

Porte-fenêtre et abat-jour

Maud Couton
DNSEP année 2014/2015 - option art, mention formes/langages
Esam Caen/Cherbourg

Le temps et l'espace ne font qu'un, n'est-ce pas ?

On les croyait dissociables mais seul le moment actuel existe, *it's always now*.

En fait c'est le présent qui est éternel.

La lumière est belle. Et ce n'est pas ce que je peins, actuellement.

Je continue de peindre la brume.

Même ici je peins de mémoire. Il n'y a véritablement rien d'objectif, je peins le souvenir d'hier matin.

Tout passe par le prisme du souvenir, et étant donné que chacun en a de différents... On ne peut voir les mêmes choses, chacun est seul avec lui-même.

-Est-ce que ça ressemble à une forêt vide ?

-Non.

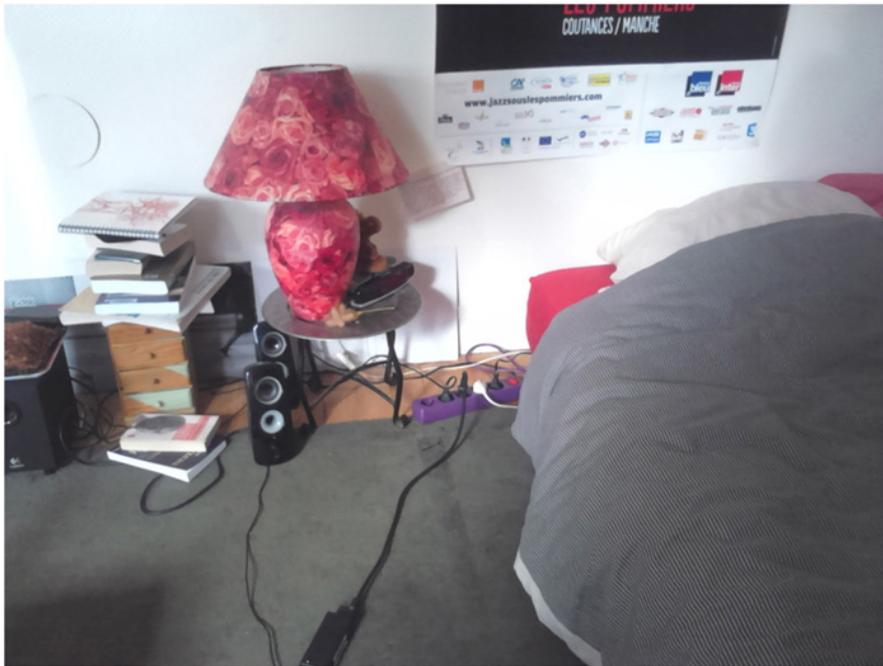
-Non, à moi non plus.

Parce-que quelqu'un la regarde.

Dans ce cas, existe-t-il des paysages vides ? Peut-on savoir à quoi ressemble une pièce vide ?

David Hockney, *A bigger picture*.

LATITUDE : 49.11362 | LONGITUDE : -0.357167



La tête au nord

SOMMAIRE

EXORDE

EN PREMIER, LIEUX

L'ART COMME EXPÉRIENCE

GLISSEMENT DE L'IDÉE

ACTIVER L'ESPACE

CAPTATION SYNCHRONE

FRONTIÈRE DU DOCUMENT

LES OBJETS DÉVIANTS DU RÉEL

BIBLIOGRAPHIE

ICONOGRAPHIE

Que perçoit-on du territoire que l'on considère ?

De cette surface, celle sur laquelle on vit, où l'on se déplace, que l'on expérimente, que l'on investit ou observe curieusement. Nous sommes intrigués par ce qui nous dépasse, même fascinés par ce que l'on ne peut contrôler. Essayer de concevoir le temps, l'espace et ses interstices nous ramène sensiblement à notre condition humaine et crée un regard réflexif sur nos environnements. Remettre en cause les représentations qui nous servent à lire le monde devient une façon de le questionner et crée l'occasion d'inventer un langage plus intime et sensible.

La différence de perception entre ce que l'on voit et ce que l'on regarde est une distinction que je trouve intéressante. Que se passe-t-il entre le réel et nos yeux et quand l'homme, l'artiste, prend en compte cet écart ? Le réel serait ce qui existe de façon autonome, mais quand l'œil se pose sur lui, cette notion de réel est à considérer non plus comme un fait mais comme un rapport subjectif, sans définition établie.

Assis dans l'atelier, tout paraît parfois trop statique. C'est alors que surgit un besoin de mouvement, sans idées préconçues mais avec l'envie d'être surpris. Dans cet état réceptif, avec un sentiment presque primaire, celui de l'instinct : un tas de feuilles mortes, un regard échangé avec un passant, ou le reste d'une affiche publicitaire deviennent autant de sources d'intrigues. Dès que le corps s'implique on peut parler d'expériences, inhérentes à nos vies. En revenant à l'atelier ces expériences et objets-sentiments restent comme attachés au lieu où ils se trouvaient. Cependant ils peuvent exister différemment, c'est alors que leurs souvenirs cherchent une forme-vecteur et aussi un équilibre entre nécessaire et suffisant pour se saisir d'une justesse, mimesis du ressenti passé, un passé qui se réinvente souvent et qui parfois se glisse dans les brèches du réel.

Ces œuvres, basées sur l'expérience, sont liées au lieu et au temps présent et pourtant elles ne sont pas toujours données à voir dans leur immédiat. Parfois même immatérielles, elles peuvent pourtant restituer le vécu et le sentiment grâce à leurs propres modes d'existences. C'est alors que la trace d'un instant reconstitue un instant parallèle, comme une projection. Il est vain d'essayer d'être fidèle à un instant révolu, ce que je trouve intéressant réside justement dans la transformation inévitable. L'ici et maintenant peut être véhiculé. Comprenant l'écart temporel et spatial ces œuvres activent l'imaginaire de leurs regards.





Rembrandt, *Les Trois Arbres*, 1643

En premier, lieux

Le paysage, le territoire ou plus approximativement l'espace qui nous entoure est aussi représenté par ce qu'on appelle des lieux. Un terme qui englobe tout, aussi vaste qu'imprécis, tout comme ce que l'on tente de définir.

Comme le temps, le lieu fait partie de notre quotidien. C'est pourtant plus une notion ressentie que comprise. C'est une chose connue à laquelle nous appartenons tous puisque toute chose est quelque part et en un lieu. Ce mot sert avant tout à décrire notre relation au monde, à préciser notre position. C'est alors que l'on se crée des limites, des frontières inexistantes géographiquement qui nous servent pourtant de repères.

On considère les choses de façon différente au fil du temps et avec l'évolution des aspirations, quelles soient culturelles ou personnelles. C'est pourquoi on peut penser que nos perceptions du territoire n'évoluent pas au même rythme que le territoire lui-même. La lumière change tellement vite qu'elle est difficile à décrire.

Le paysage est aussi un mot sans définition, c'est une notion qui d'ailleurs n'existe pas chez les grecs anciens. Il naît de cette envie de nommer pour mieux comprendre ce qui nous entoure. Il implique un point de vue, ce qu'on appelle paysage c'est en fait le résultat de la contemplation de la nature. Ce mot nous appartient spirituellement et non comme un ensemble matériel. Ce n'est pas un objet c'est plutôt un sentiment, le définir reviendrait à définir notre propre perception. Ce que je vois est aussi ce que je ressens.

Il est question du regard et de la différence entre voir et regarder. Entre la promenade et la dérive. Entre marcher vers un but et marcher pour marcher, avec la conscience que c'est notre mode de déplacement.

Lorsque l'on visite une ville inconnue et qu'on la parcourt pour la première fois, le temps semble se dissoudre. La volonté de mémoriser les lieux où l'on ne reviendra peut être pas, aiguise notre regard. Se perdre offre une expérience similaire, marcher sans savoir où la route nous mène incite à adopter un regard plus attentif. S'égarer dans notre environnement quotidien deviendrait une façon de l'envisager réellement, sans représentations préexistantes. C'est ainsi que l'on s'aperçoit que dans une même ville nous pouvons être à la fois autochtones et étrangers. On peut penser que ce sentiment est dû à la distinction entre les lieux que nous connaissons et ceux que nous découvrons. Pour Marcel Proust "Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages mais à avoir de nouveaux yeux".

