



---

jill guillais

## *En aparté*

des pensées sous astérisques pluriels  
un environnement proche  
une pièce de puzzle

astérisque  
signe typographique en forme d'étoile ( \* ) qui indique un renvoi  
note qui explicite  
éclaircie timide dans la zone d'ombre entre deux arcs-en-ciel

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord l'environnement dans lequel je m'ancre avec sérénité, les parenthèses dansées ainsi que les sourires qui bordent mon quotidien. Je dépose un merci tout particulier entre les mains de Phil Stephens pour son solide soutien, des balbutiements jusqu'à l'objet final.

Toute ma gratitude revient également aux riches échanges, parfois brefs, d'autres fois éternisés, avec Juliet Bates, Laurent Buffet, Paul Collins, Murielle Couteau et Emmanuel Zwenger.

Pour leur amour de la poésie et leurs encouragements, je dis merci à Charline Delarue, Marie-France Dubromel, Maryvonne Fourmont, Marie-Sophie Joubert et Augustin Vaugeois.

Chaleureusement, je remercie également les auteurs et artistes abordés au coeur de *En aparté* pour m'avoir apporté de quoi nourrir mes pensées et poursuivre mon travail avec entrain.

# PRÉAMBULE

EN APARTÉ est une convention théâtrale par laquelle un acteur, qui feint de se parler à lui-même, éclaire le public sur ses émotions et ses intentions. *En aparté* est pour moi un véritable outil de travail, dont la forme, en devenant constant, interrompt son évolution au moment seul de l'impression.

Son écriture s'arrêtera exactement le à , lorsque mes derniers mots rejoindront les premiers, pour s'inscrire sur papier.

Cet ouvrage est un recueil de mots et d'images dont la portée varie entre le sensible, le poétique, le didactique, l'analogique et l'anecdotique. La libre confrontation des registres investis fait émerger une sorte de courant sous-jacent de significations plus personnelles. Les passages datés sont de courts récits de moments en marge des événements dominants d'une vie, mais contribuent, le plus souvent par hasard et par sagacité, à la genèse de chaque monade de ma démarche.

*En aparté* a trouvé sa forme dans celui d'un thesaurus non exhaustif dans lequel des concepts choisis se fréquentent par rebonds : ils sont classés d'après leur sens et ce qui découle de leur définition même. La définition s'y épanouit dans l'implicite et l'elliptique, laissant au lecteur la liberté de s'adonner à de plus vastes pensées.

L'index, indissociable du thesaurus, reste à portée de main, glissé au hasard entre les pages comme pour maintenir les liens. La porosité entre les différentes notions explorées donne à lire le canevas des questionnements qu'embrasse l'ensemble de ma pratique artistique.

Revient au lecteur la possibilité de saisir avec beaucoup de liberté la portée de ce qui est relaté. J'ai parfois choisi de n'énoncer que quelques mots, qui, par association, réveillent la pensée endolorie et révèlent les plus doux trésors.

*En aparté se veut à l'image d'une poésie ponctuée d'espaces blancs ou de silences, qui, en eux, entre eux, portent l'étincelle de rencontres plurielles.*

*Mon regard se veut attentif au quotidien dans toutes ses potentialités : de la cave jusqu'au grenier.*

*Les notions choisies abordent une verticalité qui m'est essentielle pour un ressenti exacerbé de l'immédiateté.*

*Je tente une traversée de l'épaisseur du temps en l'attente de la trouvaille ou d'une réaction en chaîne.*

*Je me plais à explorer le potentiel poétique et symbolique d'une pâquerette, d'un recoin ou d'une épluchure de pomme de terre.*

*J'aime éprouver la perméabilité du paysage dans lequel je m'inscris, me laisser absorber par le lieu et l'investir avec intensité.*

IMMOBILITÉ .....	8	HÉTÉROTOPIE .....	78
VERTICALITÉ .....	14	CONTOUR .....	84
ENDOTIQUE .....	16	IMMENSITÉ INTIME .....	86
GLANAGE .....	20	DEVENIR LIEU .....	90
CHIFFONNIER .....	22	POROSITÉ .....	92
TROTTOIR .....	26	ATTITUDE .....	94
POTENTIEL .....	30	ADAPTATION .....	96
EMPIRISME .....	34	PAYSAGE .....	98
SENSIBLE .....	42	GÉOPOÉTIQUE .....	100
CORRESPONDANCE .....	44	DE L'INTIME À L'ALTÉRITÉ .....	105
BRICOLOGIE .....	46		
AGENTIVITÉ .....	48	<i>Les yeux dans l'écume</i> .....	8
AFFORDANCE .....	50	<i>Can't wait</i> .....	13
DIGENÈSE .....	54	<i>I master gravity</i> .....	14
		<i>Vagabondages</i> .....	16
		<i>Des ratures sur un sou neuf</i> .....	20
		<i>I could have been any of them on that day</i> .....	24
		<i>Falling like a snail</i> .....	29
		<i>Fonte et scepticisme</i> .....	31
		<i>Massage pour pierre insulaire</i> .....	49
		<i>You left them all naked</i> .....	51
		<i>To land is a verb</i> .....	55
		<i>Respiration d'un merci en fleurs</i> .....	58
		<i>Écouter des guillemets qui s'ouvrent</i> .....	60
		<i>Tendances</i> .....	63
		<i>Métonymie</i> .....	83
		<i>Insulaire jusqu'à n'en plus pouvoir</i> .....	86
		<i>Embossage</i> .....	90
		<i>Schéma contrarié</i> .....	103
CHAÎNE OPÉRATOIRE .....	56		
DÉTOUR .....	58		
RÉSEAU .....	60		
NOEUD .....	62		
HASARD .....	66		
PUZZLE .....	68		
SÉRENDIPITÉ .....	70		
KAIROS .....	76		



□ 02.2020

les yeux dans l'écume je m'ancre dans les sables,

deux de mes pieds,  
en première mal gérée, sont ouverts.

à chaque caresse de la mer, un équilibre en péril,  
et sous chaque orteil : un crépitement qui s'entend pour l'oreille qui se tend.

## IMMOBILITÉ

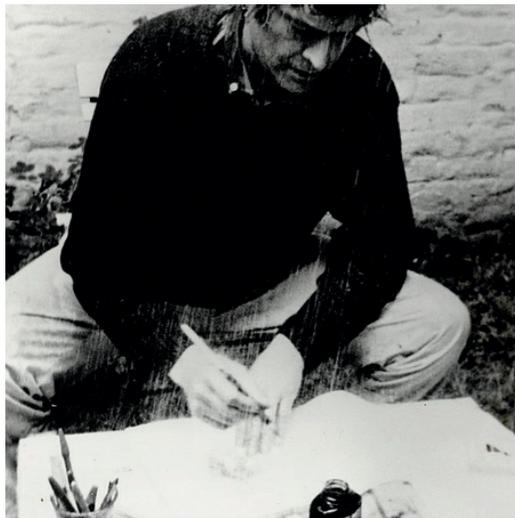
### AVANT DE PENSER LES ÉTOILES

je n'aime pas marcher sans moments d'ancrage, car sinon j'oublie  
je garde alors cette impression amère de voir le paysage défiler  
au même rythme qu'une certaine course contre la montre,  
que nous semblons tous mener

Dans le cadre de ses “ *Efforts en tant qu'œuvres d'art* ” j'ai découvert que l'artiste Ben n'aimait pas marcher ; il se trouve que moi non plus. C'est en 1969 que Ben réalise sa performance « *marcher* » : il se rend à pied de Nice à Cros de Cagnes pour un face à face avec cette action qu'il rejette au quotidien.

“ *Le voyage à dix mètres est le plus long du monde* ”, nous rappelle Matthieu Messagier, poète contemporain, qui, en 2013, publie *La dernière écriture du simplicié*. Matthieu Messagier explore l'immobilité. Son écriture singulière appuyée sur une syntaxe brisée, apporte rythme et douceur à l'immédiateté revisitée. Tout semble tenir en équilibre poignant entre l'ici et le maintenant. Son environnement proche se tisse autour de l'addition d'un moulin et d'une forêt. Préférer au voyage les temps d'arrêt. Ne pas laisser le paysage se dérouler sans tentative de dialogue. Réapprendre l'immobilité, c'est aussi sympathiser avec cette lenteur, loin d'être au goût du jour.

En 1959, l'artiste, poète, bricoleur et inventeur Robert Filliou propose l'acheminement de poèmes à petite vitesse : l'artiste envoie par la poste des poèmes-objets, qu'il demande aux gens de compléter. La poésie se reçoit pas à pas. Je la préfère aux grandes foulées.



*La Pluie (Projet pour un texte)*  
Marcel Broodthaers 1969.

(...) *Les deux mains sur un globe de papier transparent, contemplant les flocons d'encre noire qui tombent à l'intérieur, il épouse la vitesse plus considérable encore de la lenteur. Il regarde impassible les blocs de temps pur, venus d'un ciel sans profondeur : Eloge de l'immobile. Supplique du muet (...)*

*L'enchantement simple et autres textes*  
Christian Bobin 2001.

Protocole :

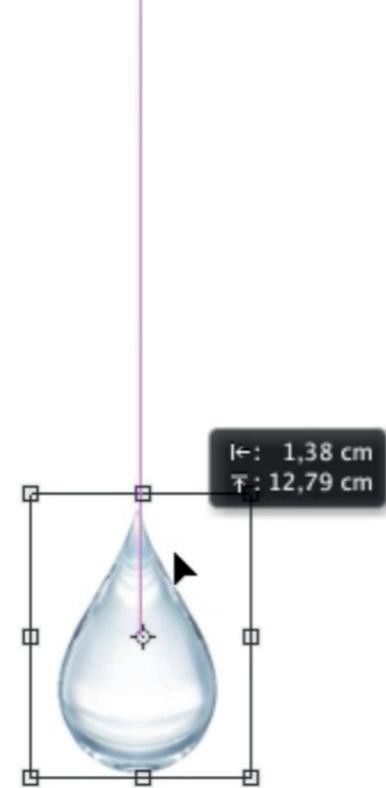
S'immobiliser dans l'espace choisi.

Peindre en rouge tous les éléments comestibles qui se trouvent dans le périmètre, à 207 cm maximum du point d'ancrage.

peindre les cerises en rouge



*Can't wait* (capture vidéo), jill guillais 10 mai 2020 14h-15h10  
performance réalisée dans le cadre du *téléperformance festival* proposé par la Villa Arson.



## VERTICALITÉ

Je lâche l'ancre pour mieux lâcher prise. J'examine ce qui s'inscrit dans le périmètre qui m'est accessible. Mon rapport à l'espace est contraint par ce point d'ancrage : espace de rencontre entre deux droites plaquées sur papier millimétré. Je découvre dans la contrainte spatiale une marge de manœuvre <sup>1</sup> qui m'interroge, un espace de liberté à explorer en profondeur.

<sup>1</sup> *Marge de manœuvre, Faire collecte, Revue critique*, H.M Enzenberger / S.Howe / G. Percec 2020.

• Image ci-dessus : *I master gravity*, capture vidéo (détail) pour projet d'installation, jill guillais 2020.

Pour Gaston Bachelard, philosophe français, la verticalité est installée en nous par la polarité de la cave et du grenier. Il en dégage deux axes pour une phénoménologie de l'imaginaire et oppose la rationalité du toit protecteur à l'irrationalité des profondeurs de la cave. Bachelard soulève alors une fascinante analogie avec les mots. Il les imagine comme de petites maisons, avec cave et grenier. À nous de garder l'oreille attentive aux échos qu'ils provoquent lorsqu'ils s'entrechoquent, et à leur propre potentiel de sens .

Mallarmé, dans sa poésie, invite lui aussi à la verticalité lorsqu'il appelle à creuser le vers. Il revient au poète de "*ménager de manière entièrement maîtrisée les vides entre les termes*".<sup>2</sup>

*"Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée (...),  
de plain-pied avec autrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur.  
Monter l'escalier dans la maison du moi c'est, de degré en degré, abstraire.  
Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une  
étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables.  
Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète.  
Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète  
qui joint le terrestre à l'aérien."*<sup>3</sup>

*"[...] en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes".*<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *Mallarmé à la lumière de la raison poétique*, Pierre Champion 2002.

<sup>3</sup> *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard 1957.

<sup>4</sup> Lettre adressée à H. Cazalis, Stéphane Mallarmé 3 avril 1866.

je convoite le banal pour ce qu'il dit du monde à voix basse



*Vagabondages*, chaussettes orphelines brodées, jill guillais 2017.

## ENDOTIQUE

Plus proche et sans appareil, invitant à l'éveil d'un ici et maintenant, je préfère l'endotique à l'exotique. L'endotique s'accompagne des routines, de la sédentarité, de l'habituel et du banal. Cependant ce qui m'est exotique est en fait l'endotique d'un autre que moi. Je cherche à décaler de quelques degrés et sans bouger, mon rapport à l'immédiateté, à ce qui la rend si particulière, si fugace. J'observe mon environnement proche en creusant l'endotique jusqu'au réveil qui surprend et je poursuis avec entrain les vitres de couleurs de Baudelaire <sup>1</sup>. Avec insistance, j'observe le sol sous mes pieds, la terre tributaire des saisons, un jardin en friche dont quelques adventices sont affectées par le passage récent d'une brouette trop chargée, une pâquerette desséchée sur le coin d'une table en chêne et une fiche bristol dont l'encre des lignes s'efface trop vite au soleil. L'ancrage invite à l'investigation, à l'appropriation de ce qui nous environne. Pour que l'endotisme prime, la contamination mutuelle de soi par le lieu et du lieu par soi-même se fait dans une douceur instable et contrastée jusqu'à s'imposer comme nécessité première.

*“Peut-être s’agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous,  
qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres.  
Non plus l’exotique, mais l’endotique.”* <sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Le mauvais vitrier*, *Le Spleen de Paris*, Charles Baudelaire 1855-1864.

<sup>2</sup> *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil, Georges Perec 1989.

□ 04.2020

Mon sommeil est agité.

Je répète encore et encore la nouvelle dans mon rêve  
afin de m'en souvenir au réveil :

GEORGES PEREC ÉTAIT SOURD.

Si j'ai rêvé la surdité de Perec c'est certainement pour son acuité visuelle si aiguisée pour déceler la poésie de nos quotidiens.  
Pour voir si bien, il devait être sourd.

Au réveil, je lance une recherche sur internet. C'est ainsi que je rencontre Gaspard Winckler, un enfant atteint de surdité, solitaire, orphelin, et directement tiré d'un ouvrage de 1975 de Georges Perec " *W ou le souvenir d'enfance* ". Je le note dans ma liste « *À lire* » pour pouvoir creuser plus tard, décoder ce que ce rêve a cherché à me raconter. Je comprends par mes lectures que l'œuvre constitue un puzzle qui s'annonce incomplet d'avance, dans lequel mémoire et fiction cherchent à s'entendre.

Tous les jours, sous mes yeux, j'ai l'*infra-ordinaire* de Georges Perec.

Dans les espaces familiers, l'intériorité se déploie et les secrets se confondent.

