

A
E

Amandine Osouf

Mémoire réalisé sous le tutorat de Maxime Thieffine

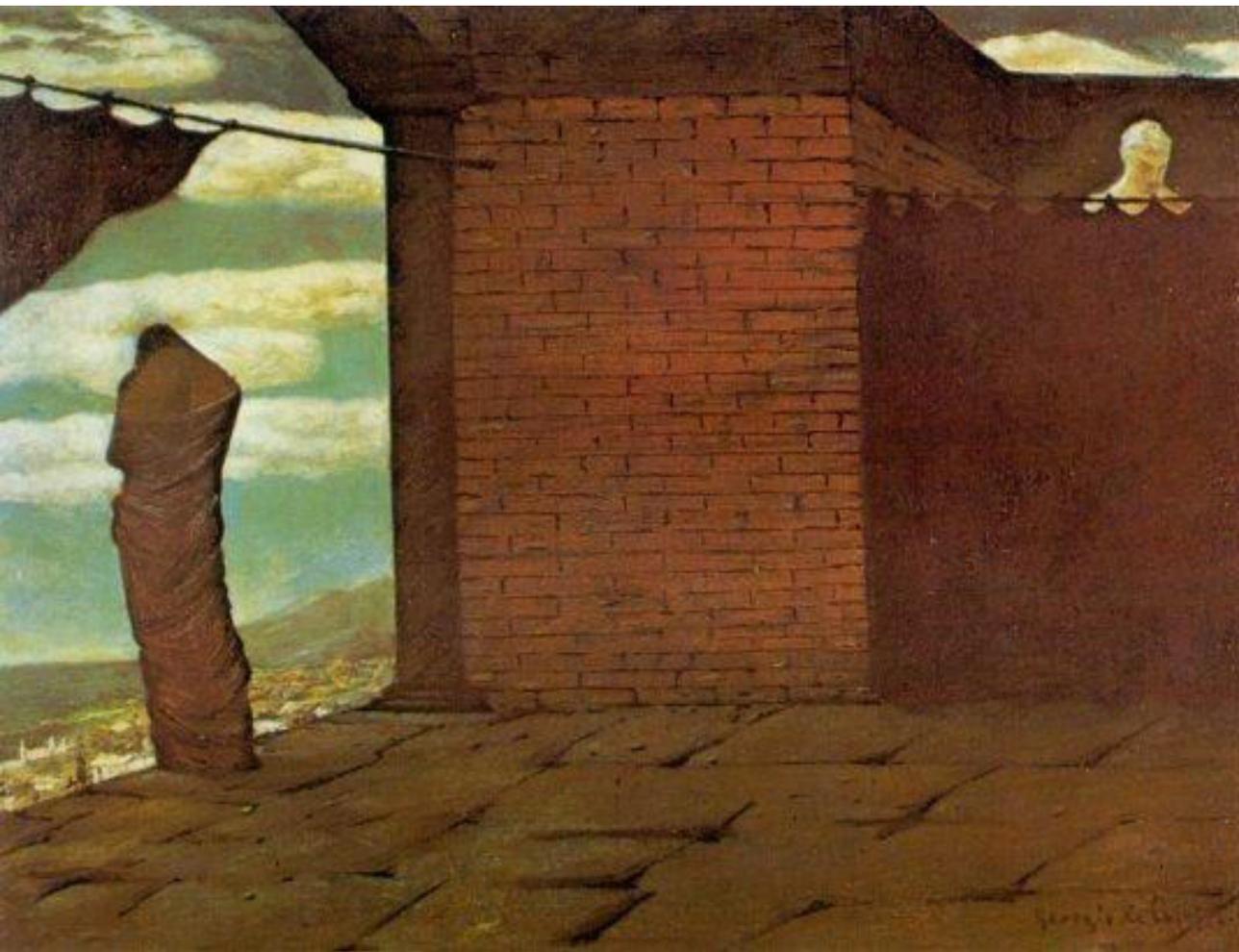
DNESP 2015 option Art, mention Corps/Espace

NTRE

Repli et dénouement

<i>Depuis les coulisses</i>	p.7
Avant première « <i>Autour du terme TRA</i> »	p.17
Scène I « <i>Du premier Nœud au chantier</i> » ... entre construction et tissage	p.35
Scène II « <i>Les vers à soie</i> » ... le travail du tissu, du patronage à l'usure ... entre artisanat et mémoire	p.47
Entre-acte « <i>Du pli à l'empreinte</i> » ... de la doublure au renflement et au creux ... la trace	p.57
Dénouement « <i>Il faut fermer les yeux pour voir</i> » ... de l'aveuglement au toucher ... le pouvoir imaginaire de la cachette	p.65
Scène finale « <i>La ruine et le retour au chantier</i> » ... de la fouille au moulage ... lorsque la forme fait place à l'informe	p.77
<i>Relâche</i>	p.89
<i>Bibliographie</i>	p.99

Depuis les coulisses



D'abord s'installer.
Recherche d'un point de départ et premier dispersément, j'ouvre
Encyclopédie des ouvrages de dames,

« Avant de passer à l'explication des points et des coutures, je ferai observer que, quel que soit le genre d'ouvrage qui vous occupera, il faudra soigner votre maintien. Je puis affirmer par une longue expérience qu'il n'existe aucun genre de couture ni de broderie obligeant à mal se tenir. Pour éviter ce travers il faut, pour la couture, que la hauteur de la chaise soit bien proportionnée à celle de la table. Les bras doivent tenir l'ouvrage à une hauteur suffisante pour qu'on ne soit pas obligé de baisser la tête, qui doit rester droite autant que possible, et peut, tout au plus, pencher légèrement en avant. Il ne faut jamais fixer l'ouvrage au genou ; la position que prend le corps est disgracieuse et peu hygiénique. » 1.

Mal se tenir, je suis justement avachie.

Cette question d'un maintien qui fait défaut se remarque à mon sujet, sur le port particulier de ma bouche lors d'une discussion. Parfois mes lèvres se pincent et se tordent au lieu de prononcer des mots. Littéralement la langue se noue.

Parler au travers de gestes, regards et attitudes peut-être parfois plus accessible que la prise de parole elle-même. Mais pourtant, lorsque la parole est inévitable, qu'alors le corps se recroqueville et se resserre sur lui-même tel un nœud ; il faut bien tâcher à un moment de dénouer cette parole, la dérouler et la développer.

Précédemment.
L'énigme de l'oracle,
Giorgio de Chirico,
1910,
Florence,
Huile
sur toile,
41x62 cm,
collection
privée

1.
Encyclopédie des ouvrages de dames,
Thérèse De Dillmont,
éditions
Thérèse de Dillmont,
Mulhouse,
1886, p.1

À cette autre question récurrente que l'on a tous reçue dans l'enfance : Que veux-tu faire lorsque tu seras grand ? Je répondais que je voulais être archéologue. L'apparente banalité de cette réponse faisait sourire, accompagnée toujours de cette même interrogation : Que cherches-tu au fond dans le passé ?

Il n'y avait pas de réponse.

Il n'y avait pas de réponse car ce n'était sans doute pas la bonne question.

Le métier d'archéologue dans certains imaginaires porte l'étiquette d'une obsédante fascination pour l'histoire, d'un rapport démesuré à la nostalgie et à la mélancolie. En somme une interprétation psychologique astreignant la fouille à des sentiments de perte.

Or, fouiller à mes yeux est avant tout sensuel et non sentimental. Il n'y a pas de recherche de trésor matériel ou affectif dans la fouille. Il est question là du geste, du tactile.

Mes gestes, mes mains, mon corps sont ma parole.
Et après peut-être, vient le langage.

D'abord,

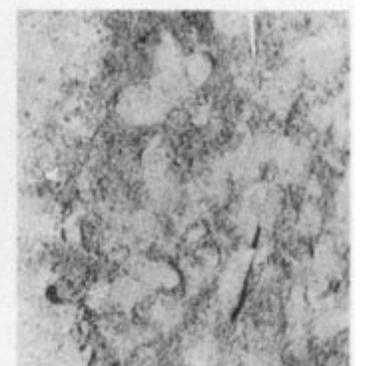
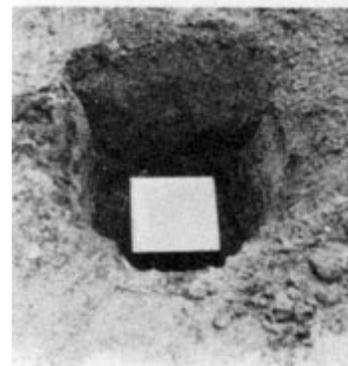
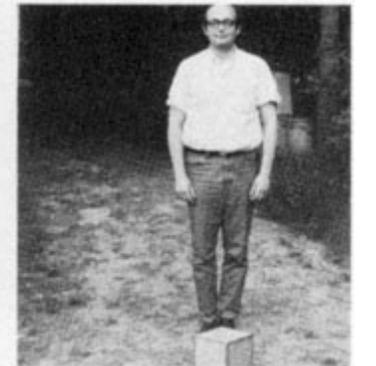
*il y a l'expérience tactile du geste de creuser.
Il y a la main qui touche et traverse les couches empilées.
Il y a la volonté de chercher au delà du visible,
dans l'épaisseur de la matière.
Il y a la surface plane du sol qui, peu à peu par la creusée,
ouvre un négatif :*

le trou,

ainsi qu'un positif :

le tas.

*Il y a développement d'une forme dans l'informe mais aussi
à contrario,
il y a développement de l'informe dans une forme, tel un
miroir concave.
Il y a une forme d'absurdité du geste dont l'action est dé-
doublée et demeure auto-réflexive.*



EXHUMATION ET SOUVENIR

Sans équivoque, la langue a signifié que la mémoire n'était pas un instrument pour s'enquérir du passé, elle en est l'élément. C'est l'élément du vécu comme la terre est l'élément où sont enfouies les villes anciennes. Qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme quelqu'un qui creuse. D'abord, il ne saurait craindre de revenir sans cesse à un seul et même état des lieux – à disperser cette couche, comme on disperse de la terre, à la retourner, comme on retourne une pelleté de terre. Car les « états des lieux » sont seulement des couches qui s'offrent de quoi justifier la fouille seulement à l'examen le plus méticuleux : les images notamment qui, coupées de tout contexte antérieur, surgissent comme des objets précieux sous les habillages sobres de notre vision ultérieure – comme des bustes dans la galerie du collectionneur. Et, certes, il est utile de suivre un plan lorsqu'on creuse. Mais tout aussi indispensable le précautionneux coup de bêche, tâtonnant dans l'obscur monde souterrain. Il se prive du meilleur celui qui se contente de faire l'inventaire des trouvailles sans pouvoir indiquer dans le sol actuel les lieux et places où ce qui est ancien fut conservé. Ainsi les vrais souvenirs doivent-ils moins rendre compte des résultats qu'indiquer précisément l'endroit où le chercheur a mis la main dessus. C'est pourquoi le souvenir effectif doit, sur le mode épique ou rhapsodique au sens strict, donner simultanément une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon compte rendu archéologique ne se contente pas d'indiquer les couches d'où proviennent les objets exhumés, mais surtout celles, différentes, qu'il a fallu traverser auparavant. 2.

À gauche.

*Buried
cube
containing
an object
of impor-
tance but
little value,*
Sol LeWitt,
1968

2. *N'oublie
pas le
meilleur
et autres
histoires
et récits,*
Walter
Benjamin,
traduit,
présenté
et annoté
par Marc
de Launay,
édition
Paris,
L'Herne,
2012, p.99

Ici.
Nature morte au tapis, Hupin Jacques,
XVII^{ème} siècle, Paris
musée du Louvre,
Huile sur toile,
1,21x1,5 m





« Autour du terme TRA »



C'est notamment au travers de ce passé retranché dont il faut gratter la croûte que nous allons déambuler.

D'ailleurs, plus qu'une déambulation dont le chemin serait tracé tout droit, nous emprunterons des passages plus bicornus, quitte à prendre des détours et à piétiner.

Traversée physique et mentale dans laquelle l'indécision ou sinon l'hésitation régneront, quitte, non plus à piétiner, mais à bégayer. Il va s'agir de parcourir un espace et un temps situés dans un va-et-vient continu. Va-et-vient sur lequel il faudra revenir encore et encore, au risque de frôler la redondance.

Au bout de ce parcours, on peut espérer une rencontre triple et pourvue qu'elle soit anachronique puisque ce serait celle du passé, du présent et de l'avenir.

Ainsi de ce mille-feuille poussiéreux que sont l'histoire et la mémoire, nous pointerons du doigt les objets sujets à l'inachèvement avant même qu'ils fussent ébauchés.