"Notre destination n'est jamais un lieu, mais plutôt une nouvelle façon de regarder les choses."

1 / Henry Miller, *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, Buchet Chastel, 1991, p. 40

Dans l'art le sujet paysage met du temps à apparaître, il est d'abord présent de façon symbolique, comme arrière-plan. Perçue comme menaçante, la nature ne se représente pas. C'est seulement à partir du XVI^{ème} siècle que le paysage est réellement pris en compte, il devient comme une façon de réorienter le regard vers l'extérieur et de s'affranchir de certains codes académiques. Il ne reste plus au peintre qu'à agrandir la fenêtre, jusqu'à oublier ce qui l'entourait.

Initiateur de la pensée romantique du paysage, Caspar David Friedrich disait que le peintre ne devait pas peindre ce qu'il voyait devant lui mais ce qu'il voyait en lui. Ce qui apparaissait comme "menaçant" était sûrement la peur de ce qui n'est pas établi, qui n'a pas d'autre vérité que celle que l'on se crée. Ce travail progressif conduit à une certaine liberté et respiration du tableau, tout en reflétant des émotions et états d'âmes. Ce nouveau sujet pousse à considérer l'horizon, entraînant avec lui une ouverture perceptive sur des notions telles que l'infini, l'insaisissable, le vide... L'invisible de là où nous ne sommes pas.

"L'idée de l'espace et le comportement de l'homme sont toujours liés. L'homme se réfléchit dans l'espace et l'espace conçu le façonne en retour."²

À la fin des années soixante et avec l'apparition des artistes marcheurs, performeurs, avec le land art et cette envie de sortir de l'atelier, le territoire devient matière première, une matière que l'on ne peut pas tout à fait s'accaparer, sans réelles limites, si ce n'est celles que l'on s'invente. L'artiste se met en mouvement, le corps et l'espace communiquent. Le concept sert de trait d'union, comme un prétexte à la naissance d'une nouvelle relation où il s'agit de concevoir l'environnement comme support et non plus seulement comme modèle.

Cette institutionnalisation des années soixante et soixante-dix permet aujourd'hui d'approfondir certaines démarches antérieures. Il s'agit d'inventer de nouvelles formes à cet art de la mobilité et aux concepts et réflexions qu'il a engendrés à propos de l'intervention dans un espace. Ces questions sont sensiblement rattachées à leurs prémisses mais évoluent dans l'art contemporain avec des préoccupations et aspirations qui se réinventent.

L'art comme expérience

"L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience est une forme de vitalité intense. Au lieu de signifier enfermement dans nos propres

2 / Olivier Debré, cité dans *Le Journal du regard* de Bernard Noël, P.O.L éditeur, 1988 p.8

sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. Au lieu de signifier l'abandon au caprice et au désordre, elle fournit l'unique manifestation d'une stabilité qui n'est pas stagnation mais mouvement rythmé et évolution. Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique." ³

L'expérience unifie l'instant, le lieu et notre réception sensible. Lier l'art et l'expérience c'est comme matérialiser de façon concrète la réflexion que peut avoir l'homme sur son environnement de façon consciente. Cette conscience se porte à la fois sur le plan de la signification, sur l'union des sens, du besoin, de l'impulsion et de l'action qui caractérisent l'être vivant. La performance artistique est une façon de provoquer des expériences en marge de la nécessité que nous imposent nos modes de vie. Comme une façon de vivre l'imaginaire, sans limites. Ainsi Joseph Beuys essaie de vivre seul avec un coyote, Roman Signer lance des tabourets par la fenêtre, Simon Faithfull va éprouver l'effet de l'eau sur la marche dans les fonds marins. Ce qu'il reste de ces actions c'est l'expérience de l'artiste. Ce mot est intrinsèquement lié à la vie, comme un enchaînement et même une succession, les expériences se suivent sans interruption. Qu'elles soit bonnes, mauvaises, parfois insignifiantes ou bouleversantes. Même les plus ordinaires renvoient à nos affects. C'est ce qu'on se raconte et qu'on peut imaginer au travers du témoignage d'un autre qui, par transposition, nous touche directement.

"Marcher me met à même d'étendre les frontières de la sculpture qui peut désormais avoir pour sujet le lieu." Richard Long

Comme une forme active d'expérience du terrain par l'homme, la marche peut devenir comme lorsqu'on se concentre sur notre respiration, une sorte de méditation nous rapprochant de notre essence et de celle de ce qui nous porte.

Quotidiennement nous marchons d'un point à un autre avec un but, se rendre au travail, rejoindre quelqu'un, aller chercher ce qui nous manque... Si le but est de marcher, l'itinéraire peut se construire différemment. Depuis 2006, Jean-Christophe Norman développe une suite d'explorations de grands ensembles urbains à travers le monde en reproduisant précisément par la marche les contours d'une ville dans une autre. Il peut ainsi se déplacer en suivant un itinéraire qui enrichit l'expérience de la marche en la teintant d'un décalage des frontières qui lui permet sûrement de mieux appréhender le territoire qu'il parcourt. Son déplacement tracé sur une carte permet de se rendre compte du trajet qu'il a effectué. C'est alors que ce qui nourrit cet itinéraire réside dans le récit et la carte présuppose instinctivement cette idée de narration.

3 / John Dewey, extrait de *L'art comme expérience*, Folio, 2010, p. 55

“Une carte montrera différentes routes, traversant le même pays. Il est possible d’emprunter n’importe laquelle mais non deux à la fois” Ludwig Wittgenstein

Partant de notre présence au monde et reconnaissant l’importance du réel dans la configuration de la pensée humaine, la géopoétique fondée par Kenneth White, poète et penseur, est un champ de recherche et de création qui aspire à réunir la parole de l’Homme et celle de la Terre. Elle relève autant de l’esprit que de la géographie.

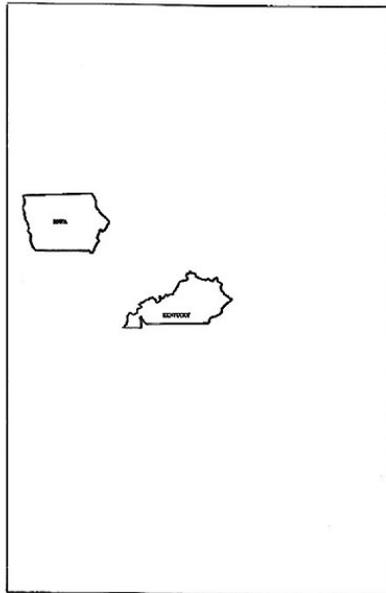
La carte est un outil d’orientation et devient incontournable dans ce rapport à l’espace et au monde. Elle tient à la fois de l’observation et du voyage, de la description et des sensations, du fait scientifique et de l’imagination humaine. C’est un genre d’écriture des lieux qui intéresse les géopoéticiens et qui sera un point d’ancrage à leurs réflexions. La carte est la représentation d’un ensemble et un repère de localisation, c’est un objet qui fait directement référence à la mobilité et au voyage par une lecture de la terre. La lecture d’une carte est une source de réflexion sur la distance physique qu’elle établit entre les lieux, c’est alors qu’elle incite à la rêverie déambulatoire. Elle intègre ce qui semble être la source d’une réflexion poétique, le lien à la fois physique et spirituel entre l’homme et le monde. C’est ce que Kenneth White appelle la méditation géomentale. Il accroche des cartes aux murs de sa chambre, cela lui permet de connecter le dedans et le dehors, pour lui indispensable au déclenchement de l’acte de l’écriture.

Les codes, les couleurs, avec les légendes et l’écriture des lignes et des formes sont un langage de signes. S’ils se détachent de leur forme conventionnelle où de la notion de véracité, la représentation du réel qu’ils transmettent peut alors dériver.

