

VACANCES DE L'ESPRIT

Mémoire du corps dans les détours de la création

Sommaire

Préambule :	
- Quelques mots :	5
- Quelques images :	7
Introduction :	10
I. De mes modes de faire :	13
1. Le temps de la collecte :	14
- Marcher :	14
- Glaner :	17
- Collecter et trier :	18
2. Le temps de la fabrication :	19
- Mes objets :	20
- Matières :	28
- Gestes :	31
3. Le temps de l'exposition :	33
- Le choix du partage :	33
- Construire un lieu :	36
- Se délier :	40
Passage :	42
II. De la mémoire à l'oubli :	43
1. De la mémoire :	44
- La mémoire est du présent :	44
- Le re de la réminiscence :	47
- La mémoire devient corps :	50
2. De l'oubli :	53
- Oublieuse mémoire :	53
- Oubli et disponibilité :	57
- Mémoires oubliées, mémoires retrouvées :	61
3. Entrelacs :	64
- Tentative de liaison :	65
- Tentative d'abandon :	68
- Proposition de canevas :	73

Passage :	73
III. D'autres modes de faire :	74
1. La vie, le monde comme matière première :	74
- L'infra – ordinaire :	74
- Sélectionner depuis la vie ces matières premières :	
. <i>La Boutique</i> de Chohreh Feyzdjou :	77
. Les inventaires de Marinette Cueco :	81
- « Incrire le monde en soi » et changer profondément :	84
2. Le corps explorateur :	90
- Chercher le lieu de la suspension :	90
- Aller à la rencontre :	
. Les répétitions de Marinette Cueco :	
. Les lignes de Pierrette Bloch et d'Henri Michaux :	
- Processus :	
3. Métamorphose de la matière en mémoire :	
- Chemins de mémoire, chemins d'oubli :	
- La voix du particulier rendue au silence :	
Conclusion :	
Table des illustrations :	
Bibliographie :	

Préambule

- Quelques mots.

En se promenant dans la forêt de Sauret - Bessevre au cœur des Combrailles, sur le chemin qui conduit à la cascade des Trois Cuves, on trouve en retrait du sentier un abri fait de bois et de mousse. C'est entre quatre arbres, appuyée sur un muret de pierres que se tient la cabane. Des troncs ramassés ça et là dans le bois sont ficelés les uns aux autres pour monter d'irrégulières parois. Un patchwork de lichen recouvre la toiture et protège des infiltrations de la pluie.

On trouve l'entrée en s'approchant de la construction. Pas de porte, seulement une large ouverture. La cabane n'est pas haute, le mur le plus petit est tout de même suffisamment élevé pour qu'un homme de taille moyenne n'ait pas à se courber en entrant. La lumière se faufile entre les stries des troncs et se diffuse à l'intérieur.

Là des objets ont été déposés. Des objets bricolés, fabriqués de bois, de cailloux, de feuilles, de ficelles. On remarque des baies, des coquillages. Sur de petits papiers cartonnés se déploient des empreintes. La plupart des objets sont recouverts d'une couche blanche ; de la peinture de toute évidence. La succession des empreintes quant à elle décline une palette d'encres et de couleurs du noir au gris, des bruns, des ocres, parfois une touche de rose, d'autre, une pellicule argentée.

L'espace central de l'abri est vide. Les objets se déploient le long des murs. En procession sur le muret, finissant leur course au sol, de fines silhouettes, assemblages hétéroclites et anachroniques de petits matériaux, tiennent en équilibre au bout de longues tiges de bois. Sur certaines d'entre elles on repère, à la frontière entre lisible et illisible, des phrases qui se déroulent depuis un fil. Dans les suivantes on devine des figures. Rien n'est éclairément évoqué. Le regard hésite entre le végétal et l'humain, le simplement imaginaire. Au mur

et au plafond sont suspendues d'autres pièces. Dans du papier ou du tissu s'enchevêtrent de minuscules galets ou coquillages. Des fils en partent et y disparaissent.

La fragilité des matériaux, des équilibres, leur dimension périssable contraste avec le gros œuvre du refuge. Les mêmes gestes s'y retrouvent pourtant, ceux d'un assemblage méthodique ou empirique, ceux du ficelage, de l'entrelacs, des contrepoids.

On peut se tenir là longtemps pour détailler les itinéraires proposés par les formes. La cabane n'est la maison de personne, ouverte aux brises et aux passages, elle invite à entrer, à rester ou à partir comme bon nous semble.

Reprenant la marche on quitte l'abri. Notre pas identique ou imperceptiblement modifié nous emmène ailleurs, plus loin sur le sentier.

Introduction

Dans la multiplicité des approches artistiques qui habitent l'histoire de l'art, il en est certaines qui semblent répondre à un besoin de contact avec le monde environnant. Des approches qui tentent de trouver des formes, des liens, reconnaissables aux sens et à l'esprit, qui contiennent ces situations que nous vivons et éprouvons. Celles-ci élaborent alors, entre autre chose, des techniques d'appropriation du réel. Y sont expérimentés des manières de faire, de voir, des nouveaux modes de sentir qui singularisent notre rapport au monde et tentent de trouver les chemins qui nous conduisent invariablement à cette « indivision du sentant et du senti » qu'évoque Merleau-Ponty¹. Il s'agit de trouver comment être présent, comment se tenir dans un rapport d'immédiateté avec le réel. D'une telle proximité pourront alors peut-être émerger des formes, des sens, des objets empreints de cette complicité.

La formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-(elles) pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde² ?

De telles approches de la création artistique semblent devoir mobiliser bien plus les sens, le corps que l'intellect. Si je suis fais du monde et que par là-même le monde est fait de ma vision, comme le souligne le premier paragraphe de *l'œil et l'esprit*³, il pourrait s'agir de chercher, dans un temps du faire, du geste, les portes qui ouvriraient à une connaissance sensuelle du réel. Le monde imprime en nous ces sensations, qui trouvent en notre sein des échos de sens. Le dialogue qui s'opère alors, à l'intérieur, affine notre sensibilité, et par là même les réceptions à venir du réel. Le travail de la matière, celui du peintre, du poète, cherche peut-être à re-parcourir le chemin de cette inscription et de

¹ Merleau- Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, folio essais, Gallimard, 2005, p 20.

² *Ibid.*, p 22.

³ *Ibid.*

cette transformation, pour rester en proximité avec ce processus. Tenter de sentir au plus près les modulations nouvelles qui ont, en pénétrant notre corps, modifié notre rapport au monde, et chercher, pour cela, des formes, des mises en mots, correspondrait peut-être au besoin de ne pas laisser filer dans la précipitation ces petites notes de sens. Il y aurait sans doute ici un besoin de les re-connaître, de les faire siennes, en y apposant le sceau de la main. Les formes nées de ce travail seraient alors des propositions, offertes au partage du regard, où tout un chacun pourrait éprouver quelque chose qu'il connaît déjà en lui-même. Néanmoins pour que cette « imbrication du corps et du monde », « cet empiètement de l'un sur l'autre » puisse s'extérioriser dans un sensible ordonné, il faut apprendre à nous ménager une grande disponibilité, une attention patiente. « Une chose indispensable (nous dit Henri Michaux) : avoir de la place (...) Avec plus d'espace, tu peux avoir plus de sentiments, plus variés. »⁴

Mon travail plastique à commencé a être suivant ce besoin là, alors totalement confus, de se sentir au contact.

Dans des gestes tâtonnants, où l'essentiel semblait être de se laisser porter par une cadence qui parfois s'imposait, j'ai commencé à faire. Faire signifiait alors aussi bien fabriquer, que marcher, collecter, qu'assembler. Ce qui semblait primer alors était l'importance de sentir, sur un mode, soit, tout intuitif, que des choses se passaient à l'intérieur, s'ordonnaient, et que de là des formes sensibles pouvaient s'amorcer. J'ai commencé a travailler sans idée précise, cherchant comme point de départ, cette essentielle zone de disponibilité, d'attention. De ces moments de travail répétés, une impression de plus en plus précise s'est dessinée. Il semblait que ces modes de faire, lent et répétitif, qui avaient la faculté de rendre plus tenue la frontière entre le dedans et le dehors, avaient quelque chose à voir avec la mémoire. L'idée d'une mémoire, plus proche d'une forme de connaissance que du royaume des souvenirs, qui

⁴ Michaux Henri, *Œuvres complètes III*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 2004, p 1050.

s'imprime dans le corps en le modifiant, devenant presque de nouveaux «organes» du sentir. Cette dissolution là semblait permettre à la disponibilité (si proche alors de l'oubli) de rester entière, voir de s'accroître, consentant ainsi de nouveaux échanges.

Mémoire brute ou souvenir, et Mémoire non plus reconnaissable, mais annexée à la vie présente, à la présence même – comme organes.

C'est l'instrumentation d'acquisition.

Ce qui fut objet devient sujet

Ce qui fut vu devient organe de vision

Cette transformation est capitale pour la vie de l'action de l'esprit⁵.

Cette remarque que Paul Valéry consigne dans ces *Cahiers*, établit clairement cette distinction entre une mémoire-conservation, et une mémoire dissoute dans le corps, qui devient chemin de connaissance.

La rédaction de mon Master portera en filigrane cette question. Dans les pages qui vont suivre je vais tenter d'amener à penser les liens que peuvent entretenir le processus de création et ce processus là d'une mémoire dissoute dans le corps. Dans un premier temps je vais m'attacher à questionner mes modes de faire. En parlant de mon travail je vais tenter de cerner les espaces et les possibles qu'ouvrent le processus de création, depuis les prémisses de la fabrication jusqu'au choix de l'exposition. Puis dans un deuxième temps j'esquisserai une conception de la mémoire, et de son appendice intime l'oubli, afin d'ouvrir un nouvel horizon d'où appréhender certaines problématiques de la création. En dernier lieu ce sera depuis cet outil de lecture qu'est devenu le processus de mémoire que j'aborderai, à travers les œuvres d'Henri Michaux, de Pierrette Bloch, de Marinette Cueco et de Chohreh Feyzjdjou d'autres manières de faire, d'être dans une démarche créative.

⁵ Paul Valéry, Cahier I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p 1252.

I. DE MES MODES DE FAIRE

J'ai travaillé loin des mots, des notions, des concepts et des messages.

J'ai travaillé pour faire, pour sentir mais jamais pour dire, ni pour (dé)montrer quelque chose. Silencieusement en laissant le corps faire, j'ai cherché d'autres manières de chercher.

L'important pour moi était d'établir un contact avec ce qui m'entourait sur un autre mode que celui de l'esprit, d'établir des relations de connaissance qui ne passent pas par la raison et la parole, mais qui s'éprouvent.

L'important était alors de faire, d'être entier dans le faire, dans l'expérience, et de suivre sans un mot les rencontres qui avaient lieu, de faire confiance à l'intuition.

Le corps a ses propres manières de chercher et d'entrer en relation, de faire que des choses adviennent, et c'est avec lui et ses gestes qu'il faut se tenir dans cette recherche. Incontestablement il connaît des choses que la raison ignore encore, c'est pourquoi il m'a été important de faire avant de nommer.

Les mots, pour moi, sont venus plus tard, non pas tout d'un bloc, au moment où j'ai décidé de clore le travail, mais au fur et à mesure qu'ils s'imprimaient dans la chair.

Ils sont devenus alors plus un appendice du faire que du parler, et coopéraient avec non pas un « penser » mais avec un « être ».

Ce fut également quand les mots devinrent nombreux, qu'ils ont commencé à épuiser le travail en cours, et ce sont eux alors qui décidèrent de la fin de ma recherche, en me conviant à en ouvrir une autre qui tenterai de les ordonner à leur tour non plus pour le corps mais pour l'esprit.

Je vais maintenant alors entreprendre d'inscrire dans la parole ce que fut l'essentiel dans mon travail de fabrication. Parce que le corps n'a pas établi de théorie mais simplement fait des rencontres, je vais tâcher par la description de mon travail d'énoncer ce qu'elles furent et les chemins qu'elles empruntèrent.

Plus tard des élargissements auront lieu suivant cette fois là les intuitions de l'esprit et de l'interprétation.

1. Le temps de la collecte.

C'est à partir du moment où j'ai entrepris de fabriquer que je suis réellement entrée dans ce qui est devenu un travail, quand j'ai commencé à avoir besoin de trouver des formes, de transformer ou d'éclaircir une matière. Et c'est au moment même où le travail s'est ouvert que j'ai senti que quelque chose avait déjà commencé avant, qu'un prélude à cette recherche avait été entamé au cours de ces moments clandestins que tout un chacun s'accorde, et qui peuvent délivrer des matières premières de sentir.

Le temps qui a précédé celui de la fabrication, s'est composé de marches, de collectes, de dérives, qui ont esquissées une matérialité à travailler, qui ont ouvert une voie à un processus à suivre, devenant ainsi partie intégrante de ce même processus.

- Marcher

C'est sous les pas que se fait le chemin.

Aphorisme chinois.

Un moment en promenade, en retour de promenade.

Un moment appelant d'autres moments⁶.

⁶ Chacun des « moments » est extrait de *Lieux, Moments, Traversées du temps* d'Henri Michaux.

Michaux Henri, *Œuvres complètes III*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 2004, p 753 à 755.

Le travail s'est donc ouvert sur la marche, la balade.

Je me promène pour être en contact avec l'extérieur, avec le monde, ses ambiances, ses paysages... pour connaître les lieux qui m'entourent, trouver mes endroits, explorer les environs.

Je me promène au hasard, à la dérive parfois, ou alors je me dirige, je m'oriente en fonction de certains dres, de certaines cartes, ou de l'humeur.

La marche me permet invariablement ce mouvement vers l'extérieur, elle opère ce déplacement dans le monde, le dedans au-dehors, au-dedans d'autre chose que de nous même.

Un moment sur place, un moment de commencement du déplacement de soi, un moment remue de fond en comble, découvrant un moment noir.

Ainsi j'ai commencé d'arpenter, de déambuler dans des horizons différents, de l'Auvergne à la Bretagne, sur les chemins, dans la forêt, en bord de mer, sur des îles, en ville ou village. Je marche sur les routes que j'ai à portée de mains et je regarde, je m'imprègne lentement. Ce n'est pas une marche sportive, ni de la randonnée d'étapes, je tourne en rond, je refais les mêmes trajets, je m'arrête souvent, parfois aux mêmes endroits.

Moments, moments sans route, sans à côté, sans revenir, sans se réunir, filant, indépendants.

Je me balade, je chemine pour sentir essentiellement, ce qui se passe dans ces lieux, ce que l'air porte aujourd'hui, de quoi les talus sont constitués. Je pratique ma petite météorologie, géologie, herboristerie de dilettante à cause seulement de ce besoin là de contact, d'immédiateté avec ce qui m'entoure. Le mouvement de la marche consent ce décentrement, ce décalage qui permet de recevoir un peu autrement.

Un moment d'absolu « non », un moment plus hésitant, un moment favorable, favorisant, accueillant, un moment merveilleusement accordé à moi, un moment du besoin du rameau d'or.

La marche, même lente, même décousue a son rythme propre, elle donne à la pensée et à ses enchaînements une cadence particulière, un mouvement qu'alimente la succession (si nous y sommes attentifs) des paysages, des ambiances que l'on traverse. La pensée semble se dérouler au rythme de nos pas, cheminer en même temps que notre corps, trouver des correspondances, des liens, qui, si le corps avait été immobile et l'esprit au travail, auraient été sûrement tout différents.

« Dans l'attention disparaît le centre d'attention, le point central autour duquel se distribuent la perspective, la vue et l'ordre de ce qui est à voir intérieurement et extérieurement. L'attention est désœuvrée et inhabitée. Vide, elle est la clarté du vide⁷. » écrit Maurice Blanchot. Dans la marche survient quelques fois ce moment où déconnecté de ce que l'on est, de ce que sont les lieux, devient seule présente une attention aiguë quoiqu' involontaire à ce qui est là, et qui s'éprouve, dans un dedans et un dehors confondu.

Un moment frémissant, un moment qui plutôt calme le cœur.

Un moment sans rature. Un moment vraiment nénuphar.

Il s'agit dans ces promenades de trouver une mesure commune au corps et à l'esprit, dans le mouvement, dans l'arrêt, dans les petits va et vient. Pas trop vite surtout que l'effort ne prenne pas le pas sur l'attention. Ainsi je ne marche pas pour marcher mais pour tacher de me rendre disponible.

Un moment qui traverse la route. Un moment qui n'insiste pas.

Un moment plutôt errant.

⁷ Blanchot Maurice, *L'attente l'oubli*, Mayenne, L'imaginaire - Gallimard, 2003, p 34-35.

- Glaner

Collectionner c'est stocker du temps et faire qu'une chronologie soit bien plus qu'un écoulement, qu'un défilé de secondes, en tentant d'insérer dans le flux de ce qui se passe des pétrifications de l'éphémère⁸.

Je me promène et je ramasse. Ces deux activités sont intimement liées pour moi. Je collecte pour garder quelque chose de ces instants, de ces lieux ; pour le plaisir de ces gestes aussi, pour cet autre rythme. La marche seule ne me suffit pas, j'ai ce besoin de m'arrêter, de surprendre quelque chose qui me plaît, qui me touche, et de le cueillir. Je ramasse rarement une chose isolée, mon attention se fixe presque invariablement sur des éléments qui se trouvent là en petite quantité, tel type de feuille, de caillou, d'algue, de morceau de bois (...) qui sont en famille de forme, de couleur ou bien de tout autre chose. Je pars chaque fois avec des sacs, je sais que je reviendrais sûrement avec une nouvelle collection, que j'accumulerais encore de nouveaux éléments qui auront su dans l'instant de la promenade faire sens à mes yeux ; témoigner du lieu, de l'humeur, d'une pensée, du temps.

