil au support et aide à créer une unité. La couleur accompagne les matières dans mon travail, et veut communiquer le silence de ces assemblages. Les sons et les couleurs sont par nature différents, ne font pas appel aux mêmes sens. Goethe dans son *Traité des couleurs* consacre un chapitre à ce qu'il appelle *les rapports de voisinage des couleurs*, les similitudes, comparaisons, ou rapprochements possibles des couleurs à d'autres phénomènes physiques, appelant d'autres sens que la vue, comme le son :

*La couleur et le son ne peuvent être en aucune façon comparés entre eux ; mais tous deux peuvent être ramenés à une formule qui leur est supérieure, et dont ils peuvent être déduits, chacun pour soi cependant. La couleur et le son sont comme deux fleuves qui prennent leur source sur une montagne, mais coulent dans des conditions tout à fait différentes vers deux contrées entièrement opposées, si bien qu'en aucun point de leur double cheminement, ils ne peuvent être comparés l'un à l'autre.*¹⁶²

Le son et la couleur sont, pour Goethe, deux phénomènes différents. Pourtant dans cette citation, il nous précise qu'ils peuvent prendre source au même endroit, et qu'ils peuvent se déduire d'une même formule placée en amont. Même si les sons et les couleurs ne sont pas comparables dans leurs formes, et ne font pas appel aux mêmes sens, ils ont des similitudes. Dans le cadre d'une création artistique, les sons et les couleurs ont chacun leurs propres palettes, mais chacun à leur manière tente de créer

162 Johann Wolfgang Goethe, *Traité des couleurs*, France, Triades, 2006, p.261-262.

des émotions, et ce sont ces émotions, ou à moindre échelle des réactions, qui peuvent être comparables. On ne parle plus dans ce cas des couleurs en elles-mêmes ou du son, mais du ressenti des couleurs et des sons.

Les assemblages ne font intervenir aucune couleur. Le passant se fond dans un décor urbain. Le drapeau blanc se devait d'être par définition blanc, et les enveloppes, en tant que support, sont blanches. Le blanc accompagne les passages. Une page blanche, lieu d'écriture où vient se nouer une intention, sous-entend une neutralité, l'espace où rien ne s'est encore passé, une attente sur laquelle se posera quelque chose.

*Les tons les plus neutres, ceux qui n'attirent pas l'attention, permettent que l'intérêt se concentre au maximum sur ces décisions essentielles, relatives aux qualités physiques, qui donnent forme aux sculptures.*¹⁶³

Le blanc est un vide attendant d'être perturbé. Comment le perturber sans le dénaturer ? À la fois matière et forme, opaque et transparent, apparition et disparition, il est tout et rien, reconnaissable ou non, il ne fait que se suggérer, et perturber le tissu blanc. Le fil arrive-il tout de même à écrire ?

L'apparence créatrice, pour Mallarmé, c'est celle de la page, la page blanche annonciatrice de mots, si toutefois le poète sait suffisamment se taire pour l'observer. Devin profane, il guette, de la parole humaine surgit en constellations noires dans l'écrit, sa propre illumination, lecteur de soi comme le serait tout autre que lui devant son texte¹⁶⁴ : «Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul ainsi s'indique, ébauché ou interrompu : l'homme poursuit noir sur blanc»¹⁶⁵

163 R. Morris, "Notes on sculpture", dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.86

164 Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, p.114.

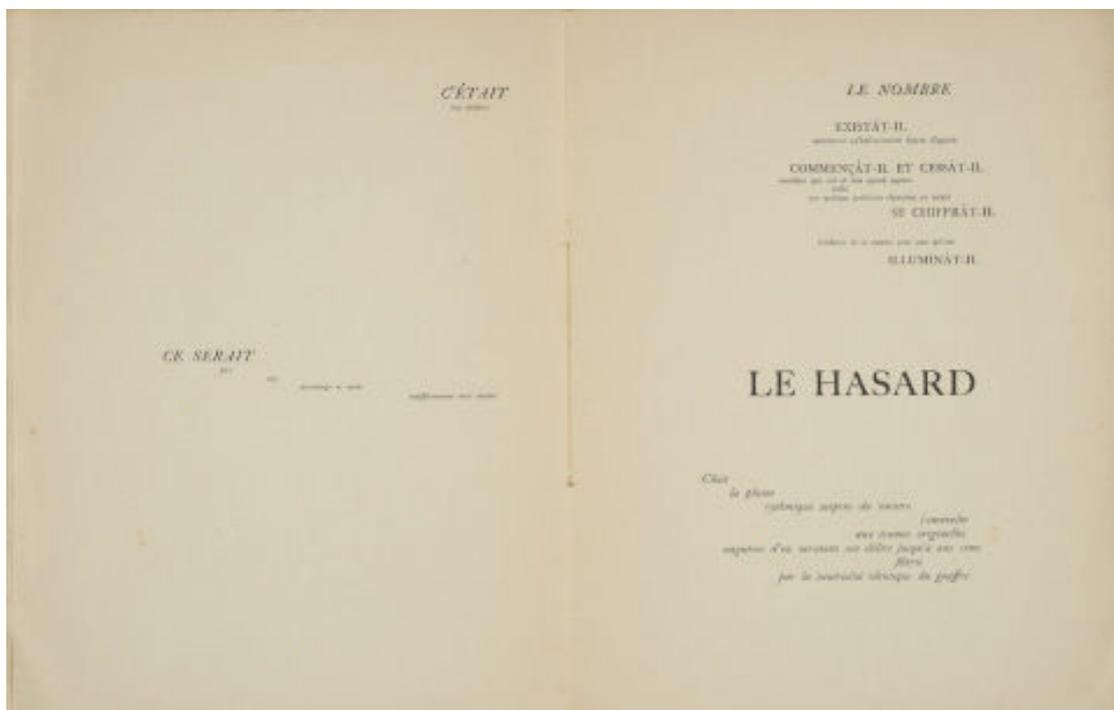
165 Stéphane Mallarmé, «Quant au livre», dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, prés. par Y. Bonnefoy, France, Poésie/Gallimard, 1976, p.166.

La composition du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, publié en 1914, prend en compte le blanc de la page comme le lieu où écrire ou lire. Le poème se construit avec ce blanc qui assume le silence autour des mots. Les lignes, le graphisme des mots, viennent perturber tout en révélant ce blanc de la page et les espaces laissés donnent à voir le silence. Le blanc est la couleur de la page, le support du poème, et lorsque rien n'est écrit, on en revient à lui. Mallarmé exploite différemment l'espace de la page afin de donner de l'importance au blanc ou au contraire aux mots. Il a conscience de la page blanche comme support et compose avec. Ce blanc est celui d'avant la création où rien n'est encore fait, tout doit passer par l'approche de cette couleur et se confronter à elle. C'est parce qu'il y a ces espaces blancs que l'œuvre peut se donner à voir.

Par la composition de son poème, Mallarmé redonne de l'importance à la page blanche et en mettant en scène un silence autour des mots, il restitue une attente, et révèle ainsi leurs poids, leurs sens. Un mot seul dans un espace blanc est plus lourd, résonne plus que dans une succession d'autres.

Le blanc est dans l'attente, il suggère donc aussi un vide, quelque chose qui n'est pas encore là. *Parler de voix blanche, faire un blanc*, ces expressions de la langue française suggèrent le vide, et indiquent le blanc comme des silences, un instant où rien ne se passe. On en revient ici à des rapports entre les couleurs et les sons, ou plutôt les non-sons. Les expressions soulignent les parentés entre le silence et le blanc. Tout comme le blanc, le silence semble parfois être dans l'attente d'être perturbé. Ils sont tous deux fragiles. Le moindre son et, le silence disparaît ; la moindre couleur et le blanc se transforme en beige, en gris, en blanc cassé...

Les couleurs et les sons ne sont pas comparables, mais peuvent se trouver des similitudes dans l'approche que nous en faisons, dans le ressenti, dans notre sensibilité à regarder ou écouter les choses. Ce n'est pas une comparaison entre la couleur et le silence que fait Kandinsky dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, mais un ressenti du blanc qu'il compare au silence :



Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, préf. par Y. Bonnefoy, Poésie/Gallimard, 1976, France, 522 pages

À l'analyse, le blanc, que l'on tient souvent pour une non-couleur (surtout grâce aux impressionnistes qui ne voient pas de blanc dans la nature) apparaît comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs en tant que propriétés matérielles et substances auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous.¹⁶⁶

Le blanc semble comme hors du temps, hors du monde, à l'extérieur de toute agitation, de tout mouvement. En physique, le blanc est la combinaison de toutes les couleurs du spectre solaire, elles y sont toutes sans pour autant pouvoir les voir. Le blanc comme un lieu où toutes les couleurs auraient disparu ? Les assemblages sont réticents aux couleurs, ils préfèrent les taire. Une *omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit, fait de taire quelque chose, silence*. Le terme, réticence, résume le choix de la couleur blanche, plus que le silence, il revendique le désir de ne pas couvrir les couleurs.

La prise en compte du silence, chez Cage semble avoir un précédent, non pas en musique mais en sculpture, avec l'utilisation de l'espace négatif que l'on retrouve chez les futuristes. On voit déjà apparaître un glissement entre différentes formes et médiums.¹⁶⁷

L'artiste américain John Cage a fait du silence une problématique centrale de son œuvre musicale et plastique. Dès 1983, il réalise une série de dessins intitulée Ryōan-Ji, inspirée du jardin japonais du même nom. Un intérêt graphique et musical se développe sur celui-ci provenant de l'influence du zen sur sa conception philosophique.

¹⁶⁶ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, France, Folio essais, 2006, p.154-157.

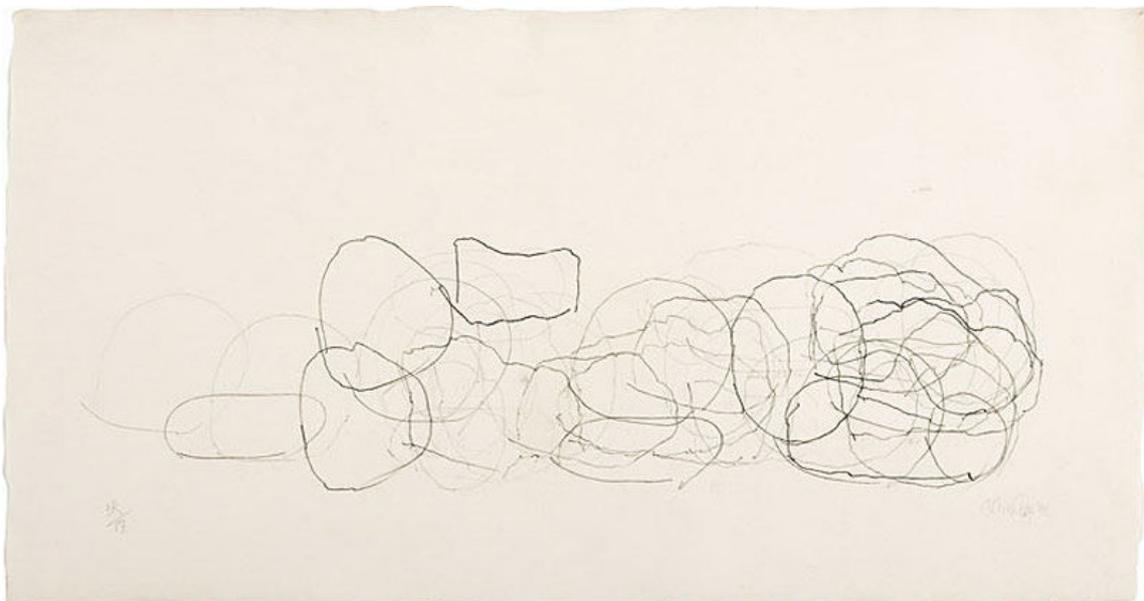
¹⁶⁷ Antonia Rigaud, *John Cage, Théoricien de l'utopie*, France, L'Harmattan, 2006, p.40

Le dessin intitulé *R/4 (Where R=Ryōan-Ji)* a été réalisé en 1988 avec quatre crayons à papier différents sur du papier japonais. Sur ce support ont été posées des pierres dont il dessine avec la pointe du crayon, les contours. Selon la pointe choisie, le trait du cercle est plus ou moins intense. La composition du dessin a été réalisée au hasard, l'emplacement des pierres, en rappel aux treize pierres du célèbre jardin japonais, est choisi par un logiciel informatique réalisé par John Cage qui procède à un tirage au sort, il est développé à partir d'un système d'hexagramme provenant du livre zen *Le livre des transformations*, un ancien livre d'oracles chinois. Dans ce dessin, le jardin n'est pas montré mais seulement évoqué. En suivant uniquement le contour, Cage vide la pierre de sa substance, de sa matière, de son volume, elles ne sont plus que des cercles vides. Il réduit la nature à des lignes, et les pierres s'effacent pour se suggérer dans les traits.

En parallèle de ses dessins ou gravures, John Cage compose des musiques sur le Ryōan-Ji, et s'inspire des dessins réalisés à partir de celui-ci. Mais, dans les partitions, il ne s'agit plus de cercles, mais de courbes allant de gauche à droite. Chacune des pierres est suggérée par un ou plusieurs sons différents. Il reconstitue ce qu'il appelle un jardin de sons. Les sons de ce morceau émergent du silence, ils sont bas, puis augmentent pour redescendre, ce qui produit un effet de rapprochement et d'éloignement. Le silence est parasité par ces sons, des sons qu'on entend s'approcher, qu'on finit par guetter, et qu'on écoute passer. La composition de John Cage place l'auditeur dans une attente du son, il devient un observateur du son. Les sons perturbent le silence, se placent comme des obstacles. Mais lorsque ceux-ci s'éloignent, le silence s'impose de nouveau. Dans les partitions de John Cage, les lignes noires représentant les sons dessinent leurs mouvements et déplacements.

Seuls les bruits des percussions et le vide central des cercles nous ramènent à une conscience de l'immédiat, à une présence immédiate du temps. Cage disait à propos du son : Un son n'a pas de jambes pour rester debout. ¹⁶⁸

168 John Cage dans le film de Henning Lohner *La revanche des Indiens morts*, 1993



John Cage, *R/4 (Where R= Ryoanji)*, 25,5x48,8 cm, 1968, crayons sur papier japonais, Kunsthalle, Berne

Mais une fois que l'intervention du son est faite, c'est de nouveau le blanc du papier qui prend le dessus, ce blanc est le silence qu'on entend, plus de lignes, plus de mouvement, c'est un espace vide, qui se confronte au temps linéaire de la partition. En effet, les lignes, représentant les sons, semblent indiquer une durée, mais pour le silence, rien n'est indiqué, le silence c'est le blanc. En somme ce sont les sons qui révèlent le silence, il est cet espace blanc que l'on voit dans les partitions. Un espace qui se rapproche de celui des contours de pierres dans les dessins.

*Un son ne peut se poser, il est constamment en mouvement comme l'instant présent, il ne peut être arrêté ni être retenu. Seule la conscience du présent éternel permet de le capturer.*¹⁶⁹

Le cercle garde en mémoire l'emplacement de la pierre. Mais la pierre est absente, son emplacement est vide, un vide révélé par le tracé. Un échange entre absence et présence se construit, qu'on retrouve dans les compositions musicales. Le silence et le vide, ensemble, résonnent, et se matérialisent dans le blanc du support. Pour les pierres, c'est le blanc du papier japonais qui le manifeste, pour les compositions musicales, le blanc du papier à partition. Les cercles du dessin rythment l'espace de la feuille tout comme les sons rythment la composition musicale.

Une correspondance se crée entre l'espace et le temps. L'espace se construit dans un rapport entre vide et plein. John Cage révèle la simultanéité du vide et du plein, leur échange pour une construction de l'espace. Silence et son ne sont pas en opposition dans ses réalisations, mais cohabitent au sein d'un même espace, ou temps. John Cage les envisage comme des *interpénétrations sans obstruction*.¹⁷⁰ Le vide et le plein composent l'espace graphique de John Cage, reconstruit un lieu où se joue une croyance taoïste de l'univers. Est-ce le vide et le plein accompagnés de la couleur

169 Ulrike Kasper, *Ecrire sur l'eau, l'esthétique de John Cage*, France, Hermann, 2005, p.107.

170 John Cage, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Etats-Unis, Wesleyan University Press., 1973, p.108.

blanche qui permettent l'unité des assemblages, l'apparition du passant, et ainsi créer un lieu ?

Il ne s'agit pas de penser une sorte d'idéal platonicien suspendu au dessus ou au-delà de chaque objet- ainsi une tasse absolue, une poignée de porte, un réverbère absolu (et ainsi de suite)- mais qu'il y a pour chaque objet une possibilité d'existence à la fois plénière et autonome, une sorte de puissance d'affirmation qui n'aurait rien à voir avec quelque chose d'ostentatoire, qui, au contraire aurait dans cette puissance d'affirmation d'étrangeté, quelque chose de discret, de discrètement présent.¹⁷¹

Le blanc, pensé comme silencieux, respecte, révèle la matérialité des matériaux choisis, et amplifie leur fonction de surface dans le processus de création et dans le quotidien. Il permet de se concentrer sur le rythme de cette blancheur dans les broderies ou les assemblages. De plus le drapeau en étant blanc ravale la couleur du mouchoir dans sa définition même ; le mouchoir blanc, indépendamment de la forme, permet une fusion dans la couleur, une couleur qui définit le sens de l'objet même. Un renversement fort et fusionnel qui met à jour le poids de l'émotion et la dimension symbolique des matières.

Le blanc est le silence des couleurs, il permet par sa discrétion d'accompagner l'affirmation de la matérialité. Le blanc ne fait pas d'ombre au papier des enveloppes et des mouchoirs. Il ne dérange pas l'apparition des foules ou des passants. Le blanc en étant silencieux me permet de me concentrer sur les techniques d'assemblage et de ne pas gêner le passage de l'objet à la matière qu'il devient durant le processus de réalisation.

171 Jean Christophe Bailly, *Sur la forme*, France, Manuella éditions, 2013, p. 76.

Epuiser le silence

*Ou bien , nous pourrions décider simplement de ne pas discuter
Comme vous voudrez . Mais maintenant il y a des
silences et les mots font aident à faire les silences.¹⁷²*

Les enveloppes sont vierges, sans destinataires, silencieuses. Le titre *How to be a hero* est une question où la réponse se trouve dans un assemblage de mouchoirs en papier. Aucun indice, les assemblages proposent des réponses formelles faites de surfaces, où se met en scène une abdication, comme un refus de raconter. Les matériaux se remémorent tout en s'usant dans la quantité. Par la répétition et la quantité, les définitions et références des matériaux comme unités se taisent et font tapisserie. Et même si *mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu*, le blanc et la couture créent une surface homogène où l'unité est nécessairement dépassée.

Ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.¹⁷³

J'épuise les matériaux au point qu'ils deviennent abstraits, ils sont troués, assemblés, suspendus, deviennent des surfaces et finissent par ne plus pouvoir dire leur sens ou présence. Ils ne se justifient que par le volume. Acte de présence nécessaire qui repose sur une infinité de sens qui ne peuvent pas tous s'exprimer, une mise en abîme dans laquelle le matériau peut tout dire et ne pas dire grand chose. La forme sculpturale fige les sens et donne à voir un volume.