Le groupe d’artiste Art & Language analyse les codes de représentation du monde, *A map do not indicate the Canada* questionne les codes géographiques et linguistiques en mettant en évidence le mécanisme de la perception pour nous faire prendre conscience de l’effet des signes. Cette carte peut indiquer tout sauf ce qu’elle n’indique pas. Seulement l’Iowa et le Kentucky sont représentés, flottant comme des îles, ils perdent la pertinence géographique.

De cette façon le récit attaché à ces cartes peut se situer dans un monde inventé dont la carte reste pour autant lisible grâce aux signes. On peut penser aux cartes très détaillées du *Mordor* dans l’imaginaire de Tolkien ou celle de *La fin des temps* d’Haruki Murikami. La carte peut ainsi être “fictionnée” ou détournée en créant une nouvelle réalité, ou de nouveaux points de vue.

Dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, l’artiste recherche d’où provient la fascination qu’il a pour l’esthétique poétique de la carte qui a priori n’en a pas. En la photographiant il crée comme une représentation de la représentation du réel qui par cette double distance nous pousserait à repenser notre rapport au territoire.



Map to not indicate: CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKIMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPIGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, MASSACHUSETTS, VERMONT, CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW YORK, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, WISCONSIN, MINNESOTA, EASTERN BORDERS OF NORTH DAKOTA, SOUTH DAKOTA, NEBRASKA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MISSOURI, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA.

Art & Language, Terry Atkinson et Michael Baldwin, *Map to not indicate: CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKIMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPIGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, MASSACHUSETTS, VERMONT, CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW YORK, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, WISCONSIN, MINNESOTA, EASTERN BORDERS OF NORTH DAKOTA, SOUTH DAKOTA, NEBRASKA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MISSOURI, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, GEORGIA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA. 1967*



Jean-Christophe Norman, *Les circonstances du hasard, 2011* contours des cinq régions, (Alsace, Bourgogne, Champagne-Ardenne, Franche-Comté et Lorraine) redessinés à l'intérieur d' Istanbul.

Louis. – Après, ce que je fais, je pars. Je ne revins plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus.

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore (après, j'en aurai fini) :

c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent, c'est dans le Sud de la France. Parce que je me suis perdu, la nuit dans la montagne, je décide de marcher le long de la voie ferrée. Elle m'évitera les méandres de la route, le chemin sera plus court et je sais qu'elle passe près de la maison où je vis.

La nuit aucun train n'y circule, je ne risque rien et c'est ainsi que je me retrouverai. À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense, il domine la vallée que je devine sous la lune, et je marche seul dans la nuit, à égale distance du ciel et de la terre. Ce que je pense, et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.

Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.

Septembre 1995

Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* (épilogue)
Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 152



Nils-Udo, Hommage à Gustav Mahler, 1973

Glissement de l'idée

La forme est indissociable de ce qui l'a constitué, ce sont comme les racines de l'objet. Les circonstances de production nous permettent de l'ancrer dans une réalité temporelle qui la dépasse. C'est alors que même lorsqu'une œuvre semble formellement autonome, son histoire processuelle est souvent indissociable de sa visibilité. Pour ressentir la force des peintures de Jackson Pollock, nous les voyons au mur alors que nous les imaginons au sol, au moment de leur création, ainsi nous devons savoir que même si la photo du saut dans le vide de Klein est un photomontage il s'est tout de même jeté du haut du mur, seule la bâche tendue au sol, par précaution, a été effacée.

Le récit de ces instants, qu'il soit écrit ou oral sert de base à la transmission. Il donne du sens au visible, il le complète et amène une compréhension de l'intention. Le récit est donc intimement lié à l'action qui génère la forme. S'il est considéré il permet d'intégrer une dimension narrative véhiculant des idées et concepts liés à la sensibilité du vécu. Ils sont la configuration de l'expérience temporelle vive, donc de l'expérience du temps vécu par l'artiste là où il se trouvait lors de la conception ou production. Certaines œuvres peuvent même dépasser ou transformer leurs apparences visuelles, par le biais de la narration.

Le concept qui détermine le processus de création oriente l'action, en établissant des modalités, c'est un premier récit, dit protocolaire. Il revient à guider le futur récit, la part de hasard durant l'action est cependant nécessairement inconnue, son ampleur dépend de la place que lui laisse le concept. Quand François Allys investit le territoire urbain c'est pour raconter une histoire. Le lieu est l'origine d'une narration, l'artiste se réapproprie le quotidien, il crée à partir de situations rencontrées au hasard, il choisit ensuite un protocole. Lorsqu'il pousse un glaçon dans les rues de Mexico il ne peut tout prévoir et il laisse une place importante à l'improvisation, il ignore le temps que cela prendra ou le chemin qu'il suivra, mais le concept, celui d'impliquer son corps de cette façon fait à l'avance partie de ce que raconte l'œuvre, celui par quoi elle sera transmise. C'est ainsi que s'opère le glissement du concept, le protocole ou processus que l'artiste se donne est antérieur à l'action et pourtant il participe déjà à son futur résultat. Ainsi Richard Long pose le concept : marcher dans une prairie et y laisser la trace, *A line made by walking*. L'acte active le processus contenu dans le concept qui se charge ensuite d'une sensibilité liée au vécu. Il témoigne par un visuel photographique qui sert de support aux récits de l'œuvre. On peut alors se rendre compte de sa visibilité à ce moment-là et peu importe que sa présence physique ne soit plus, l'œuvre n'a pour autant pas disparu, sa force existe toujours et réside dans l'effective mise en action du concept.

Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970, 24 000 tonnes de terre déplacées, 457 (largeur du ravin comprise) x15x9 m. Virgin River Mesa, près d'Overton, Nevada.

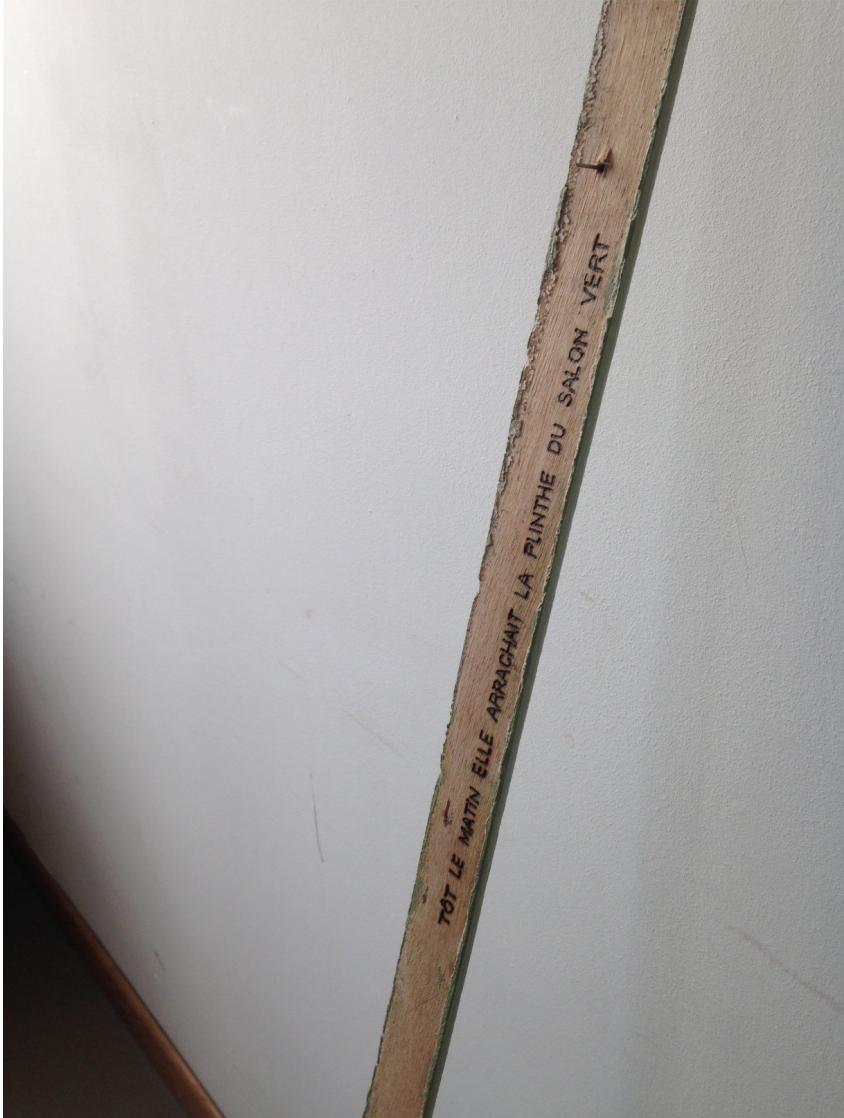
L'énoncé de Michael Heizer aurait pu être écrit avant l'action puisqu'il s'agit du protocole. Pourtant l'intention seule ne suffirait pas, savoir que l'œuvre est physiquement quelque part permet d'imaginer ce paysage anthropique. Les photographies s'animent, elles sont chargées d'une énergie passée où viennent se greffer les récits. Je me représente cette quantité de terre, je ressens la violence de son déplacement et le vide qu'elle laisse creuser ma conception du désert.