Collecter implique de prendre le temps, celui de chercher, de sélectionner, d'interrompre la marche et d'opérer d'autres mouvements. Je me laisse alors aller à un autre rythme, plus immobile, mais cadencé néanmoins par la répétition du geste, du regard. Le mouvement est presque suspendu, inlassablement machinal le corps fait et refait les mêmes gestes, l'esprit se perd dans le va et vient du regard et de la main et participe alors sans résistances du moment et du lieu. Glaner est alors une autre tentative pour répondre à ce besoin de perméabilité, de présence. Cette activité semble, par ce qu'elle porte d'incantatoire, permettre à l'esprit de s'oublier et aux pensées de circuler

⁸ Davila Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans la fin de l'art du 20^{ème} siècle*. Paris : Regards, 2002, p 65.

librement, d'opérer des rencontres aussi simples qu'évidentes. Les collectes portent alors aussi la trace de ces petites confidences qui nous sont survenues. Les promenades comme les collections se succèdent les unes aux autres, elles se prolongent et élargissent les horizons d'un sentir, approfondissent la familiarité d'avec les lieux, d'un mode d'être, d'un regard porté. Dans la réunion de ces éléments ramenés, toutes les routes arpentées trouvent un écho mutuel, elles participent de la fabrication d'un répertoire de formes, d'impressions, de couleurs.

- Conserver et trier

L'esprit n'est possible que par le désordre de la mémoire. Grâce à ce désordre à la rupture du lien chronologique, de nouvelles distributions sont possibles chez l'Homme⁹.

Paul Valéry

Ces collectes sont ramenées chez moi. Elles trouvent place dans l'espace de ma chambre, de mon bureau et me suivent au cours de mes déménagements.

Ils arrivent parfois que j'ouvre ces sacs dans lesquels elles sont stockées et que j'entreprenne une classification différente. Je mélange les contenus car à cette l'heure là l'humeur qui m'occupe me pousse à le faire. Je rassemble selon la forme ou la couleur par exemple, des cailloux d'horizons différents, de plages qui ne se connaissent pas et je les enferme à nouveaux dans d'autres sachets.

Il m'importe peu d'avoir une technique de classification scrupuleusement définie, il me plaît de chercher à travers ces collections des cartographies changeantes qui pour le moment au moins me sembleront adaptées ou significatives à une manière de sentir. Certains sacs ne bougeront pas néanmoins, sûrement parce que leur contenu me semble invariablement évoquer ce qu'il faut. Il n'y a pas, il me semble, dans ma manière de procéder à l'égard de ces collectes l'attitude obsessionnelle du collectionneur. Je garde, je

⁹ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit, p 1238.

compose et recompose l'être ensemble de ces éléments comme l'on peut réorganiser selon l'humeur l'espace dans lequel on vit.

Je ne parviens pas à m'accommoder d'une organisation figée, je préfère le mouvant, l'incertain, le décousu.

L'important serait uniquement que ces collectes soient rassemblées, qu'elles se côtoient pour donner une multiplicité de voix au témoignage d'un même processus.

Une fois ramassées et ramenées dans un chez soi, au milieu d'autres éléments qui leur ressemblent ces collectes inachevées, aléatoires, de peu d'importance car si intimement liées à l'expérience ordinaire, trouvent donc une autre consistance de sens. Elles coexistent comme les témoins d'un je-ne-sais-quoi, mais qui à force de résonances semblent se constituer comme une palette de souvenirs. Je les ai sorties de leur environnement, pour en peupler un nouveau dans lequel seul un regard familier ou complice saura leur témoigner une attention particulière.

2. Le temps de la transformation.

Ainsi c'est dans le temps de la collecte que s'est ouverte une relation aux choses, au monde extérieur et à ses échos dans l'intériorité, qui amorce la base de ma recherche. Une manière de faire et de sentir s'est esquissée, à fournir une matière première d'impressions et d'éléments physiques, qui pour prendre corps nécessite un second temps de travail, d'autres manières de procéder. Pour que ce canevas ne se délite pas dans le perdu et l'insignifiant il faut lui chercher des contours, une présence, des élargissements de sens, des résonances. Le faire sien et partageable. Il faut le travailler. Le temps de la transformation et de la fabrication intervient comme une suite logique. Pour rester en étroite proximité avec ce qui a eut fugitivement la faculté de nous toucher, il faut rechercher les gestes et les formes qui rendent ce lien effectif,

saisissable. Il faut aller à la rencontre de nouveaux dialogues, d'autres manières, plus pérennes, d'être en contact.

- Mes objets

Je fabrique des objets qui sont un mixe de matériaux, de techniques et de gestes. Ils existent les uns avec les autres, ils font partis d'un même processus, d'une même recherche. Le temps passé à fabriquer, à chercher, à faire et à défaire est aussi important que le résultat final, que ce moment où j'opte définitivement pour une forme et que je commence un nouvel assemblage, une autre tentative. Il s'agit dans ce travail de constituer un univers de formes, de propositions tangibles, qui portent dans le réel une transcription d'un mode de faire, de chercher et de sentir. Le temps de la fabrication est pour moi un temps où il s'agit d'entrer dans une sorte de familiarité, de complicité avec les éléments qui constituent notre palette de travail, de chercher lentement comment faire parler ce qu'ils nous évoquent, ce qu'ils contiennent de singulier, de sens. Ce temps là correspond à un moment où il faut parvenir à faire le silence à l'intérieur de nous, pour être attentif, à ce qui peut surgir des gestes, des matériaux, des passages, pour ouvrir un espace possible à un dialogue, à un échange, à des surgissements. De là peuvent naître des formes qui nous semblent entretenir une familiarité avec nous même, qui s'adressent plus intimement à notre sensibilité, qu'à notre pensée, et qui portent dans l'extériorité les traces d'un temps intérieur ; ce temps de l'incorporation, de l'élaboration d'une connaissance sensible, d'une transformation du regard.

Je ne choisis pas à l'avance la forme de mes objets, elles naissent de tâtonnements, de tentatives. Pour une pièce réalisée se cache souvent une multitude de recommencements, d'abandons, de modifications. Quand un geste me semble être juste, je le continue ou le répète patiemment jusqu'à ce que quelque chose de convaincant ait lieu. Je fais de même pour certaines formes, certains équilibres, certaines combinaisons. Ainsi mon travail semble

constituer de séries ou de familles de pièces, qui établissent les unes avec les autres, des échos, des ressemblances, des familiarités. Néanmoins, pour moi, l'équilibre et les résonances qui existent au sein d'une même famille sont d'égales importance avec celles moins évidentes qui établissent le passage avec les autres séries de pièces. L'ensemble de mes objets coexistent dans un univers unique car ils sont tous des bribes d'un même processus, d'une même tentative d'élaborer un langage qui témoigne d'une manière d'être en relation avec le monde et ses objets.¹⁰

Ainsi dans la cabane se côtoient les empreintes¹¹, sur le recto de cartes de bibliothèque, de bois flottés, les sculptures et suspensions recouvertes de peinture blanche¹², les petits objets issus d'assemblages divers, toutes ces formes nées d'une même envie, d'un même processus ; celui de trouver les

¹⁰ Dans *Faire et défaire*, Gilbert Lascault cite l'artiste Bertholin écrivant ce qui lie tacitement ces pièces les unes aux autres : « Eclatées en fragments épars – comme la vie est morcelée par les heures, les jours et les saisons – toutes ces choses sans lien évident entre elles, si ce n'est leur épiderme, ne s'éclairent que par les relations qui les lient les unes aux autres. » De même mes objets ne s' « éclairent » qu'existant côte à côte, produisant un canevas possible de sens, de présence.

Lascault Gilbert, *Faire et défaire*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p 36.

¹¹ Le travail sur les bois flottés est un travail en deux temps. Une première série est effectuée en imprimant directement les morceaux de bois préalablement recouverts d'encres (ou peintures, café, brou, pigments...) sur les cartes à l'aide d'une presse de gravure. Pour la deuxième série, j'ai utilisé une plaque de zinc comme intermédiaire. La trace du bois flotté est imprimée dans du verni mou, puis creusée à l'eau forte. Chaque plaque a été imprimée trois fois à partir d'un seul encrage. L'utilisation du zinc permet un dessin plus fin et précis des anfractuosités du bois, la structure interne de chaque morceau se dessine plus nettement. La première série apparaît plus comme un travail sur la trace, le contour. La matrice a disparue, les formes deviennent énigmatique.

gestes justes, le temps, la patience qui ouvre à nouveau l'espace silencieux d'un dialogue, d'une entente.

« Il faut aller vers ce qui nous rend présent » dit Pierrette Bloch ¹³, dans ce temps de la fabrication, je m'efforce de trouver le chemin qui permet cette opération.

- Matières

Se rendre maître du chaos que l'on est soi-même, forcer son propre destin à devenir ; devenir logique, simple, sans équivoque, mathématique, devenir loi. Voilà en la matière, la grande ambition.

Friedrich Nietzsche ¹⁴

Je travaille dans un grand désordre (...) le désordre dont je voudrais parler est comme un non-choix où je m'enfoui, où je suis à l'écart pour commencer. C'est une sorte de pénombre où entreprendre quelque chose, environnée de ce que j'ai fait il y a très longtemps ou de son souvenir. Ces choses sont là, je ne les nomme pas, je ne les vois pas. Et puis cela se fait, m'éveille et me

¹² Inspirées d'un travail de Philippe Favier, *Epi d'Altesse* (1996), ces sculptures et suspensions sont des assemblages d'éléments collectés, le fil de fer et fil à coudre, et de matériaux mixtes. Ils sont agencés sur les tiges de bois (environ 1m30 à 1m50) ou sur des structures suspendues. J'ai recouvert ces objets d'une enveloppe blanche (peinture et pigment) pour donner une uniformité à cette série. Le blanc m'a paru pouvoir permettre l'attention, la concentration sur les qualités tactiles des matériaux et des formes, l'œil n'est pas perdu dans les contrastes de matières, de provenances, de couleurs, il peut recevoir à partir du même endroit l'impression que cette accumulation de pièces dégage.

13

Pierrette Bloch, Cabinet d'art graphique 24 septembre-31 décembre 2002, ed du Centre Pompidou, Paris, 2002.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, K. Schlechta éd., III, p 782.

surprend : un rythme, une cadence, une forme. Une aventure peut commencer.

L'ordre et le désordre. 1998 /2002 Pierrette Bloch.¹⁵

Je travaille également dans un grand désordre, ou dirais-je plutôt depuis un grand désordre. Un désordre d'envies, d'intuitions, de pistes. Les matériaux se tiennent là, sur ma table avec, eux aussi, leur désordre intrinsèque.

Je travaille avec et sur la matière, une matière confuse, composite, informe de laquelle il s'agit d'extraire des données de sens simples et audibles, de révéler des qualités, de donner une forme de présence qui nous devienne évidente.

Chaque fois que le travail commence pour moi, c'est dans la compagnie embrouillée et illisible d'un quelque chose de déjà éprouvé, pressenti, qu'il semble s'agir d'arracher lentement de la gangue dans laquelle il s'est dissipé. Les matériaux portent cette mémoire obscure d'une présence in saisie, dont il faut retrouver le contour par des gestes, par du temps. Le travail sur la matière est un travail de patience, d'écoute, d'attention. Un travail du corps essentiellement, au cours duquel il faut tenter d'ordonner le silence aux rumeurs de l'entendement et des émotions. Il faut tâcher d'oublier ce que l'on sait, faire taire le brouhaha intérieur pour rendre possible une entente, une surprise.

La matière que l'on travaille alors est double, elle est celle physique des matériaux, et celle plus impalpable d'une intimité.¹⁶

15

Pierrette Bloch, Cabinet d'art graphique 24 septembre-31 décembre 2002, op. cit., p 27.

En complément sur le même thème du désordre, Pierrette Bloch écrit : « L'amalgame confus qu'il faut organiser, le désordre, le foisonnement, la fécondité anarchique folle et environnante dans laquelle il faut exercer un ordre : c'est une manière d'être ».

Lascault Gilbert, *Faire et défaire*, op. cit., p 94.

¹⁶ Quand je parle ici d'une matière intérieure et intime, je ne sous-entends pas une matière strictement personnelle, qui raconterait historiquement et psychologiquement l'auteur du

C'est dans le temps de la fabrication que se rejoignent ces deux matières, l'une et l'autre s'enchevêtrent, semblent discrètement dialoguer, s'alimenter en vue de trouver ensemble une forme née de cette complicité. Lentement il faut démêler ces embrouillaminis de sens, déjouer la confusion. Ce va et vient entre une matière palpable, aux propriétés définies, et cette autre matière toute intérieure, cette entraide d'un dedans et d'un dehors, de l'informe et de la forme, semble offrir la mesure juste d'une telle opération. L'une et l'autre se questionnent, se repoussent, s'allient et se confondent, dans un dialogue à force égale, où pour trouver une justesse de ton, aucune ne doit s'imposer à l'autre. Par ce travail, nous transformons la matière pour qu'à son tour celle-ci nous transforme¹⁷. Le processus, ce temps du faire, qui est ainsi contenu dans la forme même, a une place primordiale dans ce travail, car il est en quelque sorte à l'origine du commencement.

Le travail tel que je le pratique se compose de beaucoup d'échecs, de tentatives stériles, je défais au même rythme que je fais, non pas parce qu'une forme ne

travail, mais une matière intime et universelle à la fois, commune, dans son stade informe, à tout un chacun, dont seule la mise en forme évoquerait une singularité. L'intimité dont il est alors question serait une intimité vide, qui ne contient pas un « je », qui est un lieu du corps où se côtoient pêle-mêle des impressions, des événements, qu'il s'agit de remettre dans le monde visible par le biais d'une mise en forme.

¹⁷ Gilbert Lascaut à propos de Bertholin écrit ces mots qui me semblent entrer en résonance avec cette idée d'une double transformation.

« Il s'agit pour B à la fois de se souvenir et d'oublier, d'user l'angoisse par les travaux lents et minutieux. Produisant ce qu'il nomme des choses, il se donne des images de son propres corps, trouvant souvent dans son corps les mesures de ses pièces. En même temps il s'agit sur ce corps par ce travail même. Même s'il évite de prononcer de mot d'ascèse (sans doute par modestie), il voit dans la lente création de ses pièces une sorte de méthode de méditation et de transformation de lui-même. Il recherche une sorte d'éternité fugace « qui (dit-il) contiendrait tous les temps ».

correspond pas à l'idée que j'aurais pu m'en faire, mais parce que sa présence n'est pas celle qu'il faut, trop figée, trop bavarde, ou décalée d'elle même.

Néanmoins ces longues dérives ne sont pas une entrave à la réalisation, elles permettent, par une recherche chaque fois recommencée, de trouver d'autres gestes, d'autres liens, d'autres abandons. Il arrive finalement peu fréquemment que cette situation où « cela se fait », où « un rythme, une cadence, une forme » s'imposent à nous même, ait lieu, et il faut nécessairement passer par des balbutiement avant de trouver l'espace silencieux duquel un tel surgissement peut avoir lieu.

L'essentiel est de favoriser une disposition de l'esprit et du corps qui permettra de s'ouvrir à l'inattendu, qu'il s'agisse d'inédit ou du retour inopiné de l'oublié¹⁸.

- Les gestes.

Mon travail est essentiellement un travail d'assemblage. Je lie, je colle, je couds, je dispose côte à côte. Mes gestes ne sont pas forcément habiles, ils ne demandent pas une grande dextérité, un savoir faire particulier, seulement un peu de minutie et beaucoup de patience.

Le geste a une place primordiale dans ma manière de faire. Je prends le temps d'en trouver un qui va m'accompagner. Je le cherche en compagnie des matériaux qu'il me plaît à travailler sur l'instant. J'essaye différentes choses. Le bois va appeler l'entaille, la pyrogravure, l'empreinte... les cailloux à être noués, collés, gravés, le tissu cousu, le fil emmêlé, les coquillages enfilés. Je trouve un geste et rencontre le plaisir de l'exécuter, de le répéter, de sentir ce qu'il délivre, et parfois même de m'y abandonner machinalement.

Le geste qui se répète permet de créer du lien.

D'abord un lien entre nous même et ce geste qu'il s'agit patiemment d'adopter. Nous commençons une tâche sans adresse, grossièrement et peu à

¹⁸ Olivier Kaepelin à propos du travail de Pierrette Bloch dans *Pierrette Bloch*, Cabinet d'art graphique, op. cit., p 12.

peu le mouvement nous devient plus familier, nous gagnons en minutie, un rythme se fait, délivrant une certaine aisance, un quelque chose de plus harmonieux. Si nous persévérons encore un peu, nous ne nous appliquons même plus, la cadence continue sans même que nous y pensions, le geste devient alors comme un prolongement simple de notre corps.

Le geste répété lie également les choses entre elle, compose une matière depuis différents éléments isolés. Un morceau est noué à un autre morceau qui est noué à un autre morceau qui à son tour... et ainsi de suite. Un enchaînement se constitue lentement, ce morceau, d'abord seul, devient une partie ; cette partie liée à une autre se transforme en pièce, qui placée à côté d'une deuxième commence un ensemble.