¹⁷² J. Cage , *Silence*, op.cit., p.68.

¹⁷³ Samuel Beckett, *L'innommable*, France, Les éditions de Minuit, 1953, p.213.

*Y forer un trou l'un après l'autre jusqu'à ce que ce qui est tapi derrière lui, que ce soit quelque chose ou rien, commence à suinter- je ne peux pas imaginer de but plus élevé pour un écrivain d'aujourd'hui.*¹⁷⁴

De même que Beckett s'attachait à ouvrir, à "forer des trous" sur la surface du langage pour que sorte "ce qui est tapi derrière", la couture fore des trous, transperce le papier pour dessiner une sculpture. Si l'on fait un trou dans une matière qu'en sort-il ? Le fil et le textile sont associés dans l'usage mais j'effectue avec les papiers cousus une scission, je m'éloigne du textile pour inscrire le fil sur de nouveaux supports tout en conservant l'idée d'enveloppement que le tissu véhicule fréquemment. Pour Beckett, ce qui est tapi derrière, ce sont les sens des mots, tandis que le fil, en transperçant les matériaux, épuise les significations de la matière. Je réemploie ici le terme *épuiser* de Gilles Deleuze¹⁷⁵, avec lequel il effectue une analyse du travail de Samuel Beckett.

*Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible.*¹⁷⁶

Bien que je n'épuise pas le sens des mots, ni le jeu des comédiens, les matériaux dans leurs champs d'action s'appliquent eux aussi à exposer des séries exhaustives. Un silence qui se trouve dans la parole même, ou en comparaison dans la matérialité même. Un endroit où se rencontre le bruit de la matière, tout ce qu'elle véhicule de bagage culturel et son silence en action, toutes les possibilités techniques qu'elle permet de mettre en place pour constituer l'œuvre. Il faut donc pour cela que la matière soit à la fois visible et silencieuse pour ne pas passer au premier plan. Le possible énoncé par Gilles Deleuze est un but, un projet ou une réalisation, il se montre dans un processus, bien que se soit pour lui le langage qui énonce le possible, dans mes

174 Samuel Beckett, extrait de *La lettre allemande, Lettre à Axel Kaun*, 9 juillet 1937 dans *L'épuisé*, Gilles Deleuze, France, Les éditions de minuit, 2009, p.15.

175 Gilles Deleuze, *L'épuisé* dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Les éditions de Minuit, 2009, France, 106 pages.

176 *Ibid.* p.57

réalisations, ce sont les matériaux qui le rendent visible. Ils sont épuisés parce que le fil puise dans tous les champs, toutes les définitions et univers pour réaliser des séries. Epuiser c'est mettre à nu tous les sens, il se revendique ici par le fil.

*Tout autre est l'épuisement : on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification.*¹⁷⁷

Le fil fait tout le possible, il combine les éléments au sein d'une pièce cousue, il s'applique par un processus mécanique répétitif et inépuisable à coudre. La machine à coudre permet un panel de combinaisons, que l'on voit particulièrement dans le patchwork en sacs plastiques.

*Le combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions possibles incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification.*¹⁷⁸

La machine à coudre ne s'attache à aucune préférence et ignore le sens du matériau, elle bâtit. Des réglages sont à effectuer selon le support, mais tout s'aplanit en passant sous l'aiguille, tout se tait, le bruit de la matière et surtout sa fonction se taisent pour se soumettre à l'aiguille.

*Un combine n'a pas plus de sujet qu'une page de journal. Chacune des choses qui s'y trouvent est un sujet. C'est une situation qui suppose la multiplicité.*¹⁷⁹

Les mots, les sens épuisés sont portés par la voix, et démontrent de leur fatigue, exaltation ou usure dans les silences. Le blanc porte le silence, le dit, le montre, explique que les couleurs sont absentes. Mais il ne s'agit pas seulement de ce qui n'est

177 *Ibid.* p.59

178 *Ibid.* p.61

179 J. Cage, *Silence*, op.cit., p.61.

pas dit mais également ce que n'est pas entendu, les mots ou matériaux ne disent pas tout mais véhiculent des sens et des références à un univers, des signes à travailler. La machine à coudre en écrasant l'épaisseur des matériaux couvre les bruits, impose un rythme, avale tout dans le processus mécanique.

Les voix sont les ondes ou les flux qui pilotent et distribuent les corpuscules linguistiques. Quand on épuise le possible avec des mots, on taille et hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. C'est ce problème d'en finir maintenant avec les mots, qui domine à partir de L'innommable : un vrai silence, par une simple fatigue de parler, car ce n'est pas tout de garder le silence, il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde....¹⁸⁰

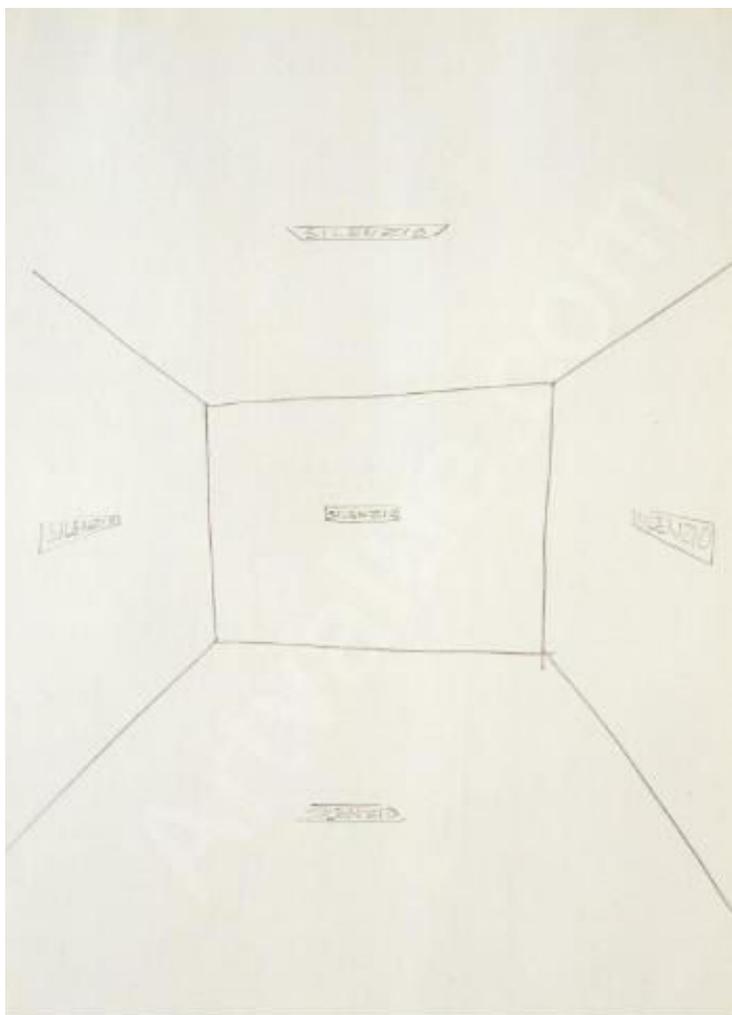
Par *le genre de silence*, Gilles Deleuze suggère qu'il y a plusieurs silences. Le silence est ce qui n'est pas dit donc ce qui est tu, ce qui n'a pas encore commencé mais se prépare, et ce qui est dit mais pas entendu. Ce qui n'est pas entendu n'est pas conscient mais est ce qui échappe. Accepter de ne pas entendre c'est accepter de ne pas tout voir, de ne pas tout comprendre. Épuiser le silence. Ne pas entendre, une limite, un trou à franchir comme les trous noirs dans le papier blanc laissés par l'aiguille. User la signification des matières, l'exposer, la suspendre jusqu'à ce qu'elle n'ait plus rien à dire et n'être qu'une forme.

Il y a quatre façons d'épuiser le possible : former des séries exhaustives de choses, tarir les flux des voix, exténuer les potentialités de l'espace, dissiper la puissance de l'image.¹⁸¹

Le dessin de Giorgio Parmiggiani, *Silenzio* est comme l'illustration d'un épuisement du possible. *Silenzio*, 1971, crayon sur papier, 34 x 25 cm. Cet important dessin de l'artiste est une œuvre emblématique qui dès 1971 affirme un mot dans le travail de

180 G. Deleuze, *L'épuisé*, op.cit., p.67

181 *Ibid.* p.78



Claudio Parmiggiani, *Silenzio*, crayon sur papier, 34x25 cm, 1971

l'artiste : « silenzio ». Le dessin représente le plan d'une pièce dans laquelle, sur chacun des murs vides et blancs, est écrit silenzio. Le blanc et l'espace vide semblent être l'archétype du silence, l'endroit où les voix n'ont pas place, où l'espace se suffit à lui-même et où l'image, le dessin met en exergue le silence. Le silence signifie qu'il n'y a pas de bruit, mais c'est également une revendication, un acte, se taire : faire silence.

Samuel Beckett réalisa Film, un court-métrage "entièrement muet" où l'on peut lire sur les lèvres d'un personnage le seul mot placé dans le film, comme en exergue du silence: "Chuuuuut".¹⁸²

Le silence est un des nœuds de l'œuvre de Samuel Beckett qui conjugue épuisement et oralité. Le silence peut être compris de manière négative, comme la fin du langage, mais il peut être paradoxalement un enjeu, un possible à donner à entendre. Et même si ce possible ne peut pas exister, et repose sur des contradictions, il souligne la question du silence comme une écoute. Dans ma recherche plastique, le silence met en scène un épuisement, l'épuisement des techniques, des matériaux, et des couleurs. Le silence est un état, une attention portée sur les matériaux, un processus dans lequel j'extrais toutes les possibilités de la matière. La couleur enveloppe cette recherche, fait taire les couleurs pour donner au blanc toute sa puissance silencieuse. Le silence est le point d'aboutissement entre un discours qui s'est épuisé à ne plus pouvoir dire, à ne plus savoir que dire, ou simplement comment dire et à trop vouloir dire ou montrer.

Le silence est également présent durant le processus, il n'est pas seulement un état mais également une posture, face aux matériaux, se taire, tester, expérimenter, combiner, ne rien avoir à dire est un silence expérimental. Pour produire cet effet, Beckett s'emploie à faire subir un processus d'exténuement au terme lui-même. Une manière d'évacuer du mot ou des matières leurs définitions, de les s'éloigner d'une fixation, de ne pas figer la matière première. Les assemblages reposent sur des expérimentations, des essais de compositions cousus où les matériaux se taisent pour se soumettre.

¹⁸² Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, France, Allia, 2006, p.46

La répétition du mot et de la matière, à une fréquence de plus en plus dense et serrée ne contribue pas à sa définition. Le discours et l'exploitation matérielle fait subir au silence un processus d'indéfinition, qui travaille sa valeur au corps, la modifie, la relance après chaque expérimentation. Ne pas entendre ou se taire, phénomènes immédiats, toujours sur le point d'être remis en question. L'incapacité de donner à entendre le silence est un enjeu visuel et devient un moyen technique de critique, d'analyse et d'expérimentation de la matière. Ce silence englobant accompagne et étaye une empathie de la forme suspendue.

Sculpter des matières souples

(...) Les nouveaux travaux sont peut-être à une aussi grande échelle qu'auparavant, mais plutôt que monumentaux ou publics, ils sont aujourd'hui intimes, mobiles, jetables même. La structure, également, n'a plus de prétentions - c'est-à-dire pas plus que les barrières contre les cyclones ; coulée de plomb, mousseline, latex caoutchouteux ou nappes de coton peuvent s'y prêter. En bref, l'idée de l'objet s'est engloutie par la volatilité, la liquidité, la malléabilité, la mollesse - toutes caractéristiques instables - de la substance qui la concrétise. Ce qui veut dire que l'objet devient en grande partie une référence à l'état de la matière, ou, de façon exceptionnelle, le symbole d'un processus (d'une action) sur le point de commencer ou déjà achevé (...) ¹⁸³

Le papier est la matière à sculpter. *Envelopes strips* est une suspension molles réalisée à partir d'enveloppes cousues allant jusqu'à 6 mètres de long chacune. L'installation et ma réflexion autour de l'accrochage se résumaient essentiellement à une question : comment ranger ou ordonner cette quantité cousue ? Et agencer dans l'espace la mollesse de cette masse de papier ?

Lors d'une visite de la Dia Foundation, je suis interpellée par le travail de Franz Erhard Walther et particulièrement *Three board bands*, réalisé en 1963. Il s'agit de bandes de coton longues de 825 cm et large de 8,5 cm, clouées au mur en hauteur les unes sur les autres de manière à ce que les bandes se superposent. Donnant ainsi l'illusion qu'il n'y a qu'une bande et créent un tas au sol.

L'exposition vue à la Dia Foundation, *Work as action* ¹⁸⁴ se composait presque essentiellement d'éléments en tissus, très colorés (jaune, orange, bleu, blanc) pliés et ordonnés dans l'espace, manipulables par le public. Une fois dépliée, le corps pouvait parfois les porter ou s'y glisser, seul ou à plusieurs, selon les pièces. Ces objets

¹⁸³ Max Kozloff, compte rendu de l'exposition *Nine at Leo Castelli* organisée par Robert Morris à la galerie Leo Castelli de New York, publié dans *Artforum* en février 1969. Texte reproduit dans le catalogue *Arte Povera, AntiForm - sculptures, 1966-1969*, CAPC, Bordeaux, 1982 (non paginé)

¹⁸⁴ *Work as Action*, exposition de Franz Erhard Walther qui a eu lieu du 2 octobre 2010 au 12 février 2012, à la Dia Art Foundation à Beacon, NY



Franz Erhard Walther, *Three broad bands*, 8,5x825 cm, bande de coton et clou, 1963,
Collection of Franz Erhard Walther Foundation

sculptures permettaient de créer des situations en interaction avec le corps et l'espace. Franz Erhard Walther élabore et pense ainsi la forme à partir de l'action, celle du corps de l'artiste lui-même ou du spectateur, c'est l'acte de rentrer dans le vêtement sculpture qui va créer sa forme.

Le rôle participatif du corps expérimente alors ces sculptures molles. Le tissu sans ces corps est une surface molle. En renversant l'approche traditionnelle de la sculpture par la manipulation, Franz Erhard Walther met la forme au centre de sa démarche, où elle prime sur la matière, et fait fusionner corps et sculpture. En 1963, l'artiste constitue un ensemble de pièce intitulé : *1. Werksatz (Série d'œuvres No 1)*. Dans cet ensemble, il choisit de produire des pièces ouvertes. Les objets produits sont des impulsions à une action, les éléments sont des formes géométriques simples et sobres en tissu créant l'impression aux premiers abords d'être devant des vêtements géants comme un manteau, ou d'être devant un trousseau de linge de maison très coloré. Chacun est libre de s'en saisir, de les déplier, de les utiliser, les porter ou juste les déployer, mais leurs particularités et spécificités théoriques dépendent de l'action.

*Le spectateur qui agit définit l'œuvre et en répond ; il ne peut être impliqué seulement dans sa qualité d'observateur: son corps entier est engagé.*¹⁸⁵

Le tissu se révèle alors comme matière malléable, façonnable, permettant une multitude d'actions : plier, déplier, recouvrir, envelopper, nouer... Cette facilité de manipulation rend possible une appropriation de l'objet, et permet de créer instinctivement, par l'action du corps, un élément sculptural. Comme un premier geste créateur, le spectateur va former une sculpture. La malléabilité permet de ressentir le processus d'apparition d'une forme et interroge alors l'origine de la sculpture. En se glissant dans la sculpture même ; le spectateur n'est plus celui qui regarde, mais celui qui fait. La forme sculptée n'existe que par ce corps, et pose la question de la dimension tactile des œuvres.

185 http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/walther1.html

Le fait que se soit le corps, les gestes et attitudes qui fassent la pièce, transforment cette dernière en un dispositif dans lequel le temps joue un rôle, celui où le corps est en interaction avec la matière. Ce qui souligne le caractère d'objet temporel de la sculpture mais révèle en même temps l'infinité de manipulations possibles. Les objets sculpturaux de Franz Erhard Walther ouvrent l'œuvre tout en la contraignant à sa condition de matière ayant nécessairement besoin d'une intervention extérieure.

*Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre.*¹⁸⁶

Franz Erhard Walkher pense des œuvres volontairement et consciemment *ouvertes*¹⁸⁷, c'est à dire comme n'anticipant en rien la réception et consommation de l'œuvre, cette ouverture participe à l'intention, au dispositif, et au processus même. Une ouverture qui devient alors un enjeu théorique et rapproche les objets sculptures en tissu de Franz Erhard Walkher du texte *AntiForm* de Robert Morris.

*L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination.*¹⁸⁸

Franz Erhard Walkher invite le spectateur à faire l'œuvre avec lui et instaure un nouveau rapport. *L'œuvre ouverte en mouvement* est une œuvre qui demande au spectateur de rentrer en interaction avec elle. Le fait que ses sculptures soient en tissu et manipulables amène F.E Walther à disposer ses formes dans l'espace de manière à ce qu'elles soient accessibles. Ses sculptures sont rangées, pliées, posées au sol. *Three board bands accroché au mur, pour laisser apparaître la flexibilité du tissu.* Ces

186 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, France, Points, 1979, p. 17

187 op.cit p.17, citation extraite de la phrase d'Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte : Les esthéticiens parlent parfois de l'achèvement" et de l'ouverture" de l'œuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la "consommation" de l'objet esthétique.*

188 Ibid. p.21

approches du mou et du plat m'ont interpellée et aidée à penser un travail avec le papier dans l'espace.

Une œuvre qui "suggère" se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète. Si toute lecture poétique suppose qu'un monde personnel tend à coïncider fidèlement avec celui du texte, un texte fondé sur le pouvoir de suggestion vise, lui, directement le monde intérieur du lecteur afin qu'en surgissent des réponses neuves, imprévisibles, des résonances mystérieuses. Au delà de ses intentions métaphysiques, de l'origine précieuse ou décadente de ses conceptions, le symbolisme comporte l'"ouverture" de la perception esthétique.¹⁸⁹

La longueur des bandes bien que légères, avec les plis donnent une présence forte et lourde aux bandes. Mais comment un matériau léger comme une enveloppe peut-elle paraître lourde ? C'est à partir de ce paradoxe que les suspensions d'enveloppes se sont construites et ont amorcé une recherche visuelle de sensation de poids.

Les suspensions sont progressivement accrochées, les bandes d'*Enveloppes strip* sont disposées les unes après les autres jusqu'à former une boucle suffisamment dense. La boucle se dessine jusqu'à donner visuellement une sensation de poids. Un pièce qui se fait et se défait à chaque manipulation.

Le travail de Franz Erhard Walther et particulièrement *Three board bands*, pièce vue à la DIA Foundation a apporté une solution à la présentation des bandes d'enveloppe réalisées. Son travail sur le mou, la manipulation, les plis, le poids du tissu m'a permis de penser les suspensions, de lever la matière, l'exposer en hauteur pour la faire chuter et déplacer le socle à un poids d'ancrage dans le mur.