De cette façon, nous nous placerons à rebours, sinon à contre-temps.

Au commencement, il y a cette attention particulière portée à des temps et des espaces évoquant un *entre-deux*.

À propos, *entre-deux* provient de *tra* en italien et signifie : « entre », « parmi », « dans ».

Et puisqu'en son envers on retrouve le mot *ART*, *TRA* c'est aussi le titre de l'exposition proposée au Pallazzo Fortuny à la Biennale de Venise en 2011 par Axel Vervoordt.

Bien avant d'être un lieu d'exposition, le Pallazzo Fortuny servait d'atelier à la fabrique textile de la famille Fortuny. Le lieu est aujourd'hui investi de fond en comble.

Partant des caves, vers les étages supérieurs à l'ambiance très sombre du fait que les murs sont recouverts de grandes tapisseries, pour arriver jusqu'au grenier.

TRA était un titre propre à évoquer l'idée de passage, de « traverse », temporel et culturel. Dans le sens où l'on retrouvait des œuvres d'arts et objets vernaculaires, mêlant passé et présent, provenant tant d'Orient que d'Occident.

Pour moi, ce pourrait-être une expérience, à Venise aussi...

Bien avant.
Sans titre,
Gravure,
Fond Jules
Macier,
Musée
des Arts
Décoratifs

Ici.
*Galerie de
vues de
la Rome
antique,*
première
version,
Giovanni
Paolo
Panini,
1754-57,
Staats-
galerie,
Stuttgart,
huile sur
toile, 170
× 245 cm



... Il est dix-sept heures, il fait encore jour et il pleut. Je me rends au travail. Je sors de l'appartement, il n'y a pas un chat dans les premières rues, mais plus je me rapproche de la place Saint Marc et plus les personnes se font finalement nombreuses. La pluie fait rapidement monter le niveau des canaux. J'ai les pieds trempés dans cinq centimètres d'eau. Je passe le dernier pont avant d'arriver à l'Hôtel Danieli. La foule est impressionnante, je mets cinq bonnes minutes pour passer ce pont qui ne doit pas faire plus de quinze mètres. J'entre dans l'hôtel. C'est un hôtel historique édifié au XV^e siècle.

Je suis maintenant dans une salle de quinze mètres carré. Les premières personnes que nous devons costumer arrivent. Nous sommes alors quatre habilleuses à s'activer autour de trois anglaises. Il est déjà plus de dix-neuf heures. Il fait très chaud. On parle dorénavant italien, anglais, français, arabe et allemand dans cette pièce. Nous ne sommes pas loin de douze personnes. Certaines sont habillées, d'autres en sous-vêtements, d'autres sont quasi costumées. Il faut vraiment faire vite. Trois carnavaliers se saisissent désormais des costumes elles-mêmes. Les faux-culs sont pris pour des paniers et les paniers pour des crinolines. Outre la différence de véracité et de qualité des costumes selon leur prix, qui varie de cent-cinquante euros la location à deux mille euros, on a du XIX^e siècle mélangé à du XVII^e siècle. C'est le moment passionnant où l'élégance fait place au mauvais goût et au grotesque. Tout cafouille. Il y a des problèmes d'époques, de tailles et de langues. C'est un vrai nœud temporel et culturel.

Deux heures sont déjà passées et on a à peine eu le temps de remarquer que nous nous retrouvons à quatre. Il y a là une montagne de costumes ne convenant pas, à remettre sur cintre. Passent deux heures de plus.

Tout est maintenant rangé. Retour au silence, il est presque minuit. Je rentre chez moi. Il fait nuit. Il pleut toujours. Les bals ont lieu dans les pallazzi, je traverse donc le pont sans difficulté. La place Saint Marc est désormais vide et inondée par dix centimètres d'eau. J'avance et ne croise pratiquement plus personne. J'arrive à l'immeuble où je loge. J'ouvre la porte, je descends les marches. Quatre marches. Vingt-cinq centimètres d'eau.





À gauche.
*Hubert de
 Givenchy,*
 1952,
 photographie.

À droite.
 détail, *La
 vanité des
 femmes,*
 Attribué à
 Maerten de
 Vos, masques
 et paniers
 Pays-Bas vers
 1600,
 Burin, New-
 York, The
 Metropolitan
 Museum of
 Art, 2001

Le paysage de cet *entre-deux* évoqué précédemment se dessine sous les traits du temps et de l'espace.

Il ne s'agit pas d'énumérer des différentes chronologies, lieux et objets, peu importe aussi la technique ou le médium utilisés tant que ces derniers ont la capacité à inspirer et évoquer cette idée de l'entre-deux. Aussi, pour tout de même donner un éclaircissement, voilà une description qui tâchera d'en tirer un portrait concis :

Temporellement, il y a d'abord ce temps qui précéderait la construction d'un lieu, d'une architecture ou d'un objet. Puis il y a ce temps qui en suivrait la dé-construction, le cours de sa disparition.

Comme il a déjà été dit plus tôt, il faut se concentrer sur l'idée d'un moment où l'inachèvement précéderait l'ébauche. Où, avant même que l'objet ne soit né, déjà il soit sujet aux lois de la ruine. Un mélange entre passé et avenir qui s'articule autour du présent, sans jamais l'atteindre entièrement.

En quelque sorte des post- et des pré- présents n'étant jamais tout à fait l'avant, jamais tout à fait l'après. On peut presque parler d'un conglomérat de temps intermédiaires.

Spatialement ou sinon matériellement parlant, ce qui précéderait, serait un lieu où création et production seraient en cours, en préparation. Tandis que ce qui suivrait concernerait plutôt un lieu empreint de couches d'histoire, d'une activité passée et où l'usure serait manifeste.

Ainsi, que ce soit autant les plans et fondations d'un bâtiment ou le patronage et la doublure d'un vêtement, peu importe qu'il s'agisse de bois, de pierre, de terre ou de textile, ce qui compte c'est que cela implique un rapport à la structure et à l'arrière plan.

La catégorie n'a pas d'importance donc et il n'est pas indispensable d'en faire un classement.

On peut à la rigueur dresser une liste non exhaustive de ces espaces :

les coulisses d'un théâtre

*l'atelier d'un artisan
un chantier*

*les réserves d'un musée
un vestige*

un souterrain

En revanche, on peut noter quelques points communs. Ce sont des lieux où la stratification est particulièrement visible. Il y a des couches, des paliers ou des étages. Ils ont souvent trait aux sous-sols, parfois même à l'usure, à la percée et aux trous. Et s'ils ne sont pas des lieux fatigués qui se rapprochent du sol, ils sont sinon des envers du mur. Ils ont régulièrement l'air d'être en mouvement voire même dérangés.

Il sont dans une avancée, un cycle.

Ce dont il est constamment question, c'est bien ce quelque chose « en cours de ». Il ne s'agit pas d'observer un sujet fini et présent, mais plutôt de l'observer dans sa fabrication et dans sa disparition. C'est le passage d'un état à un autre, une transformation, une traversée.

*On se retrouve entre le temps du
chantier et le temps des fouilles.*

Et puisque nous parlons d'envers, il faut aussi entendre l'endroit. Pour permettre l'observation de ces temps et de ces espaces, quelque part il faut prêter attention à l'idée de réversibilité. Nous devons adopter un comportement et un regard inversé. Les plans sont retournés, renversés. Rien n'est direct ou évident, mais tout est presque évidé.

*Presque à tâtons,
il faut se pencher au sol ou longer les murs à la recherche d'une ouverture.*

*Nous ne sommes cependant pas dans l'invisible,
en fait,*

*il faut juste tirer le rideau,
pousser une porte,
ouvrir des boîtes,
descendre dans l'ombre ou encore s'armer de plans.*

*Ce sont des espaces cachés qui se trouvent derrière, dedans
ou encore en-dessous, en tout cas régulièrement **entre**.*

Entre une élévation et un renforcement dans les sols.

Entre échafaudages et fondations.

*En fait, je crois que l'on peut parler précisément **d'un aller-re-tour**.*

*Un temps fécondé qui se meut entre,
la vie et la mort,
le début et la fin.*

*C'est l'image de l'escalier que l'on monte,
pour après le redescendre.*

*Où l'on ouvre un tiroir,
pour ensuite le refermer.*

Ce moment où s'est déroulé le fil,

*et
qu'on
le rembobine.*

*Lorsque l'on met les choses à plat,
afin de tout recomposer.*

*C'est le voile que l'on dépose, qui recouvre et enveloppe,
puis une fois relevé nous dévoile peut-être une autre face.*

*Ce moment chez le teinturier où le tissu se trouve gorgé de couleur.
Un temps passe.
Alors le tissu a perdu sa tonalité et est devenu pâle.*

*C'est une ascension,
et une descente,*

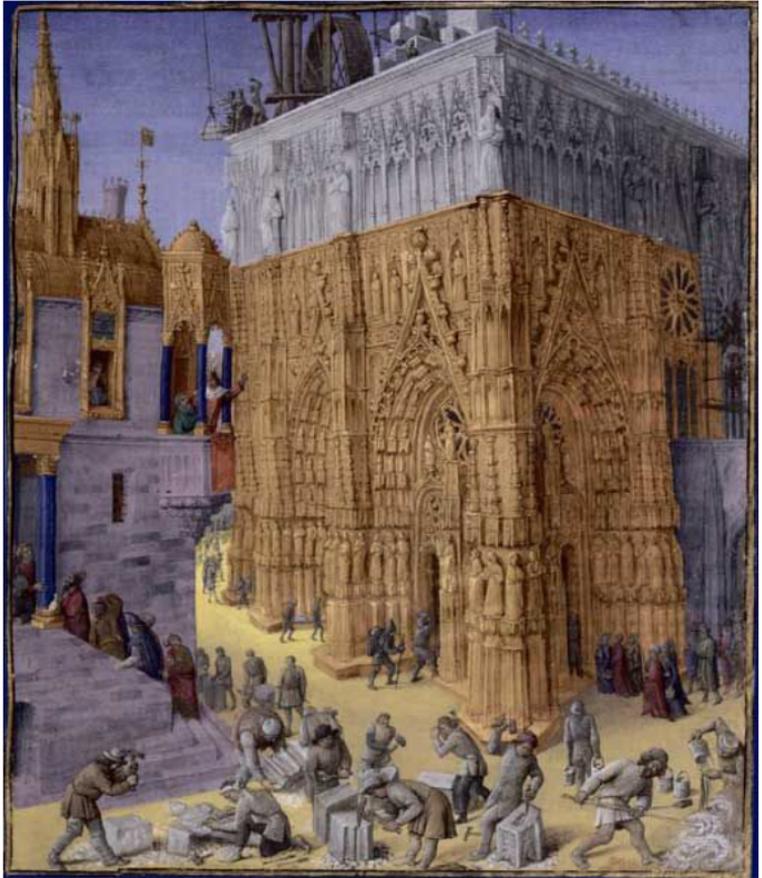
*une avancée,
et un recul.*

Un cycle.

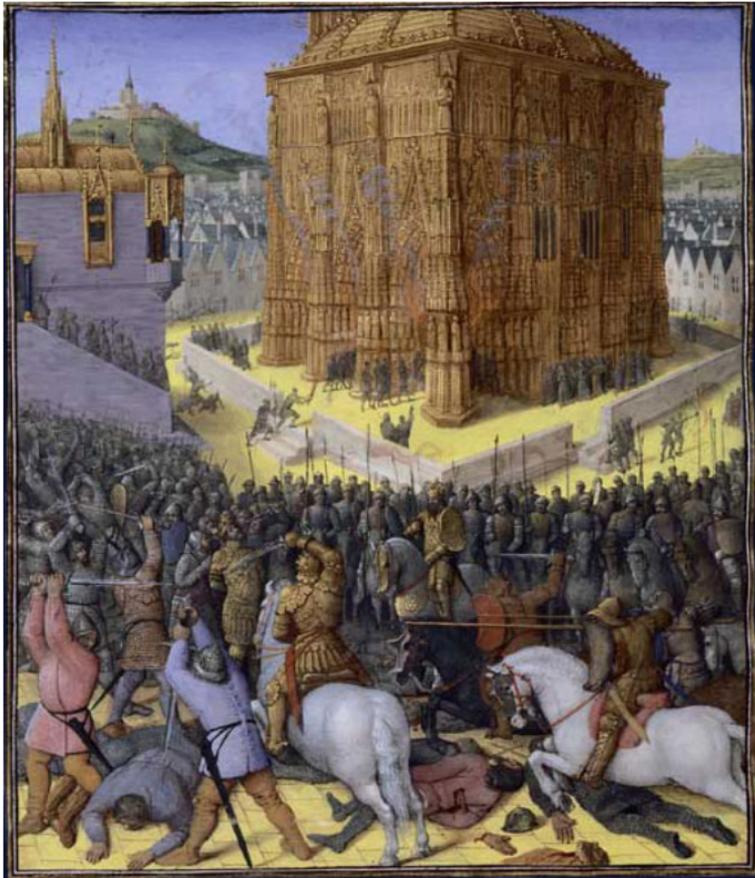
Un cheminement.