En faisant, des rencontres s'écrivent sous nos yeux, des correspondances s'affirment, s'affinent, et d'autres envies plus vastes peuvent apparaître. En même temps que le geste noue des choses entre elles, il dénoue des choses en nous, il les organise, fabrique des formes.

Il est important pour moi que ces gestes là soient des gestes simples, banals, quotidiens même parfois. Il m'importe de ne pas chercher les techniques d'experts, ou les manières de faire rares et précieuses. Ces gestes, presque ancestraux, de coudre, de nouer, d'enfiler sont du domaine domestique, ils appartiennent à une gestuelle commune et universelle, qui est proche de nous. Parce qu'ils sont simples et paraissent intuitifs à notre corps, il semble possible de chercher à travers eux nos propres mouvements, notre manière en propre de les exécuter, de les rendre sien et parfaitement naturel. Renouer avec ces gestes quelque peu anachroniques semble permettre de rencontrer une manière d'être en relation avec des matières qui nous paraît aller de soi. Les formes nées de ces ouvrages portent alors l'empreinte de ces gestes familiers à tous, d'un langage que notre corps reconnaît, et c'est alors dans un vocabulaire simple et sensuel qu'ils s'adressent à nous. Mes objets naissent de ce plaisir du geste et de la matière, des correspondances trouvées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans la forme. J'ai toujours tenté de rester dans une manière de faire modeste

qui ne requière pas d'aptitude spécifique, pour chercher des formes qui ne nous parle pas du particulier, mais du commun.

Ces gestes de la fabrication sont proches pour moi, de ceux de la marche et de la collecte, ils semblent de la même façon être suffisamment connu du corps pour qu'ils s'oublient totalement dans ces mouvements répétitifs et cadencés et entraîne l'esprit dans son abandon. Et à nouveau dans ce moment là semble s'ouvrir un autre mode d'être, entre présence et absence, en relation. Des choses se font, en nous et entre nos mains, machinalement, sans que nous les orientons réellement vers un but. Rien d'extraordinaire somme toute, mais de petites trouvailles, qui frappent par leurs simplicités et leurs évidences, par leurs capacités à rendre présent ces choses qui nous échappaient sans arrêt et que l'on sentaient pourtant sur le point de naître.

A ce propos j'ai lu dans un catalogue d'exposition sur les pratiques textiles ces phrases là : « les ouvrages de Dames génèrent une double conscience : celle d'un faire (...) machinal et rythmique, quasi incantatoire, qui déclenche le flux d'une deuxième pensée toute intérieure. Ce que les doigts désenchevêtrent comme fils, ce qu'ils élaborent en points, traits et vides sur une surface réduite, se répercute en soi, délie et organise les courants intérieurs. Fil et carré deviennent l'alibi d'une liberté délimité en soi », qui trouvent les mots simples pour expliquer ce double mouvement du corps et de la pensée. ¹⁹

3. Le temps de l'exposition.

Mes objets sont faits pour exister ensemble, ils témoignent d'une tentative de mise au jour d'une intériorité et rendent compte d'un senti d'une expérience. Dans l'espace de mon atelier ils coexistent, la fabrication est en cours et les pièces témoignent de l'unité du processus, seulement lorsque la recherche sous

¹⁹ *L'entrelacement et l'enveloppe, pratiques et métaphores textiles*, exposition du 16 mai au 27 juin 1998 Villa du parc à Annemasse, co-éd : A bruit secret, comité de direction des ateliers de Moly Sabata, Villa du parc, Annemasse.

cette forme se clôt, la question de ce que devient le travail et sa forme de visibilité se pose.

- Le choix du partage

Choisir d'exposer ces œuvres ne va pas de soi. Savoir si ce que l'on fait tient de l'intime ou d'un commun m'a longuement préoccupé. Ne pas choisir l'exposition comme recherche de reconnaissance personnelle, ne pas s'exposer soi-même sans pudeur au travers de la monstration de son travail sont des questionnements qui selon moi doivent accompagner toute démarche créatrice.

Plus je fais, plus j'avance dans la fabrication de mes objets, plus j'ai le sentiment qu'eux-mêmes se constituent une autonomie extérieure à moi. La multiplication des pièces, des propositions, permet que se tisse une série d'échos, de passages, de dialogues entre les objets ; ils se composent en « monde »²⁰ et acquièrent ainsi une résonance avec l'extérieur qui ne m'est plus exclusivement intime. Exposer est alors devenu pour moi la façon de reconnaître l'autonomie de mon travail ; en existant dans le commun, en effectuant ce passage du privé au public, ces objets, certes fabriqués par moi ne me contiennent plus. Un nouvel espace se crée alors dans lequel un partage

20

En parlant d'un éventuel « monde » que ces objets seraient en mesure de se façonner, je pense à une définition qu'utilise Merleau-Ponty dans ces notes de travail de décembre 1959 :

« Un « monde » (...) = un ensemble organisé, qui est clos, mais qui, étrangement, est représentatif de tout le reste, possède ses symboles, ses équivalents pour tout ce qui n'est pas lui. » Ici il évoque le tableau comme un monde possible « par opposition au monde unique et « réel ». »

-Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Saint-Amand, Gallimard, 2004, p 272,273.

serait peut-être possible entre ce dont les objets témoignent et les passants qui s'arrêtent devant ce travail.

Une réalisation esthétique peut-être conçue comme « un système a priori déterminant de ce qui se donne à ressentir », soit comme un domaine préoccupé avant tout par la mise en forme, le rendu visible du monde sensible dans lequel nous habitons, en un système de significations, de sens²¹. Exposer permet à cette proposition de regard, de senti, d'être partageable dans l'expérience commune, donc de pouvoir être reçue par quelqu'un d'autre, libre de s'approprier et de modifier le contenu de sens et de l'ajuster à sa propre manière de sentir. L'idée que propose Jacques Rancière selon laquelle l'esthétique et le politique existent à partir d'un fond commun et que le partage du sensible peut contribuer à la construction d'un vivre ensemble, à l'élaboration de nouveaux modes de sentir qui induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique m'a vivement intéressée dans ce choix pour l'exposition.

Ainsi, pour moi, décider de rendre mon travail visible plutôt que de le garder dans une sphère privée (l'atelier par exemple) ou de le détruire pour m'en désencombrer, s'inscrit dans ce cadre d'une possibilité de partage. Les objets remis dans le monde commun apparaissent comme des propositions, qui se

²¹ Dans le partage du sensible Jacques Rancière tisse les liens qui sont à la base de l'esthétique et du politique. Le vivre ensemble (qui constitue la base de la politique) commence par un sentir ensemble, que l'esthétique, dans la mesure où elle introduit dans l'expérience commune un système symbolique de représentation du monde sensible, vécu, contribue à élaborer. Cette idée d'une imbrication de l'esthétique et du politique est reprise par Bernard Stiegler dans *De la misère symbolique*. Dans la première partie de son ouvrage il stipule que la politique se doit de garantir « une unité de la cité dans un désir d'avenir commun » et que « un tel désir suppose un fond esthétique commun. L'être ensemble et celui d'un sentir ensemble. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. »

-Rancière Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2002

-Stiegler Bernard, *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, p 18-19

rendent visibles, d'un mode de sentir et pourront peut-être contribuer un tant soi peu à l'élaboration d'un univers symbolique partageable. Encouragée par les retours spontanés qui m'ont été fait au cours de l'élaboration de mon travail, exprimant parfois ce fait que l'on reconnaissait quelque chose de soi-même à la vue de ces objets, j'ai décidé de fabriquer un lieu pour que ces pièces existent et puissent être rencontrées. Le processus de fabrication de ce travail m'a indéniablement transformée dans la mesure où il m'a permis par l'attention requise de me rendre familière une manière de voir, de procéder, de me rendre disponible à l'émergence de modes de sentir, l'exposition clôt ce processus mais peut peut-être ouvrir un nouvel espace, où moi-même devenu public peut y faire une expérience nouvelle de regard.

- Construire un lieu

Ainsi j'ai décidé de construire un lieu pour mes objets, d'ouvrir un espace au sein duquel ils puissent se tisser le corps d'une présence, exister ensemble, et être rencontrés. J'ai choisi de construire ce lieu à l'extérieur, aux abords de chemins, sur des sentiers de promenades. Fabriquer une cabane, un abri dont tout un chacun puisse pousser la porte et y rentrer, faire une halte simplement ou décider de regarder, de rester un moment, de s'asseoir ou de partir.

Il m'a été important de bâtir l'abri dans la nature, dans un lieu sans public particulier, où le passant qu'il soit chasseur, promeneur, vieillard, adulte ou enfant puisse, par hasard, rencontrer cet univers d'objets que je remets sur le chemin. Faire exister ce travail dans un contexte où l'aléatoire, la surprise, l'inattendu aient une place m'intéresse, car il me semble que l'expérience du regard peut se faire à la mesure de chacun, plus clandestinement que dans un lieu fait pour l'exposition, où l'on se rend déjà préparé à voir.

Cette démarche là, de construire un lieu en marge, quelque peu retiré du commerce des hommes me semblait faire écho aux pièces fabriquées et à ce dont elles témoignent. Mes objets se voudraient discrets, nés d'une attention toute particulière au monde environnant et à ce qu'il peut inscrire en nous

même, tentant dans leurs existences propres comme dans leur co-existence d’esquisser des formes, des liens, des sens qui tantôt se révèlent, tantôt s’échappent, selon nos disponibilités de regards. Les chemins de randonnées, les sentiers forestiers, sont les lieux de passage des promeneurs... qui si souvent marchent de ce pas qui ressourcent, pour déconnecter, explorer, rétablir un contact. La cabane se tient donc là, tapie à la croisée du monde extérieur et d’un temps intérieur, et, si la curiosité nous y invite, peut être ouverte et servir de halte dans ce mouvement là.

La nature, la marche, et la cabane ont ceci de commun qu’elles favorisent le recueillement, qu’elles peuvent aménager dans l’intimité un espace à la disponibilité. Que mes objets aient un abri qui leur confère une zone délimitée où être présent est essentiel et rejoint tant cette notion de « monde » que celle du recueillement. Pour qu’une réception lisible puisse avoir lieu, pour que l’attention du visiteur puisse être entière à ce qui émanerait de la présence des objets, il m’a paru important de leur bâtir un espace de résonance. Séparés un instant « des réactions immédiates que sollicite le monde »²², nous pouvons être attentif à ce qui a lieu immédiatement autour de nous, et aux échos que cela produit dans l’intériorité. Il en va de même pour les objets, ceux-ci dans l’espace de la cabane se construisent une intimité que le passant sera convié à partager.

Dans *Totalité et Infini*, Emmanuel Lévinas en parlant de la demeure souligne l’importance d’un lieu clôt, coupé du monde extérieur, comme espace de recueillement, qui invite au partage, à l’accueil²³. La cabane voudrait jouer ici

²² Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l’extériorité*, Biblio essais, le livre de poche, Paris, Kluwer Academic, 1998, p 164.

²³ Ce passage *La demeure* de *Totalité et Infini* me semble entretenir de nombreuses résonances avec les raisons pour lesquelles j’ai choisi de donner un lieu à mon travail pour exister. Emmanuel Lévinas nous parle de ce que c’est à ses yeux qu’habiter et du rôle primordial de la maison pour l’homme. Habiter correspond à ce qu’il appelle la concrétisation première, soit l’incarnation de la conscience dans l’intimité d’une demeure.

ce rôle : permettre qu'une intimité se tisse entre le « monde » des objets, projeté dans cet espace, et celui, intérieur, du passant ; qu'un partage ait lieu.

L'intimité que déjà la familiarité suppose est une intimité avec quelqu'un. L'intériorité du recueillement est une solitude dans un monde déjà humain. Le recueillement se réfère à un accueil²⁴.

Ainsi j'ai entrepris de construire cet abri. J'ai eu l'opportunité d'inscrire ce projet dans le cadre d'un festival de poésie « Le marcheur du Val », qui se déroule tout les deux ans dans les Combrailles²⁵. Sur trois jours, de petites randonnées sont effectuées ponctuées de lectures sous l'arbre. Quelques autres « plasticiens » interviendront sur le chemin des randonnées.

Ici la demeure serait comme une extension de nous même audible seulement entre les quatre murs de la maison, compréhensible seulement dans cet espace de recueillement. L'intérieur de l'habitation est l'espace nécessaire pour nous permettre d'être minutieusement attentif à ce qui fait notre présence au monde, à donner de la consistance à notre représentation, à affiner notre « être-là ». L'en dehors des murs et son brouhaha de voix, de gestes, de rencontres impossibles transforme cette présence en absence, rend son épaisseur diffuse, vulnérable ; sa lecture se délite. La demeure apparaît alors comme seul espace possible de recueillement, dans le sens où, coupé du monde immédiat et de ces sollicitations, nous pouvons être plus attentifs à nous même, à nos possibilités, à la situation. Nous sommes dans un espace où la projection de l'intime (mouvement de l'intérieur, de la profondeur, vers un extérieur proche, apprivoisé) est possible car il est délimité par les murs en un domaine familier, hospitalier. La maison nous rend notre disponibilité à l'accueil de soi et des autres. Nous sommes dans un espace de communication qui appelle au dialogue.

²⁴ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit., p 165

²⁵ Les Combrailles sont dans le Puy-de-Dôme (mon département de naissance), le lieu de la construction se trouve sur la commune de Sauret Besserve (hameau : Chambonnet), dans la forêt qui longe la Sioule (entre le barrage des Fades et celui de Queuille.)

La cabane est réalisée sur le chemin de randonnée qui mène de Chambonnet à la cascade des trois cuves.

Pour construire l'abri j'utilise le bois à disposition dans la forêt. Entre quatre arbres je construis la cabane. L'un des murs prolonge un muret en pierre déjà en place, sur lequel mes structures sont installées. L'imperméabilité du toit est faite grâce à de la mousse naturelle installée sur des croûtes de bois. La cabane n'a pas de porte, l'ouverture restera constamment béante. Les murs qui sont bâtis à partir de troncs ficelés les uns sur les autres (à l'horizontal) laissent, entre chacun d'entre eux, passer la lumière du jour. Il m'est important que la cabane et les objets qu'elle abrite reste en place jusqu'à ce que le temps, ou les passages des visiteurs en viennent à bout.

- Se délier

La question de la visibilité de mon travail s'est posée au moment où je sentais le processus de fabrication approcher de sa fin, la recherche sur le fil de l'épuisement. J'ai commencé à ramasser puis à fabriquer car de ces gestes, ces mouvements, ces répétitions, semblait naître un espace d'attention tout singulier qui paraissait capable d'aménager du sens, des familiarités, des liens, entre le monde vécu et le monde intérieur. J'ai pris le temps de questionner, de me familiariser un tant soit peu avec ce mode d'être en relation ; des formes et des pensées en sont nées, mais à un moment donné le processus semble devoir s'achever pour que de nouvelles possibilités de faire s'ouvrent.

Enigmatique moment que celui qui intervient comme le point final d'une recherche !

Pour moi c'est le sentiment de quelque chose qui lentement s'épuise et me devient extérieur qui a annoncé ce moment de clôture.

Il me semble que la décision de finir quelque chose implique d'être capable de renoncer à se lier à cette chose même. Nous abdiquons le pouvoir de la modifier encore et encore et d'avoir une maîtrise sur elle, une sorte de droit. Finir un travail et le faire passer dans la sphère du commun c'est selon moi se

départir (au moins matériellement) d'elle et de son contenu que tout un chacun est dès lors en mesure de s'approprier. Cela revient à accepter son autonomie.

J'ai eu ce besoin de trouver comment me désencombrer de ces objets, auxquels, même en m'en défendant, je me suis sentie liée, comment faire pour qu'ils existent indépendamment de moi. La construction de l'abri est intervenue en réponse à cette question.

Mon travail est fragile et périssable, les matériaux qui le constituent sont, en partie, issus du végétal (bois, feuille, papier, baies...) donc exposés au pourrissement ; l'équilibre de certaines pièces est précaire, les encres craignent l'humidité. Le temps, le climat, les passants vont indéniablement altérer la forme et l'installation des objets. Dans ma démarche cela me semble aller de soi, j'ai construit, ramassé, fabriqué dans une certaine temporalité... celle nécessaire au faire, au saisissement de sensations, à l'incorporation ; une fois cela clôt, une autre temporalité s'ouvre, celle de la vie et de la détérioration de ce qui matériellement a été fabriqué. Ce travail commence à partir d'un premier mouvement qui est celui du monde extérieur vers une intériorité, il se finit dans le renversement de ce mouvement : ce qui est né depuis l'intérieur est restitué au réel, au monde commun, exposé à ses contingences. L'idée même que les intempéries ou que les passages puissent dessiner de nouvelles modifications pour ces objets me plait, la forme que je leur ai donnée en est une, même si elle n'est ni figée, ni définitive, et une fois la cabane réalisée la vie de ces pièces ne m'incombe pas plus qu'à tout un chacun. Une fois cette étape d'abandon -ou de lègue - consumée, cet espace d'attention qui permet la disponibilité et l'étonnement s'ouvre à nouveau, prêt à accueillir d'autres acquisitions. Maurice Blanchot dans *L'attente, l'oubli* écrit cette petite phrase qui me semble sonner si juste :

personne ici ne désire se lier à une histoire²⁶.

²⁶Blanchot Maurice, *L'attente l'oubli*, Mayenne, L'imaginaire - Gallimard, 2003, p 18.