189 Ibid. p. 22



Un poids suspendu

*The imagination must be given not wings but weights*¹⁹⁰

La question du poids en sculpture devient un enjeu plastique que je recherche. Ce poids provient d'un regard et un ressenti personnel mais se transforme en processus dans les suspensions, il naît du contexte dans lequel a été prélevé l'objet et ce qu'il véhicule comme imaginaire. Paradoxalement, cela passe par un matériau léger, futile et banal. Le poids n'est pas pour moi une question de lourdeur physique mais un enjeu visuel, comment rendre compte de la lourdeur symbolique des matières et les transformer en projet plastique ? Mon envie était de travailler avec une masse ordonnée, et la suspension rendait compte d'un tas sculpté où se révélait la dimension symbolique du matériau. Comment alors travailler le poids ?

*Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais seulement davantage sur le poids que la légèreté, et j'ai par conséquent plus à en dire. J'ai plus à dire sur l'équilibre du poids, la réduction du poids, sur l'ajout et le retrait de poids, la concentration de poids, le levage de poids, l'appui du poids, le placement du poids, le verrouillage du poids, les effets psychologiques du poids, la rotation du poids, le mouvement du poids, la direction du poids, la forme du poids.*¹⁹¹

En travaillant avec des matériaux très lourds, les sculptures de Richard Serra portent la question du poids, il est un moteur et un souci technique important, ses sculptures demandent parfois de devoir renforcer le sol d'un lieu. Les plaques d'acier qu'il dispose dans l'espace, jouent avec leur environnement, disposées sur leur tranche elles défient

190 "L'imagination ne doit pas donner des ailes mais du poids", citation d'Henry Adams dans *Carl Andre, Sculpture 1959-1977, A redefinition of sculpture*, o.p.cit., p.1.

191 Richard Serra, *Écrits et Entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p.248.

la gravité et forment des architectures en équilibre. Le poids de l'acier et la hauteur des pièces créent des ensembles surplombant l'espace et où le spectateur peut circuler entre celles-ci. Les sculptures de Richard Serra m'aident à prendre conscience du poids comme enjeu plastique, caractéristique avec laquelle négocier. Mais lorsque Richard Serra parle de poids comme d'une valeur, il parle du poids du matériau, intégrer et apprivoiser dans les dispositifs et labyrinthes qu'il crée.

J'ai plus à dire sur les ajustages perpétuels et méticuleux du poids, plus à dire sur le plaisir qui provient de l'exactitude des lois de la gravité. J'ai plus à dire sur le traitement du poids de l'acier, plus à dire sur la forge, le laminoir et le four à sole. Il est difficile de communiquer les idées du poids des objets de la vie quotidienne, car ce serait une tâche sans fin ; il y a une immensité impondérable de poids.¹⁹²

Le poids dans mon travail n'est pas un poids physique, mais je tends à créer un sentiment de poids, une impression, et ce avec des matériaux qui ne sont en rien lourds. Le poids peut être ressenti de manière visuelle et être un enjeu dans la représentation. L'accrochage des bandes d'enveloppes est le temps où le volume est sculpté. Les bandes sont enroulées les unes après les autres, sur un pieu planté dans le mur à une hauteur d'environ 2,5m, de manière à régler pour chacune la hauteur. La bande ne touche pas le sol, mais le frôle pour accentuer l'effet d'une matière qui chute, et non quelque chose d'aérien. Les bandes enroulées les unes par dessus les autres dessinent progressivement la masse.

La quantité me permet de rendre compte que la masse ainsi constituée est un volume lourd, pesant, encombrant, et qu'il m'a fallu penser ce volume dans l'espace, l'ordonner et lui donner une forme. Les enveloppes cousues, malgré elles, s'intègrent à un questionnement sur la sculpture où le matériau et la matière sont mis en scène. Masse révélant des plis, ombres ou fils qui pendent, tel un immense ruban blanc accroché à un pieu au mur.

Comment rendre compte du poids ? Comment mettre en forme la masse de manière à

192 Ibid.

ce qu'elle paraisse lourde ? Comment rendre lourd d'un poids symbolique les volumes blancs ?

Les bures blanches peintes par Francisco de Zurbarán m'ont aidées à appréhender et travailler une masse blanche et c'est à ce poids là que je pense lors de la réalisation des suspensions. J'ai toujours ressenti une sensation de poids devant ces vêtements peints, et plus particulièrement devant le *saint François d'Assise* vu à l'exposition *Picasso et ses maîtres* au grand Palais en 2008. Un poids qui a une importance et une valeur symbolique dans la composition même du tableau. Le textile des bures est mis en scène et suspendu au corps, déployant tout son poids symbolique.

En approfondissant ce ressenti et en faisant des recherches sur les textiles de Francisco de Zurbarán, j'ai été particulièrement interpellée par *Saint Sérapion*, peint en 1628. Il s'agit d'une huile sur toile de 120x103 cm et conservée à Hartford dans le Connecticut au Wadsworth Atheneum. Ce tableau représente le supplice du martyr Saint Sérapion. Sérapion était un soldat anglais venu combattre les Sarrasins lors de la reconquête des royaumes musulmans de la péninsule Ibérique par les souverains chrétiens, il devient l'un des moines d'un Ordre créé par Pierre de Nolasque. En 1240, il est martyrisé à Alger. Si son supplice diffère selon les versions (démembrement, décapitation ou éviscération) toutes relatent de son extrême violence. Un aspect tragique que Zurbarán ne représentera pas. Au premier plan, le corps inerte du saint est suspendu par des cordes attachées à ses poignets, les extrémités des liens sortent du cadre de la toile. On ne voit pas les points d'accroches, ils sont hors champ et dans l'espace où est accroché le tableau. Sérapion et le tableau sont tout deux accrochés dans le même espace, créant une condensation des temporalités : celle du martyr et celle de la réalisation du tableau. La composition qui accompagne la représentation de cette tragédie ouvre une mise en abîme des espaces : celui de la toile, celui du lieu d'accrochage et celui où l'on regarde la toile.



Francisco de Zurbarán, Saint Sérapion, huile sur toile, 120x103 cm, 1628,
Wadworth Atheneum, Grèce

Le martyr porte un ample manteau blanc recouvrant à plus de deux tiers la composition, seul ses mains et sa tête sont découvertes. La lumière éclaire uniquement le premier plan et essentiellement le manteau blanc, le drapé est plus éclairé que la figure. Ce jeu de lumière contraste le tableau : le costume du personnage est lumineux et nuancé afin de souligner les ombres et les plis ; le visage et les mains paraissent alors très ternes à côté de cette masse blanche.

Au deuxième plan, le fond du tableau est très sombre, à l'exception d'un cartel trompe œil indiquant le nom du martyr. Les vêtements du saint se détachent du fond. Le textile a une épaisseur, il semble lourd, immense. Le blanc fait penser à du marbre et à une sculpture de plissé, la blancheur ainsi représentée et le visage comme endormi de Sérapion imprègnent la scène d'une grande spiritualité. Les masses blanches des tableaux de Zurbarán rendent compte de la dimension sacrée et spirituelle des scènes peintes.

Le tableau de Saint Sérapion est dans sa dimension la plus tragique, la suspension d'un corps accroché par les poignets, le travail des volumes, des plis accompagnent le poids de ce corps mort et enveloppé de son vêtement blanc juste après son supplice. Zurbarán effectue un cadrage en gros plan du martyr, il élimine tous les acteurs du drame ainsi que les traces du supplice, il n'y a pas de sang.

La lumière tombant sur la bure blanche, permet de détailler telle un microscope le vêtement jusqu'à rendre compte de la matière, les plis et les différentes pièces du manteau qui tombent. Une harmonie blanche s'en dégage, les habits sont d'un blanc très pur, enveloppant le saint comme si un linceul. Dans la composition du tableau le blanc occupe une grande partie de la toile, un volume traité comme de la matière, sculpté dans la peinture.

On a beaucoup parlé de l'influence exercée par l'art de la sculpture polychrome des décennies antérieures sur la peinture. Gallego va plus loin en présentant l'influence évidente de la sculpture sur Zurbarán et plus encore que celle des imagiers, les statues ou les mannequins pour les vêtements : sculptures oui, nous dit-il, mais conçues pour

*être habillées, humanisées, comme les sculptures de procession par l'humble travail des lingères, des lavandières et des repasseuses*¹⁹³

L'historien de l'art, Arsenio Moreno dans le catalogue sur l'œuvre de Zurbarán, nous rappelle que le peintre peint la réalité qu'il a devant les yeux, au sens où ses objets et ses personnages sont singuliers parce qu'ils appréhendent le réel à travers les sens et un ressenti. Les compositions sont simples, il n'y a pas d'éléments qui viennent s'ajouter, qui empêcheraient une forme de recueillement ou gêneraient la dimension spirituelle des scènes représentées. Les compositions s'attachent à révéler la charge émotionnelle à travers des manifestations concrètes et en personnifiant l'objet peint ou les matières.

Le vêtement dans les tableaux de Zurbarán sont traités avec une grande précision et des détails tout en mettant en lumière sa dimension symbolique et spirituelle. Un enveloppement qui relaye le questionnement sur le rôle du blanc et le silence que je questionne dans mes travaux. Le blanc pourrait être à la fois une couleur de la tragédie et du recueillement. La taille des peintures augmente cette impression et rapproche le questionnement sur ces masses blanches à celle sur la sculpture. Le Saint Sérapion en occultant la dimension tragique de ce tableau, est traité dans la réalité matérielle même, un vêtement blanc, une masse blanche tombante et signifiant le poids et la légèreté spirituels de ce vêtement.

Un ressenti du poids symbolique qui a été moteur de mes recherches plastiques dans *Envelopes strips*. Les émotions ressenties face aux toiles de Zurbarán, et particulièrement les bures de tons neutres, ont été des souvenirs artistiques qui ont dirigé une réflexion sur le poids du blanc dans ma pratique artistique. Mais n'étant pas peintre, ce blanc est devenu un enjeu dans un premier temps dans les matériaux que je choisissais, puis dans les matières que j'exploitais, la manière de mettre en scène ce

193 Arsenio Moreno, *Zurbaran*, France, Catalogue Gallimard, 1999, p.12.

poids, pour enfin dans *Envelopes strip* ou *How to be a hero* en faire avec la matière, la surface même de la sculpture.



Les tableaux de Zurbarán présentent des figures solennelles, monumentales, dotées d'une bure occupant le centre du tableau, seuls les plis du vêtement donnent une impression de mouvement. La taille des toiles crée un effet de monumentalité où le textile recouvrant le moine est comme taillé, les contours sont clairs, découpés sur le fond sombre de la scène. La simplicité narrative s'accompagne d'une sérénité, sans agitation, sobre, et par un langage pictural riche qui s'inspire de la réalité la plus concrète.

*Chez Zurbarán, le Christ se pare d'un large pagne bouffant sur le mode des rhingraves, et l'immaculée Conception porte un immense manteau ouvert et cloqué. Et, quand les plis du vêtement sortent du tableau, c'est sous la forme sublime que le Bernin leur donne en sculpture, lorsque le marbre porte et saisit à l'infini des plis qui ne s'expliquent plus par le corps, mais par une aventure spirituelle capable de l'embraser.*¹⁹⁴

Les bures peintes par Zurbarán sont comme suspendues aux corps de saint François ou de saint Sérapion, ces bures deviennent des masses blanches taillées dans la lumière et pliées dans la matière de la peinture. Elles recouvrent le saint tout comme la toile et les enveloppent de silence. Le poids suspendu du textile accompagne le poids spirituel recouvrant la scène représentée et la toile elle-même. Poids et suspension s'accompagnent dans des choix de dispositif afin de souligner l'ampleur symbolique du tableau.

Dans la quantité cousue, la mollesse de certains éléments devient une contrainte qu'il faut ordonner, agencer. Une caractéristique avec laquelle il faut composer dans les dispositifs d'installation et analyser un ressenti du matériau. La suspension est un moyen d'accrochage mettant en scène un poids et une charge émotionnelle. Une masse blanche tombante, un enveloppement de la sculpture où poids et suspensions prennent en charge les plis de la matière.

194 Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, France, Les éditions de minuit, 1997, p.164.

Déplier le poids

Déplier signifie étendre, il s'agit d'un terme très souvent employé dans le textile. Les suspensions sont des plis, des masses, des boucles mais pour comprendre leur enjeu sculptural, il est nécessaire de les déplier, métaphoriquement, les mettre au sol pour analyser le processus d'accrochage et la chute des matières.

Plier, déplier, la flexibilité des matériaux rendent compte des processus de travail proche de celui fait avec le textile, et ouvre un lien entre tissu et sculpture où le pli joue un rôle primordial. Un lien particulièrement mis en scène dans l'exposition *Madame Grès* au Musée Bourdelle¹⁹⁵, les robes de la styliste étaient exposées au milieu des sculptures. Les robes drapées de la styliste mises sur socle, entourées de sculptures, révélaient la densité plastique du tissu. Elles n'étaient pas seulement exposées comme des vêtements, mais une matière travaillée, une épaisseur et des plis, mis en scène par l'éclairage. Le traitement des robes, dans ce contexte, accentuait la plasticité et la matérialité du textile, les robes n'étaient pas seulement des robes mais des formes sculptées. Madame Grès ne cessa de répéter tout au long de sa vie qu'elle voulait être sculpteur. À partir d'un vêtement qu'elle voulait sans coutures, elle inventa une économie de lignes et de volumes de tissu : robes asymétriques, drapées à l'antique comme moulées sur le corps ou robes en volume.

Un pli caractéristique de l'art baroque, et plus particulièrement les plis textiles, longuement développés par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Le pli*¹⁹⁶. La représentation du pli en peinture donne un poids spirituel, un enveloppement dense, ample, infini.

195 Madame Grès, *La couture à l'œuvre*, Musée Bourdelle, exposition qui a eu lieu du 25 mars au 24 juillet 2001.

196 G. Deleuze, *Le pli*, op.cit., 192 pages.



Madame Grès, vue de l'exposition *La couture à l'œuvre* au Musée Bourdelle, détail d'une robe, du 25 mars au 28 août 2011

*Les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple souci de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur.*¹⁹⁷

Dans la scénographie de l'exposition, les plissés de pierre et de tissu se répondent visuellement. Un dialogue qui permet de prendre conscience que la matière tombe, un poids sur un mannequin, et bien que léger, le tissu s'apparente à la pierre et véhicule une sensation de poids. Le tissu des robes exposées au musée Bourdelle accroché et suspendu sur mannequins, provoque une sensation de poids et d'épaisseur proche de celle des sculptures les entourant. Les matières molles démontrent dans le tombé toute leur possibilité et leur capacité à être un poids.

Envelopes strip est une masse ordonnée mais molle du fait de la caractéristique physique des enveloppes. Par ce travail de suspension, je suis confrontée à de longues bandes d'enveloppes qu'il faut ordonner, elles sont avant tout des matières molles, le mou est apprivoisé par un enroulement autour d'un pieu planté dans le mur. Mais la forme est approximative et systématiquement différente à chaque accrochage. Elle est inhérente aux caractéristiques même des enveloppes, ce sont elles qui dessinent la suspension, mon travail est de la contrôler, l'ordonner le mieux et autant que possible. La suspension permet ainsi de valoriser la matière, et les boucles que font les bandes d'enveloppes, immenses plis mis en scène rejoignent l'enveloppement symbolique et spirituel du tissu. Mais cet enveloppement que je mets en scène se fait et s'enroule autour d'un pieu planté dans le mur, geste fort, matière froide, lourde et noire en contraste avec la blancheur et la souplesse des enveloppes. Ce renversement autour du pieu devient l'enjeu du pli et illustre la loi d'extremum abordé par Gilles Deleuze:

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.165

*La loi d'extremum de la matière, c'est un maximum de matière pour un minimum d'étendue.*¹⁹⁸

Le pli donne l'impression de poids, à l'inverse de la planéité qui expose la matière, sa surface et non son épaisseur. Le poids qu'il soit symbolique ou réel se donne pleinement à voir dans les plis, dans la masse de matière. L'intensité recherchée par le poids ne se démontre que par la suspension, et par les plis qu'effectue la matière dans sa chute. La suspension expose donc la mollesse. L'enroulement des enveloppes ou encore l'accrochage de la surface de mouchoirs en papier à un mât reposent sur l'adaptabilité des matériaux à cet accrochage, et c'est cette matérialité exposée qui définit la forme de la sculpture, une forme renégociée à chaque accrochage.

Les morceaux de papiers cousus ont pour fonction de désigner la matérialité de la sculpture. La couture aidant à l'assemblage, met à plat les matériaux, leur enlève leur dimension objectale pour les envelopper d'un poids sculptural. Mais la mise à plat analysée dans la première partie et présente durant le processus de réalisation disparaît dans la suspension et les volumes. Elle s'annule, durant la suspension et la recherche de poids, où la mollesse des matériaux fait des plis.

198 *Ibid.* p.166

Le mou et le poids

Les suspensions *Belts* faites de courroies, réalisées en 1966, du sculpteur Richard Serra, conservent leur fonction industrielle dans le titre et jusque dans l'œuvre les mettant en scène. Elles sont accrochées au mur, tombent, retenues par un point, et laissent leur matérialité définir la forme. S'ajoute aux courroies, un néon accroché avec elles. L'élément industriel est ce qui fait la sculpture, sa forme, sa composition, les courbes que les courroies vont prendre, ne sont pas dues aux gestes de l'artiste, la composition n'est pas anticipée puisque la matière préexiste à la sculpture dans une forme définie. Le geste de Richard Serra n'est donc pas de modeler cette courroie, la travailler pour lui donner une forme qu'il aurait sculptée, mais d'intégrer la plasticité industrielle indépendante du geste de l'artiste à la sculpture même. La composition n'est peut être pas intégrée au processus mais cela ne veut pas pour autant dire que l'artiste ne contrôle pas la forme, le processus et dispositif d'accrochage qui font l'œuvre. *Belts* est une succession de suspensions, reposant toutes sur cette idée de *noncompositional*¹⁹⁹. La courroie est un instrument sur lequel l'artiste n'est pas intervenu, mais avec laquelle il développe un travail de sculpture où son geste se concentre sur le processus. Elles sont accrochées au mur, l'écart est régulier entre chaque suspension souligne l'importance du rythme et la résonance dans l'espace. Cette non composition repose sur un dialogue fort et intime avec l'élément industriel même. Cette pièce est une référence à la peinture de 1943 *Mural* de Jackson Pollock. La référence à la peinture de Jackson Pollock et la réponse donnée par la suspension illustrent les théories de Robert Morris sur l'Antiform.

De même, l'art que l'on a appelé "informel", et qui correspond à la convergence internationale, après la Seconde guerre mondiale, d'un certain nombre de pratiques

199 Richard Serra, *Writings/interviews*, entretien avec Peter Eisenman, Etats-Unis, University of Press Chicago, 1994, p.149.