L'artiste peut agir sans témoins, il diffuse alors l'événement selon son propre sentiment, de toute façon le spectateur n'a pas besoin de preuves sinon des appuis à l'imaginaire. On peut parler d'une sorte de fiction du réel antérieur ou d'une mimesis d'action d'ordre personnel, c'est comme une autofiction.

Le récit est une représentation de l'action. Tout récit littéraire serait obligatoirement fictionnel, c'est-à-dire irréel. Il peut paraître étrange de parler ainsi de fiction alors que l'action a bel et bien eu lieu, pour autant si elle avait été vécue dans les mêmes circonstances par quelqu'un d'autre elle aurait probablement été racontée différemment, inscrivant des détails qui sont interprétés et perçus avec un affect personnel. Ainsi, le récit de fiction, parce qu'il est libre de toutes contraintes, peut être refigurer. Il revient à dire que la narrativité résiderait précisément dans cette caractéristique du récit de fiction, dans cette possible prise de liberté par rapport au temps vécu et dans cette construction libre d'un monde fictionnel dans lequel l'expérience temporelle possède ses propres règles.



Francis Alÿs, *Paradox of praxis 1*, « Parfois, faire quelque chose ne mène à rien », Mexico 1997



Maud Couton, *Tôt le matin elle arrachait la plinthe du salon vert*, 2015

Activer l'espace

Les mots ont une force significative et une incidence immédiate dans l'esprit de celui qui lit. Ils touchent à l'intériorité. Le mot peut renvoyer à une visibilité que l'on peut se représenter grâce au souvenir de l'objet, mais lorsqu'il évoque quelque chose de plus abstrait, c'est alors que l'imaginaire travaille seul, sans représentations.

Ainsi si j'écris "Entre le premier et le deuxième" aucune image comme référence tangible n'est contenue dans les mots. Ce qu'il reste c'est l'idée de quelque chose entre deux entités qui se suivent. C'est une possible définition de l'intervalle. Les mots contiennent en eux même l'indicible, l'inqualifiable. Si entre chacun on laisse parler ce qui n'est pas écrit il se produit un sens qui n'est pas imposé. L'écriture énigmatique guide l'esprit vers une interprétation libre.

Les mots sont comme des guides, ainsi ils peuvent activer des espaces par la prise de conscience de ceux dans lesquels ils sont installés ou ceux auxquels ils font référence. Si on admet que l'espace n'est pas forcément ce dans quoi quelque chose advient et que ce sont parfois les choses qui font advenir l'espace.

La phrase de Lawrence Weiner "As far as the eye can see" se laisse approprier par le lecteur, comme si elle était directement pensée par lui. Le langage in situ, par le lettrage adhésif, permet ici de "faire parler" l'architecture, la phrase semble en faire partie, elle s'adapte à l'espace, elle s'étale sur toute la largeur du mur, elle devient le mur. C'est la surface sur laquelle se heurte le regard, dans son entièreté. Le corps du lecteur se retrouve impliqué, L'Œil c'est le sien.

La phrase est lue une première fois, elle est inconsciemment mémorisée et sa lecture n'est alors plus nécessaire. Ce qu'il reste après la lecture c'est le retour qu'elle opère sur soi, sur la conscience de son propre regard et la présence du corps dans l'espace ainsi activé. L'usage des mots engage une nouvelle relation à la forme, il ne s'agit plus de voir mais de concevoir une sorte de sculpture mentale. C'est notamment cet écart entre la forme et le fond qui caractérise cette lecture, entre la visibilité bien connue du langage et sa signification capable de faire surgir des sensations aussi variées qu'inépuisables. Ainsi donnés à voir, sortis de la tradition "papier crayon" les mots ont un impact différent, moins matériels, sans marges, moins personnels, sans bavures, presque sans écrivain. La frontalité créée par l'accrochage mural, dénué de cadre, produit un face à face avec le spectateur, qui de suite devient acteur par la lecture spontanée. Ce lien entre l'objet et le spectateur Rémy Zaugg cherche à le décliner, expérimentant alors l'effet réflexif produit. Il utilise à la fois le caractère signifiant des mots et leurs qualités picturales, ainsi les couleurs participent à la réception que l'on a du texte. Je lis "perçois ce que tu vois" et j'assimile par la tête et par le corps les mots gris clairs sur fond blanc. A l'instant la vision des mots devient perception par la conscience du regard. Ce que je vois ce sont des mots presque invisibles, le tableau est aveugle et ce que je perçois m'aveugle à mon tour.

Ces formes textuelles renvoient à une forme de dématérialisation, d'autant plus si le texte se passe d'une forme d'esthétique visuelle, il sert de prise de conscience de l'absence physique.

Dans *Impressions de Kassel*, Enrique Vila-Matas raconte son expérience d'une œuvre de Ryan Gander au musée Fridericianum installée durant la dOCUMENTA 13, une fois à l'intérieur il commence à parcourir les salles immenses du rez-de-chaussée qui sont toutes étrangement vides, traditionnellement constituant le principal espace d'exposition, les murs et sols dénudés semblent subir le vide beaucoup plus que n'importe où ailleurs, seul une sorte de courant d'air persistant parvient à le sortir de sa rêverie et, remontant son col il finit par remarquer une petite plaque à l'angle blanc où il lit étonné que la brise est artificielle, signée Ryan Gander, intitulée "L'impulsion invisible". Ces mots-là déclenchent la prise en compte réelle de cette brise qui devient singulière. Elle vient alors habiter le vide et agit comme prise de conscience de la fragilité de notre perception et sur la possible manière de la guider. Cette brise met en avant le possible renversement sensible que l'on peut avoir avant et après sa compréhension. L'effet produit vient brusquement remettre en cause l'espace.

Si les mots peuvent activer un présent qui se construit dans l'instant, ils peuvent aussi rejouer le passé. Je pense à Hamish Fulton qui se sert des mots dans l'espace non plus pour provoquer une prise de conscience de l'espace même mais pour transporter le spectateur ailleurs. Il s'agit pour lui d'évoquer une expérience passée, de la rejouer en intégrant le spectateur par transposition. Souvent accompagnés de photographies, les mots activent une dynamique qui complète la réalité visuelle des images du lieu où s'est déroulée l'action. On peut alors ressentir la mobilité du corps de l'artiste, grâce à des détails, itinéraires, obstacles, durée de la marche, kilomètres parcourus, qui resituent l'expérience corporelle dans ces lieux que l'on ne peut qu'imaginer. Les rapports d'échelle du corps aux espaces naturels sont rejoués par la taille souvent monumentale de ses installations, le regardeur est comme happé par l'espace qui fait directement écho au site. Cet écho transforme le lieu qui n'est ni celui de l'action, ni celui de la galerie mais plutôt un mélange des deux qui nous placerait dans une sorte de non-site ou de site imaginaire.