Un va-et-vient.

Vient alors le dialogue.



Construction du temple de Jérusalem,
Flavius Josèphe,
Les Antiquités
judaïques,
enluminure de
Jean Fouquet,
vers 1470-75,
Paris, BnF,
département
des Manuscrits,
Français 247,
fol, 163 Livre
VIII



*Prise de
Jérusalem par
Nabuchodonosor,
Flavius Josèphe,
Les Antiquités
judaiques,
enluminure de
Jean Fouquet, vers
1470-75, Paris,
BnF, département
des Manuscrits,
Français 247, fol.
213v. Livre X*

Dans L'art de la mémoire, Frances A. Yates retrace l'histoire de la mémoire dans la tradition occidentale à partir de son invention en Grèce. À travers une étude historique de l'art de la mémoire, elle tente de retracer une chronologie de l'imagination en Occident. Elle met en évidence les liens fondamentaux de l'histoire de l'organisation de la mémoire avec l'histoire de la religion, de la morale, de la philosophie et de la psychologie, de l'art, de la littérature et de la science. Au cours d'un chapitre, Frances A. Yates fait mention du Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo.

« ...Quand Viglius écrit la lettre suivante à Érasme, il est allé à Venise ; il a rencontré Camillo qui lui a permis de voir le Théâtre... :

L'ouvrage est en bois, marqué de nombreuses images et plein de petites boîtes ; il s'y trouve différents ordres et différentes rangées. Il donne sa place à chaque figure, à chaque ornement et il m'a montré une telle masse de papiers que, tout en ayant toujours entendu dire que Cicéron était la source de l'éloquence la plus riche, j'aurais difficilement pu penser qu'un seul auteur pût contenir tant de choses ou que l'on pût à partir de ses écrits, réunir tant de volumes. Je t'ai déjà dit le nom de l'auteur : il s'appelle Julius Camillus. Il bégaie beaucoup et il parle latin difficilement ; il s'en excuse en disant qu'à force d'utiliser tout le temps sa plume, il a presque perdu l'usage de la parole... Quand je l'ai interrogé sur la signification de l'ouvrage, son plan, ses résultats – je parlais religieusement et comme frappé d'étonnement par le caractère miraculeux de l'objet –...On dit que le roi le presse de revenir en France avec son magnifique ouvrage... Il donne beaucoup de nom à son théâtre ; il dit tantôt que c'est un esprit ou une âme construite, tantôt que c'est une âme pourvue de fenêtres. Il prétend que tout ce que l'esprit humain peut concevoir et que nous ne pouvons pas voir de nos yeux corporels, on peut, après en avoir fait la synthèse au cours d'une méditation attentive, l'exprimer par certains signes matériels de telle sorte que le spectateur peut percevoir d'un seul coup d'oeil tout ce qui, autrement, reste caché dans les profondeurs de l'esprit humain. Et c'est à cause de cette vision physique qu'il l'appelle un Théâtre. » 3.

Nous sommes pendant la Renaissance, l'art de la mémoire Antique fait un retour notoire sous la forme de système hermétique, alchimique et cabalistique. C'est la période où Le Théâtre de Giulio



Camillo dit Delminio (1480-1544) voit le jour. Le projet était de faire une extension du système de l'art de la mémoire classique, cependant Camillo est allé plus loin encore, en créant une sorte de système du monde : l'ensemble de l'univers et de ses connaissances rassemblés et en correspondance avec un nombre d'images et de représentations finies, ce dans le but de les mémoriser. On pouvait observé simultanément la structure de l'univers, organisée autour de chaque porte, rang, tiroir et coffre présent dans Le Théâtre, tel un hyper-temps. Véritable système mnémonique universel donc, basé sur une certaine grammaire visuelle, chaque image était rangée dans un espace architectural et se devait d'être suffisamment forte émotionnellement afin de stimuler l'imagination et éveiller la mémoire. Pour cela, il fallait :

« ...selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses que l'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors, l'ordre des lieux rappelle les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. » 4.

Cette manière d'encastrer et d'enchâsser les pensées entre elles est un véritable outil afin d'y mettre un ordre et construire autour d'elles un fil conducteur, un plan. D'abord rassembler les pensées, puis presque les jeter ensemble à plat. En faire ensuite, un montage les liant d'un seul tenant. C'est l'objet de l'écriture. Pourvu que chaque élément ne reste pas enfermé dans sa partie. Pourvu que chaque mot ait cette capacité à déborder sur la frontière des pages. Qu'ils ne restent pas enfermés, qu'ils soient perméables et suggèrent au delà d'une juxtaposition, l'instauration d'un dialogue. Ainsi plutôt qu'un tiroir, c'est l'idée d'un objet circulaire, d'une boucle où finalement le premier sujet serait aussi le dernier.

La fin du commencement ou le commencement de la fin.

Toujours ce même aller-retour dans lequel on resserre ou on desserre la boucle afin de préciser l'écriture. C'est ce dont il va s'agir maintenant.

Ici.

*Une galerie
de Musée,*
Robert
Hubert
(1733-08),
Paris Musée
du Louvre,
huile sur
toile,
0,65x0,81 m

3, 4. *L'art de
la mémoire,*
Frances
Amelia Yates,
traduit de
l'anglais
par Daniel
Arasse,
édition Paris,
Gallimard,
1987, p.432

*« Du premier Nœud au chantier »
... entre construction et tissage*



Dans les petits villages du Sud de l'Espagne, par les portes ouvertes dont les rideaux de perles sont relevés, le regard pénètre les intérieurs dans l'ombre desquels la blancheur des murs ressort, aveuglante. On les reblanchit plusieurs fois par an. Devant la paroi du fond, on trouve habituellement trois ou quatre chaises, strictement disposées, également espacées. De part et d'autre de leur axe de symétrie, oscille l'aiguille d'une balance invisible dont les plateaux de poids égal supportent la bienvenue et la défensive. En elles-mêmes, sans prétention de forme mais remarquables par leur cannage, ces chaises permettent de déchiffrer bien des choses. Aucun collectionneur ne saurait exposer aux murs de son vestibule des tapis d'Ispahan ou des tableaux de van Dyck avec plus de fière assurance que le paysan ses chaises dans la pièce nue. Mais ce ne sont pas seulement des chaises. Dès que le sombrero est accroché au dossier, leur fonction change en un clin d'oeil. Et dans cette nouvelle disposition, le chapeau de paille n'apparaît pas moins précieux que la chaise toute simple. Ainsi, le filet de pêche, le chaudron de cuivre, une rame ou une amphore de terre cuite peuvent-ils se trouver réunis, et sont-ils prêts, cent fois par jour, à changer de place au gré des besoins, et à former ainsi une autre composition. Tous sont plus ou moins précieux. Le secret de leur valeur est la sobriété, cette parcimonie de l'espace vital où ils n'ont pas seulement une position visible, la place qu'ils occupent à tel un instant précisément, mais aussi la latitude d'en occuper sans cesse de nouvelles auxquelles ils sont requis. Dans une maison dépourvue de lit, le tapis dont l'habitat se couvre la nuit est précieux, comme le coussin dans la calèche où la banquette est sans rembourrage, et que l'on glisse sur la planche dure. Mais, dans nos demeures confortablement pourvues, il n'y a pas d'espace pour ce qui est précieux parce qu'il n'y a pas de latitude pour ses fonctions. 5.

Au dos.
détail, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et un berger, dite La Vierge au lapin*, Titien, Paris Musée du Louvre, Huile sur toile, 17x87 cm

5. *N'oublie pas le meilleur et autres histoires et récits*, Walter Benjamin, traduit, présenté et annoté par Marc de Launay, édition Paris, L'Herne, 2012, p.116



Ici.
*Trente scènes
 de la vie
 quotidienne
 chez les
 Ainus à Ezo,*
 Hirasawa
 Byozan,
 Epoque Meiji
 (1868-1912),
 Londres British
 Museum, Encre
 de chine et
 de couleur,
 peinture
 sur papier,
 0,258x0,786m

*Tissage à la
 main, Patna
 ou Varanasi.*
 Ancienne
 collection
 Krishna
 Riboud. 1^{ère}
 moitié du 19^{ème}
 siècle, Paris
 musée Guimet,
 aquarelle,
 0,23x0,2m

Sans titre, Thea
 Djordjadze,
 2008, Sprüth
 Magers
 Gallery, Berlin/
 London

Par l'utilisation du textile, mes recherches se sont parfois trouvées ornées de divers motifs souvent chargés, tant d'un point de vue visuel, qu'historique et culturel. Les questions liées à l'origine de ces derniers ainsi que leur rapport au décoratif et à l'ornementation étaient en jeu. Or, je ne m'étais pas rendue compte de l'impact de ce médium ni de sa résonance possible, ce qui a pu parfois parasiter l'intention première. Après réflexion, il semble que l'aspect séducteur de ces tissus avait supplanté la réflexion et que les motifs s'étaient montrés aveuglants.

Leurs charges faisaient écran. Or, au fond, ce qui comptait à mes yeux c'était des rapports de texture, de matière, de contraste entre des tissus assez précieux et d'autres plus pauvres. Cela nécessitait une autre attention, plus tactile.

Outre la texture, j'étais interpellée notamment avec le tapis par le jeu entre le sol et le mur, véritable objet dialectique mettant en tension l'espace dans ses rapports d'horizontalité et de verticalité. Ce qui est aussi probant ce sont les autres possibilités de dualité du tissu, qui peut passer d'un état de souplesse à quelque chose de plus dur. La sculpture molle, entre la forme et l'informe.

Véritable jeu et travail entre matière et espace, la trame du tissu induit des gestes, des fonctions, des techniques et des savoir-faires ; comme le tissage qui m'apparaît un bon outil tant de réflexion que d'expérimentation.



Par ailleurs, s'il y a un terme où l'on retrouve les fonctions d'espace, c'est bien celui venant du latin, *velum*. *Velum* est à l'origine du mot « voile » et signifie l'action de tisser (*weg*) mais aussi de couvrir. Lié d'abord à l'espace architectural, le *velum* à l'époque romaine est un rideau qu'il faut tirer pour entrer dans l'intimité d'une demeure ou encore une toile tendue au-dessus d'un théâtre. Le *velum* hérite d'une seconde fonction qui est celle d'envelopper un objet ou bien une personne, en cela il entre dans des pratiques d'ordre vestimentaire liées à la protection et à la parure, mais aussi à des pratiques d'ordre religieuses et mortuaires. Le *velum*, le voile, est donc une notion plurielle. Se rapprochant de la tente, il renvoie à l'architecture, en ce sens où il est l'objet



À gauche.
Sans titre,
 Yuji Agematsu
 Artspeak,
 Vancouver,
 CARETAKERS
 2014

Achrome,
 Manzoni
 Piero
 (1933-1963)
 Paris, Centre
 Pompidou,
 Mèches de
 fibre de verre
 blanche, fil
 de fer, bois,
 0,62 x 0,87 x
 0,135 m



À droite.
Tropicália,
 Hélio
 Oiticica,
 1967,
 Matériaux
 divers,
 Installation

*Paysage
 avec Poussin
 et témoins
 oculaires
 (III)*, Isabelle
 Cornaro,
 2010, Paris,
 Centre
 Pompidou,
 béton,
 contreplaqué,
 jade,
 plastique,
 plâtre,
 2,8x4,6x
 4,55m

qui délimite, démarque l'espace, mais il est aussi l'habit. Dans tous les cas il a pour caractéristique d'à la fois séparer, réunir, couvrir et protéger ; objet qui voile donc, d'une certaine manière le velum est ce qui fait aussi écran au regard. Le tramage de la toile occulte la vue, il pousse au « *re-trait* » - *le corps-caverne est l'espace du corps se voyant du dedans, du ventre de la mère* ». Véritable dialectique dont « *l'énigme, dit Derrida, c'est la structure du voile suspendu entre les contraires* » - *structure spatiale du « regard barré », le voile est un seuil, entre l'ici et l'ailleurs, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le public et le privé, entre le masculin et le féminin, entre le profane et le sacré, entre le visible et l'invisible* ». 6.

Dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Florence de Mèredieu, évoque la réflexion de Semper sur ce qu'est le nœud : « *Pour Gottfried Semper, les processus artistiques élémentaires reposent sur des opérations sommaires qui consistent à fabriquer une œuvre ou un objet grâce aux procédés de tressage, d'assemblage, d'entrelacement. Il s'agit donc de lier et de relier, d'ordonner et de délimiter des formes et des figures, en tressant peu à peu une étoffe continue. Le nœud pourrait, en ce sens, apparaître comme « le plus ancien symbole technique et l'expression des premières idées cosmogoniques surgies chez les peuples* ». 7.

6. *Esthétiques du voile*, sous la direction de Dominique Clévenot, édition Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2014, p.13

7. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Florence de Mèredieu, édition Paris, Larousse, 2004, p.205

Pour le définir, le tissage est l'art d'associer divers matériaux entre eux, par l'entrelacement et la juxtaposition de fragments de matière on obtient une composition ; de deux éléments on parvient à une unité. Cette technique permet de transformer les qualités d'un médium en autre chose, en ce sens c'est un artefact. Par la transformation, le tissage a permis la création de contenants, de l'habit et de l'habitat.

L'homme s'est ainsi permis, la possibilité du déplacement, de la mobilité, du nomadisme, mais il s'est aussi offert le confort et la protection d'un espace domestique.

Pour Semper, tout objet tel que les peaux, couvertures, tapis et nattes furent les premiers artefacts à venir dessiner l'espace, d'abord au sol, puis au mur. C'est donc cette nécessité pour l'homme d'ordonner, de délimiter et de s'abriter qui aurait donné

lieu au tissage, faisant de cette technique un des premiers éléments originels de l'architecture et du bâti. En cela la racine étymologique commune entre *texture*, *textile* et *architecture*, *textere* ne risque pas de surprendre.

S'en suivent aussi d'autres techniques, Semper les décrit à partir de la hutte primitive, qui serait conçue à partir de quatre éléments précis : le foyer, le terre-plein, les murs et le toit. Quatre éléments qui impliquent donc quatre techniques : « ...le moulage pour le foyer, qui produit la céramique qui correspond à ce qui est « doux, malléable (*plastich*), sujet au durcissement, ce qui conserve la forme qu'on lui a imprimée » ; l'entrelacement et le tressage pour les murs, qui produisent le tissage : ce qui est « élastique, résistant, ce qui ne se déchire pas et à une grande stabilité » ; la charpenterie et l'assemblage de bois pour le sol et le toit : ce qui est « longiligne, élastique, ce qui offre une résistance remarquable aux forces appliquées perpendiculairement à son axe » : la stéréotomie ou maçonnerie qui remplace ou supplante, la charpenterie dans la réalisation de structure et le tissage dans la construction du mur : ce qui est « solide, de consistance très dense, résistant à la compression et à la fragmentation, et par là, tout ce qui présente un coefficient élevé de réaction. » » 8.

Claude Lévi-Strauss, s'accorde à cela pour dire que le thème de la métamorphose est à l'origine des premiers gestes constitutifs de métiers. Pour lui ça n'est d'ailleurs pas le tissage, la poterie ou encore la menuiserie qui seraient fondateurs mais d'abord la cuisine. Quelle que soit leur hiérarchie historique, la métamorphose, le changement du matériau d'un état à un autre reste constitutif. Il développe cette idée autour du triangle culinaire : « *champ sémantique triangulaire, dont les sommets correspondent respectivement aux catégories du cru, du cuit et du pourri* ». Le cru est le domaine de la nature, telle que la trouvent les êtres humains : la cuisine crée le domaine de la culture, de la nature métamorphosée. Dans la production culturelle, observe Lévi- Strauss dans une formule célèbre, la nourriture est à la fois « bonne à manger » et « bonne à penser » 9.

« Je voulais être sculpteur. Pour moi, c'est la même chose de travailler le tissu ou la pierre ». Madame Grès

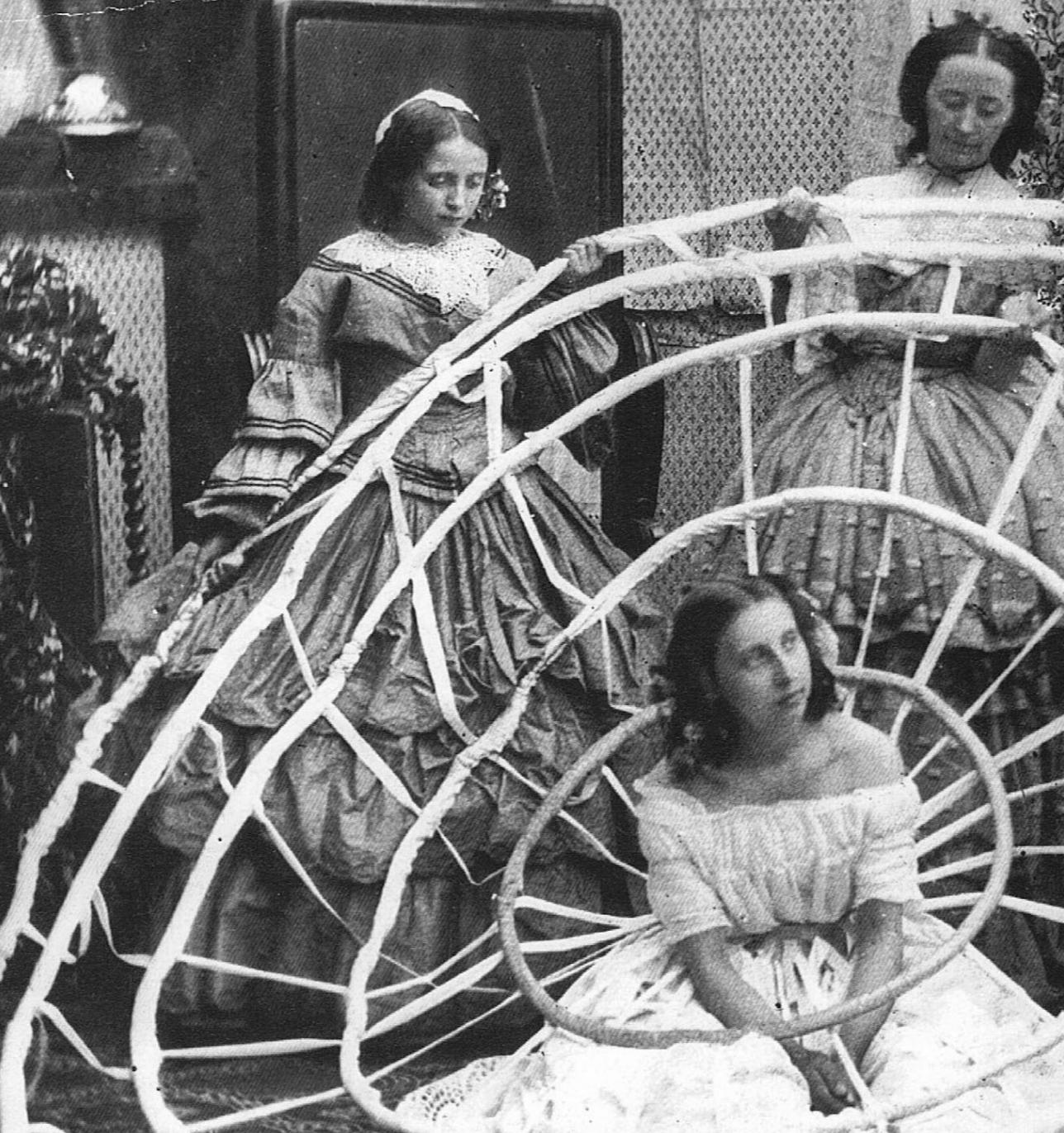
8. Semper et la conception du style, Joseph Rykwert, in *Macula* 5/6, Paris, 1979 (pp. 176-189)

9. *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Richard Sennett, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, édition Paris, Albin Michel, 2009, p. 178 ; citation tirée de *Mytologiques, L'origine des manières de table*, Claude Lévi-Strauss, Paris, Plon, 1968

Il y a dans toutes ces techniques des rapports de dualité, de tension et d'équilibre avec la matière. La question de la transformation des matériaux pouvant passer d'un état à un autre y est centrale. Du mou au dur, de l'humide au sec, du sol au mur, de l'empilage au tissage, les dialogues ne cessent.

Et comme pour la charpente et le tissage dont les techniques semblent de prime abord éloignées ; la similitude du geste qui entrecroise les matériaux, entendant les notions d'envers et d'endroit ne peut que nous évoquer encore l'espace, là où se manifestent des surfaces faisant parfois face au monde tandis que d'autres échappent au regard.

À droite.
*Jeune
femme
attendant
patiemment
que les
cerceaux
soutenant
sa crinoline
soient
préparés.*
vers 1860,
Hulton
Archives,
London Ste-
resoscopic
Company
Comic
Series, 504



*« Les vers à soie »
... le travail du tissu, du patronage à l'usure,
... entre artisanat et mémoire*



Souvent mes gestes ont été des gestes liés à l'artisanat, à un savoir-faire manuel ayant un caractère traditionnel : envelopper, filer, tisser, tresser, recouvrir, nouer, découper, enrouler, lier, broder, natter, ficeler ou tricoter, sont autant de gestes et de techniques qui se sont vus transformés en propositions plastiques.

« Je pense que c'est un grand problème que les gens s'obstinent toujours à penser le tissu d'une manière usuelle. Ils veulent s'asseoir dessus ; ils veulent le porter. Et ils n'aiment pas penser à cela comme quelque chose pouvant être suspendu au mur et qui puisse avoir les qualités d'une peinture ou une sculpture, sur laquelle on peut revenir encore et encore, que cela puisse durer des siècles, comme certains objets anciens péruviens. » 10.

10, 11.

Réactivation des pratiques textiles traditionnelles : Anni Albers, Faith Ringgold, Kimsooja et Joana Vasconcelos, Julie Crenn, Ligeia, n° 105-106-107-108 : Ruines, photo et histoire / Giovanni Lista, Zaha Redman, Paris : Ligeia, 2011, dossiers sur l'art

À droite.

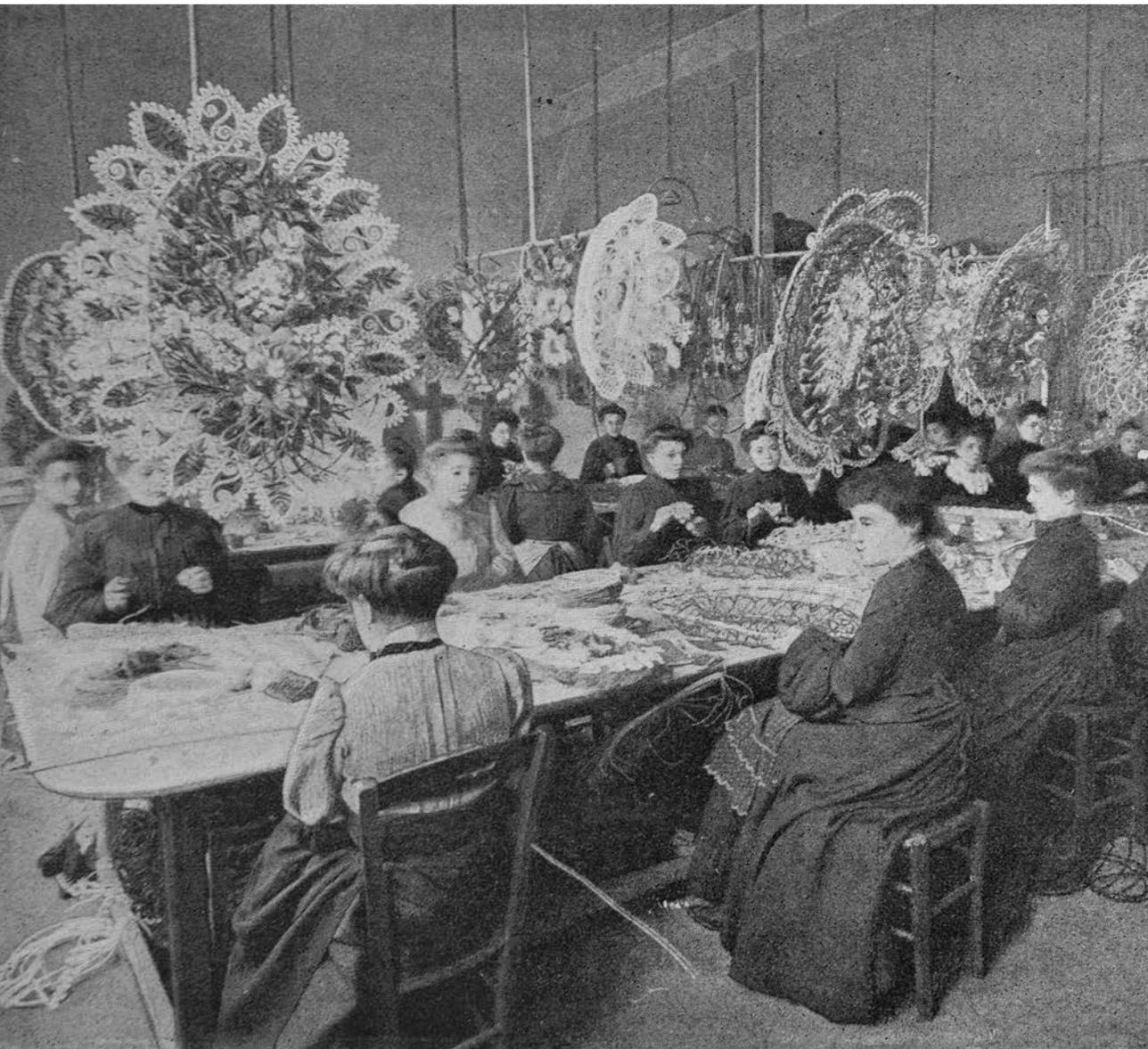
Détail, Sans titre, Fond Jules Macier, Musée des Arts Décoratifs

Anni Albers souhaitait abolir la hiérarchisation existante entre les arts établis et donner une visibilité aux pratiques marginalisées, notamment textiles. Après plusieurs voyages au Mexique, elle présente un réel intérêt pour son art traditionnel. Elle cherchera justement à réintégrer la création artisanale « périphérique » dont elle considérait qu'elle méritait sa place au même titre que l'art occidental.