Richard Serra, *Belts*, caoutchouc vulcanisé et néon, 182,9x762 x 50,8 cm, 1966-1967, Solomon R. Guggenheim, NY

abstraites, n'est évidemment pas un art sans formes : ce qu'il a pu avoir de plus tendu et de plus éperdu (et l'on ne peut d'abord penser ici qu'à l'action de l'action painting telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de Jackson Pollock), on peut en effet le considérer comme un refus de la forme formée ou de la forme achevée, comme une volonté de courber l'œuvre sur le temps de sa formation, mais même là, même dans ce cas, à moins de s'autodétruire, l'œuvre finit toujours par se configurer et se déposer sous une certaine forme, celle-ci pouvant être complexe et enchevêtrée, telle une pelote qui se serait défaits pour toujours. Mais une pelote défaits, c'est encore ou déjà une forme, on ne peut y échapper.²⁰⁰

Vers la fin des années 1960, des artistes américains et plus particulièrement Robert Morris, mettent l'accent sur le processus de création et les formes obtenues grâce au matériau lui-même ; où les propriétés inhérentes déterminent la forme exposée. Les artistes renoncent donc aux techniques traditionnelles et permettent au hasard et aux caractéristiques physiques des matériaux de créer la forme de l'œuvre.

Robert Morris commence à rejeter l'ordre, la précision et le formalisme. Aux formes fixes travaillées et transformées, ils substituent des matériaux mous ou flexibles pour créer des arrangements. Il s'intéresse au procédé, à la fabrication et aux propriétés des matériaux qui, selon lui, déterminent la forme de l'œuvre. Dans un article publié en 1968 qu'il intitule AntiForm, sur son travail de sculpture souple, il expose les choix et les enjeux théoriques de sa démarche. Dans ce texte, après une brève analyse de l'histoire de la sculpture, de la Grèce antique à l'époque contemporaine, il observe, qu'en occident, a toujours été pratiqué un travail de sculpture ignorant le rôle de la matière dans la détermination de la forme finale. C'est-à-dire que la matière était transformée, touchée et modelée mais la forme ne découlait pas de ses caractéristiques propres. Une conception et un regard proche de la notion d'informe de Georges Bataille définit dans les années 30 dans sa revue Documents :

200 J.C Bailly, *Sur la forme*, op.cit., p.17

*Informe : Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.*²⁰¹

Cette notion volontairement vague regroupe tout ce qui échappe et va à l'encontre de la "belle forme". Un des moyens le plus efficace pour atteindre l'informe est de sacrifier volontairement l'image et la forme. Par l'informe, Robert Morris remet en question la sculpture occidentale qui, selon lui, a toujours soumis la matière à un ordre qui lui est extérieur ; sans jamais la laisser s'organiser elle-même. En somme, on a toujours conçu le travail sur la matière, comme élaboration d'une forme plaquée de l'extérieur.

*Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fut-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes.*²⁰²

Mais quel rapprochement possible entre informe et antiforme ? Robert Morris propose de valoriser la matière, de la montrer pour ce qu'elle est, de profiter de ses imperfections, et même de suivre sa tendance parfois à la dégradation.

201 Georges Bataille, "Informe", dans *Documents*, 1929, n°7, p.382

202 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, France, Macula, 1995, p.21

A la suite de la publication de son article, Robert Morris réalise des sculptures en feutre qu'il intitule *Felt Pieces*²⁰³. Elles sont réalisées à partir de grandes feuilles ou plaques de feutres, lacérées ou découpées puis suspendues en étant clouées au mur. Le feutre tombe et par son poids et les plis dessinent la forme de la sculpture. C'est la matière, ses caractéristiques (poids, épaisseur, couleur...) qui détermine la sculpture exposée. Rien ne peut donc être anticipé, et le seul acte de l'artiste est de clouer cette matière au mur. Les courbes, la façon dont tombe le feutre, les formes qu'il dessine, sont de l'ordre de l'imprévu et de l'éphémère ; une fois décrochée, cette forme disparaît, et lors d'un nouvel accrochage elle sera nécessairement différente.

Son travail, en montrant la matière à un moment donnée de sa chute, expose l'envie paradoxale de conserver l'éphémère. En exposant une matière molle, suspendue par des points au mur, cette forme n'existe que le temps de l'exposition et est donc éphémère.

Un manifeste avec lequel il expérimente et applique sa réflexion comme une attitude contre l'ordre préétabli ou imposé. Bien qu'il y ait toujours une forme d'ordre, le questionnement de Robert Morris est de savoir si une forme a été construite artificiellement, imposée à la matière (ce qui l'a donc transformée) ou s'il s'agit d'une forme inhérente au matériau ? Une forme qui découle des caractéristiques physiques de la matière travaillée ?

Un questionnement constamment présent dans l'élaboration de mes assemblages. Il s'agit pour moi de faire attention à ce que l'on reconnaisse le matériau et que l'on redécouvre sa matérialité. La forme obtenue et exposée, comme la suspension, est inhérente à la matérialité de l'enveloppe. De plus avec les enveloppes, l'enjeu de l'informe se fait durant l'accrochage et l'exposition de la matière autour du pieu.

C'est la trace de l'action que l'artiste a accomplie sur le matériau qui est visible, des procédés qui fixent les limites de la liberté du matériau et permettent l'appréhension de formes possibles. La forme de l'œuvre se définit par la matérialité

203 Pièces de feutre

même de la matière choisie, mais aussi par sa chute, un tombé sculpte la forme. En tombant et en étant retenus par quelques points, les feutres de Robert Morris prennent une forme non établie et dessinée par la gravité.



Richard Morris, *Untitled (Tangle)*, feutre, dimensions variables, 1957, Museum of Modern Art, NY

Accrocher la sculpture

Accrochés aux murs, des pans de toiles délimitent des espaces compartimentés aux formes simples rectangulaires ou cylindriques. Par certains aspects ces pièces évoquent la peinture : l'artiste utilise la toile, élément constitutif de la peinture, et les œuvres sont accrochées au mur comme le serait un tableau. Par d'autres aspects elles évoquent plutôt la sculpture: la toile est utilisée comme matériau pour créer des volumes qui se détachent nettement du mur.²⁰⁴

Le mur comme socle à la chute

Par l'Antiform, l'engagement artistique de Robert Morris se concentre sur les particularités des formes géométriques générales selon des variables de matières, proportions ou encore de placement. C'est la flexibilité ou le caractère mou qui construit la forme mais également la passivité de la matière : elle ne fait rien d'autre que tomber. La suspension est une chute retenue en un ou plusieurs points. Dans mon travail de sculpture, la forme accrochée a été travaillée et définie selon la forme de l'objet. Mais la forme est néanmoins dépendante essentiellement de la forme géométrique de l'objet choisi, l'enveloppe est un rectangle, le mouchoir un carré.

It stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element.²⁰⁵

204 A propos du travail de Franz Erhard Walther, dossier de presse de l'exposition, *Habiter poétiquement le monde*, du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011, <http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2012/07/DP-Habiter-poétiquement-SV.pdf>

205 Traduction : *L'angle droit, le rectangle se présente comme une forme auto-suffisante totale plutôt que comme un élément rationnel.* Robert Morris, *Anti Form*, Artforum 6.4 (April 1968), p.33-35.



Robert Morris, *Wall hanging*, de la série *Felt piece*, feutre découpé, 247x355x120 cm, 1971-1973, Museum of Modern Art, Ny

La suspension révèle l'épaisseur de ces formes, papier plus ou moins souple, le papier du mouchoir est très fin, sensible au moindre passage d'air.

*What remains problematic about these schemes is the fact that any order for multiple units is an imposed one that has no inherent relation to the physicality of the existing units.*²⁰⁶

Robert Morris souligne qu'il y a traditionnellement un impératif du bien construit, de la "belle forme". Le problème pour lui est que cet impératif ne tient pas compte des caractéristiques physiques ou de la matérialité même du matériau. Cela impose donc un ordre, dans la manière de donner forme à la matière, qui ne tient pas compte des questions physiques.

*L'expérimentation de l'espace et du temps participe aussi aux œuvres dites "Antiform" où Morris délaisse la fabrication de l'objet au profit du matériau lui-même. Renouant avec l'héritage de Pollock, c'est le matériau et la gravité qui sont ici mis à l'honneur et qui façonnent l'œuvre, comme en témoignent Threadwaste ou les feutres découpés.*²⁰⁷

Jackson Pollock, avec ses *drippings*, est un des seuls à avoir pensé et intégrer dans son processus le rôle de l'outil et de la matière, en prenant en compte la fluidité de la peinture. Il ne s'agit pas de transformer ou contrôler la matière, ni d'une priorité aux moyens mais plutôt aux propriétés de fluidité et aux conditions d'absorption du support.

En abandonnant le pinceau et, donc, la liaison anatomique qui faisait de l'instrument du peintre la prolongation de sa main. Pollock délègue une partie de ses

²⁰⁶ La problématique posée par ces schémas est que quelle que soit l'unité du multiple, elle n'est pas inhérente aux caractéristiques physiques. *Ibid.*

²⁰⁷ K.Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, op.cit., p.33-34.

*pouvoirs à la matière même. C'est la combinaison de son geste et de la pesanteur qui trace, et tous deux varient selon le quotient de viscosité du pigment.*²⁰⁸

En intégrant les caractéristiques matérielles du médium, Pollock laisse ainsi paraître le processus même, les passages, gestes, traces, etc. Et ne peut donc pas projeter ou anticiper l'œuvre, seulement faire des choix, la contrôler, l'accompagner. La matière prend le dessus, elle démontre du processus et crée l'œuvre. De plus la fluidité de la peinture en laissant des traces spécifiques expose le processus de réalisation, les coulures de la peinture sur la toile. Il s'agit alors d'un processus partiellement contrôlé, la manière dont les choses vont s'organiser peut-être être anticiper mais il n'est pas possible de prévoir comment la peinture va couler et quelle trace exacte elle va laisser.

*Mais, à présent, "...les considérations de pesanteur deviennent aussi importantes que les considérations d'espace... Les formes ne sont pas prévues d'avance... Le hasard est accepté et l'indétermination prise ne compte, puisqu'une nouvelle mise en place entraînera une autre configuration. Le rejet de formes durables et d'un ordre préconçu pour les choses est un facteur positif. Cela fait partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite.*²⁰⁹

Les matériaux sont souvent en sculpture assujettis à la forme. Robert Morris souligne l'apparition de matériaux non rigides, ce qui permet d'amorcer une réflexion sur le processus et les outils dans leurs liens à la matière. Accepter que l'indétermination fasse partie du processus. Il pousse jusqu'à l'extrême cette réflexion sur l'informe et l'anti ordre comme le souligne Katia Schneller.

208 Yve-Alain Blois, "La valeur d'usage de l'informe", dans *L'informe, mode d'emploi*, France, éditions du centre Georges Pompidou, 1996, p.27

209 *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, éditions Territoires, p.8

Ces travaux ne sont pas ré-exposables deux fois de la même manière, d'autant plus que leur matériau est souvent retourné au fournisseur une fois l'exposition fermée tandis que leur processus est quant à lui réutilisable. L'œuvre en tant que telle n'est plus que ce moment de l'exposition, cette durée de l'expérience, comme le stigmatise de manière radicale le chantier en évolution au nom révélateur de Continuous project altered diary²¹⁰ (1969).²¹¹

L'objet feutre retourne alors après exposition à sa réalité fonctionnelle, il n'est que matière toujours utilisable. Ce retour aux fournisseurs démontre bien que l'article *AntiForm* n'est pas seulement un processus mais également une attitude, une manière de penser l'art en regard de sa réalité matérielle, concrète, brute. L'œuvre existe le temps où le feutre a été cloué au mur. Un enjeu théorique entre processus, dispositif et réception.

La forme dans les assemblages cousus est néanmoins créée, même si la forme des matériaux est préexistante, leur agencement entre eux ne l'est pas. Un ordonnancement présent pendant le processus de réalisation et l'accrochage. Alors que les pièces de feutre de Robert Morris s'ordonnent que lors de l'accrochage. Néanmoins la sculpture cousue prend toute sa force lors de l'accrochage : appréhension de la sculpture dans un temps donné, une forme telle quelle qui sera redéfini par la suite selon l'espace. L'installation dépend de l'espace et la suspension est pensée selon l'espace.

La mollesse du papier et la longueur des bandes sont dans mon travail mises en scène par un point d'accroche, un pieu planté dans le mur en hauteur. La hauteur me permet de travailler sur le poids qui chute et d'exposer la taille des bandes. La matière du drapeau est attachée à un mât fixé au mur, sur cette barre en métal repose

210 *Projet continu à alternance régulière*

211 K. Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnemosyne*, op.cit., p.33-34.



la sculpture, et dans ce sens son rôle est équivalent à un socle. Mais alors les rapports haut/ bas sont bouleversés. La matière chute. Le rapport au socle et à l'espace traditionnel de la sculpture est ici inversé.

Les bandes de feutres de Robert Morris ou encore les courroies de Richard Serra sont toutes accrochées au mur. La suspension permet de laisser la matière aller à sa forme sans intervenir, elle laisse la gravité interagir sans modifier ou à avoir à travailler sur les matières mises en scène. Mais l'espace alors devient très important, l'œuvre existe dans cet espace, puisqu'une fois décrochée la sculpture perd sa forme créée durant l'exposition et est donc nécessairement dépendante de l'espace. La mollesse et la forme préexistante à la sculpture des matériaux choisis demandent de trouver des solutions techniques et d'accrochage pour la donner à voir. C'est en ce sens que la suspension est un choix important pour mon travail, elle me permet tout en conservant la légèreté des enveloppes ou des mouchoirs de mettre en scène la gravité et la chute comme révélateurs d'un poids. Avec la chute des objets, je sculpte une masse ou une surface de manière à créer la sensation de poids.

L'accent mis sur les propriétés des matériaux était déjà implicite chez Brancusi. Ses œuvres ont aussi incité André, Morris, Judd, et peut-être d'autres, à utiliser des éléments modulaires de formes simples et à reconsidérer la signification du socle, tandis que les minimalistes refusaient le socle parce qu'il leur apparaissait comme un obstacle entre le public et l'espace de l'objet d'art.²¹²

La longueur et la matière des bandes permettent et ouvrent des formes plus sculpturales et monumentales qu'un accrochage. Les bandes de papier étaient au départ accrochées par un clou en haut d'un mur ; ce dispositif d'origine ne me satisfaisait pas parce que j'avais pris conscience que ce qui m'intéressait dans cette masse de papier, c'est sa légèreté et lourdeur en même temps. Mon souci premier est de laisser paraître le poids des liens. L'effet de lourdeur voulu devient le moteur du

212 *Ibid.* p. 303

dispositif d'accrochage. A partir de cela, j'ai développé un travail de suspension en hauteur, où toutes les bandes sont alors enroulées autour d'un pieu en métal. Par ce dispositif, le papier prend du poids, il semble lourd et en même temps léger et fragile. Cette tension visuelle m'intéresse et me permet de révéler la charge symbolique et émotive que j'associe à l'objet enveloppe.

Entasser jusqu'au monument

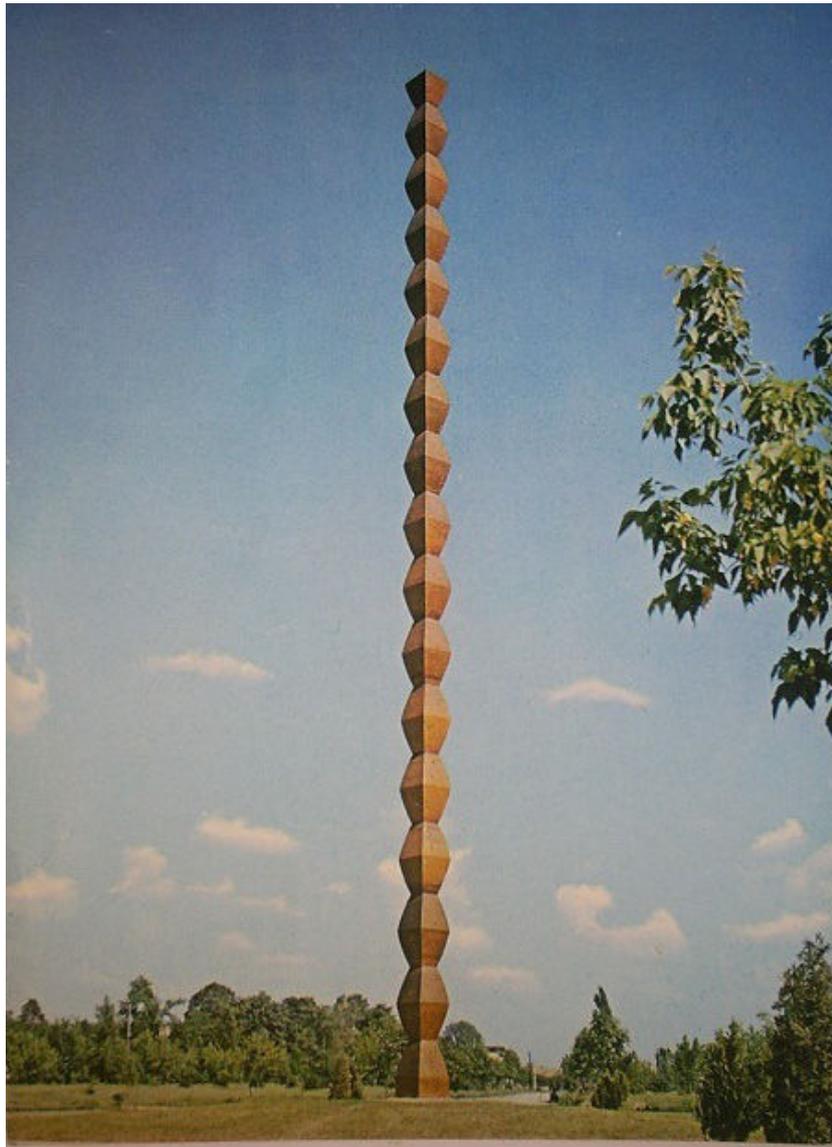
J'ai toujours travaillé sur un matériau, quel qu'il fût. Il se peut que je n'aie pas été compréhensible à l'époque, mais l'idée de matériau m'évoque: "les idées viennent des objets".

Notre lien au monde réel est toujours important pour moi.²¹³

Entasser c'est accumuler, mettre en tas, réunir dans un endroit étroit ou empiler. Les suspensions d'enveloppes sont un empilement, un enchaînement d'enveloppes mis bout à bout. Les surfaces cousues proviennent toutes de matériaux devenus matière dans la planéité. Cet entassement est progressivement organisé par la couture et ordonné par l'agencement dans l'espace. L'entassement se présente à la verticale, l'empilement dessine la forme dans l'espace.

Pour Constantin Brancusi, c'est la texture même du matériau qui commande le thème et la forme, ils sortent de la matière et ne doivent pas être imposés de l'extérieur. Lorsque l'on travaille avec des matériaux déjà-là, la forme est déjà là, il faut composer avec le rectangle de l'enveloppe ou le carré du mouchoir ou la plasticité du sac ; de leurs caractéristiques premières et industrielles se forment les surfaces. *Les colonnes sans fin* du sculpteur, réalisées entre 1917 et 1957, sont des ascensions, des liens entre le ciel et la terre. La verticalité est la dimension première de l'œuvre de Brancusi, un élan vers le ciel. Cet élan provient du centre de la terre et symbolise le prolongement de cette énergie contenue au sein de la matière. *La Colonne sans fin* est une répétition de rondes bosses superposées, jusqu'à atteindre la dimension de monument, la plus haute mesure 29,33 mètres et fut réalisé en 1937. Par la répétition des formes surplombant l'espace, elle cherche à atteindre une idée d'infinité, et rend présent l'importance de la connexion de la sculpture avec son environnement, le socle étant la terre. Fondée à partir de la symbolique d'axe du monde, elle a été réalisée pour

213 Robert Barry dans un entretien avec Mathieu Coppeland, "Les idées viennent des objets", dans catalogue *Vides*, France, JRP/Ringier en coédition avec les éditions du Centre Pompidou-Metz, 2009, p.81.