Pour bien voir, il faut d'abord regarder, ce qui implique une volonté insistée. Apporter de l'attention au banal c'est finalement retirer à l'objet ciblé toute sa banalité et changer de registre sans changer de cible. Cette notion perecquienne d'*infra-ordinaire* repose sur une méthode liée à l'étonnement qui lutte contre l'*anesthésie*<sup>1</sup>. Il s'agit de montrer du doigt un détail de la réalité à celui qui l'habite et qui avait dévalué, voire oublié, sa propre capacité à voir.

□ 10.2020

Je lis *La vie mode d'emploi*<sup>2</sup> du même auteur.

Je retrouve le nom de Gaspard Winckler.

Dans ce livre Georges Perec le prénomme « *le faiseur de puzzle* ».

<sup>1</sup> *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil, Georges Perec 1989.

<sup>2</sup> *La vie mode d'emploi*, Georges Perec 1978.

□ 10.2019

Déplacement en voiture Argentan-Caen et dictaphone :

*“ Si j’avais un appareil photo je prendrais cet arbre qui s’épanche sur le chemin,  
les grosses traces d’escargots sur le bitume, ce panneau sur fond bleu,  
cet arbre esseulé, si j’avais un appareil photo je...”*

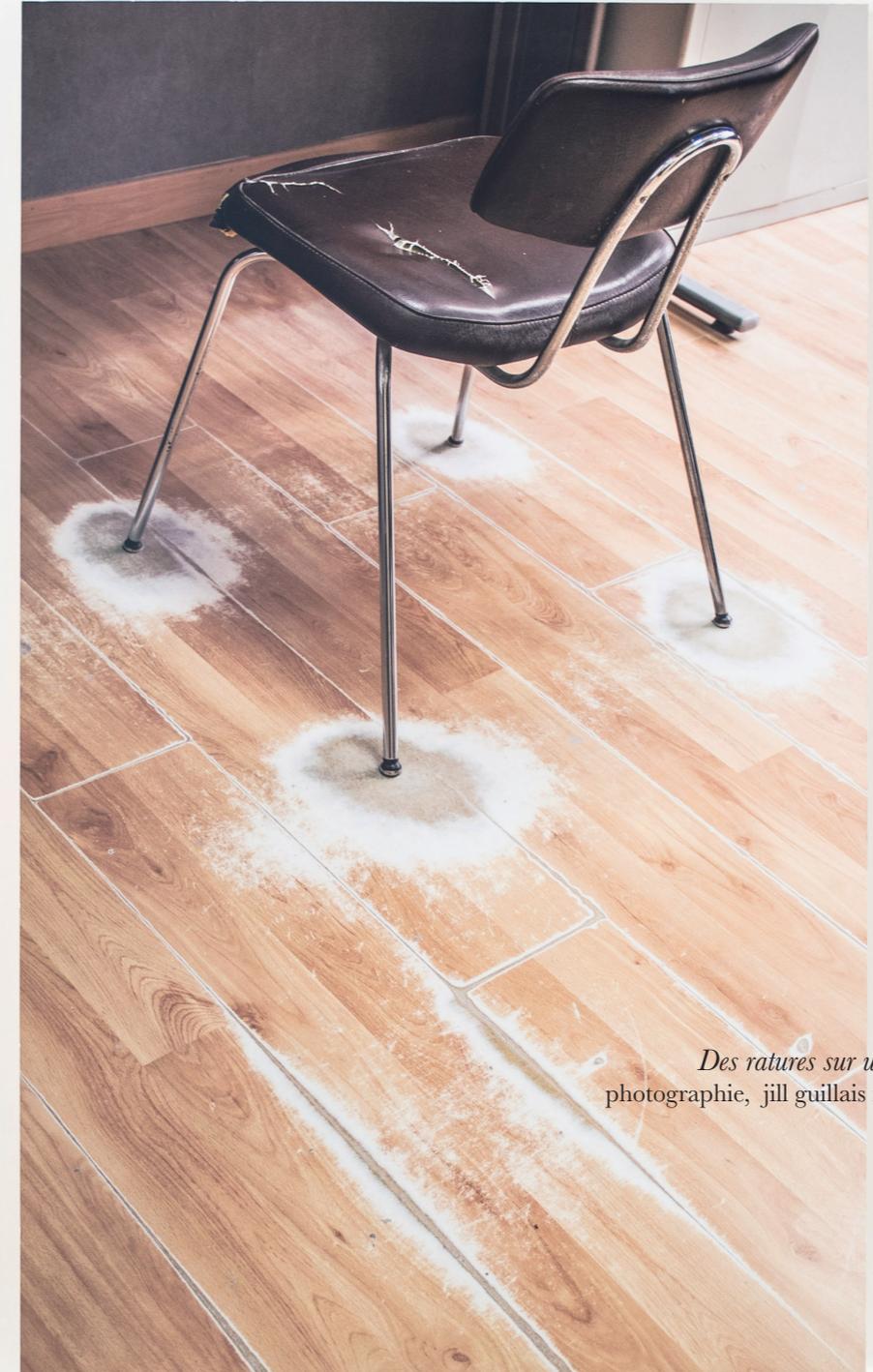
## GLANAGE

L'image du glanage a été popularisée depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans le courant pictural réaliste avec en 1857 *Des glaneuses* de Jean-François Millet. Agnès Varda, au travers de son film *Les glaneurs et la glaneuse* rappelle en l’an 2000 la contemporanéité de cette pratique de récupération. Je glane de mon côté des objets, collecte des textures, des cailloux, des puzzles incomplets.

Les objets jetés sont insignifiants pour celui qui s’en sépare, mais ils ne sont pas seulement des choses cassées ou abîmées, ils sont l’incarnation d’histoires imbriquées, de leur voyage de main en main, d’usage en usage. J’apprécie en eux leur singularité, leur historicité.

Le glanage est une activité qui marque un découpage du temps : il s’agit d’une déambulation rythmée par l’attente du moment opportun, de la trouvaille.

mon atelier me ressemble  
il embrasse tout ce sur quoi mon regard s’attarde



*Des ratures sur un sou neuf  
photographie, jill guillais mars 2020.*

□ 09.2020

J'organise un rendez-vous régulier auprès de merceries sur Caen et Bayeux pour récupérer leurs chutes : un casse-tête complexe de fils entremêlés que je préfère ne pas résoudre.



*Museum*  
bois, verre, papier, divers éléments,  
Joseph Cornell 1942



*Un chiffonnier parisien tirant sa carriole*  
avenue des Gobelins,  
Eugène Atget 1899

## CHIFFONNIER

Si aujourd'hui bien souvent, le terme « chiffonnier » a un sens péjoratif, artistes et écrivains ont toujours su voir en lui un philosophe à la personnalité libre <sup>1</sup>, une figure d'altruisme envers plus pauvre que lui ou envers les objets auxquels il souhaite une seconde vie. L'objet est habituellement rejeté lorsqu'il est cassé, incomplet, abîmé donc imparfait. C'est cette imperfection qui séduit le chiffonnier et le bricoleur. Ils cherchent tous les deux à voir au-delà et restent à l'écoute de leurs intuitions, convaincus que tout a un devenir. L'objet, dont la potentialité se révélera au temps le plus opportun, est soigneusement mis de côté, posé sur l'étagère d'un grenier ou d'un atelier.

L'univers de Joseph Cornell, à travers ses boîtes couleur de lune fait penser à ces morceaux de grenier transportés par le chiffonnier. L'artiste a toujours su bouleverser avec beaucoup de poésie les conventions d'usage des objets qu'il rencontrait. Ses coffrets, valises ou autres contenants du genre, dont la dimension nostalgique et symbolique est très dense, font écho aux boîtes à souvenirs ; métonymies d'une vie. C'est en 1942 qu'il réalise le *Museum* : une petite boîte qui contient vingt flacons de laboratoire encapuchonnés de toile bleu nuit, et méticuleusement rangés. *La diversité du contenu est liée, de façon labyrinthique, à un jeu de correspondances entre différents "objets d'affection"* <sup>2</sup> comme de la poudre bleue, des extraits de poèmes d'André Breton, du sable ou encore une abeille de naturaliste piquée sur une aiguille.

<sup>1</sup> « tout chiffonnier porte en lui l'étoffe d'un Diogène » Grand dictionnaire universel du XIXe, Pierre Larousse 1869.

<sup>2</sup> Archives, Centre Georges Pompidou.



*I could have been any of them on that day*  
sculptures de pied de lit, installation, jill guillais 2010.

épuiser sa garde robe  
effeuiller

# TROTTOIR

Le trottoir forme des interstices où s'organise une circulation invisible d'objets. Il est une sorte d'espace générique qui lie des individus anonymes autour d'un objet commun : la survie de l'objet.

Bien que les objets déposés sur les trottoirs soient considérés comme des *res derelictae*, c'est-à-dire des biens “*sans maître*”<sup>1</sup>, il se crée un lien entre le glaneur et celui qui jette. Cette rencontre interposée participe inévitablement au récit intrinsèque à l'existence même de l'objet. Je m'intéresse à l'objet pour tout ce dont je ne connais pas de lui, mais dont le potentiel me semble autant indéfini qu'évident. On sent, nous dit Gaston Bachelard, “*qu'il y a autre chose à exprimer que ce qui s'offre objectivement à l'expression. Ce qu'il faudrait exprimer, c'est la grandeur cachée, une profondeur.*” Il s'agit alors d’“*évider la réalité*” et d’“*élucider le mystère potentiel de l'objet*”<sup>2</sup>. Bachelard nous invite à restaurer son espace poétique à l'objet afin d'accompagner “*l'expansion de son espace intime*”<sup>3</sup>.

fouler le sol pour faire pousser les graines  
orienter le regard, le plus souvent ailleurs que droit devant  
on ignore trop souvent la nécessité de pencher la tête pour assouplir les lignes

<sup>1</sup> articles 539 et 713 du Code Civil

<sup>2</sup> *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard 1957.

<sup>3</sup> *Du territoire aux « espaces autres » : une exploration du trottoir comme hétérotopie*, Michel Foucault et la consommation, Vivien Blanchet, Dominique Roux 2018.

Sur le trottoir s'étalent les bribes du grenier d'un autre.

L'idée d'enchantement lié à la trouvaille trouve son écho dans les réflexions menées par Michel Foucault sur notre rapport à l'espace, aux objets, à la *perfection symbolique du grenier*<sup>1</sup>.

Dans ma contemplation, je ne suis pas happée par le souvenir. Les analogies sont inévitables mais ces objets ne sont pas le résultat d'un agrégat de mes propres expériences. Ils me sont étrangers. C'est bien lorsque cet ailleurs ressenti ne s'accroche pas aux « *maisons du passé* »<sup>2</sup>, qu'il côtoie les prairies de cette *immensité* dont nous parle Gaston Bachelard.

La rêverie commence toujours de la même manière. On ne la voit jamais commencer. On s'y trouve. La rêverie “*fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs*”<sup>2</sup>. Elle nécessite donc d'abord un ancrage. L'objet du monde sensible est cité comme un pilier qui permet l'envol ou la chute.

Le trottoir devient ainsi un espace de condensation d'espaces et de temps, il est une immense caverne de trésors potentiels et un espace profondément propice à la *sérendipité*.

<sup>1</sup> *Les Hétérotopies*, France-Culture, Michel Foucault 7 décembre 1966

<sup>2</sup> *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard 1957.

□ 10.2012

Les anglais ont cette habitude enchantresse de déposer sur le trottoir, devant leur porte, des cartons de type *help yourself* remplis d'objets divers et variés, à récupérer. Je découvre dans l'un de ces cartons une boîte de puzzle sur laquelle est écrit “ *one piece missing* ”. De là émerge un ensemble de réflexions sur la pièce manquante et l'incomplétude qui en découle.

J'explore ces interrogations en ne faisant rien de ce qui est attendu de moi : je ne reproduis pas l'image sur la boîte de puzzle et je n'emboîte pas les pièces entre elles.

Parfois même, je les force à s'entendre à coups de marteau.

Le lendemain, je dépose dans le passe-lettres un merci.

Quelques jours plus tard, je trouve au même emplacement un carton entier de puzzles incomplets, avec en inscription sur chacune des boîtes, le nombre de pièces manquantes. Je remercie en silence et sans trace cette personne, dont l'anonymat fait partie du jeu.

*Falling like a snail*  
Élément de poterie récupéré, pièces issues de puzzles incomplets  
et passées à la casserole jusqu'à séparation entre l'image et son squelette,  
jill guillais mars 2020.



# POTENTIEL

*“ Faites l’inventaire de vos poches, de votre sac.  
Interrogez-vous sur la provenance, l’usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.”*

*L’Infra-ordinaire Le Seuil, Georges Perec 1989.*

mon regard s’est posé sur un caillou  
il se pose toujours sur un caillou et se reposera sous un caillou

Ce regard ciblé, c’est comme un refrain qui ponctue mes années en pointillés.  
Ce caillou, je l’interroge sur sa provenance, son usage et son devenir.  
D’une certaine manière, j’attends ses réponses dans ma confrontation à son silence.  
Je suis autrice de son avenir, responsable.



*Fonte et scepticisme  
pierres, plâtre et pigments  
jill guillais 2020.*

“ ouvre ces serrures, avance ces œuvres rares : une encre ocre  
creuse son cerne sous sa morsure azur  
— aucun ressac ne navre encore ces aurores. ”<sup>1</sup>

Tout émerge d'une manière de rechercher, d'assembler. Je suis en quête d'une poésie potentielle dans chaque élément que j'investis, qu'il soit un lieu, un objet ou encore un mot. J'aime l'adjectif *potentiel* lorsqu'il s'accorde. Je retrouve de nouveau Perec en pensée, cette fois-ci plus en particulier dans la lettre P de l'OULIPO (OUvroir de LIttérature POtentielle). Il s'agit d'un groupe de littérature travaillant à découvrir de nouvelles potentialités au langage. Une dynamique enthousiasmante émane de l'OULIPO, une sorte de fraîcheur qui s'émancipe dans la contrainte, une poésie fertile provoquée par la consigne loufoque. Des contraintes incongrues comme celle de faire disparaître la lettre *e*<sup>2</sup> ou de n'autoriser l'utilisation que de lettres qui ne dépassent pas l'entre-ligne comme le *a* ou le *o*, mettant au fossé le *i* avec son point qui s'envole ou le *g* pour sa boucle qui tombe. Il s'agit ici d'une contrainte typographique qui s'appelle la contrainte du prisonnier : on ne garde que les mots qui peuvent s'écrire avec des lettres basses, basses comme le plafond d'une cellule. C'est dans la contrainte que le plein potentiel s'effleure ou se rencontre.

<sup>1</sup> contrainte du prisonnier dans *La clôture et autres poèmes*, Georges Perec 1980.

<sup>2</sup> *La disparition*, Georges Perec 1969.

# EMPIRISME

*“ Le monde ne vient plus à moi sous la forme d’un objet,  
mais sous celle d’une écriture,  
c’est-à-dire d’une pratique. ”*<sup>1</sup>

*“ Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose,  
et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n’étudie pas un produit,  
j’endosse une production. ”*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> « *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* »  
conférence au Collège de France, Roland Barthes 1982.