L'expérimentation chez Albers est essentielle et il est nécessaire de garder une proximité avec la matière pour pouvoir envisager sa transformation. Elle constate que la fabrication d'objets est divisée, l'utile et l'esthétique, l'équipement et l'art sont devenus deux choses séparées, ce qui n'a pas toujours été le cas.

Pour Albers, un bon concepteur est un créateur anonyme et qui, de nouveau, écoute la matière ; c'est celui qui donne une durée de vie utile et sans apparence prétentieuse. Le résultat de cet effort est que notre travail ne sera pas daté, il ne portera pas la marque trop limitée d'un temps, d'une mode.

Outre l'expérimentation, Albers appréciait les difficultés de la technique. Or, le tissage est une pratique où les contraintes sont constantes. Dans ces contraintes, elle voyait une nouvelle forme de liberté demandant une grande imagination et un sens de l'innovation permanente. Pour elle, la mécanisation retirait



l'authenticité à une œuvre : « Elle détruit la forme finale parce que le processus manuel est divisé en tâches discrètes réalisées par différentes personnes ». 11. L'artiste a réussi à transposer l'art tissé traditionnel sud américain dans une proposition moderne et originale. Elle apparaît aujourd'hui comme une référence historique et essentielle dans le domaine textile car elle a su s'approprier et réactiver des pratiques traditionnelles afin de leur donner une valeur critique et politique.

12. *La terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard, édition Paris, J. Corti, 1948, p.409

À droite.

Sheila Hicks, Oaxaca, Mexique. Faith Stern

Atelier de teinture à réserve, 1^{ère} moitié du 19^{ème} siècle provenance Patna ou Varanasi ancienne collection Kroshna Riboud, Paris musée Guimet

Nécessaire de la comtesse de Mailly, Morel Gabriel Raoul 1798-1832 Grangeret Pierre-François 1770-1832 musée du Louvre

Aussi, dans la lenteur de la fabrication, à travers la minutie et la patience que ces travaux de mains demandent, j'ai été amenée à me poser des questions très simples mais pourtant essentielles telles que : pourquoi l'on tisse ?

Cette question est survenue dans un travail en particulier, celui de la confection d'une couronne de fleurs mortuaires. Ignorant les motivations qui m'avait amenée à ce projet, de manière plus générale la question finalement était pourquoi crée-t-on de tels objets ? De quelle manière traite-t-on le cycle de la vie et de la mort ? Quelle forme plastique fabrique-t'on pour parler de ce qui n'est plus ? De ce qui ne se donne plus à voir ? Comment donner une forme à la disparition, à l'immatériel et à l'informe ? Il semblerait en tout cas que l'assemblage de fragments de matière, le tressage, soit une proposition pour arriver à un travail de deuil, ayant pour résultat un objet mémoriel.

Entre apparition et disparition, le tissage met en évidence deux surfaces, par l'opération duelle de joindre et séparer en même temps. La trame joue entre forme et fond, présence et absence, visibilité et aveuglement, souvenir et oubli. Le double jeu des fils de trame et des fils de chaîne qui passent dessus et dessous est d'une certaine manière l'image de l'épaisseur.

L'épaisseur de la matière, celle que l'on cherche à atteindre dans son centre, pour être enfin au cœur.

« L'acte de teindre...apparaît bientôt comme une volonté de la main, d'une main qui presse l'étoffe jusqu'au dernier fil. La main du teinturier est une main de pétrisseur qui veut atteindre le fond de la

matière, l'absolu de la finesse. La teinture va ainsi au centre de la matière. » 12.

Et lorsque l'on a suffisamment pressé, que l'on a assez gratté les couches et que l'on a finalement dépassé l'enveloppe, alors peut-être que l'on découvre la face cachée de la matière. On fait un retour sur sa propre intimité.

Alors, par son usage ainsi que par son usure, elle peut nous parler de ses origines, de son histoire et de sa constitution.

Le geste qui fait apparaître, qui isole et sépare.

Le geste d'évider la matière pour atteindre une forme.

Le geste d'appliquer une forme à la matière.

Le geste, entre moulage et patronage.

En novembre 2013 a eu lieu une performance conçue par Olivier Saillard, directeur du Palais Galliera, avec Tilda Swinton aux Beaux Arts de Paris, intitulée *Eternity Dress*. Succédant à une autre performance de 2012, *The impossible wardrobe*, où Tilda Swinton redonnait vie à plusieurs pièces des archives du musée Galliera en les revêtant ; *Eternity Dress* mettait en scène la confection d'une robe étape par étape.

Ce qui m'intéressait dans cette performance, c'est qu'il s'y jouait une véritable archéologie de la confection haute couture, mettant en valeur chaque geste nécessaire à l'élaboration d'un vêtement : moulage, prise de mesure centimètre par centimètre, réalisation du patron sur papier, découpe de la toile de coton et assemblage par couture donnant à la robe son volume et sa forme finale.

Cette performance offrait l'expérience de la création, le contact direct à la matière et aux gestes qui précèdent l'objet fini, ainsi que la mise en évidence d'un savoir faire. Le moulage en couture n'est pas qu'une technique en effet, mais un véritable métier.

Cela me fait penser à cette autre expérience...





Paradoxe, Septembre 2013, Musée Christian Dior, Granville

...C'est le démontage de l'exposition de cet été, Impressions Dior. Nous avons une semaine pour démannequiner toutes les pièces. Environ une centaine de robes. Les premiers jours, nous ouvrons les vitrines. Il y a l'équipe du musée des arts décoratifs qui reprend ses collections. Chacun de leurs gestes est précis et minutieux. Nous ne sommes pas sûr de la qualité de notre dé-mannequinage face au leur. Ce n'est pas à tort puisque quelques heures après, j'entends dans la pièce d'à côté un tissu qui se déchire. Deux centimètres d'atteinte sur un objet de conservation.

Nous sommes maintenant au milieu de la semaine. Autant dire qu'on ne peut plus vraiment circuler. Les pièces du musée sont encombrées des portants, cintres, housses, boîtes et mannequins correspondant à chacune des créations. Le stockage dans les camions de certaines robes est précaire. Une robe avoisinant les quatre kilos pend sur deux petites bretelles de satin. La couture va craquer. On ferme le camion. Il faut se dépêcher. Les vitrines sont maintenant vides.

Je me retrouve dans l'une d'entre elles pour faire le mannequinage de la prochaine exposition qui est dans une semaine. Je dois passer l'aspirateur pour éviter que la poussière n'abîme et vienne user les tissus. Je commence à rembourrer les mannequins de ouate et autres faux seins pour arriver aux tailles correspondant à chacune des robes qui ont été conçues pour de vrais corps. Les techniques du moulage en couture sont inversées. Il ne faut pas patronner et sculpter le tissu sur le mannequin. C'est le vêtement qui vient appliquer sa forme au mannequin. La matière décide encore.

Je repasse l'aspirateur car la ouate qui traîne par terre fait désordre et la poussière n'est toujours pas la bienvenue. Les électriciens et menuisiers arrivent pour commencer les travaux de scénographie. J'ai débuté le mannequinage d'une pièce fragile du XVIII^{ème} siècle. La vitrine est toujours ouverte. La perceuse se met en marche, la sciure se met à voler un peu partout.

À gauche.
*Élevage de
poussière,
Man Ray,
Marcel
Duchamp,
1920,
21x37,5cm*

*« Du pli à l’empreinte »
... de la doublure au renflement et au creux
... la trace*



13. *L'érotisme, Voiles et moiteurs, Sur l'érotisme des photographies du neuropsychiatre Gaëtan Gatian de Clérembault, La recherche photographique, Histoire-Esthétique, Jean François Hirsch*

14. *Esthétiques du voile, sous la direction de Dominique Clévenot, édition Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2014, p.276*

15. *Le pli, Leibniz et le baroque, Gille Deleuze, Les éditions de Minuit, Paris, Collection Critique, 1988, p.192*

16. *Ninfa Moderna, essai dur le drapé tombé, Georges Didi-Huberman, édition Paris Gallimard, 2002, p.179*

« Nous avons dit que si l'homme fétichiste recherchait dans les matières vestimentaires la mollesse surtout, ce que lui permettent notamment le velours, la peluche et les fourrures, par contre nos exemples de fétichistes femmes ont toujours recherché presque exclusivement la soie ; elles disaient toutes aimer le cri et le cassant de l'étoffe des soies ; dans ce cri et ce cassant, peut-être voyaient-elles non pas seulement un nervosisme délicat, mais un des signes de la raideur, élément par nous jusqu'ici mal isolé ?... une énergie interne, une tension. » 13.

J. Ardoin et M. Bataille ont développé une réflexion à partir de l'étymologie latine des mots implication et complexité. Il s'en est établi une dualité entre « in » et « ex ». La réflexion se fait autour des termes *plicare* et *plectere* qui signifient tous les deux plier.

Plectere entend aussi les termes «tourner, entrelacer, enlacer, attacher, rapprocher, tresser, tisser».

Quant à *plicare* si l'on ajoute ex- devant, on a l'idée de « plier dehors, de déplier, d'expliquer, de dé-brouiller ». En revanche si l'on met in- devant *plicare*, on obtient l'inverse, l'idée « d'envelopper, de compliquer, d'embrouiller. »

Ces précisions étymologiques mettent en évidence la dialectique présente autour du pli.

Le pli, tout comme le tissage, pose la question de l'apparition et de la disparition, de surface et de fond, de montagne et de vallée, du creux et du plein. Le pli, c'est ce volume capable de manifester un vide. On se trouve face à des formes qui s'emboîtent les unes dans les autres, elles sont (re)-tournées et viennent se lover. Dans un mouvement doublé « d'éclosion et de retrait, de sauvegarde et de réserve » 14.

De cette façon, nous ne pouvons jamais appréhender ces formes dans leur totalité puisque une partie nous tourne toujours le dos et se laisse simplement deviner de l'intérieur, d'en dessous du pli.

Un pli sous le pli.

La matière pliée et repliée sur un tas de couches et de sous-couches. Et plus la matière se replie sur elle même, plus elle prend de l'épaisseur, plus elle s'opacifie et se (ren)-ferme.

Alors on cherche une entrée, on cherche une ouverture à cette enveloppe, il s'agit à ce moment de la déplier, de la développer.



Deleuze dans *Le pli, Leibniz et le Baroque* nous parle du pli en tant qu'il comprend toujours un « entre-deux pli » dialoguant à travers les termes « tendre-détendre, contracter-dilater, envelopper-développer, invoquer-évoluer » ; «...une Différence qui ne cesse de se déplier et replier de chacun des deux côtés, et qui ne déplie l'un qu'en repliant l'autre, dans une coextensivité du dévoilement et du voilement de l'Être, de la présence et du retrait de l'étant. » 15.



Le jeu du visible et de l'invisible donc, c'est ce qui peut caractériser le pli ; or ce jeu est à la source de bon nombre d'interprétations dans la croyance religieuse : « *En ouvrant la châsse, les « inventeurs » de sainte Cécile n'ont vu que voiles sales, vieux linges, haillons chiffonnés, lambeaux poussiéreux : « Ce qu'ils ont vu, c'est le coffre de cyprès de six empan, construit et réduit à la façon d'une châsse, non d'une bière. Ils ont vu des tissus de soie, l'un superficiel, servant de couverture, et, au travers de celui-ci, d'autres gazes maculées par endroit et des linges froissés à une extrémité. Ils ont vu un léger gonflement de ces tissus, dessinant une forme qu'ils ont essayé d'interpréter... »*. 16.