Lawrence Weiner, *As Far As The Eye Can See*, 2000, musée Düsseldorf, Allemagne

UNE QUANTITÉ SUFFISANTE D'EAU DE JAVEL VERSÉE SUR UN TAPIS POUR LE DÉCOLORER

UN MUR CREUSÉ PAR L'IMPACT D'UN UNIQUE COUP DE FUSIL

UNE RIVIÈRE ENJAMBÉE

DE LA LAQUE SATINÉE BLANCHE VAPORISÉE PENDANT DEUX MINUTES À UNE PRESSION DE 20 KG DIRECTEMENT SUR LE SOL

Lawrence Weiner, *Relevés n°024, n°026, n°070 et n°007*, Art conceptuel, une entologie, mix, 2008

Machine à écrire, essai d'autonomie

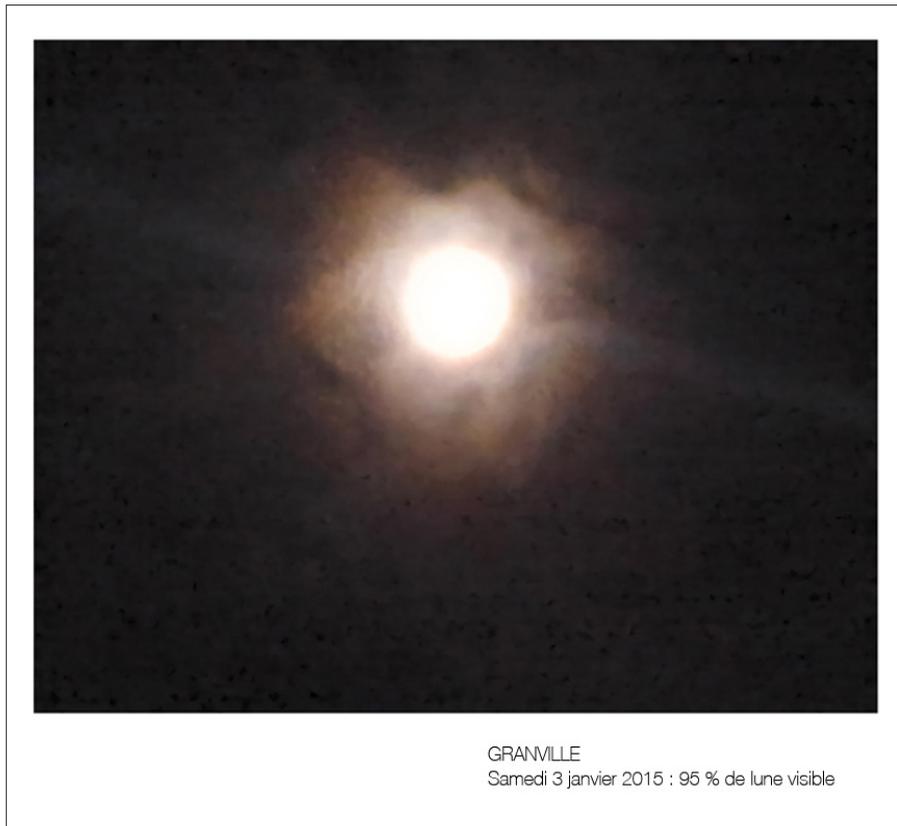
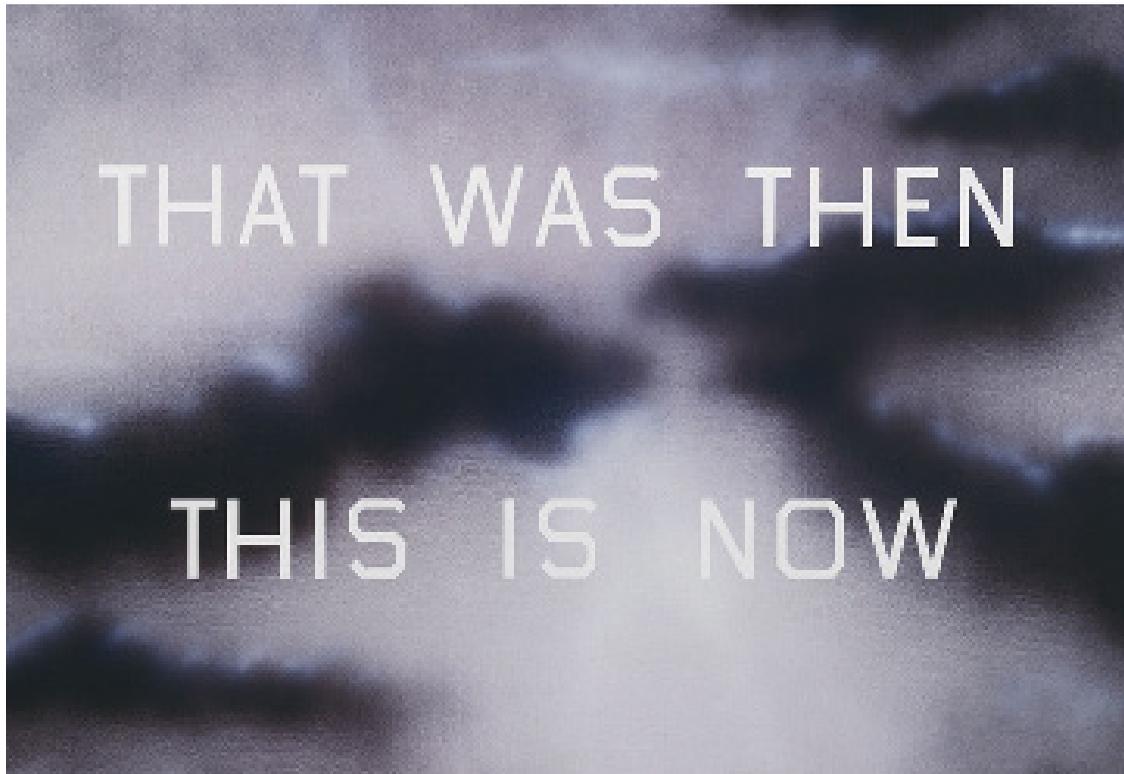
Depuis le premier mot ça a commencé et la première page m'inspire déjà le rythme qui ne provient pas des mots mais de leur support, utilisé pour sa largeur, la première page semble plus proche de sa voisine, recto de la troisième, c'est ainsi, suivant la limite du bas que l'encre s'écoule, suivant son court saccadé par la manipulation nécessaire et cette lame régulière menaçant de trancher les mots à chaque bordure, elle fait partie de la mécanique que le support inflige à l'écriture, jusqu'à la fin, qui arrivera et on la tient déjà et sans connaître son écoulement j'en mesure la distance, je sais que je ne pourrai continuer après avoir tourné la dernière, je commence avec la connaissance de la fin et sans savoir comment y parvenir, je vais continuer vers autre chose ou rien de plus que l'impression que tout ce qui vient n'est rien d'autre que cela, je suis dans le papier jusqu'à cette fente au milieu, jusqu'à cette lame au bout, aussi régulière qu'une machine, j'essaie de ne pas créer la discontinuité, l'écriture permet de différencier ces pages qui étaient similaires, on ne peut se lire quand on écrit et sans savoir si ce que je dis est compréhensible je tourne la page sans retour sur ce que j'y laisse pour en découvrir une nouvelle, déjà presque moins vierge, moins blanche, à mesure que..