Passage : En sourdine à ce travail, dont le maître d'orchestre fut essentiellement le corps, l'esprit a, lui aussi, cheminé pour se fabriquer ses propres images, ses clefs de compréhension. Ainsi c'est au fur et à mesure de ce « faire » qui a eut la faculté de modifier bien des choses sur ma manière d'être présente, de ressentir et d'agir sur ce qui m'entourait qu'une intuition prompte à mobiliser l'esprit s'est dessinée. Rapidement j'ai pensé qu'au même rythme (si lent et incertain) où des correspondances, des échanges entre le corps et la matière s'ouvraient, se réalisait en moi un quelque chose qui s'apparentait à l'élaboration d'une mémoire du monde. Ce n'est pas de fabrication de souvenirs dont il semblait s'agir alors mais de quelque chose de plus diffus et moins localisé. Plus en profondeur, ou à fleur de peau peut-être, que le souvenir qui appartient au passé, ce qui semblait se façonner appartenait à la construction d'une intimité familière avec le réel, porté dans un présent sans cesse actuel. C'est de cette mémoire et de l'oubli qui l'accompagne que je souhaite parler maintenant, afin de chercher par la suite les liens qu'ils entretiennent avec certaines démarches créatrices de notre temps.²⁷

²⁷ C'est dans les écrits de Paul Valéry que j'ai trouvé une conception de la mémoire la plus proche de celle qui nous intéresse dans notre propos. Les recherches, incontournables autour de ce thème, d'Henri Bergson (*Matière et Mémoire*) et de Paul Ricoeur (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*) s'attachent à explorer les mécanismes d'une mémoire qui est entendue comme lieu de conservation des souvenirs. L'examen qu'ils en font (somme toute très différent l'une de l'autre) nous ouvre vers des horizons philosophiques qui ne semblent pas nous concerner directement ici. Le premier dans une analyse psychologique très détaillée de la mémoire tend à déterminer le rapport de l'esprit et de la matière, et le second cherche à donner à une « politique de la juste mémoire » un rôle civique. Quant à nous c'est bien plutôt la dissolution de la mémoire (de ces souvenirs) dans le corps, son effacement sous un présent qu'elle agit qui nous intéresse. Paul Valéry nous sera donc ici d'un grand recours. Les figures de Blanchot et de Rilke apparaîtront également, murmurant que c'est peut-être plus du côté de la littérature que de la philosophie que notre recherche tend à s'orienter.

II. DE LA MEMOIRE A L'OUBLI.

Ainsi il y a d'abord eu l'intuition qu'il existait une mémoire qui se situait au-delà du souvenir, d'une mémoire d'après le souvenir je pourrais dire, où les impressions ressenties auraient eu le temps d'inscrire leurs empreintes dans le corps même affectant notre manière de voir et de sentir. L'idée m'est venue que si lentement, très lentement et attentivement nous nous construisions notre propre appréhension et compréhension du monde, alors il nous serait plus facile d'être en contact direct avec lui, et d'établir un rapport d'immédiateté à notre vie. Questionner ce qui nous entoure et tenter d'être en relation avec reviendrait en quelque sorte à nous familiariser avec ce qui nous est étranger, à établir des liens de ressemblances entre nous et ce qui nous est extérieur. Pour cela il faudrait prendre le temps de vivre et revivre certaines situations, que ce qui est à l'état de souvenir, ou d'impression encore situés, stockés, dans un à côté de notre corps le pénètre et s'y fonde, pour laisser la place vide aux expériences suivantes de nous parvenir.

De cette manière là nous nous construirions une mémoire du monde portée à même notre peau, dans notre corps sensible transformant de part en part notre regard sur les choses.

Il y a dans l'idée que je me fais de cette mémoire, le besoin de trouver une approche du réel différente de celle de la connaissance théorique et intellectuelle. Elle comporte l'intuition que connaître et apprendre quelque chose que l'on tiendrait infailliblement pour vrai nécessite qu'on l'éprouve, que l'on en fasse l'expérience pour que cela nous anime et nous affecte en profondeur. Cette pensée invite à l'élaboration d'un rapport de connaissance sensible et sensuel du monde capable d'intensifier notre sensation d'être présent, en contact immédiat avec les situations que nous vivons.

La mémoire dont nous nous apprêtons à parler est pressentie, selon l'expression de Paul Valéry comme un « prolongement de l'être », comme la

transformation du présent en « organe du corps », en accroissement de nos faculté de sentir.

I. De la mémoire

- La mémoire est du présent

Et voici que j'arrive aux vastes palais de la mémoire, là où sont les trésors des images innombrables apportées par les perceptions multiformes des sens. Là sont renfermées toutes les images que nous formons, en augmentant, en réduisant, en modifiant d'une façon quelconque ce que nos sens ont atteint, et aussi tous les éléments mis là en dépôt, en réserve, pour peu que l'oubli ne les ait pas engloutis et ensevelis²⁸.

Saint-Augustin se présente la mémoire comme un lieu où sont entreposés pêle-mêle nos souvenirs, images fabriquées par la combinaison des sens et de l'entendement. Ces entrepôts, qui craignent l'oubli, semblent riches en trésors et contenus. Les objets du passé peuplent, dans un désordre protéiforme, ce palais mémorial, logé au cœur de notre corps, ou de notre esprit.

Cette représentation de la mémoire, semblent nous être commune à tous, dès lors que nous nous plongeons dans l'observation de notre vie passée, de nos souvenirs.

Nous pressentons, alors aisément, le désordre confus des images, que les événements du passé ont imprimés en nous. Nous soupçonnons les déformations, les corrections, que la vie y a opérées. Et nous y décelons l'oubli, comme une zone d'ombres, un manque agaçant, qui se répète trop souvent.

²⁸ Saint Augustin, *Les confessions, Livres IX-XII*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p 248.

Sonder notre mémoire tient le présent suspendu dans un à côté, le passé ressurgit avec ses contours modifiés, éveillant parfois en nous cette nostalgie, qui nous extirpe du réel.

La mémoire ici est du passé, elle est conservation, elle ne rejoint le présent, que quand celui ci se suspend, pour vivre un moment l'introspection à laquelle tout un chacun se livre de temps à autre. Dans ces moments là, la mémoire tient le présent à distance.

Mais cet usage là d'une mémoire entendue comme conservation n'est pas ce qui nous intéresse dans notre travail. Il ne délivre qu'un fragment de définition, qui, considéré seul, ampute la mémoire d'une partie importante d'elle même. Figée dans le passé, celle ci semble impuissante à s'incarner dans un présent, et à ne faire qu'un avec nous même, actif dans l'actuel. Les souvenirs ne sont qu'une partie de la mémoire, qui est mouvement bien plus que conservation, et présent bien plus que passé.

La mémoire est quelque chose qui attend,- quelque chose comme la durée d'une forme, hors du présent et veuve de ces conditions de formation.

La mémoire attend l'intervention du présent²⁹.

La mémoire comme nous voulons l'esquisser, serait ici, pour reprendre l'image de Saint-Augustin, un royaume peuplé, non pas de souvenirs, entités héritées d'un passé révolu, mais d'un désordre d'impressions fugitives, captées par les sens, l'esprit ou le corps, d'images ou de significations incomplètes qui ont besoin de « l'intervention du présent » pour s'éprouver entières dans l'actuel, afin de l'agir et de l'alimenter. La mémoire dans cette représentation ne se définit pas par son contenu, qui n'est alors qu'un potentiel, mais prend corps et nom dans ce mouvement, dans cette rencontre avec le présent.

Les objets de la mémoire, considérés ici, n'ont d'importance que dans la mesure où ils ont un devenir possible, ils attendent en nous, comme des germes de sens qui ont besoin de la lumière du présent pour pousser, et porter leurs

²⁹ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p 1218

fruits. Nous confions à la mémoire d'enregistrer les traces, les «taches » de ce que nous n'avons su saisir par la perception ou l'entendement sur l'instant même, pour pouvoir reconnaître plus tard, au moment opportun ce que sont ces objets et ce qu'ils nous apprennent. La mémoire, qui certes puise ses racines dans un déjà là, dans un déjà éprouvé n'est pas une redite du passé mais nourrit le présent. « Elle (...) lui met les mots dans la bouche et ferme en quelque sorte tous les comptes ouverts avec l'évènement ». Ici « la mémoire est plus vie que mort. Elle est comme le sang de la pensée dont la sensation est la nourriture³⁰. » Elle a ce pouvoir d'être sensible et d'enregistrer ce que le corps ne comprend pas encore, les petites modulations fugitives et incomplètes d'impressions, qui ne s'entendront que plus tard, quand ce que porte le présent, sera en mesure de se combiner à ces traces pour les compléter et en faire des objets de sens.

Le plus grand pouvoir de la mémoire serait alors celui ci, de porter jusque dans le présent des traces fragmentaires du passé, pour qu'une alchimie ait lieu, éclairant différemment notre présence même. Le caractère temporel, de ce qui appartenait à l'avant n'importe plus, il s'est incarné dans l'actuel. La mémoire est devenue « actualité du passé. Passé devenu acte³¹.

- Le re de la réminiscence

La mémoire comme nous l'entendons ici ne se constitue donc que par le « re » de la re-connaissance, celui qui fait que le passé re-joint le présent, pour s'actualiser dans un sens nouveau.

³⁰ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p 1221

³¹ *Ibid*, p 1232

Nous sommes ici au cœur de la notion de réminiscence.

Aristote opposait déjà la mémoire, seule conservation du passé et son retour spontané à l'esprit, à la réminiscence, qui est selon lui la faculté de rappeler volontairement des souvenirs par un effort intellectuel, et de les localiser exactement dans le temps³².

Pour nous la réminiscence ne s'effectue pas par un effort intellectuel, mais dans cet espace que certains modes de faire, d'être présent ouvrent. Dans cet espace de disponibilité où l'attention est entière, mobilisée. Nous ne cherchons pas à nous ressouvenir d'un événement en particulier, nous guettons plutôt les correspondances inattendues que le présent et le passé peuvent produire.

La réminiscence serait pour nous un retour et une rencontre, retour du passé pour rencontrer le présent, afin de trouver une forme complète qui nous offre sa signification³³.

Ces dépôts, de prime abord sans forme, que la mémoire contient, attendent le moment opportun de remonter à la surface de notre conscience pour nous

³² André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de philosophie, volume II*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1999, p 918/919.

³³

Je ne parle volontairement pas, dans ce travail, du mécanisme de la réminiscence comme l'ont utilisé les psychanalystes. Le surgissement dans le présent du refoulé, qui délivre à posteriori sa signification agit sur une logique du choc. Le souvenir en question a été refoulé inconsciemment parce qu'il était pénible. Dans notre recherche, il ne s'agit pas de la même logique, ce qui revient dans cette réminiscence sont des fragments d'impressions, longuement et lentement conservés, qui sont restés présents en nous qu'à force d'attention et de patience. Ces fragments en revenant à la surface pour y rencontrer le présent, ne délivreront des significations importantes pour nous, que parce qu'elles augmentent un peu plus en finesse nos moyens de voir, de sentir et de penser. Elles ne sont pas essentielles à notre psychisme pour trouver un bon équilibre.

délivrer le sens qu'ils portaient en germe. Et alors ce qui nous apparaîtrait dans la plénitude des significations, parce que nous l'avons mûri suffisamment pour que cela ne soit pas seulement un sillage du passé, mais une chose qui a sa valeur, nous ne l'oublions plus.

La réminiscence a ce pouvoir là de porter l'évidence.

Kierkegaard nous dit « la chose dont on se ressouvient on ne peut plus l'oublier³⁴ », il semble bien y avoir dans ce ressouvenir singulier l'émergence d'une forme qui nous paraît si claire et familière qu'elle semble ne jamais plus pouvoir nous quitter et regagner l'ombre. Nous fabriquons avec la réminiscence des formes toujours plus proche de nous, et de nous dans le monde, qui semblent devenir, en propre, nos moyens d'appréhender les choses, leur vision et leur réception. Dans ce cadre la mémoire ne nous sert pas à nous souvenir, mais à nous réaliser, à devenir réel le plus possible. Nous nous sommes d'abord détachés du présent, et nous l'avons laissé disparaître, pour qu'il revienne ensuite, augmenté de ce que nous sommes alors et ne nous échappe plus. La mémoire s'est constituée de ce qui avait été abandonné, et la réminiscence le recommence sous une autre forme.

La notion de retour que ce terme comprend est énigmatique.

La mémoire particulière est comprise dans la mémoire générale, qui consiste dans la propriété de redevenir soi-même.

Revenir à soi – redevenir soi³⁵.

La réminiscence nous met en présence, d'une forme passée avec de l'actuel, pour fabriquer quelque chose de nouveau. Mais ce nouveau là nous frappe parce qu'il semble que nous le connaissions déjà. Sa clarté nous saisit parce qu'elle paraît mettre au jour une composante qui nous appartenait déjà. Nous

³⁴ Favez – Boutonier, *La mémoire et l'oubli*, Paris, Les cours de Sorbonne, Centre de documentation universitaire, 1966, p 176.

³⁵ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p 1242.

avons l'impression de trouver (retrouver ?) quelque chose de bien à nous, qui parle du monde dans notre propre langage.

Pour Platon la réminiscence est bien un retour à soi, un « redevenir soi » comme dit Valéry, dans la mesure où « tout notre pouvoir de connaître la vérité est le souvenir d'un état ancien où, vivant avec les Dieux, nous possédions une vue directe et immédiate des idées³⁶ ». Pour ce philosophe de l'antiquité la réminiscence nous met en contact avec des « vérités » que notre âme connaissait déjà, mais qu'elle a oublié en s'incarnant dans le corps. Cette impression de découvrir quelque chose, de l'ordre de l'évidence, que nous connaissions déjà, viendrait alors de ce fait là que l'âme ait côtoyé avant la naissance les Dieux et les « Idées » et que la réminiscence révèle le contenu oublié de l'âme. Pour Platon il y aurait donc, dans cette notion, uniquement l'idée d'un retour, le contenu de la mémoire ne serait alors ni passé, ni présent mais immuable et éternel.

Or pour nous c'est une fusion entre un déjà là (semé par les expériences passées) et un présent qui permettrait à une signification de naître, et d'affirmer sous la forme d'une évidence les intuitions informulées et embrouillées qui sommeillaient en nous.

La réminiscence est un « redevenir soi » dans la mesure où elle éclaire dans une forme intelligible, personnelle et partageable, ces rumeurs, ces balbutiements de sens que chacun d'entre nous porte en soi. Elle fait apparaître dans un langage clair ce qui en nous n'était que sous la forme d'un devenir et qui, en s'éclairant, nous donne le sentiment d'un contact accru avec ce que nous sommes.

- La mémoire devient corps

³⁶ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de philosophie, volume II*, op. cit., p 919.

Il y a un travail caché qui, du souvenir brut chronologique, dégage des correspondances nettes qui perdent tout caractère temporel pour devenir des moyens toujours actuels³⁷.

Ainsi la mémoire fabrique. Elle retrouve en elle-même des matériaux laissés à l'abandon que le présent, en n'en amenant de nouveaux, réveille ; elle façonne alors si habilement les uns au regard des autres qu'ils en viennent à se fondre en une signification unique qui éclaire l'avant comme l'actuel.

La mémoire transforme le déjà vécu en nouvelle possibilité de vivre, les potentialités en possible. Parce qu'elle crée des objets de sens avec des éléments même de notre expérience elle ne fabrique pas des choses extérieures à nous mais plutôt des prolongements de nous-même.

Ce qu'elle rend présent alors c'est nous-même augmenté de ce que nous ignorions de nous et de nos possibles. Nous ne regardons pas ce qui est apparu depuis l'extérieur, comme venu d'ailleurs, nous l'éprouvons dans notre corps, nous l'expérimentons physiquement parce que déjà cela nous permet de sentir un peu différemment les situations qui se présentent.

La mémoire n'est donc pas une accumulation, mais une construction.

Le contenu de la mémoire est acte, événement actuel.

Ce n'est pas son contenu qui est conservé.

C'est un chemin de moindre résistance.

Ce qui fut est aisé à parcourir.

Ce qui fut moi, devient mon moyen, mon chemin³⁸.

Paul Valéry appuie dans ces *Cahiers* cette notion d'une mémoire dont l'activité la plus importante n'est pas la création de souvenirs mais de prolongements de la sensibilité, d'« organes » du corps. Une de ces définitions de la mémoire pourrait être « changement de l'événement en propriété³⁹ ».

³⁷ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p 1255.

³⁸ *Ibid*, p 1234.

³⁹ Paul Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p 1248

La mémoire rend le corps propriétaire de ce qu'il a un jour éprouvé. Cette intuition là est pour nous primordiale. Il importe peu finalement d'avoir vécu une multitude de choses et d'avoir beaucoup de souvenirs si ceux ci sont conservés en l'état comme événements d'un passé n'agissant en rien sur le présent. Ce qui compte ici c'est d'être capable d'oublier la forme que toute chose a pour nous un jour revêtu afin d'attendre patiemment que les résidus des impressions restés stockés quelque part en notre corps, libérés de leur contour puissent revenir dans le présent sous une autre forme. Lentement le passé perd son pourtour de passé pour advenir dans le présent, et c'est alors indistinct de nous même qu'il se fait sentir dans l'actuel.

Pour que cette transformation ou augmentation de nous même ait lieu en finesse il faut du temps, de la patience et de l'espace.