Le voile est cet objet capable de dissimuler, d'effacer un second objet. En cela, il masque une part de réel. Mais dans ce recouvrement, dans cet enfouissement, l'objet couvert se transforme.

Par la forme qu'il induit, face à la mort le renflement du tissu peut laisser croire à la présence d'une matière, d'un corps. Il y a alors peu de choses à voir, si peu que rien n'est certifiable et cependant il y a suffisamment de choses aussi pour laisser la part à

l'imagination. Or, c'est bien de cela dont il s'agit, le voile comme l'objet servant au motif du rêve, de l'imagination :

Bien avant.

Le Souper à Emmaus
Titien, 16^e
siècle, Paris
musée du
louvre,
huile sur toile,
1,69x2,44 m

Au dos.

Sainte Cécile,
Anonyme,
photographie
0.125x0.212
m, Paris
musée
Gustave
Moreau

*Piccola
torsione*,
Anselmo,
1968, ciment,
tissu, bois,
132.1 x 287
x 147.3 cm,
Musée d'art
moderne de
New York

Achrome,
Piero
Manzoni,
1959

17.

*Esthétiques du
voile*, sous la
direction de
Dominique
Clévenot,
édition Presses
universitaires
du Mirail-
Toulouse,
2014, p.276

« *La chenille s'enveloppe d'une chrysalide avant de devenir papillon, la mort s'entoure d'un suaire, la naissance d'un bouillon de draps L'arcane du tarot n°2, la Papesse, symbole de mutation, est une figure voilée qui incarne aussi une notion temporelle : le délai nécessaire pour la transformation...C'est pour tout cela que le voile est un motif rêvé pour exprimer ou accompagner le passage, la traversée : une durée et un déplacement, métaphorique ou non, d'un état à l'autre, d'un endroit à l'autre, d'une présence vers une absence ou l'inverse.* » 17.



Le paradoxe du pli

Janvier 2009, Atelier costume, Théâtre de Strasbourg

... Je suis sur la confection de la doublure d'une veste. C'est l'étape où je dois marquer chacun des plis dessinés au préalable sur la toile à patron. Je me saisis du fer à repasser et tâche de passer consciencieusement sur chacune des lignes qui font la limite de ses plis. Le but étant de ne surtout pas marquer de faux plis. Le tissu se détend au fur et à mesure de mes passages avec le fer. Le tissu est chaud, humide et mou. Le paysage de montagnes et de vallées a fini bientôt de s'étendre. Le tissu refroidi maintenant. Les plis sont marqués. Je viens appliquer l'ensemble sur le mannequin.

Septembre 2012, Réserve du Musée Christian Dior

... Je dois faire le constat d'état d'une des pièces de la collection. Je place la boîte contenant la robe sur la table, au centre de la pièce. Je retire le couvercle ainsi que les papiers de soie qui protègent cette robe. Il y a plusieurs couches. J'arrive enfin à la robe. Je la sors de sa boîte afin de la déployer sur la table. Le jupon comporte des mètres et des mètres de tissu. Autant de mètres dans lesquels se forme un bon nombre de plis. Je dois soulever chacun de ses plis un à un avec minutie pour passer l'aspirateur afin d'enlever la poussière qui s'est déposée. Je la mannequine ensuite. Le tombé du jupon est imparfait. Il porte les empreintes et traces de son usage. Les conditions de stockage ont provoqué des faux plis sur les véritables plis. Il faut passer la vapeur sur ce tissu sec et dur. Venir casser les plis sans abîmer le reste, puis dé-mannequiner la robe. La re-déposer de nouveau dans sa boîte. La ré-envelopper de ses papiers de soie. Fermer le couvercle et la remettre dans son étagère.

À gauche.
Sans titre,
Josef Albers,
1929,
Photographie,
musée
Guggenheim
New-York

*« Il faut fermer les yeux pour voir »
... de l'aveuglement au toucher,
... le pouvoir imaginaire de la cachette*



À propos des formes et espaces fermés, une question revient souvent ; à savoir, ce qu'il y a dedans, si l'on peut y entrer et qu'est-ce qui s'y cache ? Autour de ces objets et lieux fermés, on trouve parfois une entrée, une ouverture, un entrebâillement faisant grandir l'obsession de savoir ce qu'il y a à l'intérieur. Mais n'est-ce pas ce point d'ignorance qui donne son intérêt à la chose ? Lorsque l'on ne connaît pas la vérité et qu'il ne nous est pas permis de voir, on peut dès lors tout imaginer.

Lorsque les formes ne se laissent pas appréhender directement dans leur totalité, lorsqu'elles entendent un dedans et qu'elles suggèrent.

Au dos.

Vue du théâtre
rideau et scène,
château de
Fontainebleau

18. *La poésie
de l'espace,*
Gaston
Bachelard,
édition Paris,
PUF, 2011, p.91

À droite.

Le souffleur,
Thiers, Daumier
Honoré, 1780,
château de
Compiègne

Pandore,
John William
Waterhouse,
1896, huile sur
toile

*Le jugement
dernier,*
Fra Angelico,
détail, 1433,
Florence,
tempera sur
bois.

«...Mais au moment où le coffret s'ouvre, plus de dialectique. Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. Et même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité. Il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, imaginer sera plus grand que vivre. Le travail du secret va sans fin de l'être qui cache à l'être qui se cache.» 18.

Dialectique du dedans et du dehors : le coffret, la boîte, le paquet, l'objet emballé ou enveloppé, l'objet contenu dans un contenant. Ce sont des volumes vides capables de recevoir tout en incluant, de cacher en montrant, de dévoiler en dissimulant. Ce sont des compartiments. C'est la caractéristique de l'emboîtement répétitif, à l'image des poupées gigognes. Ce sont des objets clos, qui renferment mais que l'on peut aussi ouvrir.

C'est la boîte, dans le tiroir, qui est dans le placard, qui est dans la réserve, qui est dans le sous-sol (du musée).

Le musée : la boîte des boîtes.



ANTRVM PLATONICVM.



À l'aveugle, Décembre 2013, Anciennes carrières, Caen

...Il est 14 heures. Il fait beau et nous arrivons tous les deux à la carrière. On voit le IKEA d'ici, il doit être à deux kilomètres. Nous sommes entourés de terrains plats. Nous prenons le chemin vers la carrière. Quatre cents mètres de descente et déjà au bout de vingt mètres il ne semble plus que nous soyons en ville. Deux murs végétaux nous entourent et se font de plus en plus haut à force de notre avancée. Vingt mètres peut-être. Nous sommes à l'entrée. Nous sommes équipés de bottes, lampe frontale et bougies.

Dès que nous pénétrons dans la carrière le noir nous enveloppe.

C'est un immense gruyère. Nous avançons dans ce labyrinthe sur deux cents ou peut-être trois cents mètres. Nous commençons à prendre les empreintes qui nous intéressent. Il s'agit de trous dans le sol creusé par l'eau calcaire qui goutte du plafond. Une empreinte en négatif. Le plâtre commence à prendre. Cela fait déjà deux heures que nous sommes là. Le plâtre a vraisemblablement pris. On se rend compte d'un petit détail. Nous n'avons pas prévu de pelle ou quelque'autre outil pour dégager le moulage du sol. Nous n'avons que nos mains et un marteau. On passe deux heures de plus à déterrer ce moulage. Il fait bien soixante par quarante centimètres et est épais de presque vingt centimètres avec la terre qui s'est prise dedans. En somme, il pèse son poids. Nous essayons de le soulever. Il se casse en deux. Heureusement pour nous car nous mettrons plus d'une heure à ramener une seule des deux moitiés à l'extérieur.

Lorsque nous sommes arrivés à la sortie de la carrière, il n'y avait plus le jour en négatif de cet espace pour nous indiquer la sortie. Il restait seulement les dernières bougies. Il était presque vingt heures. La nuit est tombée avant que nous remontions le chemin. Nous avançons quasiment à l'aveugle, sinon à tâtons. Nous ne sommes pas retournés chercher l'autre morceau.

À gauche.
*Allégorie de
la caverne,*
Pieter Jansz
Saenredam,
1604, British
Museum

Et lorsque l'objet a cessé d'exciter notre démangeaison de voir, que lui même n'est plus démangé d'être vu, on peut faire une nouvelle expérience : transposer le visible à l'aveuglement et faire l'expérience du toucher.

À droite.

*Vénus
d'Urbino,*
Titien,
Florence,
Galerie des
Offices,
1,19x1,65m

En dessous.

*Feuille de vigne
femelle, Objet-
Dart, Coin
de chasteté,*
Marcel
Duchamp,
1950-51-54
Dans
HIRAYOSHI,
Yukihiro,
NAKAMURA
Naoaki,
YATSUYANAGI
Sae,
SAKAMOTO
Kyoko,
Mirrorical
Returns, Marcel
Duchamp
and the 20th
Century Art,
National
Museum of
Osaka, 2004

19. *N'oublie
pas le meilleur
et autres
histoires et
récits,* Walter
Benjamin,
traduit,
présenté et
annoté par
Marc de
Launay, édition
Paris, L'Herne,
2012, p.87

Alors comme armé d'oeillères, on peut faire l'expérience de pénétrer dans les couches épaisses à la source de notre frustration de voir.

Alors chaque fente, chaque embrasure ou meurtrière peut-être prise à revers.

L'expérience de rentrer dans l'espace noir du souterrain.

L'expérience de glisser sa main dans un trou ou même une poche.

L'expérience de fermer les yeux et de voir.

À ceux qui se demandent comment voir en fermant les yeux, alors que même ouverts, ils ne voient pas plus loin que le bout de leur nez ; il faudrait imaginer quelle discussion de sourd il pourrait y avoir entre Saint Thomas, Jesus, Franck Stella, et le personnage d'Ulysse de James Joyce. Entre « Voir pour croire », « Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui on cru », « What you see is what you see », « Fermons les yeux pour voir », certains n'en croiraient pas leurs oreilles.

Voici, à la place, un conseil de Walter Benjamin, pour justement nous permettre d'apprendre à voir autrement :

LE LAPIN DE PÂQUES PERCÉ À JOUR OU PETITE THÉORIE DE LA CACHETTE

Cacher veut dire laisser des traces. Mais d'invisibles. C'est l'art de la main légère. Rastelli était capable de dissimuler des choses en l'air. Plus aérienne la cachette, plus maligne elle est. Plus elle est librement exposée aux regards dans toutes les directions, meilleure elle est. Fair-play lors du matin de Pâques : tout cacher de telle sorte qu'on puisse le découvrir sans qu'aucun objet ait dû être changé de place. Il n'est pas nécessaire que ce que l'on dissimule reste à découvert : un pli sur la nappe, un renflement du rideau suffisent à trahir l'endroit où il faut chercher.

Vous connaissez l'histoire de Poe à propos de « La lettre volée » ? Vous vous souvenez certainement du problème : « N'avez-vous pas remarqué que tous ceux qui veulent cacher une lettre la mettent sinon dans le pied creux d'une chaise du moins dans un trou ou un recoin dissimulé ? » Dupin, le détective de Poe, ne l'ignore pas. Et c'est pourquoi il trouve la lettre là où son adversaire, très astucieux, l'a rangée : dans un porte-lettres accroché au mur, à la vue de tout le monde. Ne pas faire chercher les œufs de pâques dans les pièces de réception. Ils doivent l'être dans le séjour, et moins il est rangé, mieux c'est.

Au XVIIIe siècle, on a écrit de savants traités sur les thèmes les plus étranges : sur les enfants trouvés, les maisons hantées, sur les manières de se suicider et la ventriloquie. Je pourrais en imaginer un consacré à la dissimulation des œufs qui rivaliserait d'érudition avec ceux-là. Il serait composé de trois parties principales ou trois chapitres. On y instruirait le lecteur des trois principes fondamentaux ou rudiments de tout art de la cachette.

Ad chap. 1 : le principe de la pince. Ce serait les instructions touchant à l'utilisation des cadres et des entrebâillements. L'enseignement de l'art qui consiste à faire tenir un œuf en suspension entre verrou et poignée de porte, entre tableau et mur, entre porte et huisserie, dans l'ouverture d'une serrure aussi bien qu'entre les tuyaux d'un radiateur.

Ad chap. 2 : le principe du remplissage. Dans cette partie, on enseignerait la pratique qui consiste à substituer les œufs à un bouchon de carafe, aux lumières d'un chandelier, à une boule d'étamine dans le calice d'une fleur, à une ampoule de lampe.