Violente celle-là m'interrompt presque et c'est comme un jeu, continuer sans savoir si ce morceau de réflexion m'amènera à un autre, juste former une longue phrase sur ce support dont l'épaisseur est comme faux indice d'une consistance erronée par le peu d'espace que j'utilise et qui laisse au-dessus la place à ce qui pourrait être une illustration, alors inexistante d'une écriture trop pauvre pour elle, célibataire de son sens, ne possédant que son début et sa fin diluée à l'entre deux. Qui continue de s'écouler sans autre but que de finir, combien encore, j'étais au centre je crois, à la moitié de ce qui n'est pas encore terminé. Sans histoires, sans héros, c'est l'écriture qui se raconte au même moment qu'elle s'inscrit, dans l'instant, ce qui est derrière est indélébile mais n'a déjà plus d'importance et ce qui importe c'est ce qui vient, même si sur cette constante ce ne sera rien de plus que la suite, suite de ce qui n'était pas, juste un peu plus proche du dernier mot, c'est à l'inverse de l'écriture automatique que je m'essaie à rester à la surface de l'écriture, comme une concordance entre ce qui se voit et ce que ça dit, une sorte de connexion du support à l'écriture qui se veut cantonné à sa propre signification, créant un retour sur elle-même, sans accès à l'imaginaire, mais en me l'expliquant je m'en éloigne déjà, et je m'approche de la fin sans en avoir eu la conscience, je me rends compte que je ne pourrai pas finir ma phrase, ça ne sera donc pas une fin mais une interruption de ce que je ne sais pas encore, pour ça il faut continuer, aussi imprécise mais plus lentement, la réduction de l'épaisseur freine un peu l'élan, le rythme n'est finalement pas influencé par la forme du papier, il est difficile de ne devenir qu'une machine écrivant, les uns derrière les autres ces mots qui alignés forment un sens qui renvoie, encore une fois, à leur genèse qui se trouvait dans

la machine, une autre aurait formulée différemment ou pas du tout, je n'ai pas envie de dire que tout ça c'était rien, et pourtant presque vide c'est plus que pas du tout.

Maud Couton, *Machine à écrire, essai d'autonomie*, 2014, Retranscription.

Il s'agit d'une performance où le livre devient le support d'une mécanique où la temporalité est imposée par le nombre de pages. Le retour répété sur l'écriture elle-même génère une forme d'autoréflexivité liée à l'espace du livre. L'écriture est proche du désœuvrement, elle renvoie à sa fin. Dans le mode d'emploi de *La machine célibataire*, Michel Carrouges évoque la mécanique de mort.



GRANVILLE
Samedi 3 janvier 2015 : 95 % de lune visible

Captation synchrone

La mouche, qui aurait pu se trouver chez n'importe qui, vole autour de mon abat-jour. Alors que ma sœur improvise au piano, je filme et j'ai l'impression d'avoir un regard universel. Filmer pour capturer un regard sur une extraction de vie, authentique expérience sensible, intime mais aussi commune. Cette mouche est comme la représentation de la possible fascination du quotidien et de ce qui peut se mouvoir autour de nous.

“On ne sait jamais ce que peut un corps” disait Spinoza, regarder à travers l'objectif photographique est comme une construction d'un nouveau regard sur les choses. On peut penser que ce que nous sommes provient de ce que nous ne sommes pas. Il s'agit alors de concevoir l'appareil non pas comme une extension du corps mais comme un outil permettant une instruction de la vision pour explorer une possibilité du regard, jusqu'alors inexprimée.

Il y a l'instant de captation, une captation synchrone au regard et ensuite un possible regard sur ces regards que permet la photographie. Ces images qui se trouvent en dehors de leurs instantanés peuvent devenir une matière de réflexion (et aussi un matériau) à partir du visible de l'instant que l'image représente.

On peut penser que les représentations s'accrochent à ce qui se passe de vérités. Notre rapport au réel n'est pas statique et ainsi il ne peut être fixé. La photographie est une illusion, une trace de flaques d'ombre et de lumière. Elle ne peut être la restitution fidèle du réel, du moins pas dans son unique visibilité. Ce qu'elle dégage en revanche, à travers son visible, c'est l'impossible captation du réel et donc son existence tout autre. Néanmoins la proximité qu'entretient l'image photographique avec l'idée de réel permet de questionner cette notion.

La photographie se situerait entre l'objectivité et la subjectivité par la rencontre entre l'évidence et le mystère. Ce qu'elle évoque de façon certaine c'est le regard entre le sujet regardant et l'objet regardé qui par l'image serait suspendu. Elle peut alors garder une trace, fidèle à un instant, comme marquage du temps, ou d'une réalité perçue. C'est pourquoi le fait d'appuyer sur le déclencheur peut devenir plus important que le résultat, comme une manifestation de la présence du corps dans un espace. La spontanéité se passe alors d'un bon cadrage. Cette attitude laisse l'accident se produire, certains révèlent l'attitude elle-même. Lorsqu'on regarde les photos de Vito Acconci dans *Following piece* nous éprouvons son parcours, il suit un inconnu jusqu'à ce qu'il entre dans un espace public, et avec *Blinks* il tient l'appareil photo comme s'il s'agissait de se construire un nouveau regard, visant loin de lui, prêt à tirer tout en marchant sur une ligne continue dans une rue de la ville. Il essaie de ne pas cligner des yeux. Chaque fois que cela se produit il prend une photo. Il précise qu'il “ne fait pas de



Vito Acconci, *Blinks*, 23 novembre 1969 (après-midi), Greenwich Street, New York



Klaus Rinke, *250 Litres d'eau renversés*, 1970

photos d'une action mais à travers une action" ajoutant que ces images sont "le résultat d'une expérience plutôt que la représentation d'un objet", en fait c'est son propre corps qui endosse le rôle de l'objet.

Pour le ressentir, le lieu ne pouvait se réduire à un cadre photographique contraint. J'avais parfois l'impression qu'une seule photo ne pouvait suffire, peut-être était-elle trop frontale ou en tout cas pas assez "habitée". La série a souvent répondu à l'envie d'évoquer le mouvement du corps, d'intégrer la notion du temps, avec plusieurs points de vue, presque entre vidéo et photographie. C'est alors que j'ai commencé à prendre en compte le liseré blanc entre chaque image. Tout comme le silence qui n'existe pas sans bruits, cette marge appartient à l'invisible et participe à la visibilité, c'est un dialogue entre le vide et l'apparent. Elle est ce qui fait partie du « hors champs » et du « hors temps ». Cette marge peut faire flotter l'image dans son cadre ou au contraire très fine, la plaquer contre un autre visible. Le mouvement du temps qui me manquait peut essayer de s'insuffler dans ces respirations. Ainsi j'ai l'impression d'être plus proche du regard dans une restitution qui est nécessairement incomplète, le liseré permet de donner une forme à ces absences.

Que se passe-t-il lorsque la photographie, sensée capter une certaine réalité perceptive, est utilisée comme matière première et transformée ? Le sol en bas, le ciel en haut, entre-deux l'horizon, voilà la conception de notre stabilité. Retourner une photo permet déjà de bouleverser nos sens. Quand nos repères ne se trouvent plus à leur place, alors que l'image reste la même, déjà, nous ne savons plus comment la regarder. Manipuler l'illusion du réel est forcément déstabilisant. Jan Dibbets questionne la structure même de la photographie liée aux mécanismes de la perception face à l'illusion photographique. Il se sert de l'horizon de façon récurrente, il l'objective puis l'expérimente, le déconstruit et le reconstruit. L'horizon est comme un repère qui nous semble inébranlable et qui une fois modifié nous déséquilibre, littéralement. L'horizon est une limite, "aussi loin que l'œil peut voir", il intègre paradoxalement l'idée de borne mais aussi celle de dépassement, du réel au possible. Inaccessible et sans cesse renouvelé il intègre en nous notre condition d'être "situés". Visible uniquement en gardant une marge de ciel et de terre, la ligne que l'on croit voir et qui nous sert de repère, en fait, n'existe pas.

Frontière du document

Lorsque le visible reste attaché au temps présent, garder des traces est une manière d'échapper à l'oubli. Comme une continuité au-delà du geste, ces traces sont comme des souvenirs d'une expérience qui peut alors être appréhendée par d'autres regards

que celui qui l'a vécue. Elles attestent que l'événement a effectivement eu lieu et ce caractère informatif les rattache à ce qui relève du document. Cependant faire un unique rapport d'opposition entre œuvre et document serait réducteur, alors qu'au-delà d'une apparente nécessité de l'existence de l'œuvre, ces traces sont souvent plus que des preuves.