Ma démarche est empirique puisque pour moi, faire, c'est penser.

Ma démarche est empirique car c'est par l'accumulation d'expérimentations que j'assouplis ma capacité d'adaptation, mon écoute de la matière, mon geste et l'espace dans lequel il se déploie.

Le geste est central dans mon travail, il y est tangible (de *tangere* qui signifie « palpable »). Le tangible rejoint ce qui est inscrit dans la matérialité, tout ce qui est de l'ordre du concret, du sensible. Le geste requiert une aptitude, qu'elle soit simple ou complexe. Il est parfois induit par les éléments constitutifs d'un objet : sa matière, sa surface, son histoire. Il est l'application d'une technique ayant pour dessein la transformation, l'amendement, la détérioration voire la réparation de sa matière-cible.

Nous avons tous cette capacité de faire, de donner forme à la matière. Bien que l'amateur ou le bricoleur revendique une part de maladresse, ils sont loin d'être étrangers à la technique. L'accent est alors déposé sur l'importance de la méthode. L'« *innocence de la technique* » par laquelle Barthes définit le style de l'amateur se transforme ainsi en une *technique de l'innocence*. L'innocence, c'est à la fois l'état de pureté dans lequel se trouvait l'homme avant le péché originel, et l'état de celui qui manifeste une trop grande ignorance des réalités. En ce mot cohabitent deux entités qui s'opposent : l'appréciatif et le dépréciatif.

Roland Barthes explique ce en quoi jouer une oeuvre de Schumann implique une certaine innocence de la technique. Le philosophe et sémiologue français présente alors Schumann comme « *le musicien qui ne fait entendre pleinement sa musique qu'à celui qui la joue, même mal* »<sup>1</sup> car l'appropriation et l'approximation qui en découlent font partie des ingrédients essentiels à la portée de son oeuvre. On trouve dans la musique de Schumann une certaine inactualité, une importance accordée à l'intériorité, l'intimité et la solitude ; une âme amoureuse qui se parle à elle-même.

En aparté.

Sans avoir à faire appel à une technicité spectaculaire, il suffit parfois d'une accumulation de gestes simples, innocents, choisis en conséquence d'expérimentations diverses, et appliqués dans un contexte bien cerné pour que la manière de faire ou de penser puisse impacter, mais il s'agit parfois seulement, comme nous le rappelle Roland Barthes, de vivre le geste pleinement (avec innocence) pour qu'il soit reçu dans toute son authenticité, dans toute sa *portée*.

Sur le site du *centre de recherches inter-langues sur la signification en contexte (CRISCO)* de l'université de Caen Basse-Normandie, je choisis pour le terme *authenticité* une poignée non exhaustive de synonymes qui viendront à plusieurs reprises surligner quelques autres de mes pensées :

*historicité*  
*vérité*  
*sincérité*  
*justesse*  
*évidence*  
*profondeur*  
*naturel*

Comme le mot, toute oeuvre, tout objet ou geste est intrinsèquement lié au contexte et aux circonstances de sa réalisation et de sa monstration. Dans *La Préparation du roman*, Barthes explique qu'« *il faut toujours penser l'écriture en termes de musique.* » Je pense ma pratique artistique et plastique en termes d'écriture et de poésie.

*On peut « penser » par inspiration, on ne peut écrire que par labeur*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>« *Aimer Schumann* », Essais critiques III, Seuil, 1982, Roland Barthes 1979.

<sup>2</sup>*La Préparation du roman*, cours donnés au Collège de France, Roland Barthes, entre décembre 1978 et février 1980

*Verblist*, oeuvre notable de Richard Serra, est l'énumération sous forme de liste de ce que l'artiste appelle *des actions à relier à soi*, à la matière, au lieu et au processus. L'artiste raconte souvent la place importante qu'occupent ses « dessins » basés sur l'exploration du langage dans son travail. Cette liste est le terrain de jeu commun à chacune de ses réalisations ; elle diversifie, nuance, stimule ou recentre sa pratique au quotidien. Lister, penser ou appliquer ces gestes c'est aussi entretenir une certaine proximité avec l'art conceptuel et les pratiques performatives. L'importance du corps en mouvement pour Serra se surélève encore lorsque je découvre son film *Hand Catching Lead* (1968) et ses collaborations avec la chorégraphe et danseuse Yvonne Rainer, qui a réalisé de son côté en 1966 le film *Hand Movie* dans laquelle une main suit une chorégraphie qui contredit les habitudes synchronisées de nos cinq doigts.

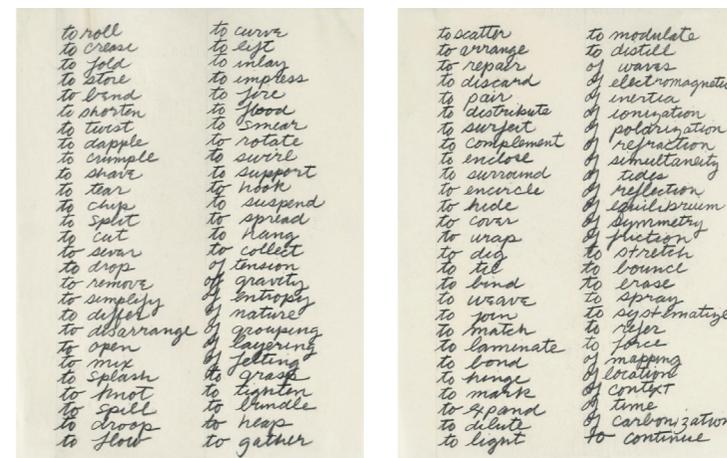
□ 10.2020

J'apprends que « *Drawing is a verb* » est une phrase de Richard Serra qui a su faire son chemin dans les livres d'art. En 2012, j'ai titré une pièce « *To land is a verb* » et j'aime ce type de rencontre.

*Land* signifie autant *paysage* que l'action d'atterrir.

□ 09.2020

Je rends visite à Alexandre Daull, artiste plasticien et céramiste, pour une initiation au tournage alors qu'il est en résidence au Musée de la Céramique, centre de création de Ger. Les différents gestes nécessaires aux étapes de façonnage et de tournassage me fascinent : leur dimension chorégraphique est hypnotisante. De retour chez moi, je filme mes mains tentant de réaliser les gestes mémorisés.



*Verblist*,  
Richard Serra 1967–1968.



*Hand Movie*  
Yvonne Rainer 1966.

L'œuvre (du latin *opera* : « *travail* ») est l'objet physique ou virtuel résultant d'un travail anthropique, c'est-à-dire réalisé par les mains de l'homme. L'œuvré se vit dans mon travail de manière aventureuse dans un premier temps, le moins programmatiquement possible. J'apprécie l'objet et la matière, pour leur manière de conditionner mes gestes. Mes intentions sont parfois épousées, d'autres fois contredites et ma démarche s'articule autour de verbes d'action comme "décortiquer", "nouer", "assembler", "retourner", "traverser", ou encore "trouer". Ainsi se construit pas à pas, en parallèle des pièces que je présente, une sorte de catalogue de matières et d'effets, une banque de données que je me plais à observer dans l'attente du moment opportun : sa résonance avec un mot, un concept, une idée.

Je me plais à épuiser le geste et ses enjeux. C'est aussi dans sa répétition, ses nuances et son hybridation que son plein potentiel se révèle<sup>1</sup>. Dans la *Verblast* de Serra, on devient spectateur d'un geste en évolution : à la lecture du verbe, la représentation visuelle est inévitable.

Je pense à ces instants dans l'atelier où la matière, le geste et l'outil s'associent jusqu'à l'étincelle qui surprend : l'écho.

Le geste porte en lui une dimension symbolique ; il est vecteur de poésie.

Je cherche à établir un dialogue entre symbolisme, poésie et matérialité et c'est dans cette dynamique que je m'enthousiasme pour des missions comme « *déshabiller des pièces de puzzle* », « *offrir du sel à la mer* », « *faire déborder le cœur des fleurs* » ou encore « *sauver toutes les pâquerettes du jardin de la tonte paternelle* ». Le geste a parfois ce pouvoir d'exister en tant qu'œuvre dans sa simple énonciation. Il évoque, suggère, appelle ailleurs. Sa vanité le libère de toute idée d'utilité, de productivité. Explorer des gestes par le mouvement qui danse, jusqu'à rencontrer le geste opportun, pour l'accueillir les bras ouverts jusqu'à pouvoir creuser plus fort.

Il est des gestes sans traces après un départ : *offrir du sel à la mer*.

L'art conceptuel qui se lie au geste *in situ*, génère des formes d'art qui, pour la plupart, récusent l'autonomie de l'œuvre<sup>1</sup>. Il ne nécessite d'ailleurs même pas d'exister autrement qu'en tant que geste vécu. Les artistes contextuels prônent un activisme de l'instant, dont découle une perte de l'inscription dans le monde sensible, comme "*une absence consentie au futur*"<sup>2</sup>.

À propos de l'exposition d'art contextuel *Live in Your Head*, à la Whitechapel Gallery (UK) Paul Ardenne, historien de l'art, commissaire d'exposition et écrivain français, déclare : « *Jamais une exposition n'a contenu aussi peu d'œuvres* ». <sup>2</sup> Paul Ardenne semble opposer l'art comme formule vive et l'art comme « *procédure de sédimentation des affects, de la pensée esthétique ou de la forme.* » <sup>2</sup>

À cette opposition je préfère la complémentarité. En dehors d'une approche duelle, ces deux définitions ne se contredisent pas. L'art comme formule vive est pour moi cette impulsion première qui s'impose comme nécessité, l'autre définition s'incarnant davantage dans l'œuvré. L'œuvré, c'est finalement tout ce qui découle de l'impulsion première, ce qui s'ensuit, les intuitions, les rappels, les rencontres, les accidents, les imprévus : tout ce qui s'émancipe de ce que Thomas Golsenne, directeur de l'unité de recherche de bricologie à la Villa Arson, appelle l'*événement* pour incarner quelques caractères propres. De l'intime comme *formule vive*, à l'altérité comme incarnation sensible et vice versa.

« *Ce qui m'intéresse, c'est de construire des situations qui ont lieu dans le réel. [...] Je me concentre sur quelque chose qui n'est pas joué, mais qui existe en soi. Je cherche non à définir la relation entre les sujets, mais à inventer les conditions qui peuvent déboucher sur la porosité, l'écoulement et l'indéterminé.* » <sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Le geste à l'œuvre* \_ Richard Tuttle et pratiques contemporaines, Barbara Formis 2011.

<sup>2</sup> Dossier *L'art contextuel* \_ *Un entretien avec Paul Ardenne*, André-Louis Paré.

<sup>3</sup> Communiqué de presse sur Pierre Huyghe, Centre Georges Pompidou 2014.

“ Si on pouvait allier l'énergie occidentale à une certaine contemplation orientale, on aurait la solution de l'énigme du monde ”<sup>1</sup>

## SENSIBLE

Si la figure du sensible est souvent associée à celle de pauvreté intellectuelle, aux yeux du poète « c'est un tremplin, une occasion de se souvenir, un « faire signe » vers la plénitude de l'idée à laquelle, par sa pauvreté même, il renvoie comme ce à quoi il aspire : ainsi la terre craquelée fait rêver à l'eau vive qui l'a jadis fécondée et dont elle témoigne. »<sup>2</sup>

C'est avec Mallarmé que la suggestion devient “ le fondement de la poésie antiréaliste et fait du symbolisme un impressionnisme littéraire ”<sup>3</sup>. Le sensible permet de suggérer la vie et l'intelligible. Il a un pouvoir de suggestion sans limite par la multitude des rencontres qu'il provoque.

Il existe un mode alterné entre les concepts et les images<sup>3</sup> ainsi qu'entre “ l'esprit de géométrie ” (raisonnement par principes et conséquences très visibles, mais éloignés du sens commun) et “ l'esprit de finesse ” (raisonnement authentique).

Laurent Danchin, fin défenseur de l'art brut, explique : « Avec trop d'esprit de géométrie on assèche l'âme totalement et il ne reste rien qu'un vide stérile et avec trop d'esprit de finesse, ce serait un monde confus. »<sup>4</sup> La quête se base alors un mode alterné entre des instants pragmatiques et d'autres plus idéalistes, poétiques ou romantiques.

<sup>1</sup>Entre Pascal et Nietzsche, Philippe Sabot 2010.

<sup>2</sup>L'art poétique, Stéphane Mallarmé 1874.

<sup>3</sup>Poétique de la rêverie, Bachelard 1984.

<sup>4</sup>Abécédaire de Mycélium, Laurent Danchin, Interview Alain Golomb 2016.

# CORRESPONDANCE

Annexer à toute forme sensible une potentielle abstraction, c'est comme flirter avec l'inépuisable. Cette idée va de pair avec la notion de *création permanente* chère à Robert Filliou, qu'il développe en lien étroit avec son *principe d'équivalence*<sup>1</sup>. Que les œuvres soient bien faites, mal faites ou non faites, elles sont équivalentes. Chaque « chose » doit être faite au moins 3 fois sans qu'aucune de ces « fois » ne puisse exister seule : “ *Je fais une chose une fois, soi-disant bien faite, la 2ème est mal faite mais je ne me préoccupe pas de ça, et la 3ème, c'est simplement le concept. Il faut qu'elle ait été faite 3 fois : bien faite, mal faite, pas faite* ”.

Cette idée d'équivalence rejoint pour moi la démarche de traduction. Cependant “ *il ne s'agit pas d'un vain et facile retour à l'étymologie ou d'un jeu stérile qui remplacerait un mot par un autre...Mais de faire surgir un autre sens purifié des nécessités de l'échange de telle manière qu'il ne puisse plus être compris, traduit, délaissé pour un universel abstrait et mort.* ”<sup>2</sup>

Traduire c'est trouver des équivalences entre un mot et un autre. Pourtant, chaque mot, dit « correspondant », ne porte pas en lui le même potentiel de sens et de poésie ; ses nuances lui sont spécifiques, sous influence très claire de son positionnement dans la phrase, du lieu dans lequel il se prononce, du domaine dans lequel il est exploité. Mon intérêt pour les langues étrangères, je le dois aux nuances si difficiles à saisir. Un mot : plusieurs sens. Un concept : plusieurs incarnations sensibles.

<sup>1</sup> *Principe d'équivalence : Bien fait, mal fait, pas fait*, bois textile métal, Robert Filliou 1969.

<sup>2</sup> *L'art poétique*, Stéphane Mallarmé 1874.

## Puzzle

*a situation or something that is difficult to understand*

*a game or toy in which you have to fit separate pieces together*

*a problem or question that you have to answer by using your skill or knowledge*

*to cause someone to feel confused and slightly worried because he cannot understand something*

*to try to solve a problem or understand a situation by thinking carefully about it*

Merriam webster dictionary

# BRICOLOGIE

Ressentir cette soif d'interaction avec le sensible a déposé sur ma route ce mot aux quatre syllabes bien articulées : bri-co-lo-gie.