Constantin Brancusi, *La colonne sans fin*, fonte, 29,22 m, 1937, Roumanie

honorer les jeunes roumains morts lors de la Première Guerre mondiale et fait référence aux piliers funéraires utilisés dans le Sud de la Roumanie. Les dimensions, l'ascension comme axe et la répétition de la *Colonne sans fin* ouvre une réflexion sur les liens entre monument et sculpture.

Les suspensions ne sont pas des monuments mais par le renversement des échelles, la répétition des formes et le souvenir du déjà là, elles effleurent les questions de la dimension en sculpture. Les ascensions de la matière, les empilements pour témoigner de leur chute tragique soulèvent une problématique en lien au monument, qu'est ce qu'un monument en arts plastiques ? Le monument est étymologiquement une sculpture ou architecture se mémorisant. Il pose la mémoire au centre de sa définition ; mais comment des matériaux déjà-là et omniprésents peuvent-ils se remémorer ? Par mon approche des matières, la réponse se trouve dans les matériaux modestes et le sentiment de déjà-vu.

Passé et présent échangent dans la forme, dans le processus de réalisation et le temps d'exposition. La monstration de la technique de réalisation et ses résidus convoquent le passé dans le présent, et reprend la définition de l'empreinte. Le souvenir du présent et la paramnésie s'accompagnent d'une fausse reconnaissance. La fausse reconnaissance est le sentiment de reconnaître, de croire qu'on a déjà vécu auparavant ce qu'on vit pour la première fois. Comme une illusion qui apparaît à la conscience. C'est comme si l'on répétait sans en avoir conscience, que la perception devenait double et agissait simultanément. Comment se forme le souvenir ? Est-ce que le souvenir se forme dans un dédoublement du présent entre perception et image souvenir ?

En d'autres termes, un souvenir ne s'actualise que par l'intermédiaire d'une perception : le souvenir du présent pénètre donc dans la conscience s'il pouvait s'insinuer dans la perception du présent. Mais celle-ci est toujours en avance sur lui : grâce à l'élan qui l'anime, elle est moins dans le présent que dans l'avenir. Supposons que tout à coup l'élan s'arrête: le souvenir rejoint la perception, le présent est reconnu

*en même temps qu'il est connu. La fausse reconnaissance serait donc enfin la forme la plus inoffensive de l'inattention à la vie.*²¹⁴

Cette fausse reconnaissance décrite est la première sensation vécue avec le matériau qui sera par la suite intégré dans les travaux cousus ou en volume. Une forme d'inattention, hors de la réalité, c'est-à-dire hors d'une habitude, réflexe ou geste du quotidien. L'enveloppe est saisie non pas pour envoyer une lettre mais parle de correspondance et fait le lien entre deux endroits. Elle ouvre alors une porte sur tout un imaginaire qui n'a plus rien à voir avec l'acte de poster une lettre, mais le démonte pour lui donner la capacité de réunir le lointain et le proche. Il s'agit d'une fausse reconnaissance parce que l'enveloppe n'a pas nécessairement ce rôle là dans le quotidien, ce qui resurgit dans ce moment d'inattention c'est tout ce qu'on a emmagasiné dans le temps de connaissances, aussi bien littéraires, historiques ou encore sociologiques sur l'objet enveloppe. Une résurgence de l'histoire de l'objet qui se confond avec un usage ancré dans les habitudes quotidiennes, et banales. L'objet n'a plus rien de banal mais se donne à voir pour ce qu'il évoque, les objets manipulés et abordés ici essaient de conserver et donner à voir cette évocation.

Dans le sentiment de déjà vu se crée un sentiment de dédoublement, le souvenir et le présent se confondent. Mais ce sentiment lorsqu'il s'applique à un objet du quotidien et non à un événement vécu, joue sur des confusions qui ne proviennent pas seulement de la mémoire individuelle de chacun, mais touche également à une mémoire collective ancrée dans nos héritages culturels (mythologique avec *Hommage*, historiques avec *How to be a hero* ou littéraires avec *Moins on en a* ou *Clean up your mess*). En l'extrayant de leur réalité fonctionnelle, pour les intégrer à un processus créatif où je projette une sensation suite à un sentiment de déjà vu, je ne fais pas appel qu'à mes propres souvenirs, le sentiment de déjà vu découle de l'histoire. Un paradoxe se dessine, ces objets sont des consommables sans valeur, et pourtant ils ont une histoire traditionnelle riche, et un pouvoir évocateur fort. La scission des temporalités

214 Henri Bergson, *Le souvenir du présent et fausse reconnaissance*, France, Puf, 2012, p.42.

repose alors sur mon propre ressenti se confrontant à une mémoire collective. Néanmoins il ne s'agit pas d'évoquer la puissance narrative des objets, parce qu'en étant neutres, ils n'en ont pas de particulière à donner à voir, mais de suggérer leur dimension symbolique, annihilée dans le quotidien. Il ne s'agit pas de raconter une histoire mais de révéler cette brèche qui s'est creusée dans le temps entre poids symbolique et réalité quotidienne.

Ready-made : objet arraché à son lieu d'origine. Deux sens, l'un technique, l'autre esthétique viennent à coexister dans un seul et même objet, produisant une sorte d'hybride. Sans cette tension plaçant l'objet à distance de lui-même, provoquant en lui une « différence » insaisissable, le sentiment d'étrangeté qui secoue nos habitudes perceptives et provoque le malaise intellectuel ne serait pas éprouvé devant le Ready-made. De ce point de vue, Lévi Strauss a raison de faire remarquer que si, dans un premier temps, s'opère une « fission sémantique », une rupture du lien entre le signe et sa signification, celle-ci se réalise en définitive « au profit d'une fusion » qui conserve ce qu'elle a scindé. Ainsi se contracte, sur base de l'ancienne « une nouvelle péréquation du rapport entre signifiant et signifié, une péréquation qui était dans le domaine du possible mais qui n'était pas ouvertement réalisée dans la situation primitive de l'objet.²¹⁵

Afin de révéler cette brèche, et comme je l'ai développé plus haut, l'objet, comme un Ready-made, a été extrait de son lieu d'origine. Georges Charbonnier dans ses *Entretiens avec Lévi-Strauss*, souligne cet acte d'extraction où se joue une transformation de l'objet, non pas dans sa forme mais dans son sens même. L'objet en étant enlevé à l'environnement pour lequel il a été créé, va se dédoubler. Nos habitudes sensorielles face à lui vont alors se transformer, créant une sensation étrange, parce qu'il est autre. Lévi-Strauss note alors qu'une rupture s'effectue alors dans le sens sémantique même de l'objet, son signe et son signifiant se déplacent de leur relation première, l'objet n'est plus seulement utilitaire mais également artistique.

215 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, UGE, 1961, p. 111.

Le signe a alors deux signifiants. Néanmoins cette rupture n'est pas définitive et évolue en une nouvelle relation. Le signifié désigne la représentation mentale du concept associé au signe, tandis que le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe. En passant d'utilitaire à artistique par l'extraction, l'objet rend alors flous les liens entre signifié et signifiant.

Mais tout cela repose sur la connaissance de l'objet et sa reconnaissance dans un environnement autre. La connaissance d'un objet se fait par exemple pour ceux que j'utilise par l'utilisation quotidienne, par le fait que nous les voyons constamment, de façon parfois envahissante. Ils appartiennent au monde de la consommation en étant dans leur fonction même des consommables. Ils touchent ici le marketing dans ses limites extrêmes, des objets sans marques, tombés dans le domaine public pour reprendre un terme juridique. Et le regard alors porté sur ces objets se transforme, s'éloigne de leur environnement industriel pour y lire autre chose. Une approche de l'objet sur laquelle repose le travail de Tom Friedman :

J'aime réviser ma compréhension de l'objet continuellement : me dépouiller de vieilles idées à propos de sa forme, la bille de polystyrène, le crayon, la feuille de papier. J'aime la mise en doute de son identité ultime, de son soi essentiel, encore et encore. (..) J'envisage l'objet comme un catalyseur qui déclenche une réorientation de mon esprit. Cette construction mentale est constituée de bits élémentaires d'information. Plus je regarde de près, plus l'objet s'approche de l'illusion...je vois cela comme une sorte de libération. ²¹⁶

Les travaux reposent alors sur une connaissance qui est celle que nous avons tous, qui est de l'ordre de la mémoire collective, de nos héritages, de nos éducations culturelles. Et pourtant le regard porté sur cet objet lors du processus de création est autre, il est de l'ordre de ce que j'appelle une mémoire affective propre à l'artiste. Pour autant je ne pense pas que cette mémoire soit essentiellement intime, individuelle, propre à chacun,

216 Tom Friedman, catalogue édité par la galerie B.C Beaubourg, Luxembourg, 2009, p.10.

elle se forge également sur une sensibilité aux objets qui est liée à une connaissance générale et commune des choses qui nous entourent.

Ces dernières années, les travaux, et plus particulièrement le projet autour des enveloppes sont devenus de plus en plus grands, une expansion qui a transformé le regard porté sur les objets choisis pour les assemblages. Les gestes et techniques convoqués se sont donc déplacés, et m'ont amenés à expérimenter leurs différentes possibilités, à les pousser jusque dans leurs retranchements. La couture sur des surfaces aussi grandes, me demande un temps de travail important et une technique qui s'adapte au projet. Selon la matière ou la surface passée dans la machine à coudre, les gestes doivent se modifier et constamment s'adapter. Les objets cousus se dépassent dans le processus même, ils se transforment, s'annihilent pour répondre à un besoin plastique dans leurs formes, tailles, couleurs. Ce dépassement prend sens dans l'accrochage et les dimensions cousues. Un engagement dans la réalisation et les dispositifs d'accrochage, qui se confronte à l'échelle humaine et où la suspension d'enveloppes nous surpasse. Une approche qui m'interroge depuis sur la notion de monumental.

Envahissement de l'espace

Le monument banal n'existe pas, notion développée pour ouvrir une discussion sur le poids des matériaux modestes. Il ne s'agit pas pour autant de glorifier ou de rendre hommage aux techniques traditionnelles, approches plus spécifiquement abordées dans le travail *Hommage* où la marque de respect est développée par le rapport de soumission qu'elle inclut. Le monument a émergé avec le travail autour du drapeau, symbole d'une nation et puissance monumentale, pour ouvrir par la suite un questionnement sur le monument. De manière métaphorique ou littérale, peut-il être au centre d'une problématique plastique ? Sans pour autant revendiquer une commémoration et un recueillement ?

*L'échelle de grandeurs des choses en trois dimensions non-utilitaires forme un continuum, entre le monument et l'objet ornemental.*²¹⁷

Fragiles et éphémères, les assemblages ne sont pas des monuments, ils ne perdurent pas dans le temps et sont altérables. Ils se mémorisent mais n'appellent pas à la commémoration. Ils se forgent dans des objets anodins et sur quelque chose de disparu. Sans pour autant être des anti-monuments pour reprendre le titre de l'ouvrage consacré à l'œuvre *Les mots de Paris* de Jochen Gerz²¹⁸, ils ne prétendent pas être des monuments. Mais en regard de la sculpture, de l'échelle, du volume, de la symbolique des matières s'ouvrent une analyse en lien aux définitions de patrimoine et de monument. Les objets communs comme image ou matériau parsèment l'histoire de l'art moderne. En plus de répondre à un dispositif artistique, ils sont un enjeu théorique où la question de la mémoire se pose. L'objet devient alors empreinte de nos sociétés et empreinte des questionnements soulevés par une démarche dans son lien à l'Histoire.

217 R. Morris, *Notes on sculpture*, op.cit., p.88.

218 *L'Anti-Monument, Les mots de Paris* Jochen Gerz, textes de Sacha Craddock, Jean-Daniel Magnin, Béatrice Micheli, Gérard Wajcman, Paris musées/ Actes Sud, 2002, 160 pages.

Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Empreinte*²¹⁹ précise qu'il n'y a pas d'histoire de l'empreinte, et donc pas de place pour les ellipses temporelles qu'elle révèle, parce que l'histoire de l'art, initiée par Giorgio Vasari, l'a omis afin de favoriser une vision de l'art ayant comme principes fondamentaux les progressions techniques et la prédominance de l'œil. L'empreinte parasite les modèles théoriques de l'histoire de l'art. Les répétitions des processus artistiques révèlent des marques temporelles où se brouille l'origine de l'œuvre. Le matériau préexistant, telle une empreinte, continue de perturber ces héritages, tout en appartenant à un système fonctionnel, il peut devenir matière d'un projet artistique. Créant ainsi une impression de déjà-vu ou une *fausse reconnaissance*, on le connaît mais ne le reconnaît pas parce qu'éloigné de sa fonctionnalité. L'artiste dévoile ainsi sa dimension esthétique, où se confronte l'origine du matériau à sa contemporanéité artistique.

Dans le sentiment de déjà vu, développé par Henri Bergson, la perception du présent bute contre une remémoration, ce qui est en train d'être vécu semble également appartenir à un temps antérieur. Pour Bergson, c'est le moment actuel qui se scinde entre présent et passé. La mémoire se forme durant ce que nous sommes en train de vivre ; le présent a une double face : le moment vécu (actuel) et l'image (virtuel) qui se forment de ce moment vécu pendant que nous le vivons. Le sentiment de déjà vu peut s'appliquer aux champs des arts plastiques, et où l'objet ouvre la définition de ce phénomène sur le temps et l'espace.

Ce sentiment lorsqu'il s'applique à un matériau déjà-là, lorsqu'on a l'impression de le reconnaître, repose sur des confusions qui ne proviennent pas seulement de la mémoire individuelle, mais également d'une mémoire collective forgée par nos héritages culturels. Prélevé de son lieu d'origine, le matériau crée une brèche. L'extraction ne fait pas seulement appel à nos propres souvenirs, le sentiment de déjà-vu découle également de l'histoire de l'objet. Le choix de l'objet se forme également avec une mémoire affective, forgée sur une sensibilité aux objets qui est liée à une

219 G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, op.cit.

connaissance générale et commune des choses qui nous entourent. Un patrimoine du quotidien qui dans sa démultiplication et par sa remémoration se rapproche du monument. Et ouvre un questionnement sur le monument banal développé dans cette partie au travers des notions de patrimoine, de mémoire, de souvenir et de paramnésie. Un monument peut-il être banal ? Face à cela, les assemblages reposant sur une expansion de la matière décuplent les échelles jusqu'à atteindre le monumental.

Bien que les processus de réalisation dévoilent leur lien à la mémoire ou que les échelles soient renversées jusqu'à surplomber le corps, les assemblages ne sont pas des architectures ou structures de commémoration. Néanmoins en s'affirmant comme sculpture construite sur des matériaux et techniques mémorisés et pérennisés, ils dialoguent progressivement avec le monument. En assumant leur lien à l'histoire et au contexte du foyer, je tente d'envahir la définition de monument afin de tisser avec elle un regard sur la plasticité du modeste.

*Claes Oldenburg, en décidant d'utiliser ses accessoires de happenings en matériaux cousus comme des sculptures, découvrit qu'il pouvait employer une technique domestique et des formes molles, au sens propre du terme. Par là, il ouvrit à la sculpture un immense éventail de possibilités. Auteur de beaucoup des idées qui ont prévalu dans les années soixante-dix et quatre-vingt, Oldenburg créa des environnements comme *The Bedroom* appelés à servir de modèles à une quantité d'œuvres qui font l'ordinaire du Furniture Art et qui remettent en question le rapport de l'œuvre d'art et l'objet trouvé de manière trop évidente pour qu'on puisse les prendre au sérieux.*²²⁰

Le mou, le démesuré, le modeste peuvent ouvrir une réflexion sur les capacités formelles de la sculpture ; le déjà-là ou le modeste en s'insérant dans les projets sculpturaux ont permis une réactivation des définitions. L'envahissement s'attache à se propager et tisser des liens avec les définitions et notion du patrimoine, mais

220 *Qu'est ce que la sculpture moderne ?* op.cit., p. 302-303.

l'envahissement est aussi une caractéristique des assemblages. Dans l'espace d'accrochage, les enveloppes envahissent l'espace, dans un premier temps par l'assemblage lui-même, les enveloppes cousues sont des formes géométriques mises les unes après les autres s'exposant dans un espace. L'installation *Envelopes strip* en se voulant imposante, prend beaucoup d'espace, et pour Nuit Blanche allant jusqu'à saturation de l'entrée de la carrosserie envahissant le passage.

*Le caractère autonome et littéral de la sculpture exige qu'il ait son propre espace, tout aussi littéral, et non une surface de même nature que celle de la peinture. De plus, un objet accroché au mur n'est pas confronté à la pesanteur ; il lui résiste timidement. L'une des conditions nécessaires à la connaissance d'un objet consiste dans l'appréciation des forces de la pesanteur qui s'exercent sur lui dans un espace donné. C'est-à-dire dans un espace à trois coordonnées, et non à deux. Le plan du sol, et non le mur, est le support nécessaire à une perception maximale de l'objet.*²²¹

Les suspensions s'accrochent au mur, et pourtant elles négocient avec la pesanteur. Bien que renvoyant à la planéité du plan pictural lors du processus de réalisation, elles s'en éloignent dans l'accrochage pour envahir l'espace. Le sol n'est pas le socle mais une abscisse définissant la chute de la matière et aidant par l'effleurement à sculpter une sensation de poids. La sculpture se caractérise par l'envahissement de l'espace et établit une tension visuelle et théorique entre le mur et le sol. Traditionnellement, la sculpture ne négocie pas avec le mur, pourtant par la masse, la mollesse surdimensionnée, le mur est devenu un point d'accrochage nécessaire dans mes recherches et m'aide à mettre en scène l'envahissement. Ce dispositif dévoile également un envahissement des enjeux théoriques des sculptures molles, et les choix d'exposition qu'elles soulèvent.

Envahissement présent également dans l'atelier, le temps de réalisation a fini par saturer l'espace de travail de bandes d'enveloppes. Comme si l'envahissement était

221 Robert Morris, "Notes on sculpture", dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.86.

partout, mais démontre l'implication parfois monumentale d'un projet artistique. L'atelier dans cette démonstration prend ici tout son sens et son importance comme espace envahi par du matériel.

*L'objet visuel désaffecté prend une valeur de signe attachant, d'indicateur de l'existence laborieuse, de révélateur humain ; la ferme, l'atelier, la boutique d'autrefois deviennent maintenant ce qu'avaient été pour les générations antérieures l'église, le site, le château. Tout l'équipement ancien des demeures passe ainsi, pour le bonheur d'antiquaires, dans le secteur de la curiosité. Dans quelle mesure entre-t-il ainsi dans le patrimoine ? par la typicité qui s'oppose à l'unicité de l'œuvre d'art, répondent les spécialistes. Définition qui demande une nouvelle approche, encore imparfaitement établie. L'objet et l'habitat forment un tout lié du point de vue ethnologique. Sortis de l'usage et de la fonction, ils se dissocient.*²²²

Une notion de monument banal et un questionnement sur l'échelle de la sculpture se sont affirmés. Les assemblages les amènent dans une forme de démesure, en passant de matériau à portée de main à monumental. La grandeur est abordée dans mon travail par des matériaux non rigides qui font écho aux analyses sur les sculptures molles de Claes Oldenburg.