Ad chap. 3 : le principe de la hauteur et de la profondeur. On sait que les gens regardent d'abord ce qui est à hauteur de leurs yeux ; ensuite, ils tournent leurs regards vers le haut, et c'est seulement en tout dernier lieu qu'ils s'intéressent à ce qui est à leurs pieds. On peut placer de petits œufs en équilibre sur les cadres des tableaux ; de plus gros sur un lustre quand on ne l'a pas supprimé. Mais tout cela n'est rien par rapport à la multiplicité des astucieux asiles qui sont à la disposition à cinq ou dix centimètres au-dessus du sol. C'est là qu'on trouve, sous forme de pieds de table, socles, franges de tapis, corbeilles à papier, pédales de piano, l'herbe où seul le vrai lapin de Pâques dépose ses œufs, honorant, pour ainsi dire, les appartements des grandes villes.

Et puisque nous en sommes aux grandes agglomérations, disons également un mot de consolation pour ceux qui logent entre des murs nus, des meubles d'acier, et dont la vie s'est rationalisée sans plus tenir compte du calendrier des fêtes. Qu'ils prêtent seulement attention à leur gramophone ou à leur machine à écrire : ils constateront que, dans l'espace le plus restreint, ils disposent d'autant de trous et de cachettes que s'ils habitaient un appartement de sept pièces dans le style de Makart. Désormais, il serait bon de ne pas laisser tomber cette liste astucieuse entre les mains des enfants avant le lundi de Pâques. 19.





Après cette déambulation, il faut maintenant faire un état des lieux ; différentes transformations se sont opérées.

Au commencement il s'agissait de faire l'observation dialectique du mou et du dur, de l'humide et du sec, du cru et du cuit.

Les fils ont peu à peu commencé à s'organiser autour de ces dualités. Une trame s'est construite, avec pour coeur central, la métaphore du noeud. De ce tissage, nous cherchions à écarter les fils propres à dévoiler un entre-deux.

Il s'agissait cette fois, presque d'une mise à nue.

Toujours métaphoriquement, si l'on prend la figure féminine, nous avons fait tomber le voile, nous avons soulevé des plis, nous avons ouvert Le pli.

Le sexe féminin, comme sujet intermédiaire nous faisant passer de la vue, à l'aveuglement et en conséquence, de l'aveuglement au touché.

Le sexe féminin comme une autre brèche ouverte sur cette constance duelle ; cet entre-deux : naissance et mort, fécondité et stérilité, rebond et abandon, entrée et sortie,

ruine et chantier.

Le sexe féminin comme moule, entendant une logique d'inversion. Il faut se rappeler là Marcel Duchamp : des négatifs emboîtés, un creux qui génère un volume.

Le sexe féminin comme une sorte de matrice, dont la fonction de mouler peut à la fois créer et sauvegarder. Il peut produire des formes et aussi les capturer, en prendre l'empreinte avant qu'elles ne s'effacent.

*Traversée alchimique et cyclique,
ayant pour logique même, celle de la création.*

*« La ruine et le retour au chantier »
... de la fouille au moulage,
... lorsque la forme fait place à l'informe*



Dévotion, 1999, à Rome

...Nous sommes au Vatican et commençons la visite de la Basilique Saint Pierre. Après être descendus dans la crypte pour observer les gisants, nous passons devant la statue de Saint-Pierre. Devant elle, il y a là une vingtaine de personnes à la queue-leue-leue qui attendent leur tour pour poser leur main sur le pied de celle-ci. Influencer par le groupe, nous décidons d'attendre afin de poser aussi notre main. Arrive mon passage. Je suis stupéfaite, le pied de Saint Pierre n'est plus un pied, mais une masse informe. Les innombrables passages et contacts des pèlerins sont venus polir le marbre. Il n'y a plus que la trace d'une forme passée. J'en suis presque à me demander naïvement si, à force, ce n'est pas l'empreinte d'une main qui va venir sur ce pied ?

Au dos.

*La violation
des caveaux
des rois
dans la
basilique
Saint-Denis,
en octobre
1793,
Robert
Hubert
(1733-
1808), Paris
Musée
Carnavalet,
gouache,
0,54x0,64m*

**20. Le
temps
en ruine,
Marc Augé,
édition Paris
Galilée,
2003, p.134**

«...toute action archéologique passe par un événement du sol et une destruction, est d'ordre stratégique : entend-on sacrifier le présent au passé ou le passé au présent ? ...Quelle époque privilégier, quelles époques sacrifier, alors que l'archéologue, comme le sculpteur, ne crée le nouveau paysage, la forme nouvelle, qu'en évidant le trop plein, en ôtant des morceaux d'histoire aux couches agglutinées ? ...Ce que les anthropologues avaient sous les yeux, c'était donc bien une sorte de chantier sur lequel on faisait l'inventaire des mythes et des objets perdus. L'humanité n'est pas en ruines, elle est en chantier (...) elle est une chance de bâtir autre chose, de retrouver le sens du temps et au delà, peut-être, la conscience de l'histoire. » 20.

Les dialogues entre construction, dé-construction et re-construction m'apparaissent essentiels tant du point de vue de la réflexion que dans la pratique. En cela, ce qui fait trait à l'archéologie me paraît tenir un véritable potentiel sculptural, puisque justement dans ce domaine la matière est en duel sinon en dialogue.

Ce qui est intéressant, c'est le cycle continu de cette dernière : passant de son état naturel, à son façonnage par la main de l'homme et retournant petit à petit en miettes, en poussière, pour reformer à nouveau une matière.

Aussi, cette fois, emprunter le vocabulaire et les gestes tels que ceux du terrassier ou de l'archéologue peut-être riche : creuser et recouvrir, enfouir et remplir, rembourrer et extraire, envelopper et développer, gratter et rafistoler, user et raccommoder, enterrer pour construire, déterrer pour voir, confectionner puis réparer.

Réparer, pour mieux explorer.

Défaire la fin pour mieux comprendre le début.

Démonter pour comprendre, comprendre pour réparer.

Dorénavant, nous sommes arrivés au moment où il faut faire l'entrée dans un lieu différent de ceux qui ont pu être évoqués. Il s'agit de faire l'entrée dans un lieu en ruine. Un espace en effondrement. Un espace où les matériaux ne sont plus organisés, tissés, emboîtés et dressés mais plutôt entassés, emmêlés et tombés. Un tas remué. Un nœud de matières différentes, qui ne seraient justement plus ordonnées mais dérangées.

« C'est ainsi que se légitime, aux yeux d'un rêveur, les nombreuses pratiques alchimiques d'avilissement de la matière, de corruption matérielle profonde, intime. Et nous retrouvons, en un sens plus profondément substantialiste que jamais, le processus dialectique : salir pour nettoyer – corrompre pour régénérer – perdre pour sauver – se perdre pour se sauver. La vie morale est une pratique d'univers. La valorisation, quel qu'en soit l'objet, ne peut avoir d'élan que si elle prend d'abord un recul. La valeur doit jaillir de l'anti-valeur. L'être n'a de valeur que s'il émerge d'un néant. « Pour savoir faire les métaux, il faut savoir les détruire », déclaration qu'on comprend mal si l'on se borne à la traduire dans la dialectique moderne de l'analyse et de la synthèse. On aurait une meilleure mesure de la dialectique alchimique si on la référait à une dialectique platonicienne de la vie et de la mort. Et c'est ainsi qu'on vivra, au sens plein, le mot de la mortification si souvent employé dans les œuvres alchimiques. On mortifie une substance pour la régénérer. On la mortifie en lui ajoutant une substance de mort, un sel de matière morte, une poudre de momie, ou suivant le terme consacré, de la « momie ». » 21.

21. La terre et les rêveries de la volonté, Gaston Bachelard, édition Paris, J. Corti, 1948, p.409

À droite.

Corsets pour femme et pour enfant, La Mode illustrée, 1869, p.354 Paris, Bibliothèque des Arts Décoratifs.

Masque Jeanne de France, 16^{ème} siècle Renaissance

Chercher à entretenir ce cycle entre la vie et la mort et donc la forme de continuité infinie qu'il entend, plusieurs pratiques culturelles s'y sont prêtées par le biais des techniques de momification et d'embaumement.

Au travers de divers rituels funéraires on a tenté de préserver les corps de la décomposition naturelle. On a voulu arrêter la putréfaction de la matière réclamée par la mort et ainsi empêcher la séparation du corps/la matière de l'esprit/l'immatériel. On a



L'espace (suite et fin)

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serai né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'ai jamais donné, il faut que j'en face la conquête.

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse croûte à toute heure ».

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes : Écrire : Essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. 22.

À gauche.
Mannequin
numero
10 des
catacombes
de Paris
Nadar Félix,
1861, BNF

22. *Espèces d'espaces,*
Georges
Pérec,
édition Paris
Galilée,
2000, p.185

« Convié par André Breton à participer à l'Exposition internationale du surréalisme, Artaud refusera en tenant des propos à peu près similaires : « Les objets exposés sont mis en caisse (au cercueil) ou en vitrines, dans des couveuses, ce n'est plus la vie. » 23.

Or, si ce n'est plus la vie, d'une certaine manière ce n'est plus la mort non plus puisque ces deux entités font l'objet d'une unité, d'une combinaison inséparable.

C'est ici le coeur du problème où ont pu s'établir les différentes réflexions autour d'un espace-temps trouble.

Et puisque la matière tend à disparaître, puisque les objets qui sont devant nous seront bientôt sous nos pieds, on tente un dernier geste pour en garder la trace. Un dernier geste pour retenir, pour fixer l'image du passé et de façon paradoxale en simuler la présence.

Alors, ce dernier geste, c'est le moulage. On vient prendre l'empreinte. Avant d'être le dernier geste pourtant, le moulage est aussi l'un des premiers. Celui qui donne naissance à une forme. Au commencement, il y a cette matière brute, sur laquelle on applique un moule pour lui conférer une forme. Puis on a la matière utilisée et usée, bientôt dé-façonnée sur laquelle on vient mouler et prendre l'empreinte de la forme qui bientôt ne sera plus existante.

23. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Florence de Mèredieu, édition Paris, Larousse, 2004, p.724

Or, il semble que c'est à ce moment précis que l'on fait retour.

Relâche



« La mémoire est dirigée vers le futur et non vers le passé. C'est une configuration en direct des signaux émis par le cerveau pour nous renseigner sur nos actions présentes et nous dicter nos actions futures, nous liant non seulement à notre développement personnel mais aussi aux schémas culturels que nous avons accumulés ainsi qu'à l'évolution de l'histoire. Son origine, c'est l'origine du temps même. Pas de vie sans mémoire. » 24.

Pas de vie sans mémoire, cela nous pousse à faire un retour au passé. Mais loin ici l'idée d'un quelconque conservatisme mélancolique.

Regarder derrière nous est une manière de s'offrir un tremplin vers l'avenir, on peut oser dire que c'est une façon de reculer pour mieux sauter.

Il faut s'attacher à sans cesse re-creuser ces couches de l'histoire, à les interroger, pour mieux les manipuler en suite.

Ressasser pour mieux rebondir.

L'avenir se construit précisément sur ce qu'il a appris des événements passés, il doit en tirer des conclusions, des leçons. Aussi, pour Walter Benjamin auquel nous nous sommes attachés tout le long de cet écrit, *« L'historien est tenu de brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire »*.

Rebrousser chemin, tel un impératif afin de (re-)construire.

Se rappeler, fouiller dans ses souvenirs afin d'établir un paysage propre à développer l'après et en conséquence éveiller l'imagination.

Car qu'est-ce que l'imagination sinon un processus qui pioche dans les images rangées de la mémoire pour en suite les re-configurer?

Au dos.

Artiste au dessus des ruines,
Robert Hubert

24. *Une archéologie du toucher,*
Daniel Heller-Roazen,
traduit par Paul Chelma, La Librairie du XXI^e siècles, Seuil, 2011, p.432

Pas de vie sans mémoire et pas d'imagination sans souvenir.

Il faut se retourner sur nos expériences passées, re-faire la conquête de nos sensations qui sont désormais dégradées, sinon oubliées. En ce sens, la dimension de temps est essentiel. Savoir regarder et être à l'écoute de la temporalité, c'est se permettre peut-être une meilleure compréhension du reste.

Nous parlions au commencement, de prendre les choses à rebours, à contre-temps ; peut-être était-ce même d'hors-temps qu'il s'agissait. Dans tous les cas, il fallait s'attacher à balayer ce mille-feuille poussiéreux de l'histoire, venir le (dé)-troubler. Nous sommes désormais à la fin du parcours, la croûte est déjà bien entamée.