La « *bricologie* » est à l'art et au design ce que la technologie est à la technique : une réflexion sur les pratiques <sup>1</sup>. Il questionne les modes d'invention de formes, les protocoles d'élaboration des projets, les ressources matérielles et humaines à disposition des artistes. La bricologie est la science de ce qui dépasse les clivages entre l'esprit et la main, l'*esprit de finesse* et celui de *géométrie*.<sup>2</sup>

La recherche sur la bricologie se fait avec les artistes afin de comprendre plus en détail la singularité de leur pratique et de leur processus de recherche. L'artiste et les chaînes opératoires qu'il met en place, deviennent, aux côtés des œuvres, des objets d'étude à part entière.

L'artiste bricologue met à mal des techniques établies, les éprouve, les renouvelle sans cesse.<sup>3</sup> L'accumulation plus ou moins protocolaire de petits gestes mène à l'hybridation des techniques. J'aime inverser les outils, les utiliser d'une manière non conventionnelle.

Soucieux d'appréhender tous les recoins de la bricologie, Thomas Golsenne, détaille le contenu d'une boîte anthropologique comme trousse de secours à la bonne compréhension de cette notion complexe.

Il en ressort 5 outils que sont l'habileté, l'agentivité, le style, la chaîne opératoire et la bricologie dans un contexte artistique dans lequel chacun d'entre eux verrait leur usage changé, et leurs interactions parasitées d'inhabituel.

Il est d'abord question d'habileté, notion dont je retiens une partie de la définition de Tim Ingold, qui concerne le souci de l'objet dans le sens du soin et de l'intérêt qu'on lui porte.

<sup>1,3</sup> CFP: *Essais de bricologie*. Ethnologie de l'art et du design contemporain. 20 déc. 2013

<sup>2</sup> *Abécédaire de Mycélium*, Laurent Danchin, Interview Alain Golomb 2016.

# AGENTIVITÉ

*“Attribuer à un objet une agentivité,  
c’est l’envisager comme un membre actif d’une relation sociale.  
Ou plutôt, l’objet est l’indice d’un agent extérieur ; mais comme cet agent est lointain,  
invisible ou inconnu, la relation réelle s’effectue avec l’objet  
qui devient porteur d’agentivité pour lui-même.”*<sup>1</sup>

L’agentivité confère aux objets des capacités au-delà de ses fonctions premières. Je lui trouve des traits de caractère similaires à ceux de la personnification, figure de style linguistique que j’emploie fréquemment dans ma pratique d’artiste plasticienne, qui consiste à attribuer des caractéristiques humaines à un objet inanimé. On peut le faire vouloir, agir, parler. Toute ma démarche est empreinte de cette idée de personnification puisque tout s’aborde de façon verticale, à l’image du dictionnaire, qui, dans une seule et même colonne, nous permet un voyage dans le mot à travers toutes ses nuances potentielles en fonction des disciplines que l’on affectionne le plus.

*“L’âme dans un objet trouve le nid d’une immensité.”*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *les chaînes opératoires\_ Essais de bricologie.* Thomas Golsenne 2015.

<sup>2</sup> *La poétique de l’espace,* Gaston Bachelard 1957.



*“Massage pour pierre insulaire”*

Suisse normande, barrage sur l’Orne, jill guillais juillet 2020.

## AFFORDANCE

Thomas Golsenne estime que les objets ne doivent plus être décrits par leur fonction ou leur ustensibilité mais par leur usage. Dans une démarche anthropologique, il explicite le principe d'affordance, que l'on pourrait traduire par celui de potentialité. Le terme est originellement un néologisme anglais dérivé du verbe *to afford* qui a un double sens : « être en mesure de faire quelque chose » et « offrir ».

Il est des affordances perceptibles, d'autres dissimulées ou trompeuses. Souvent, l'objet permet une action et la suggère. D'autres fois, il permet une action mais en suggère une toute différente. La rencontre se fait entre le geste et l'objet : un moment synaptique et catalyseur de nouveaux possibles.

*“Ainsi le caillou devient abri pour le crabe qui se réfugie dessous, mais assiette pour le promeneur qui y dépose son sandwich, la forme, intention ou idée, ne rencontre pas un objet-matière neutre, vide de sens : elle surgit plutôt par réaction à l'affordance des choses matérielles.”<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> *Les chaînes opératoires\_ Essais de bricolage.* Thomas Golsenne 2015.

*You left them all naked,*  
épluchures de pommes de terre,  
jill guillais, 2010-2020.



J'ai rencontré le travail d'Edith Dekyndt, artiste plasticienne belge, en faisant des recherches sur Broodthaers, dont j'admire le travail. Edith Dekyndt s'attache aux phénomènes les plus fugaces et les plus quotidiens, elle s'intéresse de près aux objets et lieux dans lesquels son travail se déploie. Son univers m'évoque celui de Marcel Duchamp, et en particulier le concept d'*infra-mince* que Duchamp a développé. Je pense, entre autres, à son "*Élevage de poussière*", une photographie réalisée par son ami Man Ray en 1920. L'œuvre d'Edith Dekyndt, processuelle, embrasse les notions de temps et d'espace par l'interaction qui opère entre les divers éléments qu'elle manipule. J'aime lorsque ses objets affrontent la gravité ou lorsqu'elle fait transpirer la lumière.

• *Slow objet 4*, Edith Dekyndt 1999 (image de gauche)

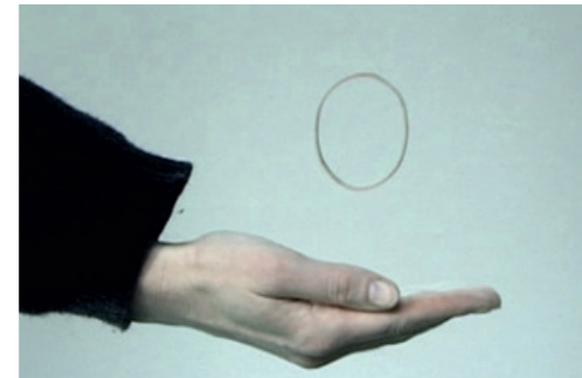
**élastique :**

le faire flotter dans un aquarium pour contrer les lois de la gravité en image.

• *One Thousand and One Nights*, Edith Dekyndt 2016 ( image de droite)

**poussière :**

l'agiter à coups de balai pour que la lumière s'évapore.



• **épluchures de pommes de terre :**

les faire sécher, les imbriquer.

• **pièces de puzzle :**

les passer à la casserole et séparer l'image du carton.

• **vêtements :**

les enfiler pour les retirer en une seule fois.

## DIGENÈSE

□ Juin 2020

Dans une discussion avec Laurent Buffet, docteur en philosophie de l'art, nous évoquons "Shedboatshed" une œuvre de Simon Starling. Il s'agit d'un cabanon en bois que l'artiste a démantelé puis converti en bateau dans lequel il a navigué sur le Rhin, avant de reconstituer le cabanon d'origine dans un espace d'exposition en Suisse. Une sorte de retour à l'état originel, avec ce quelque chose en plus.

Riche de ces traversées à travers les contrées du processus artistique et de la monstration, l'œuvre est l'incarnation et la trace tangible de ce qu'elle a vécu, des moments de sérendipité qu'elle a traversés. La genèse est le *processus de formation et de développement d'une réalité abstraite ou concrète*.<sup>1</sup> Elle est faite d'histoires, d'anecdotes, de moments de recherche, de maîtrise et de lâcher prise. Une attention particulière aux chaînes opératoires et à la porosité de l'œuvre au contact de son environnement engendre un récit moléculaire, c'est-à-dire intrinsèque à l'œuvre et à son parcours, un récit enchâssé dans le mécanisme même de l'œuvre. À *la genèse*, le poète Édouard Glissant préfère *la digenèse* qui me semble plus à propos. En effet, la digenèse réfute l'idée d'une filiation unique mais accueille des origines plurielles et entrecroisées. «*Inquiéter les évidences d'une généalogie linéaire* »<sup>2</sup> est au centre de la démarche du poète, et c'est aussi pour lui une manière de *réinstaller l'identité en territoire d'ouverture*.<sup>2</sup>

Cette ouverture à l'altérité a conduit plusieurs de mes titres à voyager d'une pièce à l'autre, provoquant en chacune des pièces de nouvelles potentialités. À l'image de ce qu'il se passe en elle de différent à chaque exposition, l'œuvre a aussi ce droit à une identité assumée comme poreuse. L'œuvre peut donc aussi changer de titre en fonction de son contexte de monstration.

<sup>1</sup> <http://www.cnrtl.fr>

<sup>2</sup> <http://www.edouardglissant.fr>



( détail ) feuilles de laurier, coupées et cousues entre elles, dimensions variables, jill guillais. 2012-2020 :

*To land is a verb  
La plus bronzée n'est pas toujours la plus âgée  
Interstices et cicatrices  
New skin for an old queen*



*Der Lauf der Dinge*,  
(captures vidéo) film expérimental, 30 mn  
Peter Fischli et David Weiss 1988.

## CHAÎNE OPÉRATOIRE

Je préfère au processus son goût d'aléatoire.

La chaîne opératoire est la suite d'évènements, de gestes, de choix plastiques et de recherches, qui mène l'artiste jusqu'à la production d'une œuvre de création contemporaine<sup>1</sup>. Il existe autant de chaînes opératoires qu'il existe d'artistes. Il existe autant de chaînes opératoires qu'il existe d'œuvres. Il existe une infinité de chaînes opératoires potentielles, en sommeil. Dans un *work in progress*, on renoue avec les fondements de l'art processuel, le processus mis en lumière.

L'œuvre de Peter Fischli et David Weiss « *Der Lauf der Dinge* » (Le cours des choses) m'apparaît comme très à propos. Le feu de la création est maîtrisé. Une première impulsion et tout s'enchaîne, dans ce cas précis, au millimètre près. Le regard du spectateur, tenu en haleine par un déplacement d'objets dont le rythme varie selon les ingrédients en jeu, suit le parcours initiatique de la matière, en constante transformation. Les rencontres oscillent entre tendresse, pression et coups de foudre. Sont invités dans la danse des éléments comme le souffle, la gravité, la combustion. Du départ à l'arrivée, l'impulsion garde son intensité. La voilà cependant enrichie de cette traversée d'un désert d'objets, orchestrée de toute pièce par la main de ces deux magiciens que sont Fischli et Weiss. Il est des chaînes opératoires comme celle-ci dont le début et la fin sont pensés avec précision, sans débordement. La chaîne opératoire s'étudie comme un système de cause à effet centré sur l'événement, qui prend acte entre l'intention première de l'artiste et son évolution. L'absence de peur de l'échec ouvre la porte de tous les possibles. L'absence d'une idée préconçue de la réussite en fait autant.

il est donc aussi des coloriations qui s'annoncent ratés d'avance  
des brumes à travers lesquelles on ne voit qu'à demi-mots

<sup>1</sup> *Les chaînes opératoires\_ Essais de bricolage*. Thomas Golsenne 2015.

□ 05.2020

Je remercie ma maman par un petit mot sur le gâteau que je place en son centre. Soudain, le mot se met à s'agiter, le coeur reste mais les bras dansent.<sup>1</sup>



Respiration d'un merci en fleurs (capture vidéo), jill guillais avril 2020.

## DÉTOUR

du point A au point B

débusquer un A' sur sa route

prime ( ' ) : cette virgule qui côtoie les hauteurs de la syntaxe

DE L'INTIME UN QUART DE PAS

UN QUART D'HEURE,

UN QUART DE GÂTEAU AU YAOURT

Automatismes et intuitions sont écoutés avec attention. André Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, recommandait « Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez. (...) Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. »<sup>1</sup> Je pense qu'ici, Breton mentionne la vitesse dont parle plus récemment Matthieu Messagier, cette vitesse qui «pulvérise l'immédiateté d'un sens univoque au profit d'un kaléidoscope de sensations »<sup>2</sup>. Se laisser guider par la pensée<sup>3</sup>. Ecrire de façon immédiate comme on sculpte son souffle<sup>4</sup>. J'aime me laisser guider par des intuitions que je ne cerne pas.

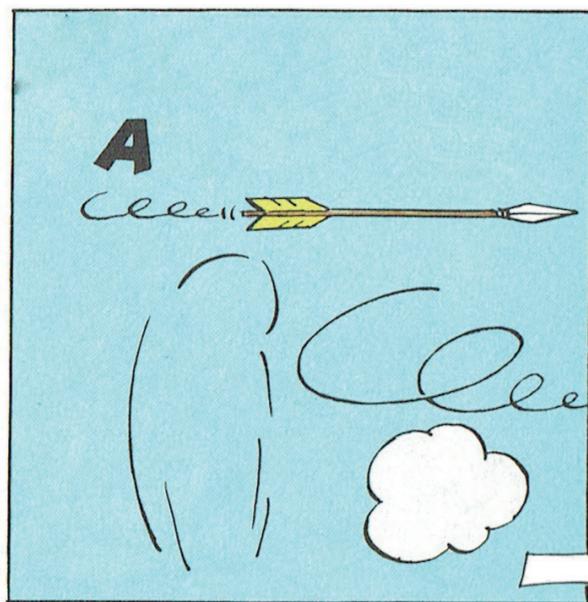
<sup>1</sup> *Manifeste du surréalisme*, André Breton (1924)

<sup>2</sup> *La dernière écriture du simplicié*, Mathieu Messagier 2013.

<sup>3</sup> *Lacan, le symbolique et le signifiant*, Patrick Juignet 2003.

<sup>4</sup> « *Sculpter son souffle* » : expression empruntée à Joseph Beuys.

j'admire l'élan des majuscules  
et j'aime écouter des guillemets qui s'ouvrent.  
ressentir l'émergence



vignette reprise, jill guillais mars 2020.

## RÉSEAU

« À partir du moment où l'on perçoit les objets à l'intérieur d'un réseau, et non chacun isolément comme des sculptures classiques, on comprend que l'œuvre d'art, c'est le réseau lui-même. »<sup>1</sup>

Robert Filliou évoque la création permanente en écho avec l'idée d'un réseau éternel<sup>2</sup> : cette possibilité sans contours de se connecter avec n'importe qui, n'importe quoi, où que l'on soit. C'est un savoir voir et entendre, mais plus précisément un savoir regarder et écouter, deux verbes qui en eux contiennent l'idée de volonté et de mise en action.

Les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari développent en ce sens une théorie sur une forme dite "rhizomatique" qui entre en résonance directe avec ce réseau éternel et l'idée de création permanente. Le rhizome porte en lui une part d'impermanence, de permanente évolution.

*« Le rhizome n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. (...) Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. (...) Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqure. (...) le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. »<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Conversation sur les conversations, Thomas Golsenne 2020.

<sup>2</sup> La création permanente, Robert Filliou\_ Une vie, une œuvre. www.franceculture.fr, Amélie Perrot 2018.

<sup>3</sup> Mille Plateaux, Gilles Deleuze et Félix Guattari 1980.

# NŒUD

L'espace nodal : un enlacement de fils de coton ou de cordes tressées de manière plus ou moins dense. Il se rapporte aussi au nœud dans le corps, ce nœud auriculo-ventriculaire, qui concerne les oreillettes et les ventricules du cœur. Il se prend parfois pour le point essentiel d'une question avant de redevenir le nœud de l'arbre, celui entre les mots ou celui qui induit les connexions synaptiques dans le cerveau. Ce nœud, à l'origine de ce réseau éternel dont parlait Filliou ?