C'est une attitude que l'on peut détacher du fonctionnement d'œuvres qui, pour avoir une valeur, doivent exister matériellement. C'est aussi un réflexe quotidien : garder un objet qui peut diffuser le souvenir, un objet/mémo, une note relative à une chose que l'on veut conserver en mémoire. On peut penser un rapport de l'ordre du journal intime qui établit un lien avec le vécu passé où l'écriture du jour sert de matière à l'impalpable, comme un ancrage dans le temps. La trace peut devenir une véritable matière temporelle, un témoignage, un outil de distorsion du temps, une possibilité de "fictionner" ou remanier un événement...

Le document est empreint du souvenir de l'action artistique et puisqu'il en découle on peut penser qu'il en fait partie. Il peut même être pensé au même moment, lors de la création. Penser ces traces permet de les traiter comme matériau à part entière et de leurs conférer un statut sensible. Cette matière documentaire peut devenir à son tour l'objet de manipulation, comme un jeu avec la représentation d'un événement, jamais réellement fidèle à l'action en dehors de son présent. C'est alors que l'interprétation personnelle de l'action joue un rôle dans la forme et la compréhension de la trace. Cela permet de contourner et réinventer le passé, qui rejoint souvent une forme de fantasme.

Avec *Days off. A calendar of Happenings*, Allan Kaprow répertorie sous la forme d'un calendrier une série d'actions illustrées par des photographies accompagnées de brefs scripts, cette forme constitue à la fois la trace de performances passées tout en invitant à les réitérer, il se sert ainsi de la forme document pour injecter un possible futur à ses performances et outrepasser leur caractère "clos". Kaprow se sert alors de la valeur du document pour enrichir l'événement, ce n'est plus qu'un témoignage de l'action. L'œuvre qui serait éphémère et le document prosaïque se complètent en puisant ce qui leur manque l'un à l'autre. Comme une alliance pour faire perdurer la poésie de l'instant, qui peut ainsi s'actualiser pour retrouver, à nouveau, un "hic et nunc"⁴.

La photographie sert souvent de trace à la performance, *250 Litres d'eau renversés*, où l'eau sur le goudron devient comme un miroir reflétant le ciel. La photographie documente la démarche de Klaus Rinke, où on le voit un sceau presque vide à la main. L'instant peut ainsi s'inscrire dans le temps. Par l'image, il nous donne des indices visuels nous permettant de nous représenter l'action, dans un lieu, dans sa durée.

4 / Expression formée des mots latins, «hic» signifiant «ici» et «nunc» signifiant «maintenant»

Ainsi le regard nous rapporte ce que nous aurions vécu si nous avions été là. Cette impression est en fait une sorte d'illusion, puisque, d'après Tacita Dean, ce que nous prenons pour représentation d'un lieu par l'œuvre est en fait une construction personnelle qui serait basée sur nos propres souvenirs, que l'on superpose à ce que nous livre l'artiste. Même sans pouvoir appréhender physiquement l'action nous savons à quoi ressemble ce reflet dans une flaque d'eau. C'est alors qu'inconsciemment nous reconnaissons ce que nous pourrions éprouver devant cette étendue, cette photo devient la source de diffusion de l'émotion.

Je n'ai pas l'impression que l'on puisse séparer l'action et le document de l'action, qui est une nouvelle forme découlant de la première. Donner une valeur hiérarchique est inutile puisque l'œuvre appartient à l'idée. Cette idée s'inscrit dans des formes qui font partie d'elle. Selon Marshall McLuhan "le médium constitue le message même", la forme documentaire signifie qu'il n'y a pas d'autre visible possible que celui de la retransmission, c'est la forme donnée à l'informe. Avant de prendre connaissance de l'œuvre nous identifions déjà sa nature immatérielle.

Je me demande alors si tout peut être contenu dans l'expérience, sans aucune trace. Tino Sehgal pousse la dématérialisation à son paroxysme, le processus d'acquisition d'une de ses œuvres consiste en une transaction purement orale. Les conditions d'acquisition et d'installation de l'œuvre sont énoncées, et ainsi mémorisées par tous les assistants ; le prix est négocié et, quand les deux parties parviennent à un accord, on se serre la main. Aucun document écrit n'accompagne cette démarche. Les conditions de présentation spécifient une stricte interdiction de captation vidéo ou photographique, d'impression de communiqués de presse, d'un catalogue, ou de cartels. Pour appréhender l'œuvre le spectateur doit alors faire partie de l'expérience. Je ne peux la décrire, seul ce concept peut être transmis : l'idée de vivre l'œuvre sans en avoir de représentations préalables.

Les objets déviants du réel

Le tas de feuilles mortes, soutenu par les deux murs de l'atelier, devenait comme plus périssable. Je l'observais tandis qu'il prenait forme dans l'angle blanc. Les feuilles alors tombaient, émettant de petits bruissements, jusqu'à former une pente régulière. Cet ensemble de feuilles n'évoquait plus seulement un élément naturel, avec la couleur et l'odeur, ce qui me frappait alors c'était le déplacement de lieu, de l'extérieur vers l'intérieur, qu'il évoquait maintenant et la métamorphose de sa perception.

Lorsque s'opère le déplacement de matériaux naturels, ces fragments de mondes réels amènent le lieu à l'intérieur de la galerie. Selon le principe métonymique de la partie pour le tout. Il s'agit de la dialectique du site/non-site que met en évidence Robert Smithson, le site est cette nature vaste que l'on ne peut délimiter et qui n'est donc pas vraiment



Roman Ondák, *Loop*, 2009, Installation à la Biennale de Venise

lisible, le non-site est une façon d'évoquer cette étendue en lui apportant un contenant qui fabrique des contours. Le temps et le lieu spécifique premier se superposent à un autre temps et un autre lieu spécifiques, de qualités différentes. Évoquer une chose précédemment ancrée à un site et à un moment donné entraîne une transformation inévitable du sujet perçu. Cette transformation met à distance le possible caractère familier de ces fragments par le contexte neutre de la galerie, ainsi nous les observons comme si ils nous étaient inconnus. Nous oublions les représentations établies sur ces objets, nous réapprenons à voir, en prêtant une attention différente. C'est ce décalage aussi perturbant que fascinant qu'opérait Walter de Maria avec ses *Earths Rooms*, ces pièces remplies de terre noire. Comme une sorte de ready-made absolu, où l'artiste ne fait qu'un déplacement d'une nature autonome.

Si l'unique appropriation est le degré zéro de la pratique, la terre subit pour autant une transformation plastique générée non plus par l'artiste mais directement par le lieu. L'absence manifeste de pratique telle qu'on l'entend, révèle la démarche, en l'occurrence le déplacement de la matière est perceptible parce-qu'il constitue la seule intervention. Si la terre avait subi d'autres traitements, son déplacement aurait sûrement été perçu comme secondaire. Le presque imperceptible a besoin de justesse pour se révéler.

La matière-paysage est aussi une façon de mêler le dedans et le dehors. Cette intention est notamment ce qui fait de *Loop* de Roman Ondak une pièce particulière dans la relation à l'espace pour le spectateur. L'espace d'exposition apparaît comme décloisonné par la relation analogique que l'on fait entre la végétation extérieure et sa continuité dans la galerie. Comme si cela disait "l'art est partout", les murs blancs servent d'incitation à un regard sur la nature, comme un observatoire.

Pour Brian O'doherty "L'œil et le spectateur sont les conventions régulatrices qui stabilisent ce sens de nous-mêmes qui nous fait défaut. Ils prennent acte que notre identité est elle-même une fiction et nous donnent l'illusion d'être présent _ l'art alimente nos mois inexistants."

Être présent devant une œuvre d'art, dès lors, revient à s'absenter soi-même, à céder la place à l'œil, pour aller plus loin : à la vision. Ensuite, à son tour, l'œil fait place à l'esprit.

D'ailleurs l'œuvre absente n'en est souvent que plus présente à nos yeux, cette complexité anatomique du regard sur l'art, c'est notre voyage "vers ailleurs".

L'absence, à partir du moment où l'on s'en rend compte, trouve une existence. C'est l'impression que j'ai en regardant *Night of the world* de Zbynek Baladran. Ce film se situe juste avant ce qui pourrait exister, dans l'espace créatif naissant. Ce noir est le vide avant la lumière d'un film, c'est la marge autour de chaque image. Il contient ce qui n'est pas encore mais qui serait sur le point de devenir. "you have nothing, and the next moment, suddenly something".