Il faudrait prendre le temps premièrement d'être attentif à ce que nous vivons jusque dans les moindres détails, de sentir les infimes modulations des sensations que les choses provoquent en nous, pour aider à ce que les inscriptions qui resteront dans notre corps soient variées et fines. Il faudrait chercher l'étonnement dans les choses qui nous sont habituelles y déceler les singularités, entretenir la curiosité (en refusant toutefois l'affectation). Lentement regarder, chercher le nouveau, l'inattendu... tenter de se tenir à distance des raccourcis, écarter l'urgence et la précipitation. La richesse et la finesse de ce qui s'inscrira en nous s'en trouveront alors sûrement grandies. Mais il faudrait également, pour que ces impressions aient la faculté d'infiltrer de part en part notre regard et en modifier les propriétés, savoir prendre le temps que ces choses, nouvelles dans le passé, ressurgissent familières dans le présent, que la mémoire ait cet espace pour opérer et unir l'avant et le maintenant. Pour cela sûrement il faut savoir s'absenter, laisser faire ce « travail caché » dont parle Valéry, que le corps semble le mieux réussir dans la suspension et le silence, dans le retrait d'une conscience qui n'est plus mobilisée.

L'image du fossile ici, serait une belle métaphore du travail de la mémoire dont nous parlons.

Par une action extrêmement lente, le temps fait que deux corps de prime abord étrangers et distincts, se mêlent pour n'en former plus qu'un seul. Avec une finesse qui ne néglige aucun détail des résidus voués à la disparition viennent se faire un corps d'une matrice prompte à les recevoir, qui en portera à jamais le sceau. Le corps peut être vu comme cette matrice, et le monde serait celui qui nous délivre ces bribes. Pour ne pas qu'elles disparaissent, il faudrait être capable que notre corps soit à même de leur laisser dans son sein un espace vierge pour s'incarner. Imbriqués alors l'un dans l'autre ces deux existences précédemment distinctes, formeraient dorénavant qu'une présence mutuelle.

Ainsi l'événement se change en propriété lorsque l'étrangeté (constitutif de l'événement) se change en familiarité (qui peut être entendu comme un caractère de la propriété).

Pour ressentir comme vrai ces phrases de Merleau-Ponty: « puisqu'il (le corps) voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elle font partie de sa définition pleine du monde et le monde est fait de l'étoffe même du corps »⁴⁰ il faut sans doute être capable de se tenir dans une relation d'intimité avec « les choses », d'apprendre à les connaître puis à les reconnaître, pour que de cette rencontre soit effective cette familiarité et cette imbrication du corps et du monde. La mémoire œuvre ici à cette « indivision du sentant et du senti » , en faisant le lien entre l'intérieur du corps et l'extérieur du monde, grâce cette capacité à fondre en un seul objet de sens le déjà là (que garde le corps) et le nouveau (qu'apporte le monde et ses expériences). Cette mémoire là qui court dans notre sang, modifiant notre regard, elle se fabrique, on se la fabrique au même rythme qu'elle transforme notre manière d'être au monde.

2 . De l'oubli

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p 19.

Dans la pensée que nous venons d'esquisser la mémoire nous donne des outils, qui s'affinent au fil notre vécu, pour sentir et comprendre le monde, dans une expérience sans cesse renouvelée. Ces outils sont annexés à même notre corps, ils le prolongent, et façonnent les modulations de notre sensibilité. Parce qu'ils sont indiscernable de nous-même, nous n'avons pas à nous en souvenir, pour agir, mais seulement à être. Dorénavant c'est dans l'oubli de ce qui s'est fait que nous nous tenons ; dans la plénitude de l'oubli qui sait de quoi il est la mémoire et qui nous rend, entière, notre disponibilité à recevoir de nouvelles acquisitions.

- Oublieuse mémoire

La présence oubliée est toujours vaste et profonde. Profondeur d'oubli en la présence.

« Vous aussi vous m'avez oubliée. » _ « Peut-être mais en vous oubliant, j'en suis venu à un pouvoir de vous oublier qui me dépasse de beaucoup et qui me lie, bien au-delà de moi, à ce que j'oublie⁴¹. »

Au même rythme que la mémoire œuvre, l'oubli s'infiltré dans la marche. Lentement il estompe tout contour des choses, toute forme, et distille en notre sein, ce qui reste d'elles, une fois la silhouette gommée : leurs propriétés, leur « essence ».

L'oubli ici n'est pas un manque, ni un défaut, il s'allie à la mémoire pour en être sa condition et son aboutissement, il est l'élément nécessaire au renouvellement de celle ci, à la fluidité de son mouvement. Il n'est pas perte mais de profondes acquisitions.

Ce que l'oubli tend à faire disparaître ce sont les conditions d'apparitions des choses, ce qui les tient à distance de nous même et les ancre dans une extériorité hermétique. Il estompe lentement les repères, les définitions établies, les corps identifiables qui considèrent les choses depuis leur

⁴¹ Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p 111.

apparence, figeant le mouvement et les correspondances possibles. Libérés de leurs attributs formels les choses comme les souvenirs ne disparaissent pourtant pas ; l'important de leur présence reste quelque part en nous, libre de ressurgir sous une autre forme qui loin de les trahir, révélera d'eux leurs potentialités de sens, irréductibles à une seule acception.

L'événement qu'ils oublient : événement de l'oubli.

Et ainsi d'autant plus présent qu'oublié⁴².

L'oubli est là, au début du mécanisme de mémoire comme celui qui rend possible l'accumulation en nous d'une quantité d'impressions, de traces, en les déracinant du présent et de la forme dans lesquels elles nous apparaissent. Il joue le rôle de médiateur entre présent et passé, en diffusant la première acuité d'une impression, par touche dans notre corps.⁴³

Et l'oubli est là encore, à la fin du parcours de mémoire, comme son aboutissement. Par un travail méticuleux d'attention et de correspondances, la mémoire à inscrit en nous même de nouvelles données issues du monde, elle a transformé souvenirs, sensations en sensibilité, en organe du corps. Il ne s'agit alors plus de tenter de se souvenir de ces acquisitions, mais simplement de les mobiliser en temps voulu. L'oubli ici est paradoxal, c'est parce que l'on ne peut plus oublier une chose, qu'en même temps elle se transforme en oubliée. Nous portons en nous même la présence d'un quelque chose auquel il ne faut pas penser pour se souvenir, mais agir, être ; d'un quelque chose dont on a oublié qu'il ne fut pas toujours nous, qu'il a fallu l'apprendre, l'acquérir. L'oubli donne ici à ce que l'on a un jour rencontré une profondeur de présence insondable car si intimement et parfaitement nouée à nous même, qu'elle se

⁴² Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p 110

⁴³ Si l'on avait pas ce pouvoir de prendre de la distance, grâce à l'oubli, avec ce qui nous apparaît insensément, toute idée revêtirait alors un caractère obsessionnel.

joue dans les parties inconscientes de notre corps. C'est peut-être depuis cette impression là que Maurice Blanchot a écrit cette phrase citée plus haut :

En vous oubliant, j'en suis venu à un pouvoir de vous oublier qui me dépasse de beaucoup et qui me lie, bien au-delà de moi, à ce que j'oublie.

L'oubli semble alors, dans ce sens là, être l'union ou la communion la plus aboutie de deux entités, car elle se fait silencieusement et mystérieusement, depuis l'intérieur, oublieuse de la forme et des contours. Il est la mémoire qui s'est incarné dans notre chair, désertant l'intelligence de la raison⁴⁴, pour étoffer celle du corps.

Il y a dans cette pensée de l'oubli une concession importante à faire, il faut accepter que les choses nous échappent, consentir à ce qu'elles ne nous livrent pas tout dans l'immédiateté de leur apparition, accepter de perdre notre pouvoir tout puissant de les assigner à une définition. Il faut s'autoriser à attendre que du sens se fasse sans nous, je veux dire sans que consciemment nous l'orientions, que les résidus des impressions conservées puissent être actifs et cheminer seuls, quand notre conscience est passive. L'oubli serait en quelque sorte accepter de suspendre la parole et la formulation, renoncer un moment à cette emprise sur la réalité, pour que ce ne soit pas la représentation des choses qui s'inscrivent en nous, mais ce qui, d'elles, peut s'agréger à notre propre personne pour modifier nos propriétés. Ainsi ce qui par la suite pourra peut-être être mis en mot ce ne sont pas les choses même, dont la présence reste insaisissable car irréductible, mais les significations issues du mariage entre

⁴⁴ A plusieurs reprises dans mon travail je trace une démarcation entre corps, sensibilité et esprit, raison.

Je n'entend pas, bien-sûr, désolidariser ces termes dans une conception dualiste de l'homme, présentant entièrement leur imbrication mais simplement reconnaître les différences de fonctionnement entre une intelligence du corps (qui dissout les définitions et tient les mots à distance) et celle de l'esprit (qui pour penser à besoin du langage et des concepts).

une partie d'elles et de nous même. Dire serait alors interrompre l'oubli silencieux qui les accole à notre corps, pour qu'à notre conscience la mémoire en restitue momentanément le sens ; elles se retireront alors, peut-être imperceptiblement modifiées par de nouvelles correspondances venues avec l'actuel, dans le lit muet de notre corps.

Il n'importe pas que vous vous souveniez, ou que vous oubliiez, mais que vous souvenant, vous soyez fidèle à l'oubli dans l'espace duquel vous vous rappelez et, oubliant, fidèle à la venue qui vous fait vous souvenir⁴⁵.

L'oubli pour nous n'est donc pas à craindre, car ce dont il est la perte brute tient de la forme et non pas du contenu, allié intimement au processus de mémoire, il occasionne non pas du manque mais du gain. Ce que nous redouterions plutôt ici, c'est la précipitation qui nous pousse à vouloir accumuler hâtivement une quantité considérable de savoirs et d'expériences, et qui parce qu'elle nous adjoint à aller toujours plus vite retient du monde plus de définitions que de contenus. La précipitation engendre ici un oubli d'une autre sorte, l'oubli qui vide chaque formule de ses potentialités de sens, pour y substituer sur le même niveau un autre contenu issu d'une expérience nouvelle. Cette présence fraîche à son tour se dissipera, selon la même logique, sans nous transformer. C'est dans ce sens sûrement qu'il faut entendre ces vers de Rainer Maria Rilke :

Tout ce qui n'a que hâte n'aura fait que passer ;
 ce n'est que séjourner qui seul nous initie⁴⁶.

L'oubli dont nous parlons nécessite de notre part un travail lent et une capacité à se retirer de l'action. Devenant alors l'outil de diffusion du présent dans

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p 110

⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, XXII, Paris, Gallimard, 1994, p 175.

l'intemporel du corps celui ci nous permet à nouveau d'être disponible pour vivre d'autres situations.

- Oubli et disponibilité.

Essayer d'ignorer ce que l'on sait, seulement cela⁴⁷.

La mémoire réveille notre expérience du monde, ranime notre regard. Parce qu'elle nous fournit inlassablement de nouveaux outils d'appréhension, elle augmente notre capacité d'étonnement et donc de trouvaille. Cela grâce à son pacte avec l'oubli qui semble être l'espace depuis lequel on ne sait plus rien, sans être ignorant. L'oubli de nous même d'où l'on se tient pour vivre au présent et qui nous rend notre innocence, la justesse de notre regard. Nous continuons à explorer le monde et accumulons de nouveaux matériaux, cela parce que la mémoire fond si habilement la matière brute et encombrante des expériences et du présent à notre corps, qu'elle aménage en nous, en rejoignant l'oubli, un espace libre pour recevoir.

Une impression ne peut venir s'inscrire sur une surface saturée, si elle y parvient elle se fera illisible, parasitée, grossière. Seul un écran vierge, vide peut recevoir et révéler le plus petit contraste, le plus infime détail. L'écran à quelque chose de la mémoire, et sa blancheur de l'oubli, qui lui confère son attention à la nuance. Vivre pour oublier, sentir et oublier, s'accorder cet oubli qui n'est ni perte, ni manque mais véritable acquisition, intime jusqu'à l'indistinction d'avec nous même permet sans doute de retrouver notre perméabilité, notre porosité, de libérer de l'espace pour se redécouvrir attentif⁴⁸.

⁴⁷Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p14.

⁴⁸ Dans sa Seconde Considération Intempestive Nietzsche qui nous met en garde contre l'encombrement résultant de l'accumulation d' « une quantité énorme de notions tirées de la connaissance très indirecte des époques passées et des peuples épanouis et non pas de l'expérience directe de la vie » nous demande non pas de rechercher inlassablement à augmenter ces connaissances, mais à se mettre dans une situation où « les choses se produisent

L'oubli dans la mesure où il est complice de l'innocence est intimement lié à la question de la disponibilité.

Tout au long de mon travail cette notion là a été centrale, elle est apparue dans la marche, la collecte, mais aussi dans le moment de la fabrication, pour revenir enfin comme un souhait dans l'abandon de mes objets.

Etre disponible, c'est pouvoir accueillir en son sein quelque chose de nouveau, sentir ouvert son être sur l'extérieur, sentir possibles les rencontres, les trouvailles, et les transformations. Il y a dans la disponibilité un quelque chose d'ouvert sur l'inconnu

et auquel on fait confiance, une rencontre qu'on ignore mais que l'on guette pourtant, parce que l'on se sent prêt à la recevoir. Nous sommes ici entre attention et absence, dans un vide serein de nous même tendu vers l'extérieur, qui seul, sûrement, permet qu'advienne quelque chose de neuf. Toutes nos ressources sont prêtes à se mobiliser pour que cet accueil ait lieu, mais dans l'attente elles se tiennent en retrait pour laisser la priorité à cet inconnu.

Etre disponible c'est ne rien préméditer, ne rien prévoir, mais se rendre présent pour quelque chose d'autre que nous. La disponibilité éveille notre regard en lui délivrant, de nouveau sa naïveté.

La citation de Maurice Blanchot qui ouvre ce paragraphe vient, il me semble, de ce besoin de retrouver un espace de disponibilité pour voir et donc pour recevoir.

Le regard pour nous dans ce cadre ne se limite pas à la vue, il comprend toutes nos facultés qui permettent que s'établissent un échange entre l'intérieur et l'extérieur, nos facultés médianes entre le corps et le monde. Porter un regard ignorant sur les choses, serait recommencer depuis le début l'expérience de la

en quelque sorte par leur propre activité, se photographie sur un organisme absolument passif». Nous pouvons entendre dans cette injonction une invitation à se tenir dans l'oubli.

In Friedrich Nietzsche, *Seconde Considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, ed. GF Flammarion, 1998, p 171, p 125.

vision, du sentir ; laisser ouverte toute possibilité d'étonnement, qui, on le sait depuis longtemps, est prémisses de tout questionnement, de toute connaissance. Dans l'introduction de *Phénoménologie de la perception* Maurice Merleau-Ponty⁴⁹ écrit que « tout l'effort (pour amorcer une approche phénoménologique) est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique », il s'agit de « revenir aux choses même, (donc de) revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours ». L'étude des essences qui sont considérés comme formant le fond de l'être, par « l'essai d'une description directe de (notre) l'expérience (des choses) telle qu'elle est » permettrait sûrement de comprendre plus avant l'imbrication de l'homme et du monde.

Bien que nous n'ayons pas dans notre recherche la visée de mener un travail philosophique, nous pouvons néanmoins considérer que ce point de départ de l'attitude phénoménologique⁵⁰ entretient de nombreux échos avec cet espace de disponibilité dans lequel nous souhaitons nous tenir pour accroître notre expérience du monde. Ce qui nous importe ici est d'entrouvrir les portes qui permettrait de se tenir avec le réel dans un rapport toujours plus étroit, d'éprouver ce lien intime et familier qui nous uni aux choses, et de sentir que cette alliance se tient dans une langue capable d'exprimer quelque chose de nos présences.

Depuis cet oubli retrouvé nous cherchons nos propres moyens d'être dans un rapport de connaissance avec les choses, le monde et nous même. Etre dans un rapport de connaissance signifie ici ne pas être dans un rapport d'étrangeté, de

⁴⁹ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

⁵⁰ Dans la deuxième page de l'introduction à sa phénoménologie de la perception, Merleau-Ponty souligne que « la phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière ou comme style, elle existe comme mouvement, avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique », ce qui nous laisse penser qu'il est admissible d'invoquer une démarche phénoménologique sortie d'un cadre purement philosophique.

distance, de passivité avec ce qui nous entoure, mais avoir établi des liens familiers qui permettent de se sentir unifié à ce qui constitue notre vie. La question de la connaissance est bien distante, pour nous ici, de la question du savoir. Cette première n'est pas figée, elle ne tient rien pour acquis ; contrairement au savoir, elle n'apprend pas de l'extérieur des choses, elle est simplement ce mouvement de deux objets qui s'éprouvent, qui tacitement se comprennent. Elle est une co-naissance, soit un mouvement dans la même direction de deux entités qui se tiennent côte à côte. C'est peut-être de ce mouvement là que naissent les nouveaux tracés proposés par la création. Les formes qui se tiennent à mi chemin entre le corps de leur auteur et la matérialité des choses du réel, s'aménagent un espace où être ; où exister au sein des nouveaux objets du monde et se rendre visibles. Cette idée là s'entend en partie dans cette citation de *L'œil et l'esprit* évoqué dans notre introduction : la « formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-(elles) pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde⁵¹ ? »

C'est peut-être parce que ces figures que proposent l'art naissent du mouvement qu'occasionne l'expérience du dehors, expérience si commune à tous, qu'il arrive qu' à la vue de ces objets nous reconnaissons quelque chose, encore informulée, de nous même et de notre propre pratique du monde.