L'espace nodal est l'endroit où tout se joue, à toutes les échelles, dans tous les registres, du plus accessible au moins intelligible, de la main au contact de la terre à l'alliance du sujet à son verbe d'action. Il incarne l'ellipse entre deux cases, deux fragments. Le nœud, c'est aussi un espace de renforcement, de communion ou de réparation. Me vient à l'esprit cette méthode japonaise de réparation des porcelaines ou de céramiques brisées : le *kintsugi*. Les fissures sont mises en beauté, des fragilités rehaussées au moyen d'une laque recouverte d'une poudre d'or. Ce qui m'enthousiasme, c'est la confrontation d'entités dont les spécificités rendent l'étincelle si particulière. Le parallèle avec des techniques telles que l'assemblage et le collage, apparaît ici de manière évidente avec ce goût sucré-salé des coïncidences. La poésie surréaliste s'est emparée de cette manière de faire, qui convoite le lâcher prise, et l'attention à ce qui vient de se faire ici et maintenant. Les associations d'idées se nourrissent d'un lien de dépendance, d'interdépendance ou d'influence réciproque. La théorie associationniste trouve son origine dans l'empirisme exploré par Hume, qui explique la formation des représentations mentales par la conjonction d'idées simples.

□ 08.2020

Dans un podcast, j'entends Christian Bobin parler du poète comme d'un *faiseur de liens* et je m'appête à lire *Poétique de la relation* d'Édouard Glissant.



*Tendances*  
collages à partir de magazines dormants sur étagères de poussière,  
jill guillais décembre 2019.

“ *Beau comme une rencontre fortuite sur une table de dissection  
d’une machine à coudre et d’un parapluie.* ”<sup>1</sup>

“ *Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total,  
cause cette surprise de n’avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d’élocution* ”<sup>2</sup>

Ce moment où le noeud se dessine est un rapport de ressemblances soudain ou de correspondances qui font pétiller l’esprit tout entier. Ces espaces-noeuds sont une jouissance de l’esprit. Tout fait sens et semble trouver sa place.

On constate par exemple une analogie évidente entre le fonctionnement du corps humain et celui de la nature. L’étude du macro en dit long sur le micro et inversement, tout comme l’étude des mots peut en dire long sur mon travail plastique. L’espace est par exemple pour les oeuvres, ce que la ponctuation est aux mots. La locution conjonctive « *comme si* » permet de son côté une approche de l’analogie *comme fiction d’approximation*<sup>3</sup>. Cette même approximation est valorisée par Roland Barthes, notamment dans « *Aimer Schumann* » (1979) évoqué dans EMPIRISME.

Pour Mallarmé, « *Les correspondances ont été souvent étudiées trop empiriquement, comme des faits de la sensibilité* »<sup>4</sup>. Charles Baudelaire précise quant à lui que seule l’imagination, « *la plus scientifique des facultés* »<sup>5</sup>, peut comprendre l’analogie universelle ou ce qu’une religion mystique appelle une *correspondance*.

<sup>1</sup> *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 1, Lautréamont 1868.

<sup>2</sup> *Crise de vers*, Stéphane Mallarmé 1895.

<sup>3</sup> *Stylistiques ?* Judith Wulf et Laurence Bougault 2010.

<sup>4</sup> *La poétique de l’espace*, Gaston Bachelard 1957.

<sup>5</sup> *Lettre à Toussenet*, Charles Baudelaire 21 janvier 1856.



*Le hasard objectif*  
( détail ), plaque de liège, ficelle et amande  
dans une boîte vitrée  
André Breton 1959.

## HASARD

Je m'enthousiasme de ne pas tout savoir, de la portée diffuse de l'objet et de ce qui m'échappe. À travers une pratique du collage au départ plus hasardeuse que réflexive, je provoque la poésie pour qu'elle émerge dans la confrontation.

André Breton prend par la main les rencontres troublantes. Dès le début des années 1930, il rassemble ces coïncidences sous le terme de *hasard objectif*, terme qui s'avère être également le titre d'une de ses oeuvres. Il s'agit d'une plaque de liège dans laquelle *un trou sert d'écrin, comme nécessairement, à une amande suspendue*.<sup>1</sup> L'identification et la différenciation des matières réunies (le liège et l'amande) sont ambiguës puisque la correspondance est saisissante ; comme s'ils étaient faits l'un pour l'autre. Est-ce le liège qui se fend pour *accueillir* ou l'amande que se sculpte pour *pénétrer* ? Le terme de *hasard objectif* est emprunté à Engel qui en donne la définition suivante : « *forme de manifestation de la nécessité* ». <sup>2</sup> L'oeuvre de Duchamp, faite d'objets trouvés et d'une rencontre fortuite, en devient le manifeste, la définition même.

“ *Déjà en 1927, dans Nadja, le poète avait su voir les « pétrifiantes coïncidences », les signaux qui constellent sa rencontre fatale avec la jeune fille. Mais ce sera dans « L'Amour fou », en 1937, qu'il reliera les phénomènes « merveilleux » du réel aux forces de l'inconscient: le hasard objectif est compris dès lors comme le « véritable précipité du désir ». Une véritable « physique de la poésie », comme l'énonce encore Paul Eluard, est dès lors à l'œuvre dans la trouvaille comme dans la fabrication d'objets, qui mobilisent artistes et poètes : les nombreux poèmes-objets, objets fantômes, objets à fonctionnement symbolique, objets naturels ou interprétés, objets surréalistes proprement dits, etc., sont autant de preuves ou de mises à jour de l'unité sensible, pleinement analogique, de l'univers. ” <sup>3</sup>*

<sup>1,3</sup> *La collection du Centre Pompidou, Centre Pompidou 2007.*

<sup>2</sup> *La richesse conceptuelle du hasard objectif, Maxime Abolgassemi 2008.*

# PUZZLE

RENCONTRE AVEC MAGNOLIA

□ 06.2020

Je visionne le film MAGNOLIA de Paul Thomas Anderson sorti en 1999. Après 181 minutes de traversée, je m'enthousiasme en découvrant le pourquoi de son titre ; le film décortique neuf vies et la fleur de Magnolia a neuf pétales.

Tout s'imbrique jusqu'à la perte de repères, les jugements hâtifs sont décousus pour plus de nuances, les pétales s'emmêlent comme une feuille de fougère sur elle-même. Magnolia est un film choral ou film mosaïque; une série de sous-intrigues parallèles qui créent un tissu narratif provoquant une déroutante mais stimulante confusion. On pourrait presque le renommer *film puzzle*.

Le film choral nous donne cette impression à la fois frustrante, poétique et très à l'image de la vie, de n'avoir pas pu tout déceler de ce qui vient de se jouer.

J'apprends plus tard avec beaucoup d'intérêt que le n°82 joue dans le film le rôle d'un leitmotiv discret, comme une image subliminale qui viendrait se rappeler à notre œil jusqu'à son impression définitive. Le chiffre apparaît plus d'une douzaine de fois dans l'intrigue (sur le vêtement d'un pendu, les ailes d'un avion etc). De cette manière le réalisateur annonce tout au long du film la scène finale : une pluie inattendue de grenouilles.

Le n°82 correspond au 8ème chapitre, 2<sup>ème</sup> verset du livre de l'*Exode* dans l'*Ancien Testament* annonçant l'une des colères divines :

“ *Aaron étendit sa main sur les eaux de l'Égypte ; et les grenouilles montèrent et couvrirent le pays* ”.

Le puzzle se complète alors dans une atmosphère presque sacrée. Cette pluie torrentielle arrive comme une libération, une sorte d'étrange vérité qui éclate sans qu'on puisse l'identifier, une sorte de fin qui n'apporte aucune conclusion.

□ 06.2020

Je glane sur la toile des commentaires de spectateurs à propos de *Magnolia* :

“ *Les êtres, comme des pétales onctueux, tapissent l'existence de leur parfum capiteux.* ” ;

“ *Au carrefour de nos âmes éreintées s'effeuillent éperdument les pétales abîmés de la vie pour se régénérer dans une mélancolie douceuse.* ” ; “ *Floraison parfumée de maux croisés.* ” ; “ *chute des certitudes* ”.



## SÉRENDIPITÉ

La sérendipité se définit comme le fait de découvrir, par hasard et par acuité, quelque chose qui n'est pas l'objet de la recherche initiale. La notion de sérendipité vient du conte du poète persan Amir Khusrau, *Les pérégrinations des trois princes de Serendip* (1302). Horace Walpole invente le néologisme *serendipity* en 1754, en référence à ces trois princes « *making discoveries, by accidents and sagacity, of things they were not in quest of* ». <sup>1</sup>

En octobre 2009, Danièle Bourcier, directrice de recherche au CERSA-CNRS/Paris II et Evelyne Gayou, compositrice et productrice, débattent sur le sujet dans les studios de France culture. Elles présentent la sérendipité comme une errance fertile. Elle est un “ *appel à retrouver cette capacité d’interpréter ce qui se cache sous les plis de la réalité. Cela implique un monde attentif à l’inattendu, au raisonnement imaginatif, une intention aux marges, à ce qui n’a pas été programmé, qui se présente fortuitement. On cherche à limiter l’inattendu, à réduire les marges. Nous programmons des résultats avant même de les chercher.* ” <sup>2</sup>

L'émission se conclut sur l'importance de laisser à la sérendipité le droit d'exister en tant que notion. Pour un stimulant voyage en Sérendipe, il conviendra alors d'évincer le *eureka* qui s'apparente au *j'ai trouvé* afin de le remplacer par un *Ciel !* les yeux écarquillés.

□ Lendemain 06.2020

À l'atelier, je réalise que les fleurs artificielles que j'ai dernièrement récupérées et manipulées pour un projet de sculpture évoquant la pluie, étaient des fleurs de magnolia.

<sup>1</sup> *The three princes of Serendip: Notes on a mysterious phenomenon*\_Journal of Medicine David R. Colman 2006.

<sup>2</sup> *Petite histoire de la sérendipité*\_ France culture, Danièle Bourcier et Evelyne Gayou 9 octobre 2009.

image ci-contre : (détail) affiche du film *Magnolia*

(...) mais souvenez-vous que dans les champs de l'observation le hasard ne favorise que les esprits préparés<sup>1</sup> et qu'un coup de dés jamais n'abolira le hasard<sup>2</sup>

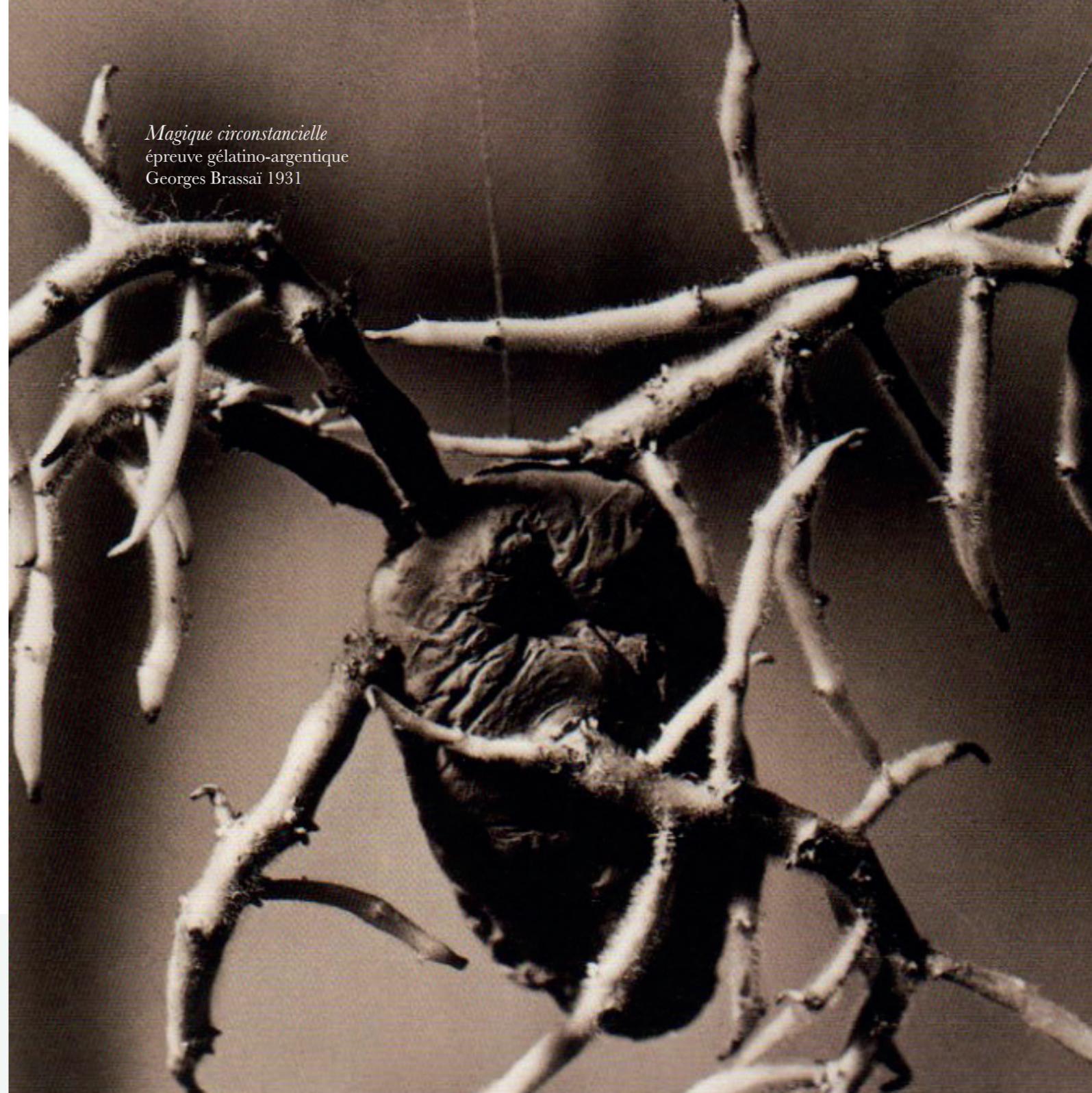
Pour André Breton la *beauté* entretient une liaison avec le *hasard*. Elle est à la fois magique et circonstancielle. Ainsi, elle ne semble pas si loin de notre sérendipité.

“ *Magique circonstancielle* ” est une photographie argentique de Georges Brassäi réalisée en 1931 qui a été mon premier cas de sérendipité lorsque j'étais encore au lycée. Alors que je travaillais sur une série de photographies de pommes de terre sculptées d'une combinaison de chiffres à dimension symbolique et autobiographique, *Magique circonstancielle* est apparue comme une évidence et a marqué par son existence le point final de ce travail. La beauté surréaliste est présente dans le quotidien, l'éphémère et la polysémie de l'objet. La photographie de Brassäi donne à voir une respiration poétique, incarnée en noir et blanc par une pomme de terre germée de tous côtés. Dans l'idée de magie il y a étonnement, et dans l'étonnement : un CIEL! qui nous échappe. “ *Circonstancielle* ” est un adjectif accordé, de la famille de l'IN SITU et du contextuel. Tout est donc histoire de circonstances et de disposition à saisir.