Giuseppe Penone, *Le corps d'un jardin*, 2013



Rémy Zaugg, *Quand fondra la neige où ira le blanc*, 2002-03





Herman de vries, *Carex flacca*, 2009

Il semble que rien, jamais, n'ait été déplacé.
Des choses de toutes sortes qui ne peuvent être qu'un piège.
Peut-être tout bouge-t-il en proportion, annulant tout changement susceptible de brouiller le jugement ?
Non, un ordre nouveau se met en place.
Tout se passe simultanément, je ne suis qu'une perturbation absorbée par moi-même, une ombre en quelque sorte, qui traverse la forêt, passe à travers les arbres, vidant tout de sa substance.
Le soleil va se lever et je ne saurai qu'en faire. Sa morsure sera une torture, tout comme sa lente progression, ce mouvement qu'il a inventé et que je ne peux que reproduire.
Il s'est écoulé trop de temps pour qu'il soit pris par surprise.
Survivre physiquement n'est plus une excuse.
Plus je deviens calme et immobile, plus il semble que le reste s'anime.
Plus je m'attarde et plus les petites morts s'amoncellent.
Un langage vague recouvre tout à l'exception des murs.
- Les murs ? Mon enceinte immuable - si majestueuse vue de loin, rien de plus que les quatre pieds d'une table plantée au bord du néant.
Qu'est-ce donc ? Une île à jamais hors d'atteinte ? Une passerelle improvisée du temps au lieu ?
Un objet sur lequel me recroqueviller, les preuves de crimes non résolus s'éparpillant à la base du triangle formé par mes coudes ?
La généralité s'infiltré partout, coule à travers les trous de mes mains et poursuit sa course folle, retournant des pierres qui n'auraient jamais dû être retournées, rompant du pain qui ne devrait pas être rompu.
Il reste tant de choses. Toutes, c'est incontestable, peuvent être comptées, en commençant par n'importe laquelle, puis en passant à une autre jusqu'à ce que toutes aient été comptabilisées et qu'un consensus soit atteint.
L'idée est de toutes les ranger dans leur splendeur quantifiée. Ces visions.
Cette scène, formée précisément de tant de points de vue exacts (la nature est cohérente) s'étend devant moi, indifférente au principe mental illusoire du point de fuite centripète.
Le cerveau, jouant son rôle, construit inlassablement une série infinie d'expédients conçus pour perpétuer le tableau - celui qui, comme les autres, retient son souffle le temps de milliers de mots en gestation, exhalant à la place des images infinitésimales.
Un panoramique insidieux, induit par la notion que "j'ai des yeux derrière la tête" me lie à mon double, réduit mon être à un simple mot, enroulant le monde autour de mes lèvres.
Effet boomerang, une spirale sans couture remet ma vision en place
- dos à dos avec elle-même -, décapitant toutes les hallucinations pour ne laisser (ô surprise) que l'œil nu, traquant chaque énonciation qui parvient à pénétrer les dortoirs de la perception.
Je dois combattre le manque de confiance en moi et mettre mon corps en mouvement pour animer mon esprit, articuler les mots qui feront bouger mes lèvres et stimuler l'inspiration du moment.
Et me figurer que l'esprit est plus proche que le regard.

Gary Hill : *Site/Recite (a prologue)* 1989 (Vidéo 4'05 mn).

BIBLIOGRAPHIE

- Anne Benichou, *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les Presses du réel, 2010
- Laurent Buffet, *Itinérance, l'art en déplacement*, De l'incidence éditeur, 2012
- Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, 2004
- Arnaud Claess, *Le Réel de la photographie*, Filigranes, 2013
- Tacita Dean et Jeremy Millar, *Lieu*, Thames & Hudson, 2005
- John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio, 2010
- Collette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1993
- Gauthier Herrmann et Fabrice Reymond, *Art conceptuel, une entologie*, éditions Mix, 2008
- Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Flammarion, 2010
- Jean-Luc Lagarce, *Le pays lointain*, Les Solitaires intempestifs, 2005
- Gerhard Mack, Rémy Zaugg, *Une monographie*, Luxembourg : Mudam, 2006
- Danièle Méaux, *Protocole & photographie contemporaine*, PU Saint-Etienne, 2014
- Henry Miller, *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, Buchet Chastel, 1991
- Barbara Nemitz, *Trans'plant, Living vegetation in contemporary art*, Ostfildern-ruith : Hatje Cantz Publishers, 2000
- Bernard Noël, *Le journal du regard*, POL Editeur, 1988
- Brian O'doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, 2008
- Denys Riout, *Des œuvres invisibles à l'ère du Musée imaginaire*, Les Carnets du BAL n°3, Les images manquantes, Images en Manoeuvres Editions, 2012
- Ed Rusha et Jean-Marc Bustamante, *L'Horizon Chimérique*, Editions des Musées de Strasbourg, 2008
- Enrique Vila-Matas, *Impressions de Kassel*, Christian Bourgois Editeur, 2014
- Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Editions Galilée, 1989

FILMOGRAPHIE

- Francis Alÿs, *Paradox of praxis 1 (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* 1997 (Vidéo 04'59 mn)
- Zbynek Baladran, *Night of the World*, 2011 (Vidéo 1'54 mn), *Model of the Universe*, 2009 (Vidéo 2'46 mn)
- Gary Hill, *Site/Recite (a prologue)*, 1989 (Vidéo 4'05 mn)
- Entretien, Matthieu Messagier et Louis Ucciani, *La question oubliée (éléments pour un dialogue)*, 1994 (Vidéo 52'0 mn)
- Bruno Wollheim, David Hockney, *A Bigger Picture*, 2009 (Film 60'1 mn)

WEBGRAPHIE

- *De l'action à l'exposition*, Sophie Lapalu, <http://sophielapalu.blogspot.fr>

ICONOGRAPHIE

- p 6 : Maud Couton, *Article 2*, 2005, dimension et support variable
- p 9 : Carton d'invitation à l'exposition de Klaus Rinke «1987» à la Galerie de France, 1987, 15,5 × 21,5 cm
- p 10 : Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Les Trois Arbres*, 1643, Gravure eau forte, 21,3 × 27,9 cm
- p 15 : Art & Language, Terry Atkinson et Michael Baldwin, *Map to not indicate : Canada*, 1967
et Jean-Christophe Norman, *Les circonstances du hasard*, 2011, carte photographiée durant la performance
- p 19 : Nils-Udo, *Hommage à Gustav Mahler*, 1973
- p 21 : Francis Alÿs, *Paradox of praxis 1*, 1997, photographie de la performance, Mexico
- p 22 : Maud Couton, *Tôt le matin elle arrachait la plinthe du salon vert*, 2015, pyrogravure, 1,66 × 3,5 cm
- p 25 : Lawrence Weiner, *As Far As The Eye Can See*, 2000, musée Düsseldorf, Allemagne
- p 29 : Ed Ruscha, *That Was Then This Is Now*, 2014, lithographie, 87,5 × 116,8 cm
et Maud Couton, *Article 1*, 2005, dimension et support variable
- p 31 : Vito Acconci, *Blinks*, 23 novembre 1969, l'après-midi. Greenwich Street, New York
- p 32 : Klaus Rinke, *250 Litres d'eau renversés*, 1970
- p 36 : Roman Ondák, *Loop*, 2009, Installation à la Biennale de Venise
- p 39 : Giuseppe Penone, *Le corps d'un jardin*, 2013 et Rémy Zaugg, *Quand fondra la neige où ira le blanc*, 2002-03, Peinture sur plaque d'aluminium, 79,1 × 158 cm
- p 41 : Herman de vries, *Carex flacca*, 2009, 50 × 70 cm

Je tiens à remercier Alexandre Rolla, mon tuteur de mémoire, ainsi que l'ensemble des professeurs et techniciens de l'école, sans oublier ma famille et amis pour leur soutien.