*La propension de ses sculptures molles à s'effondrer et à céder aux lois de la gravitation, de même que leur contenu humaniste et l'utilisation du tissu, de la corde et de la ficelle comme matériaux préfiguraient le caractère vulnérable et aléatoire des installations post minimalistes. De plus par un étrange retour des choses, ses propositions de monuments qui, à l'origine, étaient destinées à rallier le goût des Américains pour le colossal et le vulgaire, sont devenues réalisables et ont donné une forte impulsion au mouvement qui tend à faire sortir l'art des musées et à produire des sculptures publiques monumentales.*²²³

222 J-P Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, France, éditions Liana Levi, 2000, p.94.

223 *Qu'est ce que la sculpture moderne ?* op.cit., p.302.

La démesure est-elle ce qui a rapproché et nourri un questionnement sur le monument banal ? Mais peut-on parler de monument banal ou s'agit-il alors d'anti monument ? Le déplacement de lieu, taille, matière d'un objet va construire la sculpture elle-même, et par un renversement des échelles interroger la sculpture dans ses dimensions mêmes. L'échelle est au cœur des installations d'enveloppes, la hauteur où les burins sont plantés est anticipée, de manière à obliger le spectateur à lever la tête, mais pas trop non plus parce que la chute des enveloppes doit sembler lourde. Il y a donc une double concentration sur l'échelle : celle humaine et celle de l'espace dans laquelle les bandes d'enveloppes sont suspendues.

Dans la deuxième partie de son livre *Note on the sculpture*, Robert Morris revient sur un entretien dans lequel il interroge Tony Smith au sujet de *Die* (1962), une sculpture d'acier de 1,80 m de haut.

Q : Pourquoi n'avez-vous pas fait un cube plus grand afin qu'il domine le spectateur ?

R : Je ne faisais pas un monument.

Q : Alors pourquoi ne pas l'avoir fait plus petit de sorte que le spectateur puisse se pencher au-dessus ?

R : Je ne faisais pas un objet. ²²⁴

Dans cet article, Robert Morris donne une définition de la sculpture moderne, et plus précisément de la sculpture minimale, en essayant de dégager une sensibilité commune à celle-ci. Et ses éléments constitutifs seraient alors l'espace, la lumière et les matériaux. Tatlin fut pour Morris le premier à libérer la sculpture de la représentation et à établir son autonomie formelle, au sens d'une utilisation littérale des matériaux. Les attributs ou les qualités ajoutés à la matière ou aux matériaux éloignent d'un regard direct sur les matériaux sculptés. Il en va de même pour la couleur, qui s'ajoute et qui

²²⁴ Robert Morris, "Notes on sculpture", in *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.88.



est un élément intermédiaire éloignant d'un questionnement ou le regard brut sur la sculpture. Les bandes d'enveloppes s'inscrivent dans ces interrogations sur la sculpture, en jouant avec la dimension symbolique, elles sont à la fois précieuses parce que valorisées dans la sculpture mais pauvre dans leur état. Il en est de même avec le drapeau en mouchoirs en papier, le caractère précieux de la forme du drapeau, objet assimilé au respect, est associé au caractère plus quelconque des matériaux. De cette contradiction entre précieux et pauvre, se construisent les sculptures et vont jusqu'à dépasser la forme. Néanmoins je m'éloigne alors de la sculpture telle que définie par Robert Morris.

Le décoratif, le précieux ou le gigantesque pour reprendre les termes de Robert Morris sont des expériences non compatibles avec celle de la sculpture parce qu'ils rompent un équilibre plastique, car l'observateur fixe son attention sur ces caractéristiques et l'éloigne de la sculpture pure : un objet non figuratif exposé dans l'espace. Pour autant l'objet en étant dépassé dans la taille des volumes cousus et en ayant perdu sa fonction ou son ancrage originel devient alors qu'une matière répondant à un volume. Le matériau ne s'impose pas, il est vu que dans un second temps. Mais et c'est là que réside toute mon interrogation, le matériau a été l'élément déclencheur de la sculpture, il perdure dans mon ressenti de la forme, mais n'est qu'une matière lors de l'accrochage et de la réalisation. Il devient la surface et la matérialité de la sculpture exposée.

Dans la sculpture minimale, la nature des surfaces était le plus important. La plupart des travaux exposaient la matière dans sa réalité la plus immédiate et percutante, une matière mise sur un piédestal car exposée de manière concrète sans artifice ni transformation, juste taillée en une forme géométrique pour la confronter à l'incidence de la lumière sur celle-ci. Les assemblages jonglent entre matière et objet, mais dans le processus tout cela fusionne pour n'être plus que surface. Parce que les objets vont devenir grâce à leur plasticité la partie apparente de la sculpture.

Ce déplacement est réalisé par l'entassement. L'entassement a au départ dévoilé une autre échelle possible que celle que nous connaissons dans le quotidien. Le terme entassement est péjoratif et moins noble qu'accumulation. Mais accumulation ne sous entend pas quelque chose qui nous dépasse, n'implique pas nécessaire un lien à l'échelle. Un questionnement sur l'échelle nécessaire pour moi et plus particulièrement dans le travail *Envelopes strips* où le dispositif d'accrochage implique que les enveloppes soient accrochées en hauteur entre 2,5 m et 3 m de hauteur de manière à surplomber le corps.

La sculpture est une chose. Elle se présente à nous comme une chose avant d'être reconnue comme étant du bois, de la pierre ou de l'acier : la figure d'un dieu ou d'un animal... Qui différencie la chose de la réalité en général ? Pour le moment, je dirai que c'est qu'elle peut être saisie. Saisie littéralement par la main : saisie par l'œil comme un tout, une gestalt ; saisie par l'esprit, à travers le langage, en la nommant. Chose ou objet ? : Les termes sont interchangeable, ou peut être qu'objet est préférable- littéralement quelque chose qui s'interpose en termes de perception, un obstacle à la vision ou au passage. Objet donne une description limitative et neutre de ce qui se trouve en face de nous, sujet. En revanche, la chose est un terme affirmatif, inclusif.²²⁵

Les termes sculpture et objet sont ici confondus, peut être pour nous rappeler qu'une sculpture est un objet. Pour Robert Morris étaient regroupés sous la catégorie de la sculpture, les objets n'entrant pas dans l'un de ses deux pôles énumérés, mais se trouvant dans la zone intermédiaire. Mais on notera que les œuvres, et particulièrement les sculptures, réalisées depuis les années soixante, peuvent également s'inscrire dans l'un des deux pôles extrêmes et sont souvent appelés structure ou objet.

Mais l'élément constant à l'évaluation d'une sculpture, au regard porté sur les objets, est l'échelle humaine. Une personne qui observe une sculpture le fait toujours de sa

225 William Tucker, *What sculpture is*, Studio international, janvier-février 1975, parties 3 et 4.

hauteur et évalue donc systématique si la pièce observée est plus grande ou plus petite que lui. Un monument est ce qui dépasse, ce qui est plus grand, alors qu'un objet du quotidien, un artefact est petit et manipulable (donc tenu dans la main). Dans ce jeu des échelles, Robert Morris nous rappelle que plus un objet est petit, plus il est familier et s'inscrit intimement dans notre appréhension des choses. Tandis que plus un objet ou un élément est grand plus il semble avoir un caractère public. Cela souligne le fait que le caractère public ou intime dépend alors de l'échelle. Cela dépend de notre taille et l'expérience sensible que nous avons avec les objets, une relation qui se modifie selon que celui-ci nous dépasse ou au contraire que nous le surplombons.

L'échelle du monde familier est, si l'on fait un raccourci et une définition anecdotique, ce qui est fait pour la maison. On revient ici à la maison, ce qui rentre ou pas dans la maison va définir l'intime ou le public.

L'idée d'échelle est fonction de la comparaison effectuée, entre cette constante qu'est la taille de notre corps, et l'objet.²²⁶

Face à cela les sculptures de grandes dimensions ou les monuments, plus grands que la taille moyenne d'un corps humain, affichent immédiatement leur grandeur et deviennent un élément constitutif de l'œuvre elle-même. L'échelle devient alors un élément de la sculpture tout aussi important que la lumière ou les matériaux. La taille surplombe le corps mais aussi la forme de la sculpture elle-même. La taille dirige les choix plastiques. Une conscience de l'échelle qui est immédiate face à un monument.

L'espace situé entre le sujet et l'objet joue un rôle dans cette comparaison. En ce sens, l'espace n'existe pas pour les objets plus petits que le corps humain. Un objet plus grand incorpore plus d'espace autour de lui qu'un objet plus petit.²²⁷

226 Robert Morris, "Notes on sculpture", dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, op.cit., p.89

227 *Ibid.*, p.89

Plus un élément est grand, plus il est nécessaire de se tenir éloigné de l'objet pour en avoir une vue d'ensemble. Il impose donc une distance logique pour la visibilité mais cette distance va travailler au sens de l'œuvre et révéler une dimension publique ou intime, plus l'on est proche plus on est familier et intime avec l'objet, plus on s'éloigne plus celui-ci s'impose dans la sphère publique. Mais même si le corps est mis à distance face à une sculpture le surplombant, celui-ci est tout de même actif, et nécessairement un rapprochement ou un éloignement changent le point de vue sur la sculpture gigantesque, le corps participe alors à l'œuvre.

Une forme simple comme un cube sera perçue forcément d'une façon plus publique, à mesure que sa dimension croît par rapport à la taille de notre propre corps. La valeur d'intimité s'accélère, à mesure que sa dimension diminue par rapport à notre propre taille. Ceci est vrai même si surface, matériau et couleur demeurent constants. En fait, ce sont ces propriétés de la surface, du matériau et de la couleur qui sont amplifiées à mesure que la dimension est réduite.²²⁸

Lorsqu'un élément est grand, il s'extrait de l'intimité, du rapprochement du corps, pour s'affirmer dans la sphère publique. La taille prend le dessus et s'éloigne donc du corps. Mais à l'inverse plus un élément est petit, plus les matériaux et la couleur qui le constituent vont prendre de place et s'imposer à la vue. Les propriétés de la surface sont plus présentes et paraissent alors plus intenses lorsque la sculpture est plus petite parce que celles-ci sont visibles en une seule fois et de manière englobante.

La grandeur évite donc le mode intime. Le grand est nécessaire pour s'inscrire dans le registre du public. Mais cela dépend de l'espace, l'environnement d'une pièce structure, définit les angles, les déplacements. Un monument est toujours en extérieur.

Si l'on a pu démontrer l'importance de l'objet dans le Nouveau réalisme européen comme dans le Pop art américain, il faut bien voir que pour ces deux

228 *Ibid.*, p.89

*mouvements l'objet était un prétexte et non une fin en soi. Des nouveaux réalistes comme Arman, Christo et César ne s'intéressaient pas à l'objet pour lui-même, mais à notre rapport à l'objet si singulièrement modifié dans la réalité contemporaine.*²²⁹

La simplicité des formes des objets choisis (le mouchoir est carré, l'enveloppe est un rectangle) se complexifie dans l'entassement. Les matériaux deviennent matière grandioses, des surfaces monumentales dépassant leur dimension à portée pour amorcer un travail de remémoration de leur matérialité loin de leur usage quotidien. Le modeste se dépasse pour devenir matière sculpturale. La pesanteur, l'accroissement de l'échelle, le passage de l'intime au public, du figuratif à l'abstrait obtenus après assemblage des matériaux se structurent dans un projet sculptural afin d'envahir la définition de monument.

En piochant dans un fond commun de matériaux et techniques, en les travaillant dans la quantité et en grand, tout en se reposant sur un souvenir se dessine une commémoration. Un monument banal qui s'affirme dans le renversement des échelles ; le matériau fait pour la main se démultiplie, devenu matière, il surplombe la sculpture. L'accumulation devient envahissement, par le nombre et par la taille des projets qui sont de plus en plus grands.

²²⁹ *Qu'est ce que la sculpture moderne ?* Catalogue d'exposition, éditions Centre Georges Pompidou, France, 1986, p.52

Face à une empathie de la forme, le blanc, le silence semblent parfois être dans l'attente d'être perturbé. Ils sont tous deux fragiles, le moindre son et le silence disparaît ; la moindre couleur et le blanc se transforme. Les couleurs et les sons ne sont pas comparables, mais peuvent se trouver des similitudes dans l'approche que nous en faisons, dans le ressenti, dans notre sensibilité à regarder, éprouver ou écouter les choses.

Une réticence aux couleurs, une *omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit, fait de taire quelque chose*. Le terme, réticence, résume le choix de la couleur blanche, en plus du silence, il revendique mon désir de ne pas broder avec les couleurs. Une réticence est un choix, un acte conscient, un silence contrôlé et voulu. Le blanc est un choix plastique. Il est pour moi le silence des couleurs, une réticence. Le silence du blanc accompagne le refus de raconter, constitue avec la répétition le sujet, aide à l'épuisement des matières.

Les matières conservent les traces des gestes, et le fil les donnent à voir. Les assemblages sont des combinaisons blanches, silencieuses, un lieu à contempler. Elles sont des surfaces sensibles, où la matérialité de la technique convoquée se manifeste. Les matériaux et le fil ont chacun, en tant que matière des significations symboliques, métaphoriques ou imaginaires, et par cela elles manifestent un lieu et se remémorent dans leur forme, un dialogue entre héritage et forme sculpturale.

Le refus de raconter une manière de ne pas savoir dire, l'impossibilité de dire entre souvenir et oubli, les matières montrent ce que les mots ne peuvent dire. Le refus de raconter est une lecture silencieuse des matières et des couleurs qui ne savent pas décrire la provenance du modeste. Le refus de raconter repose sur l'implicite, ces matériaux sont là, banals, une banalité qui se forge dans le lieu et la répétition. Le commun devient une expérience esthétique et une technique de travail. La banalité en lien à une soumission est au cœur des unités cousues, parce que matériaux d'origine banal, et la forme finale découle de la forme préexistante du matériau, la forme du banal crée un simple agencement de forme géométrique.

Le silence donne le ton, le rythme ; un silence déjà présent dans l'acte de coudre, mais également parce que les matériaux se taisent, ils font tapisserie pour mieux se fondre dans le décor cousu, ils s'assujettissent à l'enchaînement des unités cousues et se fondent dans une forme les dépassant. A force de les utiliser à excès les matériaux s'usent, leur omniprésence annule leur présence, ils disparaissent dans la masse, la forme sculpturale fige les sens, la couture perce la matière jusqu'à un épuisement. Épuisement matériel et épuisement des sens possibles, pour tout cela la matière est fragilisée. Je transperce le matériau pour le fatiguer, tirer ce dont il est possible, les matériaux témoignent de leur exhaustivité. Le possible des matériaux est mis en branle, le fil épuise, il permet de mettre à nu tous les sens et définitions possibles des matériaux où la machine à coudre s'applique à combiner et aplatir l'épaisseur des matériaux.

Face à la machine, les matériaux se taisent et s'assujettissent à la mécanique. Comme une exaltation du silence: le blanc le porte, le démontre, le soutient, dit que les couleurs se sont tues. A trop vouloir en dire les matériaux s'usent jusqu'à ne plus pouvoir rien dire et n'être que des surfaces blanches cousues.

Une combinaison de matériaux est alors mise à l'œuvre, un ouvrage ineffable et indicible, où s'évertue l'épuisement des techniques. Le blanc comme démonstration du silence, usure des sens, point d'aboutissement entre un discours qui s'est usé à ne plus pouvoir dire et une sensation de silence dans le processus et la restitution. Se taire, tester, regarder, épuiser, écouter, ne rien entendre, accumuler, suspendre...silence

Les matériaux et le fil comme une substance vivante insaisissable dans l'étendue de ses possibles et sens, révélant l'indicible, l'expérimentation et le silence des assemblages cousus.

Dans les assemblages cousus, la répétition se lisse dans le blanc des matériaux et la couleur commune à tous les matériaux choisis homogénéise les unités cousues. Le blanc c'est le ton des suspensions, un choix plastique inhérent aux matériaux et déjà là avec la forme, une couleur revendiquée comme un choix et non subit par les matériaux.

Le blanc des éléments participe à l'extraction faite, c'est l'émotion silencieuse, le silence des couleurs ; dans les broderies, il est le son sourd de l'intime, dans les suspensions il est une réticence, un silence, un refus de raconter.

Arrivant à la fin de cette étude *Du silence à l'ouvrage*, il s'agit de résumer les chemins théoriques empruntés tout du long du texte et d'apporter les réponses aux questions posées dans l'introduction.

La platitude des matériaux répond au processus de réalisation. En passant à la machine tous s'aplatissent mais, en devenant des sculptures ou des projets en trois dimensions, ils s'inscrivent dans un questionnement sur le plat en sculpture. Par les caractéristiques formelles des matériaux, la sculpture se relie à l'importance théorique des papiers collés des artistes cubistes. Le plat que je convoque se réfère tout autant à l'importance de la frontalité de la toile picturale qu'à l'horizontalité en sculpture. Les papiers cousus s'affirment dans un discours théorique sur la capacité du préexistant à accompagner la frontalité de la toile et la révéler tout en conservant ses caractéristiques formelles pour s'agencer dans une composition horizontale. La platitude des matériaux prend en charge l'importance du plat en histoire de l'art.

Par l'agencement cousu, une accumulation se dessine. L'accumulation repose sur une répétition créant la composition. D'une répétition objective, s'adaptant à la forme préexistante des matériaux, naît une composition subjective dépassant le matériau lui-même, la répétition tend à lui conférer de nouvelles matérialités. Il dépasse sa forme et se transforme en support. L'accumulation crée un renversement, elle amplifie la présence du matériau mais dilue sa fonction et sa spécificité. Dans la répétition, le matériau devient comme absent de lui-même. Il se fond dans une masse, il fait tapisserie pour se mettre au service d'un ensemble renversant son échelle quotidienne. Le matériau chute pour révéler la malléabilité de la matière. Il donne à voir sa forme originelle et se dépasse dans une forme qui le dépasse lui-même. L'accumulation permet ainsi un amorçage et un désamorçage de sens, un décalage avec la réalité où les notions de masse et d'entassement deviennent des problématiques à agencer.

Le fil, bien que discret, a une épaisseur. Vacillant entre trace et ligne, dessin et sculpture, il conserve tous les passages. Ces passages se matérialisent également par un trou percé dans le papier, révélant la collaboration du papier dans ce cheminement.

L'aiguille ouvre ainsi un dialogue entre les définitions de strate, empreinte et épaisseur ; ce qui paraît plat a une épaisseur.

La couture appartient à un réservoir de savoir-faire ancestral et archaïque. En tant que trace, elle donne nécessairement à voir son origine. Le fil se fait donc de moins en moins discret ; il est bruyant car capable de raconter une histoire de l'humanité. La couture, un héritage technique et un moyen d'agencer, d'enchevêtrer reposant sur l'action et faisant acte.