<sup>1</sup> *Discours prononcé à Douai*, Louis Pasteur 7 décembre 1854

<sup>2</sup> *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Stéphane Mallarmé 1897.

*Magique circonstancielle*  
épreuve gélatino-argentique  
Georges Brassäi 1931



J'ai découvert le mot *serendipity* lorsque j'habitais la ville de Brighton. C'était un peu avant son apparition dans nos dictionnaires français en 2012. Son exploration m'a progressivement poussée à m'intéresser aux *hasards signifiants* et à la *synchronicité*<sup>1</sup> étudiés de près par Carl Gustav Jung. Cette synchronicité a déposé sur ma route le *Kairos* ainsi que la *zététique* : une pensée critique qui se réclame de la démarche de doute cartésien qu'elle décrit comme nécessaire en philosophie.

Ce doute, c'est comme une marge de manoeuvre.

C'est grâce à lui qu'opère une certaine mise en émoi contre notre anesthésie au quotidien dont nous parle Perec quand, en 1989, il tire la sonnette d'alarme.

“ *Trop habitués à l'habituel, nous ne l'interrogeons pas et il ne nous questionne pas davantage. Nous le vivons sans même y penser. (...) Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie*”<sup>2</sup>

Tout ce qui, de près ou de loin, a à faire avec le doute, se rapproche pour moi de ce qu'embrasse la poésie. Le doute déséquilibre les étiquettes et nous rappelle l'*anexact* de Gilles Deleuze ainsi que « *l'absente de tous bouquets* » de Stéphane Mallarmé.

“ *Je dis : une fleur !  
et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour,  
en tant que quelque chose d'autre que les calices sus,  
musicalement se lève,  
idée même et suave,  
l'absente de tous bouquets.* ”<sup>3</sup>

□ 03.2020

Confinement. Mon papa annonce une tonte imminente du jardin. Je décide soudainement de *sauver toutes les pâquerettes du jardin de la tonte paternelle*, une par une, mon impatience à l'épreuve.

□ 04.2020

Je découvre sur l'étagère de mon frère un album de Lucky Luke et décide de le prendre pour objet d'étude. Mes recherches me mènent jusqu'à *Daisy Town* une ville dont l'emplacement a été déterminé par l'humble et improbable présence d'une pâquerette isolée en plein désert.



*Daisy Town*, *Lucky Luke*, film, Morris, René Goscinny 1971.

<sup>1</sup> *Synchronicité et Paracelsica*, Carl Gustav Jung 1952

<sup>2</sup> *L'Infra-ordinaire*, Georges Perec, éditions Seuil, 1989.

<sup>3</sup> *Avant-dire au « Traité du verbe »*, Stéphane Mallarmé 1886.

# KAÏROS

je murmure un stop aussi fort qu'un murmure me le permet

Le goût pour les coïncidences semble étroitement lié à notre appréhension du concept de temps. Dans la mythologie grecque, ce dernier se décline en trois visages :

- Chronos est un vieil homme sage avec une longue barbe grise. Il est un dieu personnifiant l'espace-temps et la destinée.
- Aiôn, Éon ou aïon est un jeune homme à moitié nu, représenté à l'intérieur d'un cercle représentant le temps éternel et cyclique.
- Kairos est un jeune éphèbe grec aux pieds ailés lui permettant de courir très vite. Il a une épaisse touffe de cheveux à l'avant d'une tête chauve. Il s'agit de le «saisir par les cheveux» lorsqu'il passe. Allégorie de l'occasion favorable, il est souvent représenté près d'une balance qui pèse le pour et le contre sur le fil incertain d'un rasoir. Le Kairos est *l'instant fugitif mais essentiel, soumis au hasard mais lié à l'absolu.*<sup>1</sup>



Kairos est une dimension du temps incarnée. Il provoque une profondeur dans l'instant et invite à une perception verticale de l'univers, de l'événement, de soi. Lorsque le temps n'est plus mesuré par la montre mais par le ressenti, tout se bouscule et les lignes trop nettement tracées s'assouplissent. Kairos semble avoir sa place en hétérotopie.

<sup>1</sup> « Kairos », *Une agora, une encyclopédie*, Jacques Duifresne 1999.  
image ci-dessus : représentation Kairos avec sa mèche de cheveux et la balance

les attitudes diffèrent et les écarts à la norme se multiplient au passage du seuil d'une porte, la voix haute se fait murmure.

## HÉTÉROTOPIE

Michel Foucault développe le concept d'hétérotopie lors d'une conférence au *Cercle d'études architecturales* donnée en 1967. Il en parle comme d'un espace d'illusion, « *un espace de perfection* ». Il présente l'hétérotopie comme la localisation physique de l'utopie. Le philosophe français développe ainsi six principes permettant une description ouverte des hétérotopies qu'il appelle également « *espaces autres* ».

- *Les hétérotopies sont présentes dans toute culture sous des formes variées, selon qu'il s'agisse de sociétés primitives ou modernes.*
- *Une même hétérotopie peut voir son fonctionnement se modifier dans le temps.*
- *L'hétérotopie peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel.*
- *Au sein d'une hétérotopie existe une hétérochronie, à savoir une rupture avec le temps réel. Autrement dit, l'hétérotopie atteint son plein potentiel lorsque les hommes qui la font naître rompent avec la chronologie traditionnelle.*
- *L'hétérotopie peut s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, la rend accessible et pénétrable.*
- *Les hétérotopies ont une fonction par rapport aux autres espaces des sociétés : elles sont soit des espaces d'illusion soit des espaces de perfection.*

L'hétérotopie est finalement un lieu qu'il est possible d'atteindre et qui donne la possibilité de se protéger de toute forme de parasitage. Michel Foucault prête à ces *espaces autres* une double spécificité : elles sont des lieux qui font partie de notre quotidien tout en restant en marge. L'hétérotopie est, à elle seule, une sorte de contraction du monde. Elle est un espace concret qui héberge le puits sans fond de l'imaginaire. On expérimente dans l'hétérotopie une forme d'hétérochronie, une rupture avec le temps linéaire, *Chronos*, pour rencontrer le temps vertical : *Kairos*.

Je rencontre souvent Kairos à l'atelier, cet espace propice à la sérendipité. L'hétérochronie ressentie que ce lieu provoque, confirme la valeur hétérotopique de l'atelier puisqu'il impose de nouveaux systèmes de pensées : l'acuité y est vive, l'esprit aux aguets. Le lieu désigne finalement un morceau d'espace, dénué de son caractère sans mesure. Mes pensées marquent un point de rupture avec le temps commun pour avancer au rythme d'un réseau d'étincelles qui cherchent à s'approprioiser.

Si l'hétérotopie, indissociable de l'hétérochronie, s'expérimente dans certains espaces singuliers, je la vis parfois intensément dans la contemplation de l'espace propre aux oeuvres d'art qui me touchent. L'oeuvre rejoint certains points de la définition de l'hétérotopie : elle a ses propres règles, en elle règnent des principes qu'on ne cerne pas toujours et sa simple présence induit des mots qui se murmurent dans des espaces qui résonnent.

En 1966, Robert Valette consacre une série d'émissions aux rapports entre l'utopie et la littérature. Il invite des écrivains à proposer une réflexion sur le sujet. Le 7 décembre, Michel Foucault consacre son intervention à ces utopies atypiques que sont les hétérotopies.

Michel Foucault y raconte le grand lit des parents :

*“ (...) ce grand lit  
c'est aussi le ciel puisqu'on peut rebondir sur les ressorts,  
c'est la forêt puisqu'on s'y cache.”*

il y a le fond du jardin  
il symbolise, il initie

il y a les cimetières  
le silence résonne, des fleurs sans couleurs

il y a la chapelle St Martin  
un sourire volé entre deux larmes

il y a la tente dépliée dans le grenier  
une intimité, un baiser

il y a le barrage condamné  
une rivière d'huile et je danse

“ Le lieu est un morceau d’espace, mais aussi de temps –  
car « ici » veut aussi dire « maintenant »  
et « là-bas » signifie « plus tard ».

Un morceau de vie, aussi bien, car le lieu où je vis, mon lieu, c’est mon corps,  
cette enveloppe que je trimbale avec moi tout le long du temps que j’ai à vivre.

Ou encore : le lieu est lien, celui que j’ai avec ce qu’on appelle l’« environnement ».

Ou encore : le lieu est origine (ascendance et descendance, patrimoine génétique).

Ou encore : lieu comme horizon de l’espèce, lointain, anonyme, ou proche, singulier... ” <sup>1</sup>

“ Le jardin, c’est la plus petite parcelle du monde et puis c’est la totalité du monde.” <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Parler du lieu, Anne Cauquelin 2010.

<sup>2</sup> Des espaces autres, Michel Foucault 1957.



“Métonymie :  $1m^2$  est + ou - égal à  $1cm^2$  ”

Protocole envoyé à la Galerie Confinage suivi à la  
lettre par un membre du collectif Peinaussi

8 avril 2020 18:00

Métonymie : figure de style littéraire par laquelle on  
désigne la partie pour le tout.

1. Trouver un coin d’herbe qui n’est pas encore tondu.
2. Dessiner un carré régulier au sol avec ce que vous avez sous la main et calculez sa superficie exacte, la noter quelque part.
3. Récoltez toutes les fleurs qui habitent cet espace
4. Les séparer de leur queue et les placer les unes contre les autres sur une surface plane.
5. Calculez la superficie de la zone d’occupation à haute densité obtenue par l’accumulation des fleurs, la noter quelque part.
6. Titrer l’œuvre:  $X cm^2 + ou - = à Y cm^2$   
Soit  $X$  = la superficie de l’espace cerné  
et  $Y$  = la superficie du tapis de fleurs obtenu



*“J’ai longtemps cherché le contour des arbres.”*  
extrait d’un carnet de recherches

*“Faire déborder le coeur des fleurs”*  
titre pour installation en cours de réalisation,

jill guillais 2020.

## CONTOUR

Le poète Rainer Maria Rilke offre son intériorité à l’arbre qu’il contemple.  
Il s’adresse à moi à l’impératif pour que j’investisse cet arbre intangible.  
Si je m’y essaie, tracer ses contours ne sera que maladresse et illusion.  
Si et seulement si.

*“ L’espace, hors de nous, gagne  
et traduit les choses : si tu veux réussir l’existence d’un arbre,  
Investis-le d’espace interne,  
cet espace qui a son être en toi. Cerne-le de contraintes.  
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre  
que s’il s’ordonne au sein de ton renoncement.”*<sup>1</sup>

*“ Quand on me demande de dessiner un arbre,  
je dessine une forêt. Si l’arbre est défini par ses racines il est  
seul, alors que tous les arbres sont connectés par leurs racines,  
par leurs branches et leurs feuilles.”*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke dans la revue *Les Lettres*, 1924.

<sup>2</sup> *La Cohée du Lamentin*, Edouard Glissant 2005.



*Insulaire jusqu'à n'en plus pouvoir*  
encre de chine, sel, plexiglas,  
coll, métal et rouille,  
jill guillaud 2020.

## IMMENSITÉ INTIME

« *Le monde est grand, mais en nous il est profond comme la mer.* »<sup>1</sup>

L'immensité est une *catégorie* de l'imagination poétique et non pas seulement une idée générale formée dans la contemplation de spectacles grandioses. Bachelard parle d'une conscience d'agrandissement que la prudence "arrête" et que la vie "refrène" comme si tout s'organisait, pour nous en compliquer l'accès. Il revient sur le lien entre ancrage et immensité en définissant l'immensité comme "le mouvement de l'homme immobile"; "un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille."<sup>2</sup>

Dans son texte "Un peintre géographe de l'Arizona"<sup>3</sup> Stéphane Quoniam s'exprime ainsi: "(...) j'ai trouvé en Arizona ce que Bachelard appelait "l'immensité intime" qui permet au géographe de rechercher la vérité aux marges de l'infini, à travers une TOPOPHILIE." L'immensité ressentie en pleine nature, dans un ancrage tellurique à souhait, c'est aussi découvrir un sentiment d'osmose qui procure de « véritables nourritures affectives »<sup>4</sup>, des sensations de vérités essentielles, existentielles.

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke citée dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard 1957.

<sup>2</sup> *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard 1957.

<sup>3</sup> *Cahiers de géopoétique n°1*, p.108 1990.

<sup>4</sup> *Les nourritures affectives*, Boris Cyrulnik 1993.

Face à l'immensité, Charles Baudelaire présente dans son écriture une utilisation quasi obsessionnelle du mot « *vaste* », qui apporte une certaine approximation de sens, une douceur indescriptible, à tous ces noms auxquels il l'accorde tels que les chagrins, le néant, l'ennui, la nuit et les oiseaux.

Si l'immensité intime semble se ressentir plus facilement dans des espaces vastes, à l'image par exemple des paysages oniriques couleur rouille de l'Arizona, l'*immensité intime* peut aussi se vivre au cœur de ce que l'on appelle des opérateurs d'immensité, comme des objets ou des œuvres d'art.

Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard parle justement de cette capacité de l'œuvre d'art à devenir point d'ancrage, pour soudain proposer un grand saut vers l'ailleurs.<sup>1</sup> Pour Jean Lescure, poète contemporain, c'est la feuille d'un arbre qu'il appréhende comme catalyseur de cette immensité intérieure.

*“J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit”*

Jean Lescure.

<sup>1</sup> La poétique de l'espace, Gaston Bachelard 1957.

□ Années 90

On découvre un champ dont l'herbe nous paraît être un aplat de vert délicat qu'on appellera *Paradis*.

On prend le temps dans notre journée bien chargée d'aller s'y assoupir, ou presque. Le vent caresse les espaces de peau dévoilés, nos yeux sur les nuages.



*Embossage,*  
capture vidéo (détail)  
jill guillais 2020.

## DEVENIR LIEU

Devenir lieu dans le lieu. Être à la fois réceptacle et lieu d'échange, c'est aussi ne plus pouvoir tricher. Il y a une mise en danger, une annulation des filtres imposés par nos sociétés. On réalise être la partie d'un tout : une métonymie. On expérimente son impact sur ce qui nous environne pour prouver notre existence.

Offrir du sel à la mer, le regarder se consumer.

La mer offre un phénomène de portance lorsque le corps, étalé sur sa surface fine, flotte à l'horizon. L'enveloppe liquide protectrice, presque amniotique, apaise et fait don de légèreté.

Silence.

Les oreilles sous l'eau, le son des vagues résonne dans mes poumons et provoque en mes pensées, une forme de silence sans demi-mesure.

Au-delà des mots, la nature comme berceau romantique des valeurs symboliques.

Il naît cette sensation d'être au bon endroit au bon moment, un sentiment d'évidence aux allures de sérendipité dans le processus de recherche, comme si tout avait déjà été "écrit là haut" <sup>1</sup>.

Ce que j'aime chez Jacques <sup>1</sup> c'est son fatalisme actif : sa conscience du *là-haut* et sa faculté à saisir les opportunités de *l'ici-bas*. On saisit le réel par le mouvement, une mise à proximité, et par l'approfondissement de ce qui se tient sous nos pas, les genoux écorchés, embossés.