Ainsi savoir se tenir dans l'oubli pour être disponible semble être une importante condition pour renouveler les matières premières apportées par les choses extérieures, et dans la compagnie desquelles nous seront peut-être à même de trouver des manières de plus en plus fines et libres de vivre notre rapport au réel

- Mémoires oubliées, mémoires retrouvées.

⁵¹ Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, op.cit., p 22.

Ainsi, il est des choses que l'on oublie mais dont la présence reste invariablement là, habitant notre façon d'être, de nous mouvoir, de regarder, de dire. Des présences dont notre corps est empreint, qu'exhale notre propre personne dans sa manière d'occuper l'espace et de faire.

Mais il est sans doute, aussi, des choses oubliées par d'autres que nous, par une époque, une ou plusieurs générations, et qui pourtant renient à disparaître totalement, qui emplissent encore mystérieusement des lieux, des contrées de l'être, des manifestations de vie. Des choses qui ont été sues, apprises, portées au quotidien si profondément qu'elles accompagnèrent, elles aussi, naturellement les corps, qu'elles les prolongèrent longtemps, les animant d'une chorégraphie inconsciente.

La mémoire use des corps et du monde, pour survivre au temps. Elle infiltre les choses qui l'on fait naître, dans une temporalité qui échappe à l'esprit de l'homme et ce pour rendre possible sa transmission.

Parce que la mémoire se transmet bien entendu. Nous ne partons jamais de rien, les matériaux premiers qui façonneront notre être et nos manières de faire, nous les puisons du monde qui nous entoure, monde que l'homme, au fil des ans, façonne un tant soit peu avec des gestes, des actions, des décisions et des pensées. C'est de là que nous nous tenons au départ, dans un environnement peuplé de traces mémorielles, venues du monde, transformées par l'homme, et qui habitent les choses, les gestes, les êtres. De là notre propre mémoire tirera sa sève pour se construire.

Ainsi, il est des présences que l'on a conscience de côtoyer, et de s'en nourrir, car elles sont si proches de nous qu'il est aisé de les désigner comme telles, de sentir que nous nous tenons dans leurs lignées. Mais il en est d'autres, plus diffuses, délaissées depuis longtemps par un usage actuel du monde et qu'ils nous arrivent pourtant de rencontrer au détour d'un geste, d'une forme, d'une idée. Dans ces moments il se peut alors que nous apercevions qu'il y a là un quelque chose que le corps retrouve qui fut familier à bien d'autres corps avant

lui, que l'esprit pense ce qui a, un jour, accompagné nombre d'autre que lui. Ce que nous retrouvons alors comme mémoire ne vient pas de notre propre expérience passée du monde, elle est la mémoire qui a habité si longtemps les gestes d'une quantité d'autres personnes qu'elle y reste encore vivante, comme apprivoisée par ce mouvement, quand les corps qui l'ont perpétrée ont pourtant disparut. Elle paraît, pour avoir été répétée si souvent et avec tant de minutie, avoir transformé le geste en une techné, et peut-être est ce le réveil de cette techné que nous découvrons par notre propre expérience.

Il y a bien quelque chose de l'ordre de la transmission ici, mais qui loin d'être directe semble fonctionner de manière inconsciente. Ce qui passe d'un corps à l'autre semble venir de temps ancestraux, où l'usage du monde était alors bien différent de celui dans lequel nous vivons, mais dont, parce que nous en découpons, chacun porte un tant soit peu l'empreinte⁵². Cette mémoire inscrite dans le sensible, s'infiltré en nous sur un mode sensuel. Elle nous murmure quel rapport au temps, au faire, fut contenu dans ces mouvements, quelle intimité elle a entretenu avec ses objets, comment elle a modifié certains corps. Nous renouons donc avec des façons de faire qui ont un jour participé de l'identité de nos prédécesseurs, et qui a (comme le permet chaque manière de faire) sûrement tissé entre eux et le monde des liens de connaissances. Si ces manières ressurgissent encore aujourd'hui, en impulsant par bribes leur force dans le présent, c'est peut-être que s'incarnant dans l'actuel elles ont encore à nous livrer quelque chose de nouveau.

« La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre est l'éternel et l'immuable » écrit Charles Baudelaire énonçant, bien avant nous, que c'est toujours dans la compagnie, même illisible, de ce qui nous a précédé que nous faisons, créons quelque chose de neuf.

⁵² Il y a bien dans cette pensée une idée d'héritage culturel que la sociologie et l'anthropologie ont longuement traitée. Il ne s'agit pas ici de poursuivre ces études mais simplement d'évoquer ce type là de transmission indirecte.

Ce n'est pas dans l'attitude nostalgique qui souhaiterait retrouver une origine perdue que nous accrochons à sonder ces présences là. C'est plutôt dans le souhait de ne laisser aucun mode de faire de côté aussi désuet soit-il, et surtout de tenter de s'accroître de ce qui un jour fut si naturel au corps pour penser, faire et voir. Ce qui doit être sauvé des profondeurs du temps, n'est donc pas un passé, mais ce que le présent peut faire échapper à sa propre réification.

C'est le corps, qui semble, encore une fois, le plus apte à rencontrer ces mémoires oubliées par une époque. Il se fait l'outil approprié d'une transmission profonde et créatrice, car c'est par l'expérience qu'il les éprouve et qu'il les agrège à lui-même.

L'étude historique s'attache bien à nous communiquer ce que furent la vie, la pensée et les modes de faire de nos ancêtres, mais peut-être parce qu'elle en fait, si souvent, un objet de savoir figé dans un passé ou dans un ailleurs elle risque d'en neutraliser les potentialités de forces actuelles, d'en faire un objet de culture désincarnée donc impuissant.

Je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire, sans augmenter mon activité ou l'animer directement.

C'est sous l'invocation de ces paroles de Goethe que Nietzsche rédige sa *Seconde Considération intempestive*⁵³, dans laquelle il nous met vivement en garde contre les méfaits d'une culture historique capable de « paralyser l'activité », pour prôner un besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner nonchalamment de la vie et de l'action. Cette mise en garde nous intéresse vivement ici dans la mesure où elle plaide pour une conception artistique de la vie.

Une mémoire créative, qui depuis le présent dégage des correspondances pour organiser du sens. Une mémoire issue de l'expérience directe et « innocente » de la vie, qui recrée depuis l'ancien et l'actuel, des possibilités nouvelles de

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Seconde Considération intempestive*, op. cit., p 71.

regard portées sans cesse vers l'avenir. Une mémoire qui n'emmagasine pas de savoirs, mais dissout dans l'oubli, dans le vivant, des connaissances qui augmentent et activent notre présence au monde. Une mémoire féconde qui réveille la vie en notre sein, libérant notre potentialité à faire advenir de nouvelles formes.

Voilà le projet qu'il s'agit, avec cette pensée, de cultiver en nous, usant de minutie, de force et d'attention ; projet que la démarche créatrice, à bien des égards soutient et alimente.

3. Entrelacs

Il est des fils de chanvre, de lin ou de soie. Il y a le fil tranchant du rasoir qui marque les destinés et celui infini de la vie et des jours qui mime le temps qui passe et la cadence de la marche. Le fil qui s'entortille et celui que l'on démêle. Le fil à plomb aussi qui matérialise la verticale et s'enfonce vers les profondeurs. Le fil qui délimite, celui qui trace des séparations et dessinent des contours. De fil en aiguille, celui qui relie les choses et les êtres. Par extension on rencontre le trait, la ligne, le sentier, le mouvement qui se répète et se continue...

Maintenant tout sera question de fils.

Celui de notre discours à dégagé depuis les mots une idée de la mémoire et de l'oubli. Désembrouillées et déroulées ces notions ouvre un horizon depuis lequel elles vont tacher de se joindre au paysage du faire et de la création. De leur croisements et entrelacs se broderont peut-être des propositions de tracés pour une approche possible de l'art.

- Tentative de liaison.

Cambrure, cintrage, courbure, galbe, inflexion. Arqué, arrondi, bombé, busqué, circulaire, contourné, enroulé, incurvé, ondulé, onduleux, rebondi, sinueux, tordu, tors, voûté. Arabesque, arc, boucle, coude, feston, méandre, ondulation, spirale, volute. Plier, arquer, couder, gauchir⁵⁴...

Plaisirs des dictionnaires annonce Gilbert Lascault en préambule de ce nuancier de mots qui tourne autour de la boucle pour nous en faire voir les possibilités.

Rajoutons en compléments de verbes:

Accrocher, assembler, associer, attacher, coller, combiner, coudre, enfiler, entrelacer, entortiller, joindre, lacer, lier, réunir, sangler ...

Le tout incomplet renvoyé : - par raccourci vers le nœud et son action : nouer.

- par élargissements vers ces « gestes de la vie quotidienne, formes utilisées par des ouvriers et artisans, activité rituelle et magique, jeux d'enfants et d'adultes. »⁵⁵

Patiemment ou en grande hâte, par amusement ou nécessité, minutieusement ou grossièrement, en pensée ou en acte l'homme s'évertue à faire du lien.

La couturière rejoint le vannier, le tisseur, l'écrivain, le calligraphe, le musicien ; les amoureux s'y mêlent. On fabrique des vêtements, des étoffes, des partitions, des baisers ; on aligne des lettres, des signes, on mélange des temps, des histoires et des aliments. On trace des ponts entre les hommes et les dieux, les dieux et les hommes, les hommes et les femmes, les choses et les êtres. On fabrique des traditions et des légendes, on transmet des secrets et des savoirs faire.

Longtemps j'ignorais qu'à l'intérieur d'une corde composée de plusieurs torons se trouvait un cordeau nommé âme. Son rôle est de rendre plus solide et

⁵⁴ Lascault Gilbert, *Boucles et nœuds*, Paris, Le commerce des idées, Editions Balland, 1981, p 77.

⁵⁵ Citation de Gilbert Lascault sur les nœuds dans : Goldberg Itzhak, *Marinette Cueco*, Paris, Collection le pré, Editions Cercle d'art, 1998, p 29.

plus résistant. (...) J'ignore tout de l'âme. Muette elle est peut-être dans les paysages de l'inconscient⁵⁶.

Il y a le fil qui par à la recherche et le point de liaison, puis il y a le retour au fil et le mouvement se continue.

Peut-être est-ce effectivement l'âme qui se dissimule dans l'épaisseur de ce fil, ou se tient, silencieuse, tapie dans le nœud. Peut-être est-ce elle qui accompagne notre esprit et guide nos gestes dans notre travail de tisserand.

Ou alors, cabotant seul, c'est elle que nous tentons de rejoindre.

Mon travail s'inscrit au cœur de cette pratique de l'entrelacs.

Volage je n'ai pas jeté mon dévolu sur une manière de faire, j'ai ajusté mon geste aux matériaux et aux outils qui composaient mon établi.

Ainsi j'ai cousu, noué, collé, assemblé, ficelé, enfilé. J'ai cherché depuis les formes (allongées, rondes, larges ou fines...) et les textures (fragiles, résistantes, malléables ...) des éléments sélectionnés le meilleur mouvement pour les réunir, et une composition qui s'adapte aux caprices de l'équilibre.

Les figures qui en sont nées évoquent par leurs tracés le geste disparu. Dans les volutes, les boucles, les lignes régulières ou torsées, les répétitions, et les renvois on y repère l'action de la main. On décèle son penchant pour l'écriture, la couture, l'empreinte, le montage. On devine ses abandons et ses résistances, ses maladresses ou habiletés.

Dans la lignée tant citée d'Ariane, de Pénélope et des Parques je refais les mêmes gestes lents et répétitifs, minutieux et patients des fileuses, tisseuses, tricoteuses et couturières de tout âge. Je découvre dans la cadence qui s'impose que l'esprit sait s'y reposer et qu'il y apprend à se taire. Je devine alors que c'est le corps maintenant qui sait et qui oriente les mouvements. Dans le visible il assemble les matières, à l'intérieur il les déroule et les organise, le tissu qu'il compose se double d'un voile tissé des évidences retrouvées dans le silence du

⁵⁶ Citation de Jaccard dans : Lascault Gilbert, *Boucles et nœuds*, op. cit., p 37.

faire. Ce qu'il joint utilement ensemble de textures est un prétexte au dedans pour se rejoindre.

Mon travail est une de ces tentatives de liaison.

C'est en faisant, au détour des gestes et des formes, que le lien s'est imposé comme figure centrale du faire, et c'est en prolongeant les rythmes trouvés que la mémoire s'est imposée comme figure essentielle du lien.

Les fils que j'ai trouvé dans cette pratique et que j'ai suivi tout au long des heures de marche, de collecte et de fabrication se sont avérés être les mêmes peu ou prou que ceux dont usèrent bien des hommes pour se lier au monde et à ses formes. Visibles ou invisibles, pour moi empiriques, pour d'autres méthodiques ils ont eut cette faculté de donner aux temps, aux pensées, aux éléments une continuité, une cadence, un parcours, des points de jonctions et de rencontres. Ils dessinent des tracés qui établissent des zones de partage entre des textures différentes, entre le corps et le monde, entre des choses anciennes et nouvelles ; ils tracent de nouveaux territoires pour l'œil comme pour la raison où partir à la découverte, cheminer et s'oublier.

Pour moi ce fut ce point de couture, et son mouvement répétitif et lancinant qui a su alors le mieux me guider. Me conduisant à un quelque chose de primitif dans son geste et sa cadence il s'est rapidement imposé comme manière de faire, ouvrant à une manière d'être en relation. « De même que Pénélope feint de tisser... ce n'est pas un objet mais une opération de pensée... un engagement de tout l'être, au mieux une façon d'être⁵⁷ » qui m'enveloppait alors.

Le va et vient quasi hypnotique du corps et de la main transporte son ouvrier dans un temps clandestin. Indifférent aux heures qui passent il s'enveloppe dans l'oubli de sa tâche ; il laisse le corps trouver pour lui un mode de présence tout ouvert aux impondérables du dedans et du dehors. Ce qui se brode alors au bout des doigts ne sont pas des motifs à proprement parlé, mais la simple mise en ordre des multiples rencontres de forces, silencieuses et discrètes, qui, dans

⁵⁷Ioanna Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, Paris, Edition Belin, 1994, p 14.

ce temps suspendu, ont lieu. Ces formes que l'homme patiemment fabrique sont des prolongements de lui dans le monde et du monde en lui. Ce que l'ouvrage rend visible est la partie manifeste de cette rencontre, celle qui est rendue tout bonnement au monde. L'autre partie est celle qui s'agrège imperceptiblement au corps, le transformant, l'augmentant ; celle qui lui délivre cette mémoire du monde qui court désormais dans son regard et dans ces gestes.

- Tentative d'abandon.

En construisant la cabane j'ai recommencé les mêmes gestes.

Marcher sur les sentiers, me rendre attentive à la géographie des lieux, repérer les recoins et les possibilités de matériaux.

Choisir un emplacement pour ses commodités et son charme. Evaluer les contraintes dues à sa morphologie du lieu. Concevoir une forme au fur et à mesure du faire, trouver des solutions, des aplombs. Sélectionner le bois, les matériaux. Non pas tout ce qui se présentait, mais selon quelques critères : de taille, de régularité, de solidité. Chaque tronc devait être mort. Les ramasser, les trier à nouveau, les amener à l'endroit voulu. Ficeler ensuite, chercher les meilleurs assemblages, trouver des équilibre et recommencer. Recouvrir, avec une même texture, du lichen en l'occurrence, chaque morceau du toit. Repartir, reprendre le sentier, et recommencer, revenir. Les mêmes gestes donc mais à une autre échelle, mobilisant d'autres forces, et un autre temps d'adaptation et d'exécution. C'était cette fois tout le corps qui était mobilisé, et c'était aussi à même le monde qu'il œuvrait.

Cette construction de l'abri a été la dernière étape de mon travail plastique, et a prit dans le processus une dimension bien particulière. En la commençant je savais que je marquais avec elle la fin d'une pratique, que je bâtissais à mes pièces un lieu où exister en dehors de mon atelier, en dehors de moi. Et au moment de la fabrication, du fait peut-être de la répétition de ces gestes déjà

tant effectués, j'ai senti aussi que je construisais là, à ces objets un espace qui les prolongeait plus qu'ils ne les enfermait. En passant d'une manipulation d'éléments qui demandait la seule participation des mains, à celle qui sollicitait les mouvements de tout le corps, voir à la participation d'autres personnes, je cessais de fabriquer des liens entre eux et moi qui nous fussent exclusivement intime pour en occasionner d'autres plus ouverts. En même temps que je rompais le caractère confidentiel de mon entretien avec les matériaux, je les nouais à un autre type de communication avec le monde et avec les passants. Ce dernier tracé que j'effectuais était celui du passage du privé au public, du singulier au commun.

L'espace qui entoure l'œuvre est une partie physique de l'œuvre ; ce n'est pas un espace à l'intérieur duquel l'œuvre se situe, mais un espace qui est élément constitutif du travail. C'est pourquoi l'œuvre ne vit que dans un espace particulier car un espace particulier est un élément idéal et non interchangeable(...) L'espace rattache l'œuvre au monde, sans cet espace l'œuvre est orpheline⁵⁸.

En même temps que ce tracé liait mes objets au monde il dessinait autour d'eux une limite où être, où rassemblés dans ce qu'ils avaient de propre, ils pouvaient apparaître à leur présence.