La couture file la trame de la matière pour assembler une surface. Elle permet un agrandissement exponentiel des formes, les lie pour tenter de strier ou lisser un support. Une mise à plat des surfaces où s'affirme l'épaisseur du fil et le modeste à répondre à une intention. Un entrisme matériel où tous s'asorbent pour devenir un volume ou une surface s'inscrivant comme sculpture dans l'espace. Les compositions reposent sur des stratégies formelles où le fil intègre la matérialité du modeste et où le modeste se modifie pour devenir matière.

La répétition des gestes, des techniques et des matériaux donnent à voir le présent de la pièce, et nous éloignent nécessairement d'héritages ou usages antérieurs, créant alors une brèche au sein du processus. La répétition et l'empreinte témoignent d'un passé tout en s'appliquant, pour pouvoir s'assujettir à un projet, à l'oublier. Elles font alors douter de la capacité du fil à conserver tous les passages.

Par une empathie de la forme, la matérialité et la force de la matière s'adaptent les uns aux autres. Plats et mous, les matériaux deviennent grands voire monumentaux, un poids à agencer et comprendre. Les suspensions proviennent de ce problème d'agencement. Le poids est alors physique bien qu'extrait de matériau léger. Une légèreté et une fragilité, qui sont des caractéristiques physiques des matériaux mais aussi symboliques et politiques. Le mouchoir en papier, intime, industriel, éphémère, poétique en devenant drapeau blanc devient un étendard et une surface portant des questions politiques. Le drapeau reprend les codes établis par une société pour signifier par la couleur son abdication.

La légèreté des matériaux du quotidien se sculpte dans une masse. Un enjeu qui se défait de tout marketing ou habitude de consommation, et qui déconstruit l'objet populaire. Ayant une capacité d'absorption et un devenir empathique ; les matériaux sont des éléments métaphoriques ou théoriques qui révèlent des enjeux politiques tout en s'adaptant par l'assemblage et la couture à une forme sculpturale.

En cousant, je fige un ancrage culturel et une dimension symbolique qui sont dissimulés dans le modeste. Ils permettent, en étant un support, d'inscrire une réalité formelle, un poids soulevant la dimension poétique, dramatique ou plastique des matériaux. Une tragédie de la matière : le modeste peut être noble, le déjà-là peut devenir une sculpture. Le modeste s'éloigne de son déterminisme pauvre pour approcher les mêmes problématiques qu'un matériau traditionnel et soulever un questionnement sur les silences des matériaux et des techniques convoquées. Le quelconque des techniques de réalisation et la non-résistance des matériaux futiles sont dépassés dans les formes ou surfaces obtenues après assemblage. L'adaptabilité de tous permet d'obtenir des formes riches et singulières où se révèlent le poids théorique des projets et la noblesse des matières.

Conclusion

En filant l'histoire des travaux réalisés depuis 2008, un silence s'est installé pour révéler l'importance de la matière modeste au sein de mes recherches et la capacité de la couture à faire chuter les matériaux.

Ecrire et coudre, extraire et déplacer, exposer et analyser, me confronter à une autre culture et un autre regard sur la tradition, simultanément depuis plusieurs années ont affirmé ma pratique dans une considération du modeste. Cela m'a permis de prendre conscience de son ancrage dans l'histoire de l'art et sa spécificité dans ma pratique. Le modeste est une posture plastique dirigeant mes recherches dans une prise de conscience et une anticipation de son adaptabilité.

La couture comme technique d'assemblage est un enjeu théorique permettant de mettre le processus au centre des recherches plastiques au détriment de l'objet fini. Mais bien plus que cela, elle est dorénavant au cœur de la dialectique qui lie noble et modeste, dessin et sculpture, platitude et planéité, tradition et futile que je ne cesse de renouveler à chaque assemblage.

L'envahissement souligne la manière dont la matière modeste s'est propagée dans mes recherches et dans la thèse *Du silence à l'ouvrage*. Cet envahissement prend de nouvelles formes dans les derniers projets plastiques. *Carte Emeri*, réalisée en 2014, envahit un mur des anciennes Forges Baudin de Sellières dans le Jura. Cette dernière pièce a été pensée en fonction du lieu, un envahissement que mes travaux ignoraient jusque là, qui intègre le choix du matériau au cœur du processus.

Les Forges Baudin, aujourd'hui abandonnées, font partie d'un patrimoine jurassien à l'histoire industrielle riche ; mêlant passé de labeur, organisation quotidienne autour des maîtres de forges. La matière minérale fait écho à l'histoire du site et échange avec la noblesse du métal et de l'émail.

La matière répond au lieu, elle tisse un dialogue intime. En confrontant des feuilles de roche à une représentation stellaire où le fil dessine les constellations, les matériaux modestes dépassent leur fonction et révèlent qu'ils sont à déchiffrer, qu'ils portent un secret à décomposer, à agencer, à filer et à relier à un lieu.

Ce dernier travail continue d'explorer les capacités du modeste, pour autant il ne s'agit plus du modeste domestique, mais d'un matériau appartenant au monde du travail. Bien que toujours périssable, bon marché et commun, les matériaux ne sont plus ici de l'ordre de l'intime mais sont du registre du patrimoine industriel. Ce déplacement s'effectue par le lieu. En prenant conscience de la provenance du matériau et de son usage, *Carte Emeri* dépasse sa propre composition pour rentrer en interaction avec l'histoire du site.

Le modeste est choisi consciemment et non selon des habitudes d'usages. Une manière de percevoir et d'appréhender ce site dans sa globalité et son mode de fonctionnement. L'assemblage cousu est une surface sensible portant le témoignage d'une activité aujourd'hui disparue.

Mes choix s'ancrent dans de nouvelles réalités industrielles. Le rapport au quotidien tend à laisser place à une réflexion sur l'usage des matériaux dans d'autres univers ou organisation et à une volonté de les expérimenter en regard d'un lieu ou d'une histoire.

Entre lieu et savoir-faire, mes recherches épuisent les références, altèrent les usages traditionnels et le modeste se resitue dans un contexte historique qui interroge notre vision du monde. Et bien que provenant de l'ordinaire, les assemblages rompent avec le commun, les compositions cousues s'accompagnent d'un cortège de matières et

gestes qui s'inscrivent dans des modalités de transgression, de déplacement, d'envahissement et deviennent un signe d'appropriation de l'espace et d'une histoire. Des récits silencieux dans lesquels les matériaux sont renouvelés, les assemblages interrogent le lieu et l'ordre apparent des choses dont la force symbolique et politique se révèle par le modeste.

Bibliographie

Ouvrages

Leon Battista Alberti, *De la peinture*, France, Macula, 1992, 269 pages.

Didier Anzieu, *Moi peau*, France, Dunod, 1995, 304 pages.

Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes, Conférence donnée au Vieux Colombier le 26 novembre 1917*, France, Altarima éditions, 1994, 30 pages.

Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 287 pages.

Arman, *Réalisme des accumulations*, tapuscrit, France, juillet 1960, Archives Yves Klein, non paginé.

Arman, *Mémoires accumulées*, entretien avec Otto Hahn, France, Pierre Belfond éditions, 1992, 244 pages.

Evelyne Artaud, *Quoi peindre, donc ?* France, Diagonales, éditions cercle d'art, 1999, 87 pages.

J-P Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, France, éditions Liana Levi, 2000, 142 pages.

Jean Baudrillard, *Le système des objets*, France, Gallimard, 2009, 289 pages.

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*, France, Flammarion, 2004, 315 pages.

Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, France, Petite Bibliothèque Payot, 2011, 144 pages.

Walter Benjamin, *Images de pensée*, France, Christian Bourgeois éditions, 2011, 272 pages.

Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, France, Flammarion, traduction Muller, 1974, 219 pages.

Henri Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, France, Puf, 2012, 137 pages.

Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, 280 pages.

- Joseph Beuys, *Qu'est ce que l'art ?* entretien avec Volker Harlan, France, L'Arche, 2003, 229 pages.
- Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, France, Le promeneur, 2010, 144 pages.
- Jacqueline Caux, *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, France, Seuil, 2003, 192 pages.
- John Cage, *Silence*, France, Denoël X-trême, 2004, 181 pages.
- John Cage, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Etats-Unis, Wesleyan University Press, 1973, 276 pages.
- Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou La déraison graphique*, France, Flammarion, 2001, 247 pages.
- Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, France, UGE, 1961, 188 pages.
- Maurice Cocagnac, *Le Zen, jalons sur un chemin de lumière*, Belgique, coll. Références, Droguet & Ardant, 1993, 180 pages.
- Alain Cuff, *Le lieu de l'œuvre : Bustamente, Gober, Klingelhöller, Mucha, Schütte, Vercruysse*, Suisse, Kunsthalle, 1992, 110 pages.
- Daniel Danéti, *Parler/Créer, pensée critique et création artistique*, France, L'Harmattan, 2012, 282 pages.
- François Dagognet, *Les dieux sont dans la cuisine : philosophie des objets et objets de la philosophie*, France, Synthélabo Groupe, 1996, 124 pages.
- Arthur Danto, *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, France, éditions du seuil, 1989, 327 pages,
- Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, France, Les éditions de minuit, 1997, 192 pages.
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, France, Les éditions de Minuit, 1980, 648 pages.
- Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche, apparentements de l'artiste*, France, éditions de minuit, 1999, 179 pages.
- Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, , France, Macula1995, 399 pages.
- Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, France, Centre Georges Pompidou, 1997, 336 pages.
- Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, France, Points, 1979, 313 pages.
- Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, France, Gallimard, 1973, 118 pages.
- Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, France, Payot, 1981, 274 pages.

Françoise Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée, figures grecques de la métamorphose*, France, Gallimard, 2003, 300 pages.

Johann Wolfgang Goethe, *Traité des couleurs*, France, Triades, 2006, 304 pages.

Catherine Grenier, *La revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain*, France, Seuil, 2008, 198 pages.

Catherine Grenier, *Nouveaux réalistes et pop art, L'art sans l'art*, in *Les années Pop, 1956-1968*, France, éditions du Centre Pompidou, 2001, 440 pages.

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, France, éditions Zones sensibles, 2011, 256 pages.

Giovanni Joppolo, *L'Arte Povera*, France, Fall édition, 1996, 95 pages.

Asger Jorn, *Pour la forme*, France, Allia, 2001, 156 pages.

Alain Jouffroy, *Actualité du collage, Collages et objets*, France, Galerie du cercle, 1962, 24 pages.

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, France, édition établie et présentée par Philippe Sers, Folio essais, 2006, 210 pages.

Ulrike Kasper, *Ecrire sur l'eau, l'esthétique de John Cage*, France, Hermann, 2005, 191 pages.

Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, France, Macula, 1997, 312 pages.

Déborah Laks, *Le moment Support/Surface*, France, Ceysson, 2010, 352 pages.

Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, France, Allia, 2006, 128 pages.

Lucy R. Lippard, *Le pop art*, France, éditions Thames & Hudson, 1997, 216 pages.

Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, prés. par Y. Bonnefoy, France, Gallimard, 1976, 522 pages.

Sami-Ali Mahmoud, *Le banal*, France, Gallimard, 2001, 232 pages.

Tilman Osterwold, *Pop art*, France, Taschen, 2007, 240 pages.

Ovide, *Les métamorphoses*, France, Folio, 1992, 620 pages.

René Passeron, *Création et répétition*, France, Groupe de recherches esthétiques du CNRS, Éditions Clancier-Guénéaud, 1982, 118 pages.

Jean Paulhan, *Braque le patron*, France, L'imaginaire Gallimard, 2010, 113 pages.

Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, France, Galilée, 2000, 85 pages.

Georges Pérec, *L'infra-ordinaire*, France, Seuil, 1989, 121 pages.

Pierre Restany, *Nouveau Réalisme 1960-1990*, France, Matières d'images La différence, 2007, 192 pages.

Tiphaine Samoyault, *La main négative*, France, Argol, 2008, 103 pages.

Richard Serra, *Écrits et Entretiens 1970-1989*, France, Daniel Lelong éditeur, 1990, 313 pages.

Katia Schneller, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, France, Archives contemporaines Éditions, 2008, 150 pages.

Antonia Rigaud, *John Cage Théoricien de l'utopie*, France, L'Harmattan, 2006, 292 pages.

Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, France, Flammarion, 2001, 191 pages.

Catalogues

Actes du colloque international, *Le mouchoir dans tous ses états*, Musée de Cholet, France, 2000, 288 pages.

David Bourdon, *Carl Andre, Sculpture 1959-1977*, Etats-Unis, J. Rietman, 1978, 88 pages.

L'Anti-Monument, Les mots de Paris Jochen Gerz, textes de Sacha Craddock, Jean-Daniel Magnin, Béatrice Micheli, Gérard Wajcman, France, Paris musées/ Actes Sud, 2002, 160 pages.

Arman, Jean-Michel Bouhours (dir.), France, éditions Centre Pompidou, Anvers, 2010, 368 pages.

Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present, Mark Brüderlin (dir.), Grande Bretagne, Kunstmuseum Wolfsburg, 2013, 392 pages.

Arte Povera , antiform-sculptures, 1966-1969, Germano Celant (dir.), France, CAPC Bordeaux, 1982, non paginé.

Pierrette Bloch : dessins, encres et collages, sous la direction de Serge Lemoine, France, Musée de Grenoble, coll. ReConnaitre, 1999, 62 pages.

Georges Braque, Brigitte Leal (dir.), France, RMN, 2013, 344 pages.

Pierre Buraglio, Dominique Bozo (dir.), France, éditions du Centre Georges Pompidou, 1982, 104 pages.

Cadre de vie, Institut de l'environnement, Ministère des affaires culturelles, non paginé, 11 dossier sus emboîtage, Paris, 1973.

Comme le rêve le dessin, Pierre-Alain Michaud (dir.), France, éditions Louvre et Centre Pompidou, 2005, 184 pages,

Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, France, 1983, 1060 pages.

Estampes japonaises, Images d'un monde éphémère, sous la direction de Gisèle Lambert et Jocelyn Bouquillard, France, BNF, 2008, 279 pages,

Fragile, terres d'empathies, Lorand Hegyi (dir.), France, Skira Flammarion, 2009, 168 pages.

Tom Friedman, catalogue édité par la galerie B.C Beaubourg, 2009, Luxembourg, 95 pages.

Grand comme un mouchoir, mouchoirs anciens et mouchoirs d'artistes contemporains, Jean-Paul Berthelet (dir.), Bibliothèque Forney, Hôtel de Sens, 1997, 47 pages.

Hammershoi, Félix Kramer (dir.), France, catalogue Hazan, 2008, 178 pages.

L'informe, Mode d'emploi, Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, France, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai-26 août 1996, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, 252 pages.

Le dessin hors papier, sous la direction de Richard Conte, CERAP, France, 2009, 235 pages.

Les années pop, 1956-1968, Mark Francis (dir.), France, éditions du Centre Pompidou, 2001, 440 pages.

Le nouveau réalisme, Cécile DEbray (dir.), France, RMN, 2007, 351 pages.

Le papier à l'œuvre, sous la direction de Nathalie Coural avec la collaboration de Dominique Cordelier et Hélène Groliemund, France, Louvre éditions, 2011, 280 pages.

Lieux et non lieux de l'art actuel, Sylvette Babin (dir.), France, Les éditions Esse, 2005, 237 pages,

Mélancolie : génie et folie en Occident, Jean Clair (dir.), France, édition Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005, 504 pages.

Marisa Merz, Catherine Grenier (dir.), France, Centre Georges Pompidou, 1994, 300 pages.

Micro narratives, tentations des petites réalités, Lorand Hegyi (dir.), Italie, Skira, 2008, 224 pages.

Giorgio Morandi, L'abstraction des arts, Exposition présentée à l'Hôtel des Arts, Gilles Altieri (dir.), France, Conseil général du Var France, du 5 juin au 26 septembre 2010, 2010, 96 pages.

Arsenio Moreno, *Zurbaran*, France, Catalogue Gallimard, 1999, 149 pages,

Paysages féminins et grondement du monde, Catalogue d'exposition, Institut Franco-japonais, Onna no Keshiki, Japon, 2003, non paginé.

Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, Margit Rowell (dir.), France, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, 1986, 447 pages.

Qu'est-ce que l'art domestique ?, sous la direction de Richard Conte et Sandrine Morsillo, France, Publications de la Sorbonne, 2006, 232 pages.

Radio Pétrovitch, Semiose éditions, France, 2009, 740 pages.

Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique établie par Claude Gintz, éditions Territoires, France, 1979, 140 pages.

Saturne en Europe, sous la direction de Roland Recht et Françoise Ducros ; avec les contributions de Remo Guidieri, Adalgisa Lugli et Jean Starobinski, France, Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, 161 pages,

Djamel Tatah, Barbara Stehlé-Akhtar et Christophe Bident, éditions Paris Musées et Actes Sud, France, 2004, 126 pages,

Djamel Tatah, galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, catalogue de l'exposition de Djamel Tatah du 12 juin au 24 juillet 1999, France, 35 pages,

Vides, Pierre Pirotte (dir.), France, JRP/Ringer en coédition avec Les éditions du Centre Pompidou-Metz, 2009, 480 pages.

Sites et articles

Georges Bataille, *Informe*, Documents, 1929, n°7, p.382

Pierre Buraglio, Paru dans *N.D.L.R., écriture-peinture* n° 2 (novembre 76), <http://www.pierreburaglio.com/cadres.php>

Sophie Chassat, *La barbe ne fait pas le philosophe...le mouchoir si !*, Le Monde.fr du 16.01.2013

Frédérique Joseph-Lowery, *Broderie et Art contemporain*, Art Press 352, Janvier 2009

<http://www.djameltatah.com/>

www.parvis.net/intranet/Upload/Liens/.../centredart_409.pdf

<http://www.arte.tv/fr/2919038.html>

Marina Giordano, *Les trames de l'identité Art textile au féminin, entre identité individuelle et mémoire collective*, www.khist.uzh.ch/neuzeit/res/conf/lausanne09/Meta-Textile.pdf

Anne Creissels, *L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois*, <http://www.imagesre-vues.org/Articles/ArticleCreissels.htm>

Evelyne Hurtado, *La répétition de Freud à Lacan, « répéter : destin du sujet et voie du désir. »*, Inter-cartel Aix en Provence, décembre 2008.