Dans la géopoétique d'Édouard Glissant,  
saisir le réel « *c'est approcher quelque chose qui ne se laisse pas décrire* » <sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Jacques le Fataliste et son maître*, Denis Diderot 1765-1784.

<sup>2</sup> *Une contribution à penser le monde comme Monde*, Muriel Rosemberg 2016.

# POROSITÉ

“ *Telles, immenses, que chacune  
Ordinairement se para  
D’un lucide contour, lacune  
Qui des jardins la sépara* ”<sup>1</sup>

Dans cet extrait, des fleurs se trouvent isolées, séparées de tout jardin. Elles sont présentées comme existantes seulement par le blanc, ce « *lucide contour* » qui les soustrait à l’illusion référentielle. Je vois ici une analogie possible avec l’œuvre et son exposition. Le passage de l’atelier à l’espace de monstration, de l’œuvre *in situ* à sa décontextualisation. D’autres enjeux viennent interférer et parasiter la réception de l’œuvre en dehors de son espace de création. L’exposition est ainsi à considérer comme geste de création à part entière. Elle est ce moment où l’œuvre s’émancipe et cherche à exister autrement, à suggérer de nouveaux échos, de nouveaux récits qui lui sont intrinsèques et qui, au contact de l’altérité, revêtent une robe teintée de nouvelles couleurs.

Chaque moment de monstration révèle plus en particulier certains détails de la *digénèse* de l’œuvre. Sa porosité s’épanouit dans le dialogue avec le lieu mais aussi avec les pièces qui l’entourent et les textes qui l’accompagnent. L’œuvre se confie pas à pas, révélant d’elle de nouveaux aspects. “ *Exhiber une oeuvre c’est fatalement la faire entrer dans un processus de contamination* ”<sup>2</sup> La confrontation provoque des glissements de sens qui multiplient les strates potentielles de réception de l’œuvre par celui qui prend le temps de la rencontrer.

<sup>1</sup> *La politique de la sirène*, Stéphane Mallarmé 1996

<sup>2</sup> *Exposer c’est s’exposer\_ dans L’Art contemporain et son exposition (1)* Bernard Marcadé 2002.

## □ Hiver 2019

Après l’avoir rencontré de manière indirecte et à plusieurs reprises, ainsi que par hasard et par sagacité dans un cartel oublié, dans une installation aux reflets coquelicot sur l’eau et dans un livre emprunté, je lis Noël Dolla avec délice tant ses mots font écho. Dans son texte *Peintures, expositions*, il s’exprime sur sa façon d’appréhender la mise en espace de ses pièces. Il y explicite les interférences qui opèrent entre les titres des œuvres, les respirations qui varient en fonction de l’espace investi :

“ *lorsque je les isole de leur cadre pour les montrer d’une certaine façon, je fais jouer leur relatif potentiel d’adaptation et les fais varier.* ”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Peintures, expositions\_ dans L’Art contemporain et son exposition (1)*, Noël Dolla 2002.

# ATTITUDE

Il est une certaine porosité entre l'oeuvre et son contexte de monstration tout comme il y a porosité entre le corps et le contexte que celui-ci occupe. Notre corps entre tour à tour en empathie et en sympathie avec son espace d'évolution pour créer de nouvelles intensités. Provoquer le geste, c'est mettre en mouvement, initier un changement.

Dans les sociétés modernes, et selon David Le Breton, anthropologue et sociologue français, le corps est devenu “ *un élément distinct de la Nature et même dissocié de la nature même de l'Homme* ”<sup>1</sup>.

La géopoétique rejoint cette quête d'émotions et cette volonté d'ancrage sur le territoire avec pleine conscience des enjeux géologiques et poétiques du lieu. “ *Pas de modèle, pas de système mais un mouvement qui relève d'un corps à corps quasi érotique avec le monde des choses et des éléments.* ”<sup>2</sup>. Agir là où le geste n'est pas attendu. Agir sans dessein. Faire le geste pour une raison qui ne va pas de soi. Contrer les automatismes pour mieux laisser entendre les intuitions.

□ 06.2013

Je rencontre Mme Martin. Elle est aveugle de naissance.

Elle me raconte que, petite, alors qu'elle habitait la ville de Paris, elle adorait déposer un caillou glané sur le trottoir et s'allonger dessus, le caillou sous son ventre.

C'était une sorte de rituel qu'elle affectionnait particulièrement jusqu'à ce qu'on lui raconte que personne n'en faisait autant.

Les neurones miroirs<sup>3</sup> nous conditionnent. Nos postures et nos attitudes sont éduquées jusqu'à ce que s'efface l'attrait du sol. Nos regards ne se penchent plus sur les trottoirs et si les démarches divergent, l'alarme retentit.

Je pense au sketch *The ministry of silly walks*<sup>4</sup> des Monty Python, dans lequel personne ne se déplace « *comme il faut* ». Les rires en face à face avec l'inhabituel se font entendre en arrière plan. Je remplace le son par *Booty Swing* de Parov Stelar juste pour voir, et je me souviens qu'un jour on m'avait décrite à une amie avec ces mots « *ta copine qui danse avec le sol* ». Mes pas de danse sont toujours très ancrés, appelés par la gravité.

Les marches ou démarches *stupides* se présentent finalement pour moi comme une ode au ralentissement, un éloge du détour. À l'évidence et la simplicité, je préfère le choix de faire autrement. Travailler sur la démarche est pour moi une manière d'épouser mon souffle et de réinventer les lignes du paysage. Jouer avec le déséquilibre, assouplir les lignes, prendre des risques et frôler la chute. La démarche est autant une manière de marcher qu'une manière d'avancer dans un raisonnement ou de penser.

Ma démarche artistique s'esquisse en zigzags,  
elle se danse sur la terre ferme

sur la terre ferme, les marins louvoient<sup>5</sup> au coucher du soleil  
à midi, une danseuse et sa démarche saltatoire  
la lune est pleine.

<sup>1</sup> *L'Homme et la Nature : en quête/enquête sensible*, Stéphanie Chanvallon, Stéphane Héas 2011

<sup>2</sup> *Une poétique du monde, Le matricule des anges n°206*, Richard Blin 2019.

<sup>3</sup> Phénomène neurologique qui serait à l'origine d'un apprentissage par imitation.

<sup>4</sup> *Le Ministère des démarches stupides / The Ministry of Silly Walks*, Les Monty Python 1970

<sup>5</sup> zigzaguer, terme utilisé dans *Théorie de la démarche*, Honoré de Balzac 1833.

la lune est pleine ; se souvenir de la neige



*The Snow Monkeys of Texas : Do snow monkeys remember snow mountains ?*  
vidéo, son, lettrage adhésif, cactus \_ Fondation Louis Vuitton, Shimabuku 2016.

## ADAPTATION

J'aime éprouver le lieu, sa mémoire, je cherche à l'épuiser jusqu'à ce que s'impose une certaine cartographie de mes propres limites. Les attitudes s'adaptent parfois trop vite et parasitent le souvenir. La mémoire du corps est contredite. Questionner la mémoire du lieu par le corps et celle du corps par le lieu, mettre à l'épreuve la capacité d'adaptation des espèces vivantes à leur environnement, c'est là le coeur même du travail de l'artiste plasticien japonais Shimabuku.

En 2016, il propose l'installation  
*The Snow Monkeys of Texas : Do snow monkeys remember snow mountains?*

*“ Il mène alors une expérience pour savoir si des primates déracinés, désormais américanisés, se souviennent de la neige et dépose ainsi une montagne de glace pilée près d'eux. Poussés par la curiosité, les primates s'en approchent, la touchent et la goûtent avec retenue puis assurance, postulant d'une possible réminiscence d'un passé disparu.”*<sup>1</sup>

Je suis sensible à cette action menée par Shimabuku, celle de tester la vie, de jouer avec les frontières, dans un protocole sans issue ou solution préméditée. L'artiste restitue à l'animal le paysage, l'environnement immédiat qui lui a été volé et rappelle, par cette installation, les liens indescritibles et intangibles qui existent entre la vie et son lieu d'investigation.

<sup>1</sup> Communiqué de presse, Fondation Louis Vuitton 2016.

# PAYSAGE

□ 14.08.2020

En revenant des courses je m’octroie un détour.

Je gare ma voiture aux abords d’un champ fraîchement moissonné et décide de marcher sur l’une des droites qui déterminent la parcelle.

D’un sommet à l’autre de l’une de ces figures rectangulaires que l’homme impose à l’espace terre, je force ma parole à sa libération en décrivant mes sensations, en saisissant plein vol les pensées qui m’effleurent.

Je parle seule, parfois même je crie.

Je suis loin de tout et je m’amuse à l’idée que personne ne me sait ici, sous la pluie.

Mon rapport au temps s’efface dans l’absurdité ressentie du moment qui n’a pourtant rien de si étrange.

Pas plus, en tous les cas, que de passer la journée devant un écran.

Arrivée au sommet : une nouvelle parcelle de champ ponctuée de points blancs.

J’ai l’envie de courir pour les faire partir. Je m’élance avec fougue.

Les mouettes s’envolent.

La terre s’est vidée de ces points fixes et parasites tandis que le ciel s’anime d’une cinquantaine d’oiseaux dont les battements d’ailes feraient trembler les nuages.

En un instant, j’ai changé le paysage.

□ 11.10.2020

Je parcours les écrits issus du département de Bricologie de la Villa Arson puis déambule avec enthousiasme sur leur site internet dédié à la performance<sup>1</sup>. J’y découvre la poétique idée d’Armand, Claude Pascal et Yves Klein de “se partager le monde” : la terre, l’air et le ciel. Yves Klein, heureux récepteur du ciel, raconte :

*“Alors que j’étais encore un adolescent, en 1946, j’allais signer mon nom de l’autre côté du ciel durant un fantastique voyage réalistico-imaginaire (...)*

*Ce jour-là, alors que j’étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci, de-là, dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu’ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres.”*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Une histoire de la performance sur la Côte d’Azur de 1951 à nos jours  
\_ <http://performance-art.fr>

<sup>2</sup> Manifeste de l’Hôtel, Yves KLEIN 1961.

# GÉOPOÉTIQUE

Dans mes recherches, j'ai rencontré Kenneth White pour son intérêt pour la géologie.

Dans mes recherches, j'ai rencontré Kenneth White pour son intérêt pour la poésie.

Kenneth White est l'auteur du néologisme *géopoétique*. Il est à l'origine de la création de l'*Institut International de Géopoétique*, regroupant penseurs, artistes, géologues et poètes de tous horizons. S'il refuse de s'autodéfinir poète, il se présente tour à tour comme « un écossais errant », « un nomade intellectuel », « ou toute autre chose »<sup>1</sup> selon les humeurs et les saisons.

Les poètes sont pour lui des « ambassadeurs du monde muet (...), ils balbutient, ils murmurent, ils s'enfoncent dans la nuit du logos \_ jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des RACINES, où se confondent les choses et les formulations. »<sup>2</sup>

« Philosopher les transformations topologiques c'est partir à la recherche des premiers balbutiements, des chemins aussi telluriques qu'originels, qui rendent à nos yeux leur virginité.

La géopoétique n'a pas pour objet de dormir dans les livres, elle doit se pratiquer dans la réflexion, l'échange, l'écriture, l'art et la vie.

Elle est une théorie pratique applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche qui a pour dessein d'enrichir « le rapport Homme-Terre » depuis longtemps rompu. »<sup>3</sup>

« C'est aux poètes que revient le rôle de s'enfoncer dans le quatorzième dessous. »<sup>4</sup>

« (...) il m'était toujours apparu que la poésie la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique, d'une tentative pour lire les lignes du monde. »<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Interview de Kenneth White, images d'archive INA, 10 février 1980.

<sup>2,5</sup> Cahiers de géopolitique n°1, éditorial, Kenneth White.

<sup>3</sup> *De l'origine : au début était le lexique*, dictionnaire de géopoétique, Stéphane Bigeard.

<sup>4</sup> Les dessous étaient les 3 étages au sous-sol d'une scène de théâtre.

« *Enrichir le rapport Homme-Terre* »<sup>1</sup>, c'est l'objet du travail de Cyprien Gaillard, artiste contemporain français, qui va jusqu'à refuser le travail en atelier pour s'adonner entièrement à une connexion avec le paysage qu'il occupe. Il préfère la réalité du terrain, du paysage et de son histoire, à tout ce qui se trouve sous couvert de l'histoire de l'art. Ce positionnement vécu par certains comme une forme d'arrogance, m'apparaît au contraire empreint de beaucoup d'humilité.

Cyprien Gaillard propose son regard sur le paysage entropique, cette réalité symbolique de toutes les érosions, physiques comme intellectuelles. La nature est désordre ; elle est dotée d'un pouvoir aussi transformateur que destructeur. Cyprien Gaillard s'implique dans la trace de nos passages, les ruines et les souvenirs enfouis.

En 2009, il choisit l'excavation d'un bunker de la Seconde Guerre Mondiale aux Pays-Bas alors enfoui dans une colline surplombant la plage de Scheveningen. Le projet, intitulé *Dunepark*, met l'accent sur la manière dont l'architecture « démodée » est enterrée ou cachée sous de nouvelles strates de développement urbain.<sup>2</sup> Le processus de déterrement est perçu par l'artiste comme une forme de sculpture en négatif.

« Comment tu savais  
qu'il y avait des gens  
dans le gros caillou blanc ? »<sup>3</sup>



<sup>1</sup> *De l'origine : au début était le lexique*, Stéphane Bigeard.

<sup>2</sup> Communiqué de presse, ArtCatalyse 2009.

<sup>3</sup> *Camille Claudel*, film français, Bruno Nuytten 1988.

□ 05.2020

Paul Collins, artiste peintre et musicien, me fait découvrir le travail poétique, engagé et humaniste de Paul Walde, artiste, compositeur et curateur. Ce dernier consacre son travail aux interconnexions entre paysages, identités et technologie.

En 2014, il crée un requiem pour un destinataire tout particulier : un glacier.