Ce dernier fil de l'ouvrage, fil de fin de bobine, s'enroulait autour des pièces fabriquées pour leur donner une existence autonome, en même temps qu'il leur déployait une place, au sein des choses du monde, où être et être rencontrés.

La citation de Parmiggiani commencée plus haut se poursuit ainsi : « L'œuvre est une créature vivante ; au contact d'espaces nouveaux elle se fait lourde d'énigmes, elle s'altère, se transforme comme le visage d'un homme dans le temps. » Replacée sur les sentiers de la nature, l'œuvre commence une

⁵⁸ Didi-Huberman Georges, *Génie du non lieu, air, poussière, empreinte hantise*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p 143

nouvelle vie qui échappe à son auteur. Elle s'enveloppe d'une aura qui lui est propre, et que l'artiste ne maîtrise pas.

Fabriquant la cabane j'ai donné à mes objets ce qui leur manquait pour exister pleinement, et ce faisant j'ai épuisé, en le prolongeant jusqu'à la possibilité de nous taire, le dialogue commencé en leur compagnie. Ainsi les rendant au monde et à leur propre vie, je me déliais d'eux pour me lier d'une autre manière (toute augmentée que je l'étais de notre expérience de rencontre) à ce même monde.

- Proposition de canevas.

Prenons la vie comme un fil qui se déroule. Se faufilant, chaque jour en des points différents, à travers l'étoffe du monde elle se fabrique un tracé. Chacun de ces points de contact entre elle et la matrice sur laquelle elle chemine, peut donner lieu à un arrêt, à un tissage plus serré, à l'esquisse d'un motif, qui insufflerait un changement de direction à l'aiguille. Là, alors, aurait eu lieu une expérience. Mais il peut ne rien aussi ne rien modifier, distrait et pressé le fil continuerait sa course en ligne droite.

La vie, dans son flot ininterrompu, nous entraîne dans une procession continue de situations neuves. Chaque jour nous découvrons des choses sous de nouvelles vues, et depuis des emplacements continuellement modifiés. De lieu en lieu une épreuve du monde nous est proposée. Et si comme l'écrit Michaux « tous les spectacles de la nature sont des spectacles en écho⁵⁹ » alors cet essai du monde pourrait être aussi une expérience de soi.

Mais cette vie qui nous donne à entrevoir infiniment des possibilités de nous même, à travers les textures du monde, est également celle qui nous dérobe les conditions de mise en œuvre de ces possibles. Inlassablement elle nous conduit

⁵⁹ Complément de citation « sans quoi les images ne seraient que des amusettes à faire tomber les sots. » in Nature p 299. Le fait que par la contemplation du monde l'homme fasse l'essai de lui-même, qu'il y découvre en résonance l'image de ses paysages intérieurs est cher à Merleau-Ponty dont les citations jalonnent notre travail.

ailleurs, emporte le présent dans son flot pour en inventer un autre, et ampute les expériences de leur achèvement.

« Soyez attentif à ce qui se lève en vous, et placez le plus haut que tout ce que vous apercevez autour de vous⁶⁰ » conseille Rilke au jeune poète avec lequel il correspond.

Pour tenter de capturer ce qui dans l'instantané de leur apparition-disparition sonne comme des serments de clarté et de sens, il faut sans doute tenter d'endiguer cet enchaînement mécanique pour suspendre le mouvement de la course ; pour ouvrir un temps vertical, lieu d'une rencontre possible. Il faut tâcher de prolonger l'expérience jusqu'à ce qu'elle atteigne son achèvement et nous délivre pleinement son contenu de signification. Prolonger l'expérience veut dire sans doute refuser pour un temps d'accorder notre attention à autre chose qu'à son objet, creuser ce moment du faire et du sentir, s'y envelopper.

Prenons maintenant la création comme une métamorphose momentanée du fil volatile de la vie en fil à plomb. Éveillée par quelques sensations nouvelles éprouvées au croisement du monde, la volonté décide de se tenir longuement à l'emplacement même de cette croisée. Là le tracé va suspendre sa course, il va se faire attentif, creuser, chercher, piquer et remonter à la surface. Il va faire l'essai de sa propre solidité, des qualités du tissu, de l'organisation interne de celui-ci et adaptera ses mouvements en conséquence.

La création parfois se propose cette tâche d'accompagner le sentir vers des profondeurs où prendre racine et depuis lesquelles il pourra se transformer. Elle cherche à voir c'est-à-dire à éprouver conjointement contact et mise à distance. Cela non pas dans un but purement spéculatif mais pour agir, pour participer au monde. Cette action se manifeste dans les mouvements que l'homme réalise, dans les formes qu'il fabrique et qu'il rend au réel.

⁶⁰ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p 54.

L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté⁶¹.

C'est dans ce mouvement que la rencontre de l'homme et du monde achève sa course, dans la forme que se rejoignent leurs forces pour animer la venue en présence d'un nouvel étant. L'œuvre se tient là, dans ce nœud aux milles volutes où se lit le double parcours sinueux qu'emprunte le monde pour s'inscrire dans le corps, et que le corps démêle à son tour pour se frayer un itinéraire dans le visible.

Elle est cet arrêt momentanée du temps, « ce marcheur infini » où enfin la rencontre est rendue possible, où elle libère son contenu de sens.

Se donnant le temps d'une traversée plus lente de la matière, de multiples détours et va et vient, ce fil qu'est la vie à imprimé à son mouvement de nouvelles oscillations, il lui a appris la possibilité d'une chorégraphie à danser avec le monde plus libre, plus affranchie, plus oublieuse d'elle même. La mémoire est dans ces ondulations, elle est celle qui accorde le timbre des gestes de l'aiguille, qui lui souffle ces enchaînements. Celle qui relie les notes produites par l'expérience pour les constituer en mélodie. Elle est ce qui, de la matière du monde, étoffe le corps de la vie.

Passage : La mémoire et la création fabriquent (l'une dans l'intérieur du corps, l'autre dans l'extérieur du monde) des formes nées de l'expérience du réel. A travers ces mises en formes l'homme tente de se rejoindre, de se « joindre d'une autre manière à ce monde qui dort, si avec quelques mouvements premiers on ne collabore pas avec lui⁶² ». D'une autre manière veut dire, d'une façon qui ne considère pas comme évidence ce qui constitue et organise notre

⁶¹ Bergson Henry, *Œuvres : Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, 1991, p 280.

⁶² Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, op. cit., *Critiques, hommages, déclarations* (1960-1984), Peindre, p 1400.

quotidien. Une façon qui se propose d'aller soi-même à la rencontre du monde, des ses formes, d'en faire l'expérience afin d'en éprouver quelque chose qui parle dans notre langue. C'est par ces épreuves inlassablement répétées qui semblent, seules, légitimement viser un « élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes »⁶³ que nous pouvons nous sentir vivant et libre dans les liens qui nous unissent aux mouvements de la vie. C'est un besoin de s'appropriier ce que nous vivons, afin peut-être de découvrir ce qu'en nous, nous avons de plus précieux et inattendu, qui nous amène à partir à la découverte de ce qui nous constitue. L'art est un de ces modes d'exploration que l'homme a bâti. En puisant dans le monde ses matières premières (matérielles aussi bien qu'immatérielles) il se propose lui-même de façonner des silhouettes qui racontent les infinies possibilités de son rapport au monde. Fabriques de formes qui deviennent en même temps fabriques de nouvelles formes de subjectivité et ouvrent à des modes de relations, de compréhensions qui ne finissent pas de s'inventer. En se rendant maître de son propre devenir, et par là même des définitions futures de la réalité, l'homme refuse de se construire sur les fondations d'un héritage qui lui soit étranger. Ce qu'il tente d'inscrire en lui de la sorte, et ce pour profondément se changer, c'est une mémoire du monde naît de ses propres émotions et expériences, mémoire dont il s'efforcera de transmettre quelque chose afin qu'elle devienne partageable.

Dans la partie qui va suivre nous allons entortiller les fils déroulés jusque là pour leur faire rencontrer les lignes, les traits, les cadences qu'empruntent d'autres artistes pour guider leur démarche créatrice. Nous allons suivre les sentiers que ceux ci empruntent pour s'appropriier le monde et l'inscrire en eux, et y déceler les souhaits d'une profonde transformation. Cheminant nous tenterons de laisser au regard la tâche de décrypter les points d'arrêts et de suspensions, les rythmes de la progression et des va et vient, auxquels avides

⁶³ Ardenne Paul, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris : Ed. Dis Voir, 1999,

de rencontres les corps s'abandonnent. Attentivement nous chercherons les tracés où l'œuvre prend vie et les itinéraires qu'elle propose. Enfin nous devinerons dans les contours de ces multiples volutes la silhouette de figures étrangement familières, l'indicible présence d'un temps recrée en mémoire du monde à venir.

Henri Michaux, Pierrette Bloch, Chohreh Feyzjdjou et Marinette Cueco seront nos compagnons de route. Leur travail qui accorde une place importante au corps, aux gestes, au silence et à l'oubli, nous proposent une traversée en compagnie de la matière vers l'émergence de formes singulièrement commune à tout homme.

III. D'AUTRES MODES DE FAIRE.

1. Le monde, la vie comme matière première.

- L'infra - ordinaire.

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question, ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?

Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes⁶⁴.

Toute l'œuvre de George Perec tournera autour de ce projet. Observer notre quotidien non pas "tout fait, mais se faisant, c'est-à-dire s'assimilant tout ce qui n'est pas d'abord familier dans notre expérience pour lui donner l'apparence de la plus certaine des évidences naturelles". Depuis l'infra-ordinaire, mot qu'il invente contre la notion d'extraordinaire, il convie son lecteur à porter un oeil curieux et ignorant sur les objets qui nous entourent et sur notre vie elle-même. Il invite à "retrouver quelque chose de l'étonnement" dont naîtront sûrement des choses nouvelles, d'autres sens, d'autres possibles. George Perec nous convoque à interroger "ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine". Questionner l'habituel donc, et cesser de lui faire face comme si nous le connaissions de part en part et que nous n'avions rien à apprendre et sentir de lui. Il nous propose d'être attentif à nos gestes, à nos rythmes, à nos outils, à la façon dont les choses du monde les plus prosaïques sont agencées, aux matériaux mêmes de nos vies.

La langue dans laquelle se tiendra un tel entretien avec ce que nous voyons à l'ordinaire nous fera sans doute entendre des paroles proches de nous, pleines de significations essentielles. Des mots neufs nous parviendront, enroulant sur eux-mêmes les sons jusque-là inaudibles de notre vie, de celle qui se tient tapie

⁶⁴ Perec Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, éd. du Seuil, 1989, *avant – propos*.

dans nos mouvements les plus habituels, de celle de notre rapport direct au monde.

Ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ces yeux comme son double ou une extension de sa chair. L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même⁶⁵.

Cette phrase qu'écrivit à la fin de sa vie Maurice Merleau-Ponty met, admirablement, en exergue ce qu'une inspection attentive du monde peut promettre à celui qui la soutient. Par l'expérience ou la contemplation des "presque riens" qui constituent notre vie (quelques objets, une inscription, une lumière, un mouvement, des sons, ou une silhouette), l'homme se rencontre. Il assiste à un dévoilement, par l'intermédiaire du visible, de "choses" contenues en attente à même sa peau, sur cette fine frontière, zone d'échange d'un intérieur et d'un extérieur. En s'attachant à interroger par le regard et le corps les inflexions inventives du sensible ordinaire c'est de plus de consistance qu'il enrichira sa sensualité. Une complicité avec les formes du monde peut-être se tissera imperceptiblement élargissant notre qualité de présence.

Néanmoins, et ce parce qu'il existe une quantité infinie de quotidiens, ce qui du réel retiendra le regard de chacun et sera capable de lui délivrer quelque chose d'un savoir intime⁶⁶, dépendra inévitablement des histoires personnelles et des environnements fréquentés. Seules les mises en formes de ces expériences singulières pourront peut-être échapper à la sphère de l'individuel pour prétendre se faire l'écho d'une expérience commune en tentant d'éviter la matière de son contenu trop intime. Trouver, dans la fabrique de forme, "un intimisme vide (peuplé du dehors) ou une solitude du monde (peuplée du

⁶⁵ Merleau-Ponty Maurice *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p 153.

⁶⁶ "L'intimité, c'est-nous même à l'ordinaire" écrit Maurice Blanchot.

dedans⁶⁷)", échappant alors "au domaine du privé" sera une des préoccupations de nombreux artistes .

L'Art qui se propose de plus en plus de se faire expérimentateur de la réalité y puise ses matières premières, celles brutes des matériaux, des représentations, des modèles aussi bien que celles plus évanescences des idées, des révoltes, des faits sociaux. Depuis cette infinie possibilité de substances à travailler, l'art multiplie les témoignages, les propositions esquissant un portrait de l'homme ouvert, irréductible à quelque définition. Lorsque celui-ci parvient à faire une déposition non pas de "ce qui se passe en nous, mais sur nous", il donne la possibilité aux regardeurs, de faire eux aussi, par le biais de l'œuvre, cette expérience du monde dont nous avons souligné la fécondité.

- Sélectionner depuis la vie ses matériaux.

. *La Boutique* de Chohreh Feyzdjou

Chohreh Feyzdjou⁶⁸ prélève dans le monde ses matières premières ; les quantités d'objets entreposés dans sa *Boutique* semblent être d'étranges témoins de sa vie. Une vie à voyager, à collecter, à peindre, à dessiner, une vie surtout à attacher de l'importance à ces choses qui ont rythmés son quotidien et peuplés les lieux qu'elle a habités, traversés. Dans une seule pièce, tout le travail de sa vie d'artiste est présenté. Rappelant les bazars orientaux (elle est née et a vécu à Téhéran), cette "épicerie de l'apocalypse"⁶⁹ ouvre ces portes sur une

⁶⁷ *L'intime*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, 2004, p 57

⁶⁸ Chohreh Feyzdjou est née en 1955 à Téhéran. Élevée dans une famille juive elle a grandi dans une société musulmane. Elle est venue à Paris en 1975 pour finir ces études à l'école des Beaux-Arts qu'elle avait commencé dans sa ville natale. L'essentiel de son travail est en rapport avec son déracinement, son nomadisme, et les mélanges des cultures qui l'ont construites. Elle est morte des suites d'une maladie, à 41 ans à Paris.

⁶⁹ Ishaghpour Youssef, *Chohreh Feyzdjou, L'épicerie de l'apocalypse*, Paris, ed : Kharavan, 1997.

multitude de "produits" rangés, emballés, ficelés. Les uns et les autres sont méticuleusement recouverts d'une fine et énigmatique couche noire. Se côtoient, alignés ou superposés, aux murs, au sol ou sur des étagères, flacons, cageots, sachets, livrets de poésie persane, chiffons, formes de cire malaxées... Une quantité importante de peintures, roulées sur elles mêmes, et installées sur de lourds échafaudages ne permettant que rarement à l'œil d'entrevoir quelques uns des tracés et couleurs qu'elles contiennent. Des caisses fermées, ou de grand rouleaux hermétiquement emballés, prolongent cette démarche de conservation-dissimulation de l'intégralité des œuvres picturales de l'artiste. Sur chacun des éléments qui constitue cette gigantesque installation est apposée une étiquette couleur lilas portant l'inscription "Product of Chohreh Feyzjdjou".

Prélevant, à même le monde, des produits manufacturés, les uns tout aussi identifiables que les autres, cette artiste fait de sa vie la matière première de sa recherche. De la collecte comme forme primitive de possession du monde, elle se confectionne une palette de textures qui, sorties de leur environnement contextuel, retravaillées et disposées dans un autre lieu, nous frappent par leur force d'expressivité. Chohreh Feyzjdjou a bien quelque chose ici de la collectionneuse qui cherche dans l'accumulation d'une même chose à se l'approprier profondément en instaurant une relation intime avec, de connaissance, de familiarité. L'intérêt des collectes ici n'est pas la préciosité de l'objet, mais sa capacité à faire sens, à témoigner quelque chose de l'ordre émotionnel, d'une complicité. Les produits présentés par l'artiste renvoient à ce quotidien dont parle Blanchot qui est "ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritiques", banalité pourtant si importante pour renvoyer l'existence dans sa spontanéité. C'est en sauvegardant consciencieusement ce que machinalement on jette après utilisation, que Chohreh Feyzjdjou dresse un étrange inventaire de ce qui fait sa vie. Cherchant à donner forme et sens à ces matériaux, c'est à l'expérience même d'une traversée qu'elle donne corps. D'un objet à l'autre,

d'un étalage au suivant, l'anecdotique se transforme en essentiel, le souvenir en histoire, le quotidien en vie.

Chohreh Feyzjdjou rend de plus en plus tenue cette frontière qui sépare notre existence de celle des choses, le corps semble cousu au tissu du monde, l'extérieur et l'intérieur se confondent.

...D'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre je suis au milieu je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre⁷⁰...

Samuel Beckett.

De cette perméabilité qui nous constitue, la *Boutique*, quant à elle, donne un témoignage expressif taillé dans la matière de notre quotidien.

. Les inventaires de Marinette Cueco

Ce qui fait marcher, ce sont les reliques de sens, et parfois leurs déchets, les gestes inversés de grandes ambitions. Des riens, ou presque-riens, symbolisent et orientent les pas. Des noms qui précisément ont cessé d'être propres⁷¹.

Michel de Certeau.