Robert Morris, *Anti Form*, Artforum 6.8 (April 1968), 33-35 pages

Allison et Peter Smithson, *But today we collect ads*, Ark, Londres, n°18, November 1956, pages 49 et 50,

Phyllis Tuchman, An interview with Robert Ryman dans Artforum, mai 1971

William Tucker, What sculpture is, Studio International, janvier-février 1975, parties 3&4

Franz Erhard Walther: http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/walther1.html

Index

Index des notions

AntiForm / informe : p. 228, 244, 246, 247, 248, 251, 254, 255

Blanc : p.11,12, 17, 18, 21, 39, 45, 48, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 68, 76, 84, 96, 112, 121, 126, 133, 162, 167, 169, 170, 171, 194, 199, 200, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 217, 215, 217, 219, 227, 229, 230, 272, 273, 274, 277, 278

Condensation: p. 99, 144, 178, 180, 182, 183, 194

Déjà-vu : p. 148, 256, 261

Empathie : p. 10, 57, 59, 62, 66, 96, 114, 175, 189, 190, 191, 193, 196, 218, 274, 277, 278

Empreinte : p. 11, 99, 128, 137, 141, 143, 144, 146, 148, 175, 186, 187, 188, 194, 260, 261, 276

Envelopper : p. 9, 37, 39, 221, 237, 239

Eprouver : p. 9, 21, 30, 98, 263, 288

Epuiser : p. 12, 212, 214, 221, 279, 280

Extraction : p. 20, 68, 73, 74, 91, 94, 97, 138, 186, 194, 253, 258, 261, 275, 282

Fragile : p. 30, 34, 55, 59, 62, 65, 143, 171, 186, 205, 252, 260, 272

Implicite : p. 20, 13, 18, 19, 20, 55, 78, 95, 97, 153, 188, 251, 272, 275, 280,

Modeste : p. 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 18, 57, 59, 65, 72, 95, 96, 97, 111, 117, 155, 161, 178, 180, 185, 186, 190, 193, 198, 255, 260, 262, 271, 272, 275, 277, 278, 280, 281, 282,

Monument banal : p. 30, 45, 46, 96, 219, 253, 255, 259, 260, 262, 264, 265, 269, 271, 277

Plat : p. 8, 27, 33, 44, 68, 76, 80, 83, 86, 88, 95, 97, 112, 192, 223, 237, 273, 275, 276, 277, 280

Platitude: p. 27, 95, 96, 97, 275, 277

Poids : p. 7, 8, 9, 10, 12, 33, 34, 39, 48, 65, 71, 72, 94, 115, 163, 205, 211, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 251, 252, 260, 263, 277

Remémoration : p. 46, 54, 96, 107, 145, 148, 160, 173, 261, 262, 271

Répétition : p. 11, 92, 99, 100, 107, 115, 138, 149, 150, 153, 156, 158, 160, 163, 165, 175, 177, 185, 188, 191, 195, 197, 199, 212, 218, 253, 255, 261, 272, 275, 276, 277

Silence : p. 6, 7, 12, 57, 63, 116, 132, 153, 186, 194, 199, 200, 201, 203, 205, 207, 208, 210, 212, 214, 215, 217, 218, 220, 228, 223, 224, 230, 272, 274, 277, 278, 280

Suspension : p. 6, 9, 16, 18, 22, 24, 27, 28, 39, 41, 42, 95, 97, 99, 108, 170, 171, 188, 190, 194, 195, 219, 223, 225, 227, 229, 233, 234, 236, 237, 238, 242, 247, 249, 251, 252, 253, 259, 263, 273, 277, 279

Trame : p. 99, 120, 125, 140, 161, 173, 177, 200, 276

Index des artistes

- Andre, Carl p.8, 24, 25, 95
Arman p.37, 81, 99, 101, 103, 104
Barry, Robert, p.253
Beuys, Joseph p. 63, 137
Bloch, Pierrette p. 120, 121, 123, 186
Bourgeois, Louise p.50
Buraglio, Pierre p. 33, 72, 109, 111, 114, 115, 116
Brancusi, Constantin p. 84, 251, 253
Braque, Georges p. 76, 78, 80, 81
Cage, John p. 199, 207, 208, 210, 212, 214
De Champaigne, Philippe, p. 66
Donovan, Tara p. 156, 188
Fredrich, Caspar David p.167, 169, 170
Hammershoi, Vilhelm p.135, 136
Johns, Jasper p. 52, 54
Kiefer, Anselm p. 178
Komoundoros, Olga p.15
Krebs, Germaine Émilie dite Madame Grès p. 234
Mallarmé, Stéphane p. 204, 205
Morandi, Giorgio p. 69
Morris, Robert p. 9,10, 145, 147, 149, 171, 204, 219, 245, 247, 249, 260, 263, 265, 269, 278
Oldenburg, Claes p.31, 33, 262, 264
Parmiggiani, Claudio p. 215
Pétrovitch, Françoise p. 163, 165
Pontormo, da Jacopo p. 196, 198
Shiota, Chiharu p. 141, 143, 187
Ryman, Robert p. 201
Tinguely, Jean p. 13, 17
Sandback, Fred, p.119
Serra, Richard, p. 225, 226, 238, 251
Tatah, Djamel p. 138, 152, 199
Walther, Franz Erhard p. 219, 221, 222, 223, 245
de Zurbaran, Francisco p. 227, 229, 230

Index des auteurs

- Alberti, Leon Battista p. 115, 117
Anzieu, Didier p. 33, 41
Apollinaire, Guillaume p. 46
Arman p.101, 103, 104
Arasse, Daniel p. 68, 70
Babelon, J-P p. 264
Bailly, Jean-Christophe p. 211, 240
Baudrillard Jean p. 156
Baqué, Dominique p. 55, 56, 57
Beckett, Samuel p. 30, 212, 213, 217
Benjamin, Walter p. 58, 62, 63, 71, 137
Bergson, Henri p. 174, 256, 176, 261
Berthelet, Jean-Pierre p. 46
Bois, Yve-Alain p. 248
Bosco, Henri p. 201
Bouhours, Jean-Michel p.103
Cage, John p. 199, 207, 208, 210, 212, 214
Charbonnier, Georges p. 257
Chassat, Sophie p. 43
Christin, Anne Marie p. 204
Cocagnac, Maurice p. 200
Coural, Nathalie p. 34
Creissels, Anne p. 133
Cueff, Alain p. 140
Dagognet, François p. 47
Danetis, Daniel p. 65
Deleuze, Gilles p. 88, 213, 215, 233, 234
Didi-Huberman, Georges p. 17, 39, 106, 128, 145, 147, 241, 261
Dor, Edouard p. 196
Dufour-Kowalska, Gabrielle p. 170
Durkheim, Emile p. 47
Eco, Umberto p. 222
Freud, Sigmund p. 40, 41, 158, 160, 182
Giordano, Marina p. 129
Goethe, Johann Wolfgang p. 203
Greenberg, Clement p. 78, 80
Grenier, Catherine p. 54, 91, 130, 190, 191, 193
Guattari, Félix p. 88, 111
Hurtado, Evelyne p. 158
Ingold, Tim p. 117, 119, 120
Joppolo, Giovanni p. 10, 19
Jouffroy, Alain p. 83
Kandinsky Wassily p. 205, 207
Kasper, Ulrike p. 210
Krauss, Rosalind p. 73, 74
Kozloff, Max p. 219
Laks, Déborah p. 108
Le Bot, Marc p. 109, 114
Léger, Nathalie p. 30, 217

Lippard, Lucy R. p. 90
Mallarmé, Stéphane p. 204, 205
Michaud, Philippe Alain p.183
Michaud, Yves p; 115
Moreno, Arseno p. 230
Morris, Robert p. 10, 147, 204, 245, 260,
263, 269, 278
Osterwold, Tilman p. 101
Passeron, René p. 149, 150
Paulhan, Jean p. 76, 80
Pérec, Georges p. 21, 153
Restany, Pierre p. 13, 37, 106
Rosenblum, Robert p. 54
Sami-Ali, Mahmoud p. 155
Semin, Didier p. 106
Serra, Richard p. 225, 238
Schneller, Katia p. 9, 145, 149, 171, 247,
248, 249
Terrien, Nicole p. 13, 153, 155
Tuchman, Phyllis p. 201
Tucker, William p. 268
Vulbeau, Alain p. 60
Wat, Pierre p. 72, 108, 111
Wittgenstein, Ludwig p. 200

Table des œuvres personnelles



p.14 *Broderie fenêtrée I*, photographie numérique couleur, réalisée à partir d'une broderie blanche épinglée sur une boîte lumineuse, 50x75 cm, 2007



p. 77 Etude de mouchoirs en papier cousus, 2012



p.23 *Envelopes strip, Nuit Blanche 2013*, cinq suspensions, enveloppes cousues, 250 cm de hauteur, 2012



p.85 *You're welcome*, détail



p.29 *Envelopes strip*, détail



p. 87 *You're welcome*, patchwork de sac plastique, 3x3m, 2012



p.36 *Envelopes strip*, vue de l'exposition *A l'américaine* au CP5, Paris, deux suspensions, enveloppes cousues, 250 cm de hauteur, 2012



p.89 *You're welcome*, étape de réalisation, patchwork de sac plastique, 3x3m, 2012



p.38 *Clean up your mess*, livre brodé, 21x13 cm, 10 exemplaires, 2012/2013



p.105 *Moins on en a*, vitrine, table et pots de confiture, 150x70x50 cm, 2013



p.44 *Stop Whining*, fanzine, 20,5x10 cm, 20 exemplaires, 2012



p.113 *Carte Emeri*, toile émeri cousue et fil blanc, 180x200 cm, 2014



p. 49 *How to be a hero*, mouchoirs en papier cousus, 190x150 cm, 2012



p.118 *Carte Emeri*, détail



p.61 *How to be a hero*, mouchoirs en papier cousus, 190x150 cm, 2012



p.124 *Foule*, fil blanc, taie d'oreiller sur châssis, 50x50 cm, 2011



p.127 *Clean up your mess*, livre brodé, 21x13 cm, 10 exemplaires, 2012/2013
page intérieure



p.134 *Hommage*, crochet et cadres, dimensions variables, 2009
(crédits photographiques : Pierre Alain Marassé)



p.139 *Passants*, un mouchoir de la série fil blanc sur mouchoir, 22x22 cm, 2008



p.154 *Passants*, un mouchoir de la série fil blanc sur mouchoir, 22x22 cm, 2008



p.159 *Envelopes strip*, détail de l'installation Nuit Blanche 2013



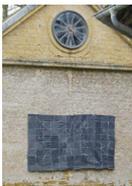
p.164 *Erika*, stylo bille sur papier millimétré, 27x42 cm, 2012



p.166 *Carrelage*, motif Erika, 4 carreaux peints à l'encre de stylo bille, 10x10 cm chacun, 2013



p.172 *Carrelage*, motif Concordia, 6 carreaux peints à l'encre de stylo bille, 10x10 cm chacun, 2013



p.179 *Carte Emeri*, Vue de l'exposition *Oeuvres in situ*, Sellières (39), toile émeri cousue et fil blanc, 180x200 cm, 2014



p.192 Vue de l'exposition *A l'américaine*, CP5, 2012



p.202 Vue de l'exposition *Commencement*, White Box Gallery, NY, 2012



p.224 *Envelopes strip*, dispositif d'accrochage, 2012



p.232 *Envelopes strip*, vue de l'exposition *French connection*, Barney Building, NY, suspensions, enveloppes cousues, 250 cm de hauteur, 2011



p.250 *Envelopes strip*, vue de l'exposition *Commencement*, White Box Gallery, NY, deux suspensions, enveloppes cousues, 250 cm de hauteur, 2012



p.266 *Envelopes strips*, vue de l'exposition *French connection*, Barney Building, NY, suspensions, enveloppes cousues, 250 cm de hauteur, 2011

Table des œuvres citées

- p.26 : Carl Andre, *Secant*, 100 tasseaux de bois, 30x9140 cm, 1977.
- p.102 : Arman, *O'clock*, accumulation de réveils matin dans boîte en plexiglas, 120x900x169cm, 1998.
- p.64 : Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 100 x 152 x 240 cm, 1966, piano, feutre, tissu, collection de Centre Pompidou
- p.122 : Pierrette Bloch, *Sculpture de crin (détail)*, 1990, crin enroulé, noué, 22x266x7cm, collection de l'artiste, France.
- p.51 : Louise Bourgeois, *Eugénie Grandet (détail)*, 2009, techniques mixtes, matériaux mélangés sur mouchoirs, Maison de Balzac, Paris.
- p.254 : Constantin Brancusi, *La colonne sans fin*, 1937, fonte, 29,22m, Roumanie.
- p.82 : Georges Braque, *Comptoir et verre*, 1912, fusain, papier faux bois collé, 62,8 x 45,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, NY.
- p.110 : Pierre Buraglio, *Gauloises*, assemblages de paquets de cigarettes, 220x180cm, 1989, collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val de Marne, France.
- p.209 : John Cage, *R/4 (Where R=Ryoanji)*, 1968, quatre crayons sur papier japonais, 25,7x48,8 cm, Kunsthalle, Berne, Suisse.
- p.67 : Philippe de Champaigne, *La cène*, vers 1652, 158x233 cm, Musée du Louvre, France.
- p.157 : Tara Donovan, *Untitled (plastic cup)*, 2006, installation, gobelets en plastique, dimensions variables, 12x127x152 cm, Etats-Unis.
- p.225 : Madame Grès, *Vue de l'exposition Madame Grès, La couture à l'œuvre*, Musée Bourdelle, exposition du 25 mars au 24 juillet 2011, France.
- p.53 : Jasper Johns, *Flag*, encaustique et collage sur trois panneaux de toile, 145,1x142,9 cm, 1967, The Eli et Edythe L. Broad Collection, Los Angeles, Etats Unis.
- p.181 : Anselm Kiefer, *La vie secrète des plantes*, 2001 - 2002 , Branchage, gesso, fil de fer, plomb, toile, 380 x 1500 cm , 6 éléments de 190 x 280cm et 4 éléments de 190 x 330cm, (5 sur 2 hauteurs), Centre Georges Pompidou, France.

- p.16 : Olga Komoundoros, *Demand Management*, 2009, installation, meubles et papiers journaux, dimensions variables, collection de l'artiste, Etats-Unis.
- p.206 : Stéphane Mallarmé, une des pages de *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, publié en 1914, photographie prise dans *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, édition de B. Marchal, Poésie/Gallimard, France, 2003, page 437
- p.131 : Marisa Merz, *Untitled*, 1993, dimensions variables, fil de cuivre tricoté, feuilles d'or, argile et acier.
- p.244 : Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, feutre, dimensions variables, 297x269x147 cm, MoMa, New York, Etats-Unis.
- p.246 : Robert Morris, *Wall hanging, 1971-1973*, de la série *Felt piece*, feutre découpé, 247x355x120 cm, MoMa, New York, Etats-Unis.
- p.32: Claes Oldenburg, *Soft Ladder, Hammer, Saw, and Bucket*, 1967, toile, caoutchouc mousse, peinture et bois, 244 x 137 x 61 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, Hollande.
- p.216 : Claudio Parmiggiani, *Silenzio*, 1971, crayon sur papier, 34x25 cm.
- p.166 : Françoise Pérovitch, *Radio Pérovitch*, Semiose éditions, 2009, France, 740 pages.
- p.197 : Jacopo da Pontormo, *Déposition*, 1527, huile sur toile, 313x192cm, Eglise Santa Felicita, Florence, Italie.
- p.229 : Richard Serra, *Belts*, caoutchou vulcanisé et néon, 182,0x762x50,8cm, 1966-1967, Solomon R.Guggenheim, new York, Panza Collection, Etats-Unis.
- p.142 : Chiharu Shiota, *Home of Memory*, 2009, fils de laine noirs, installation in situ, La maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, Paris.
- p.151 : Djamel Tatah, *Sans titre*, huile sur toile, 1,95x3m, 2007
- p.220 : Franz Erhard Walther, *Three board bands*, 1963, bande de coton et clou, 8,5x825 cm, Collection of Franz Erhard Walther Foundation, Allemagne.
- p.228 : Francisco de Zurbaràn, *Saint Sérapion*, 1628, huile sur toile, 120x103 cm, Wadworth Atheneum, Grèce.

Annexes

Expositions

- 2014 *In situ*, exposition collective d'œuvres réalisées sur le site des anciennes forges Baudin, Les Forges Baudin, Sellières (39)
- 2013 *Nuit Blanche*, Hors parcours, 20ème arrondissement, Paris
- Petit joueur*, CP5, Paris
- Culture(s) générale*, La petite maison, Moiteur (39)
- 2012 *A l'américaine*, avec Aurélie Arqué, commissaire d'exposition Nicolas Fabès, CP5, Paris
- Commencement*, White box Gallery, New York,
- A vos Bic(s)*, Galerie du Buisson, Paris
- Art at twenty-five*, Krasdale Gallery, Bronx,
- A vos Bic(s)*, CP5, Paris,
- 2011 *French Connection*, The Uncommons, Barney Building, New York,
- MFA Open Studios*, Barney Building, New York,
- La figure et le lieu*, Galerie CROUS Beaux Arts, Paris,
- 2010 *Aujourd'hui la couleur*, Galerie CROUS Beaux Arts, Paris,
- 2009 *Dialogue(s) à l'œuvre*, Galerie CROUS Beaux Arts, Paris,
- Salon-Dialogos*, Galerie Dialogos, Arcueil-Cachan,
- 2008 *Rhizome et autres chemins*, galerie du CROUS Beaux Arts, Paris et

Galerie Michel Journiac, centre Saint Charles, Paris,

Nuit de la création étudiante, Festival Ici et demain, Maison des initiatives étudiantes, Paris,

Filer l'arbre, Festival Ici et demain, L'aiguillage galerie, Paris,

Portes ouvertes du squat Bœuf 3, Paris,

2007 *Bonjour/Au revoir*, portes ouvertes du squat de l'entrepôt Albin Michel, Montrouge.

Résumé

Coudre le poids des matériaux modestes est l'enjeu plastique de mon travail depuis plusieurs années. Par une extraction et une exploration du modeste au sein d'assemblages cousus, s'est ouvert un questionnement sur la sculpture. La thèse *Du silence à l'ouvrage*, témoigne de leur passage de futilité à surfaces planes au sein de suspensions et interroge leur fragilité et poids théorique.

En me détournant des usages traditionnels, je couds des assemblages qui silencieusement interroge le quotidien, le savoir-faire, l'ordre apparent des choses et des représentations. Je tisse une constellation d'interprétations, de formes et de références dont la force symbolique et politique se révèle dans le modeste.

Les formes sculpturales découlent de ce préexistant, négocient avec lui et l'agentent. Elles ne naissent pas d'une modification provenant de l'extérieur mais de la matérialité des matériaux les composant. Une chute où les matières racontent leur tragédie et épuisent leur possible, pour devenir des formes empathiques aux poids symboliques. Mes recherches exposent les assemblages cousus pour révéler les tensions inhérentes à la matière et sa provenance.

Mots clés: chute, couture, empathie, extraction, fragile, modeste, plat, poids, silence, suspension.

Stitching the weight of modest materials is the fundamental question; it is the heart of my research these past several years. Modest mediums are able to raise questions about sculpture by extraction and exploration of their materiality in stitched assemblies. The thesis *Du silence à l'ouvrage* shows their passage from futile object to flat surface in suspensions and tell their fragility and their theoretical weight.

Turning away from traditional uses, I sew assemblies that silently asks everyday, knowledge, the apparent order of things and representations. I weave a constellation of interpretations, shapes and items whose symbolic and political force is revealed in the modest.

Sculptural forms derive from the pre-existing, negotiates with it and arranges it. The sculpture is born more from an external change than from the materiality of its components. It is a fall where materials recount their tragedy and deplete their potential becoming empathetic forms of symbolic weight. My research demonstrates stitched assemblies and reveals the tensions inherent in the material and its provenance.

Keywords: fall, empathy, extraction, fragile, implied, modest, flat, weight, seam, silence, suspension.