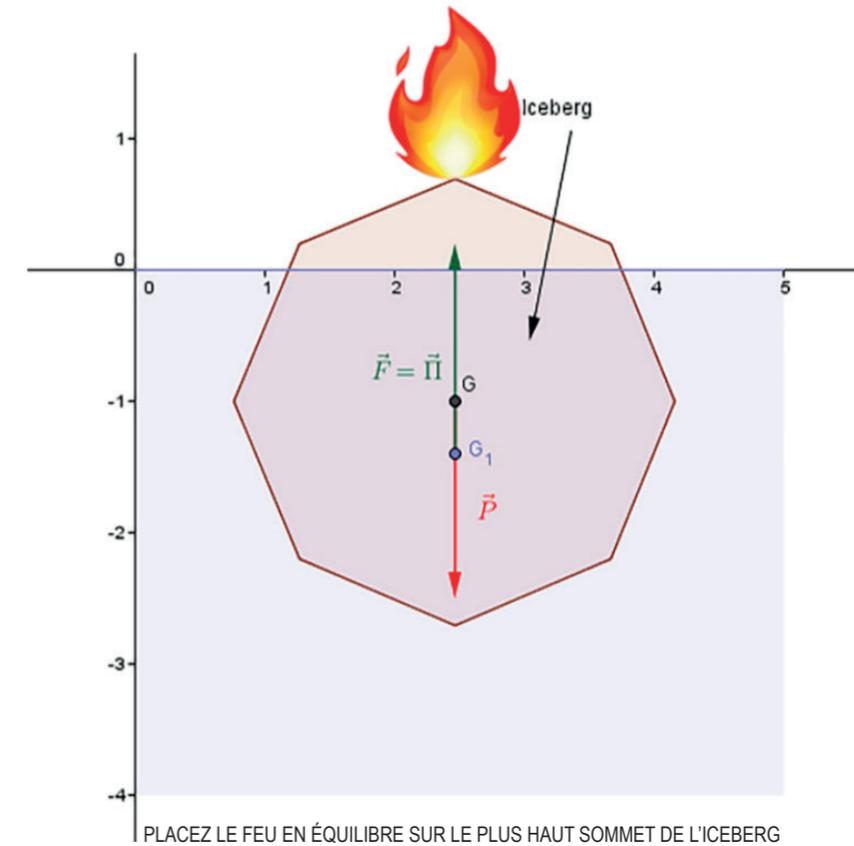
“*Requiem for a Glacier*” est une installation et performance sonore dans laquelle le glacier est personnifié ; il endosse ce double jeu d’être à la fois muse et destinataire de la pièce.

Paul Walde offre au glacier, sous la menace immédiate du réchauffement climatique, la pièce maîtresse de l’installation : un *oratorio*<sup>1</sup> qui convertit des informations telles que les enregistrements de température de la région en notes de musique. Tout un réseau de correspondances prend racine dans l’espace de monstration viscéralement lié au désir de l’artiste de se mettre en lien.

<sup>1</sup> Oeuvre lyrique dont le sujet, essentiellement religieux, est développé sous la forme d’un dialogue dramatique faisant alterner chœurs, arias et récitatifs.

□ 04.2020

Je travaille sur une série de schémas contrariés.



## DE L'INTIME À L'ALTÉRITÉ

je n'ai rien contre la consommation  
mais je suis assurément pour la digestion, la rumination et l'expectoration  
digérer, ruminer, expectorer  
de l'intime à l'altérité

“ IN AND OUT  
OUT AND IN  
AND IN AND OUT  
AND OUT AND IN ”

Lawrence Weiner 1971.

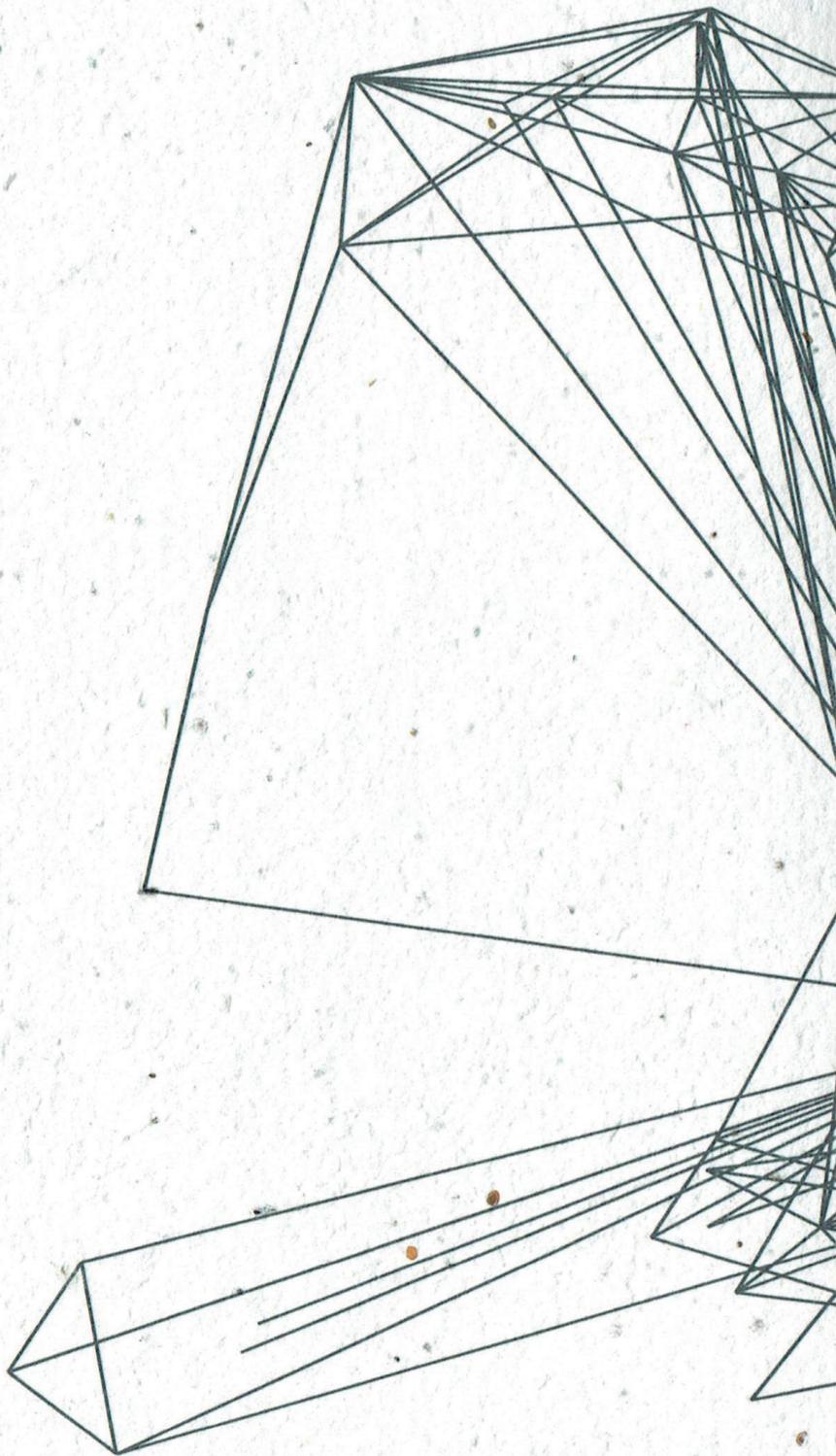
*S'égarer dans les livres, ou dans les bois.  
La nature éteint les livres.  
L'herbe recouvre la pensée.  
Le vert absorbe l'encre.  
On traverse une terre comme on épuise un amour.  
On est changé par ce qu'on traverse.  
Le paysage afflue dans le corps.*

*Eloge du rien, Christian Bobin 1990.*

je souhaite à tout papier un retour à la terre

*En aparté*

couverture réalisée en papier ensemencé  
ouvrage imprimé et relié à l'École Supérieure d'Arts et Médias de Caen  
Jill Guillaus 2020.



## A

**ADAPTATION** 36, 93, 97

**AFFORDANCE** 50

**AGENTIVITE** 47, 48

**ALTERITE** 41, 54, 92, 105

**ANALOGIE** 15, 27, 65, 92

**ANCRAGE** 3, 9, 14, 11, 12, 14, 17, 27, 87, 88, 94, 95

**ANONYMAT** 26, 28, 82

**ARC-EN-CIEL** 1

**ASSEMBLAGE** 62

**ATELIER** 20, 23, 40, 70, 80, 92, 101

**ATTITUDE** 78, 94, 95, 97

ABOLGASSEMI Maxime 67

ANDERSON Paul Thomas 68

ARDENNE Paul 41

ARMAND 99

ATGET Eugène 22

## B

**BRICOLOGIE** 46, 47, 48, 50, 57, 99

BACHELARD Gaston 15, 26,

27, 43, 48, 65, 87, 88

BARTHES Roland 35, 36, 37, 65

BAUDELAIRE Charles 17, 65, 88

BEUYS Joseph 59

BLIN Richard 95

BOBIN Christian 10, 62, 107

BRASSAÏ Georges 72, 73

BRETON André 23, 59, 66, 67, 72

BROODTHAERS Marcel 10, 51

BUFFET Laurent 3, 54

## C

**CAILLOU** 20, 30, 50, 94

**CERISE** 12

**CERNE** 32, 37, 59, 80, 83, 85

**CHAÎNE OPERATOIRE** 5, 46, 47, 48, 50, 54, 57

**CHIFFONNIER** 22, 23

**CHUTE** 22, 27, 69, 95

**CIEL** 1, 10, 70, 71, 72, 80, 98, 99

**COLLAGE** 62, 63, 67

**CONTOUR** 61, 74, 84, 85, 92

**CONTRAINTE** 14, 33, 85

**CORPS** 38, 62, 65, 82, 91, 94, 97, 107

**CORRESPONDANCE** 23, 44, 65, 67, 102

**CREUSER** 15, 17, 40

CAMPION Pierre 15

CAUQUELIN Anne 82

COLLINS Paul 3, 102

CORNELL Joseph 22, 23

## D

**DANSE** 3, 38, 40, 57, 58, 81, 95

**DETOUR** 59, 95, 98

**DEVENIR** 23, 30, 88, 91

**DIGENESE** 54, 92

DANCHIN Laurent 43, 46

DAULL Alexandre 38

DE BALZAC Honoré 95

DEKYNDT Edith 53

DELEUZE Gilles 61, 74

DIDEROT Denis 91

DOLLA Noël 93

DUCHAMP Marcel 53, 67

## E

**ÉCHEC** 55, 57

**ECHO** 15, 23, 27, 40, 61, 92, 93

**EMPIRISME** 34, 36, 62, , 65

**ENCRE** 10, 17, 32, 86, 107

**ENDOTIQUE** 17

**ENVIRONNEMENT** 1, 3, 11, 17, 82, 97

**EQUIVALENCE** 44

**ESPACE** .5, 12, 14, 15, 19, 26, 27, 36, 48, 53, 54, 62, 65, 76, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 98, 100, 102

**ETINCELLE** 5, 40, 62, 80

ELUARD Paul 67

## F

FILLIOU Robert 11, 44, 61, 62

FISCHLI Peter et WEISS

David 56, 57

FORMIS Barbara 41

FOUCAULT Michel 26, 27, 79, 80, 82

## G

**GEOPOETIQUE** 87, 91, 94, 100

**GESTE** 36, 37, 38, 40, 41, 46, 50, 57, 92, 94

**GLANAGE** 20, 26

**GRENIER** 5, 15, 23, 27, 81

GAILLARD Cyprien 101

GLISSANT Edouard 54, 62, 85, 91

GOLSENNE Thomas 41, 47,

48, 50, 57, 61

GOSCINNY René 75

GUATTARI Felix 61

## H

**HASARD** 4, 66 67, 71, 72, 74, 76, 93

**HETEROTOPIE** 26, 27, 77,

79, 80

HUME David 62

HUYGHE Pierre 41

## I

**ICI** 11, 17, 33, 82, 91,98

**IMBRIQUER** 52

**IMMENSITE** 27, 48, 87, 88

**IMMOBILITE** 11, 12, 87

**INCOMPLET** 19, 20, 23, 28, 29

**INDEX** 4

**INTIME** 26, 36, 41, 59, 81, 87, 88, 105

INGOLD Tim 47

## J

**JARDIN** 17, 40, 75, 81, 82, 92

JUNG Carl Gustav 74, 75

## K

**KAÏROS** 74, 76, 77, 79, 80

KHUSRAU Amir 71

KLEIN Yves 99

## L

**LIEN** 26, 44, 62, 82, 87, 97, 102

**LIEU** 5, 17, 33, 38, 41, 44, 53, 79, 80, 82, 91, 92, 94, 97

**LENTEUR** 11, 12, 13

LACAN Jacques 59

LAUTREAMONT 65

LE BRETON David 94

LESCURE Jean 88

## M

**MAGNOLIA** 68, 69, 70, 71

**MAIN** 3, 4, 10, 20, 38, 44, 40, 46, 57, 62, 67, 68, 83

**MAINTENANT** 11, 17, 82

**MARGE** 4, 14, 71, 74, 79, 87

**MÉTONYMIE** 23, 83, 91

**MORCEAU** 23, 80, 82

MALLARME Stephane 15, 43, 44, 65, 72, 74, 75, 82

MAN RAY 53

MARCADE Bernard 92

MARTIN 81, 94

MESSAGIER Matthieu 11, 59

MILLET Jean-François 20

MONTY PYTHON 95

## N

**NATURE** 37, 61, 65, 67, 87, 91, 94, 95, 101, 107

**NOEUD** 22, 62, 65

**NUANCE** 38, 40, 44, 48, 68

NUYTTEN Bruno 101

## O

**OPPORTUNITÉ** 20, 23, 40, 91

**ORIGINE** 36, 54, 62, 82, 100, 101

**OUTIL** 4, 40, 46, 47

OULIPO 33

## P

**PAQUERËTTE** 5, 17, 40, 75, 83

**PARCELLE** 82, 98

**PAYSAGE** 5, 11, 38, 88, 95, 97, 98, 101, 102, 107

**PLUIE** 10, 64, 68, 69, 70, 98

POESIE 3, 5, 11, 15, 19, 23, 33, 37, 40, 44, 62, 67, 74, 88, 100

**POROSITE** 4, 41, 54, 92, 94

**POTENTIEL** 5, 15, 23, 26, 27, 30 33, 40, 44, 48, 50, 54, 57, 79, 92, 93

**PRATIQUE** 20, 34, 37, 38, 41,

46, 48, 67, 100

**PUZZLE** 1, 19, 20, 28, 29, 40, 45, 52, 68, 69

PASCAL Claude 99

PASTEUR Louis 72

PEREC Georges 17, 18, 19, 30, 33, 75

## Q

QUONIAM Stéphane 87

## R

**RACINE** 85, 97, 100, 102

**RÉCUPÉRATION** 20, 22, 28, 29, 70

**REQUIEM** 102

**RESEAU** 61, 62, 80, 102

**RYTHME** 11, 20, 57, 80

RAINER Yvonne 38, 39

RILKE Rainer Maria 85, 87

## S

**SENSIBLE** 4, 27, 36, 41, 43, 44, 48, 87, 95

**SERENDIPITE** 27, 54, 71, 72, 80, 91

**SINGULARITÉ** 11, 20, 46, 80, 82

**SURDITÉ** 18, 19

SERRA Richard 38, 39

SHIMABUKU 96, 97

STARLING Simon 54

STEPHENS Phil 3

## T

**TEMPS** .5,10,11, 20, 23,27, 40, 53, 76, 77, 79, 80, 82, 89, 92, 98 87, 95, 98, 99, 100, 101, 107, 109

**THESAURUS** 4

**TROTTOIR** 26, 27, 28, 94, 95

**TROUVAILLE** 5, 20, 27, 67

## U

**USAGE** 20, 23, 30, 47, 50

## V

**VERTICALITE** 5, 14, 15, 48, 77, 79

**VIDE** 15, 43, 50,

VARDA Agnès 20

VAUTIER Benjamin (Ben) 11

## W

WALDE Paul 102

WALPOLE Horace 71

WEINER Laurence 105

WHITE Kenneth 100

WINCKLER Gaspard 19