*Déjà la fin, alors que tout ne fait que débiter.
Déjà la boucle bouclée.*

Ça n'est qu'une ouverture qu'il faudra s'efforcer par la suite d'élargir. Pourvu que tout soit à la nouveauté. Pourvu que la redondance de cette fouille, à travers le remous des couches du passé nous y conduise.

Pourvu que ce passé soit dès lors devenu anachronique.

De ce retrait intermédiaire, il faut renouer les fils qui ont été tirés.

On peut se permettre d'espérer que chaque dé-construction de l'espace, chaque relecture de leurs fabrications ; chaque nœud dénoué, chaque fil écarté, chaque pli soulevé, chaque gant retiré, chaque boîte ouverte, chaque masque tombé, chaque œil fermé, chaque amas remué aura permis de dévoiler le noyau dur.

On peut se permettre d'espérer que l'usure ait permis un

renouveau.

Et si la durée de cette traversée stratifiée a été suffisante pour nous permettre d'atteindre le cœur du nœud ; plus que d'un cœur, c'est peut-être du ventre, de l'estomac précisément qu'on peut parler.

À l'image des personnages de Chirico dans la série de *Archeologo*, l'avancée est digestive. Leurs ventres sont constitués de ruines et font l'objet d'une grosseur, d'un gonflement pesant allant jusqu'à la difformité. Il y a là une véritable gestation du passé.

Cette fois-ci plutôt que d'un espace où il fallait descendre les étages pour atteindre le sous-sol ou remonter pour parvenir au grenier ; c'est le corps même qui fait l'objet d'une dynamique verticale.

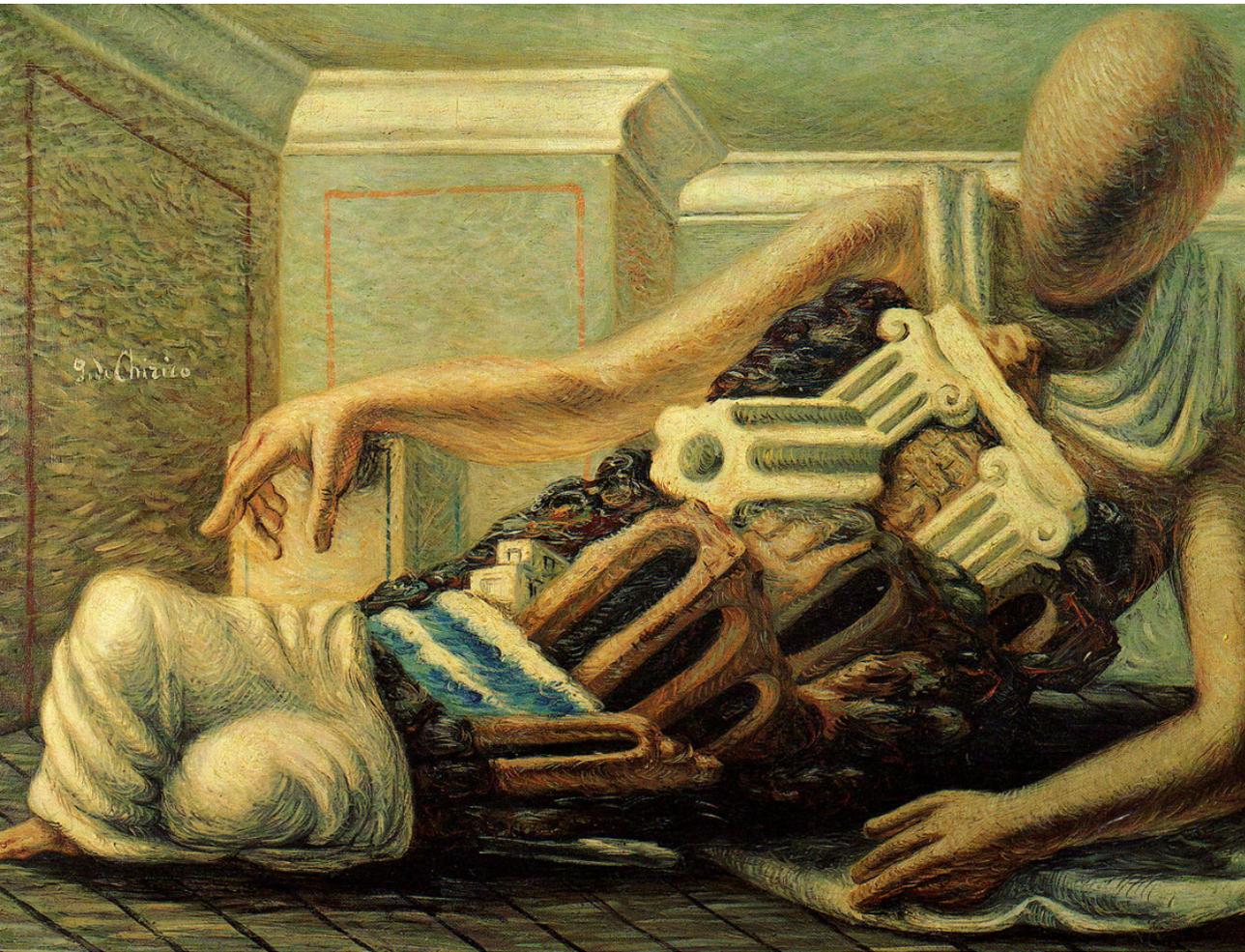
« L'estomac noué », c'est le poids de la mémoire qui est ici portée. On ne saurait d'ailleurs dire si ce corps assis est en mouvement ou figé, si ce ventre est lui-même stérile ou fertile.

Finalement n'est-on pas exactement devant cette image : celle d'un sujet qui reprend son souffle?

Entre l'expiration et l'inspiration.

Dans un va-et-vient.

À droite.
Archeologo,
Girogio de
Chirico,
1927,
musée Carlo
Bilotti,
Rome,
peinture à
l'huile



... **le geste**, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases enclos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes ; sans compter que ces vases disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées. Il est vrai que ces changements nous les avons accomplis insensiblement ; mais entre **le souvenir** qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir grâce à **l'oubli**, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée, où à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.

Et au **passage**, je remarquais qu'il y aurait dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente. Elle serait bien différente, celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer, de celle d'après-midi à Venise, une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciale, compacte, fraîchissante et rose, et différente encore si je voulais décrire les soirs de Rivebelle où dans la salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à se déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel. Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire **empiéter le passé sur le présent**, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait **d'extra-temporel**, un être qui n'apparaissait que quand par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il put vivre, jouir de l'essence, des choses, c'est-à-dire **en dehors du temps**. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma **mort** eussent cessé au moment où j'avais reconnu, inconsciemment, le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de **l'avenir**. Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le Temps Perdu, devant quoi les efforts de **ma mémoire** et de mon intelligence échouaient toujours. 26.

26. *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé,* Marcel Proust, édition Gallimard, Pléiade, éd. J. Y. Tadié, 1989, t. IV, p. 445-447

Ouvrages généraux

AUGÉ Marc

Le temps en ruines, Paris, Galilée, 2003, 134 p.

Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Édition du Seuil, 1992, 149 p.

BACHELARD Gaston

La poésie de l'espace, Paris, PUF, 2011, 214 p.

La terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière, Corti, 2004, 381 p.

BARTHES Roland

Mythologies, Paris, Seuil, 1970, 247 p.

BERGER John

Voir le voir, traduction Monique Triomphe, Paris, Ed. B42, 2014, 176 p.

CLÉVENOT Dominique

Esthétique du voile, Essai sur l'art arabo-islamique, Toulouse : Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2014, 276 p.

DELEUZE Gilles

Le pli, Leibniz et le baroque, Paris, Minuit, 1988, 192 p.

DIDI-HUBERMAN Georges

Ce que nous voyons, ce qui

nous regarde, Paris, Minuit, 1992, 208 p.

Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula, 1982, 303 p.

La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, 379 p.

Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé, Paris, Gallimard, 2002, 179 p.

DIDEROT Denis

Lettre sur les aveugles, Lettre sur les sourds et muets, Paris, Flammarion, 2000, 224 p.

FOUCAULT Michel

Des espaces autres, dans *Dits et Ecrits 1954-1988 II*, Paris, Gallimard, 2001, 1735 p.

FRONTISI-DUCROUX Françoise

Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope..., La librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2009, 195 p.

HELLER-ROAZEN Daniel

Une archéologie du toucher, traduit par Paul Chelma, La Librairie du XXI^e siècle, Seuil, 2011, 432 p.

MASHECK Joseph

Le paradigme du tapis, prolégomènes critiques à une théorie de la planéité, traduit de l'américain par Jacques Soullilou, Genève, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 2011, 93 p.

MÈREDIEU Florence

Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris Larousse, 2004, 724 p.

MORRIS William

L'art et l'artisanat, Paris, Rivages, 2011, 128 p.

PLATON

La république, traduit du grec ancien par Jacques Cazeaux, Paris, LGF, 2009, 621 p.

RUDE Fernand

La révolte des canuts, 1831-1834, Essai, La découverte, 2007, 210 p.

RYKWERT Joseph

Semper et la conception du style, in Macula, Paris, 1979

SENNETT Richard

Ce que sait la main, la culture de l'artisanat, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, édition Paris, Albin Michel, 2009, 403 p.

VASSEUR Nadine
Les plis, Paris, Seuil, 2002,
160 p.

WALTER Benjamin
*N'oublie pas le meilleur et
autres histoires et récits*,
traduit, présenté et annoté
par Marc de Launay, Paris,
L'Herne, 2012, 116 p.
*Paris, capitale du XIXe siècle,
le livre des passages*, Paris,
Cerf, 1989, 970 p.

YATES Frances Amelia
L'art de la mémoire, traduit de
l'anglais par Daniel Arasse,
édition Paris, Gallimard,
1975, 432 p.

Littérature, essais et œuvres littéraires

ECHENOZ Jean
L'occupation des sols, Paris,
Minuit, 1988, 21 p.

PÉREC Georges
Espèces d'espaces, Paris,
Galilée, 2000, 185 p.

POE Edgar Allan
Habitations imaginaires,
traduit de l'anglais par Charles
Baudelaire, textes présentés
par Lionel Menasché, Paris,
Allia, 2008, 87 p.

PROUST Marcel
*À la recherche du temps
perdu, Le Temps retrouvé*,
édition Gallimard, Pléiade,
éd. J. Y. Tadié, 1989, t. IV

Catalogue d'exposition

*Decorum, tapis et tapisseries
d'artistes*, Musée d'art
moderne de la ville de Paris,
Flammarion, 11 Octobre 9
Février 2014, 233 p.

*La mécanique des dessous,
une histoire indiscreète de la
silhouette*, Exposition, Paris,
Musée des arts décoratifs,
Union centrale des arts
décoratifs, du 4 juillet au 24
novembre 2013, 256 p.

Revues

*Réactivation des pratiques
textiles traditionnelles*
: *Anni Albers, Faith
Ringgold, Kimsooja et Joana
Vasconcelos, Julie Crenn*,
Ligeia, n° 105-106-107-108
: Ruines, photo et histoire
/ Giovanni Lista, Zaha
Redman, Paris : Ligeia, 2011,
dossiers sur l'art

*L'érotisme, Voiles et
moiteurs, Sur l'érotisme
des photographies du*

*neuropsychiatre Gaëtan
Gatian de Clérembault*, La
recherche photographique,
Histoire-Esthétique, Jean
François Hirsch

Livres d'artistes

*Sheila Hicks, Weaving as
metaphor*, Arthur C. Danto,
Joan Simon, textes, Nina
Stritzler-Levine, New York,
Yale University Press, 2013,
415 p.

Fimographie

COCTEAU Jean,
Le sang d'un poète, 1930, 55
min.
Le testament d'Orphée, 1960,
80 min.

DELIGNY Fernand, Le
moindre geste, 1971, 125 min

FELLINI Federico
Roma, 1972, 128 min.

RUPERT Julian
Le fantôme de l'Opéra, 1925,
107 min.

TARKOVSKI Andrei
Le sacrifice, 1986, 246 min.
Nostalghia, 1983, 130 min.
Stalker, 1979, 163 min.

Je tiens à remercier Maxime Thieffine pour son temps ainsi que ses conseils précieux.

Merci à Michèle Martel, Alexandre Rolla, Clément Rodzielski pour leur regards, ainsi qu'aux autres professeurs qui ont alimenté ma réflexion.

Merci à Samuel, Guillaume et Delphine, à mes parents, à mes amis, à Agnès et Thierry qui m'ont apporté tout leur soutien et sans qui les choses auraient été différentes.