Ce qui fait marcher Marinette Cueco ce sont les rythmes saisonniers qui modifient le paysage, ce sont les floraisons des plantes, la couleur des herbes, la textures des végétaux. Elle sillonne depuis des années les coins de sa campagne natale pour y dénicher ses matériaux. Herbes à chat, asperges, buis, pierres se transformeront en fagots, pelotes, toiles, tissus.

⁷⁰ Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953. cité dans *L'intimité, études rassemblées par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, p 17.

⁷¹ De Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990, p 158.

À la manière de Francis Ponge, mais dans un vocabulaire tactile, elle jette son dévolu sur ces infinités de petites choses que l'on rencontre quotidiennement sans y prêter attention.

Son territoire à elle, ce sont les champs, les forêts, son jardin de Corrèze et ce qu'elle nous donne à voir sont leurs discrets et ingénieux habitants. Elle cueille ce qu'il suffit de se baisser pour ramasser, et elle nous les donne à voir, soulignant avec finesse ce que nos yeux trop discrets ou grossiers n'ont su, seuls, distinguer. Une couleur se détache, une texture se révèle, une structure se déploie. Il suffit de mettre en ordre, dit-elle, pour divulguer les secrets de polichinelle gardés par la nature. Une mise en ordre poétique et raisonnable qui presque magiquement rend évidente une chose que l'on a pourtant déjà vue des milliers de fois.

Marinette Cueco confectionne inlassablement des inventaires. Un long et riche inventaire de ce que l'homme croise au bord des chemins, dans les talus, au cours de ses promenades. Quelle que soit la forme qu'acquière ses œuvres, elles viennent toutes s'inscrire dans ce grand répertoire qui, à la longue, se change en un vocabulaire d'une langue familière quoique inventée. Plantes tressées, nouées, crochetées en carré, rectangle, ou pelotes ; graines, feuilles, terres, lichens transformés ou présentés en un nuancier, l'artiste déploie sous nos yeux les trésors d'inventivité du règne vivant : végétal, minéral parfois animal qui résonne alors en profonde sympathie avec l'humain.

Il me semble que je pourrais travailler sans cesse que je n'en finirais jamais de cet inventaire. Avec ce qui est autour de moi, j'ai tout sous la main ici dans mon jardin de Corrèze⁷².

Marinette Cueco accompagne Perec dans cette initiative de fabriquer depuis l'"endotique" (et non pas depuis cet exotique tant prisé) quelque chose d'une anthropologie de l'homme. Anthropologie qui nous invite à investir et

⁷² Itzhak Goldberg, *Marinette Cueco*, op. cit., p 12

animer nos vies, nos territoires, à construire, dans une grande proximité avec les choses de notre quotidien, un nuancier riche et fécond à l'œil. La logique qui porte cette artiste tout au long de ces grandes et lentes promenades et celle "d'un regard sans cesse aiguisé"⁷³.

Patiemment, elle apprend à regarder ce qu'elle a à portée de main, elle familiarise son œil à ses formes premières qui se distinguent facilement. Ce seront alors de nouveaux détails chaque fois plus infimes, toujours plus précis qu'elle décèlera derrière ses silhouettes et dont doucement elle imprénera le savoir à son corps.

⁷³ *Ibid*, p 14.

"Inscrire le monde en soi" et changer profondément.

Plus que m'exprimer davantage grâce au dessin, je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. Autrement et plus profondément⁷⁴.

Parce que les mots ont cette particularité d'appartenir à un code dont on ne peut faire l'économie sans craindre d'aboutir à une aporie, Henri Michaux a refusé l'écriture "comme seul pilier". Adulte, il découvre la peinture, et y devine un invisible véhicule d'évasion hors de la fixité. Ce que ce médium semble capable de saisir au vol sont les infinies modulations de la vie et de son flux, que les mots trop lents, inadaptés laissent sur le bas-côté. Encre de chine, lavis, aquarelle, gouache, en raison de leur maniabilité, seront les instruments qui l'accompagneront dans sa marche.

Pour Michaux, il s'agit de faire apparaître des formes, de prolonger avec la main les poussées et les mouvements intérieurs qui témoignent de la circulation continue des choses en nous, de leur transformation et de la nôtre au cours de cette expérience de traversée.

La vie, la mouvementée, est dans ces traversées où pourtant on ne sait comment on se retrouve et comment on la retrouve⁷⁵.

Pour suivre les présences fugitives que cette dernière draine dans son sillon, il faut laisser les mains faire, leur confier la tâche de saisir. L'esprit se doit d'abdiquer devant le savoir instinctif du corps et de ne l'accompagner que par une attention extrême et muette. Ce qui émerge alors sur la feuille, le plus souvent sous l'apparence de signes, de traces, de silhouettes ou de traits semble être des condensés d'une multitude de gestes, d'émotions, d'attitudes que la vie charrie à travers les corps. Ce qui s'imprime en nous dans ce flot

⁷⁴ Henri Michaux, *Cœuvres complètes III*, op. cit., *Emergences – Résurgences*, p 643.

⁷⁵ Henri Michaux, *Cœuvres complètes III*, op. cit., *Saisir*, p 959.

continue, nous anime, modifie le flux de nos pensées, augmente de formes nouvelles notre présence. En tentant d'en capturer quelque chose dans le visible, c'est les multiples passages de la vie sur nous que nous pouvons voir apparaître. Henri Michaux suivant les lignes que trace la main traque attentivement cette équipée, afin de s'ouvrir à d'autres rencontres. C'est une "peinture de l'aventure, pour que dure l'aventure de l'incertain et de l'inattendu" qu'il se propose d'explorer.

La recherche graphique, pour cet artiste, semble rendre possible une proximité immédiate avec la vie, avec ce qui circule, apparaît et disparaît, inlassablement en elle. Dans *Emergence-résurgence*, il souligne cette nécessité de "trouver son terrain, le terrain pour l'exercice d'une vie, d'une autre vie en instance, d'une nouvelle vie à accomplir, hic et nunc, une vie qui n'était pas là avant"⁷⁶. La peinture semble être ce lieu recherché, celui d'où cette existence neuve lui est apparue, et depuis lequel il peut le mieux l'accompagner. En tentant de saisir autrement les choses et les êtres, il cherche à s'en imprégner différemment, plus librement et en profondeur, que ne l'aurait permis le simple usage du langage. Il cherche à s'enfoncer dans des contrées mouvantes du réel, qui résistent à la conscience trop infirme pour les percevoir clairement. Par le dessin, qui offre de nouveaux hasards, qui invente de nouveaux tracés à suivre, "on retrouve le monde par une autre fenêtre."

L'art, pour Henri Michaux, "est ce qui aide à tirer de l'inertie", à chercher activement de nouvelles voies pour explorer le monde et ainsi se rejoindre continuellement dans ce mouvement qui fait chaque jour de nous-même un autre.

La peinture, parce qu'il la découvre tard, est sans doute l'outil de déconditionnement privilégié pour lui. En elle, il trouve les ressources nécessaire afin de :

⁷⁶ *Ibid, Emergences – Résurgences*, p 605.

percer

pousser

chercher

chercher toujours LA SORTIE DU TERRIER

et ce

POUR CHANGER

pour à la longue finir par réellement changer l'être

qui nous a été donné en cadeau

en charge plutôt, le jour de notre naissance

et bien auparavant⁷⁷.

Chohreh Feyzdjou travaille la matière.

Elle transforme, elle façonne, elle malaxe, elle recouvre et révèle.

La matière brute pétrie par les mains, se métamorphose. L'étoffe des objets du quotidien se teinte de la pigmentation immatérielle de la mémoire, de l'imagination, du vécu et du souvenir.

Le passage par la matière est un chenal jusqu'à soi. Par elle, par notre action sur elle, tantôt lente et patiente, d'autres fois acharnée et résolue, c'est nous que nous tendons à changer. Nous cherchons ces mues qui permettent d'être en devenir, un peu plus proche de soi, un peu plus proche du monde.

Construisant, nous déconstruisons.

En écrivant à propos de son travail de peintre :

Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire.

D'un mode de choses confuses, contradictoires j'ai à me défaire⁷⁸.

Michaux énonce bien ce double mouvement de la création.

⁷⁷ Henri Michaux, *Cœuvres complètes III*, op. cit., *Par des traits*, p 1250 et 1251

⁷⁸ Michaux Henri, *Cœuvres complètes III*, op. cit., *Emergences – Résurgences*, P 565,566.

Les formes que nous fabriquons cherchent à se substituer à ces formes, léguées par d'autres, que notre corps abrite. En bousculant nos habitudes, en explorant différentes manières de faire et de chercher, c'est un travail de désapprentissage que nous entreprenons. Nous cherchons à faire en nous de la place pour que de nouvelles rencontres puissent avoir lieu.

En travaillant la matière, nous essayons d'entretenir avec elle de nouveaux rapports, plus intimes, moins convenus. Nous cherchons en elle d'autres mots, d'autres textures qui puissent dire quelque chose de plus juste du monde et de nous.

Nous transformons la matière pour qu'elle nous transforme. La modelant, nous nous donnons des images de notre propre corps, images changeantes, multiples et ouvertes.

Les objets de Chohreh Feyzjdjou donnent cette impression d'être des prolongements d'elle-même, en même temps que des extensions de l'homme. Une étrange familiarité entre la personne et la matière est née de son travail de transformation et de fabrication.

Cette artiste semble être extrêmement attentive à ce procédé, qui consiste à remodeler les formes qui nous habitent, à les réactualiser pour leur donner une présence au présent, à les rencontrer à nouveau, pour s'en imprégner plus intimement. Elle offre à la matérialité des choses, le temps de s'incarner lentement dans les mouvements, dans le corps, dans la sensibilité, afin que celle-ci nous raconte quelque chose du monde et de celui qui le parcourt. Ces empreintes que le corps reçoit à sa façon sont restituées en retour, à même les objets. L'acharnement à faire en série, qui est au cœur de son travail, cette minutie dans la répétition d'un mode de faire manuel, constitue un véritable vocabulaire de gestes, une discrète chorégraphie qui semble témoigner d'une manière d'être au monde. Cela nous dit bien plus de la personne que tout élément biographique. Les travaux lents, répétés consciencieusement, qui captent l'attention paraissent l'ouvrir à une singulière perméabilité à ce qui l'entoure.

Iranienne, imprégnée de tradition islamique, juive et moderne, Chohreh Feyzjou a vécu sa vie d'artiste en France. "N'ayant jamais su d'où elle était, où elle était ou pourrait être et sachant qu'elle n'en saura définitivement rien pour toujours"⁷⁹ elle a choisi un mode de vie nomade. Celui là même qui lui fait emprunter des chemins toujours différents, où chaque fois un nouveau quelque chose d'elle chemine et découvre. Peut-être est-ce cette impossibilité (ou refus) d'adopter comme identité celle de l'un de ces mondes qui l'a poussée à chercher au travers de la matière même du réel arpente son rapport au monde. Récusant un usage de la réalité déjà établi par d'autres, Chohreh Feyzjou modèle ces objets chargés de culture, qui ont balisé son chemin pour y trouver les dimensions de son propre corps et, par là, celles de l'humain. En pétrissant ces choses empruntées d'histoire, elle brouille la carte qui ramène à la source. Elle tente de se joindre non pas à une culture, mais à ce qui dans ces objets parle de l'homme au pluriel, elle cherche d'autres itinéraires pour se lier au monde que ceux déjà tracés.

Ici l'art n'est pas la lumière de l'origine, mais l'action même qui reconduit les traces et les restes à leur obscurité en les dépouillant d'une présence qui affirmerait une vérité fallacieuse, en les rendant à ce néant d'être qui pourrait être aussi un commencement⁸⁰.

Parce qu'il se peut que nous pressentions, dans l'usage du monde prescrit par la culture d'où nous venons, d'asphyxiantes limites, des modes de penser, de sentir et d'être, étrangers à nous-même, il arrive que certaines personnes décident de prendre en charge elles-mêmes la responsabilité de se construire autrement. Interrogeant directement le réel, puisant dans d'autres cultures des manières de faire plus proche de ce qu'intuitivement elles ressentent de leur expérience du monde⁸¹, elles tentent de se dégager des modes

⁷⁹ Youssef Ishaghpour, *Chohreh Feyzjou, l'épicerie de l'apocalypse*, op. cit., p 24.

⁸⁰ *Ibid*, p 29.

⁸¹ Henri Michaux a découvert la chine au moment même où il commençait la peinture. Cette rencontre l'a profondément bouleversé et lui a donné à entrevoir un rapport aux mots, au temps

de faire dont elles ont hérités. À cette place vacante, il ne s'agit pas de substituer d'autres données figées, puisées ça et là, mais de tenter d'en faire un espace de disponibilité dont la spontanéité retrouvée serait la qualité première. Comme nous l'avons dit précédemment, l'art s'est souvent proposé d'être un moyen d'exploration et de transformation de la vie. Certains artistes ont longuement cherché, par le travail de la matière, à renouer un contact simple et immédiat avec le réel. Ils ont essayé d'ouvrir en eux-mêmes des portes qui permettent au monde de se laisser éprouver sans résistance. Patiemment, certains se sont confectionné les outils de leur propre métamorphose. Tenter de se défaire pas à pas de toute une panoplie de qualités identifiables considérées comme les racines de notre identité est peut-être la manifestation d'un besoin d'espace et d'anonymat. Besoin d'espace sans définitions, sans mots ni bordures, où recevoir et s'ouvrir aux rencontres inopinées.

Des mondes se sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous et les primitifs⁸².

Ces mondes dont parle Paul Klee semblent n'être accessibles que dans un rapport non distancié avec le présent, rapport que l'on peut penser être et au monde diamétralement opposé aux conceptions occidentales. La découverte de la chine l'a renvoyé à ses propres manques et incapacités. Au cœur ce nouveau territoire d'exploration, son travail écrit et pictural a puisé des énergies neuves.

⁸² Les mondes dont parle Klee ne sont pas des mondes clos, qui se côtoient en s'excluant. Il ne s'agit pas de faire la proposition d'une conception qui se représente le réel comme une infinité de mondes ou de réalités possibles que l'on se construirait selon notre rapport aux choses et le milieu où nous évoluons. Ici, il parle plutôt de ces "arrières mondes" qu'évoque Nietzsche, qui se tiennent tout près de chacun d'entre nous. Mondes qu'il ne s'agit pas de construire mais de découvrir sous l'ordre (ou désordre) apparent des choses.

Buci-Glucksmann Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, édition Galilée, 2003, p 11.

communément celui de ces "enfants, fous et primitifs" auxquels il accorde l'accès direct. Les hommes "adultes", "civilisés" et "sensés" quant à eux ont fort à désapprendre pour retrouver quelque chose de ce contact immédiat, et cherchent parfois, dans le travail de la matière, les voies qui conduisent à ce riche oubli de soi.

2. Le corps explorateur.

- Chercher le lieu de la suspension.

C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être⁸³.

Maurice Merleau-Ponty.

La volonté d'être dans un rapport d'immédiateté avec le réel semble correspondre à un profond souhait de renouveler sans cesse l'expérience de son propre commencement.

Ce que le monde inscrit dans nos corps anime nos gestes, nos relations, nos attitudes, nourrit nos pensées et nos passions. Cela a en nous une permanence. De ce fait même ce n'est jamais d'un point zéro que l'on repart lorsque l'on souhaite renouer avec un monde d'avant la connaissance. Les aptitudes du corps à voir, sentir, et éprouver se sont affinées en suivant le cours de notre vécu⁸⁴. Ces augmentations consentent à ce que se fassent chaque fois plus en profondeur ces expériences renouvelées de commencements, que sont voir,

⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *Rapports sur les travaux présentés au Collège de France en 1951*, in Merleau-Ponty Maurice *Phénoménologie de la perception*, op. cit., quatrième de couverture.

sentir et éprouver. Dégageant de plus en plus finement les vacillements du monde, elles montrent combien ce monde-là (et dès lors nous-même) change derrière sa permanence et combien il demeure au-delà de ces changements. Aucune complète définition des choses ne peut être tenue pour acquise.

Ce qu'un "corps explorateur" rencontre de neuf dans le réel, éveille en lui des choses nouvelles et inattendues. Ce qui, dans le monde, apparaît à nos yeux pour la première fois, semble être reçu en nous par un appareillage né à l'occasion. C'est en cela qu'une réception du monde peut être entendue comme l'expérience de notre propre commencement et qualifiée également de mode de co-naissance : naissance conjointe et dans un même mouvement de deux entités pour se rencontrer.

Ce dont l'homme parfois tente de se défaire est ce qui, d'habitudes de regard ou de prétendus savoirs, entrave la spontanéité de sa vision et l'accule à un rapport convenu au monde qui ne connaît plus rien de l'étonnement. Pour desserrer l'étreinte d'une culture immobilisée, il essaye ardemment de trouver le lieu possible d'une renaissance. "Le problème de celui qui crée, écrit Michaux, problème sous le problème de l'œuvre c'est peut-être _ celui de la renaissance⁸⁵."

Chercher à se tenir dans une relation d'extrême proximité avec le monde, afin que celui-ci nous investisse en profondeur, revient à rechercher un espace de suspension avec nous-même et avec ce que nous croyons savoir. Pour nous laisser surprendre et rencontrer, il faut qu'en nous une place s'aménage. Ce qui adviendra dans ces moments de disponibilité nous permettra sans doute de renouer par la suite avec ce qui, de nous, nous semble le plus essentiel. C'est au cours de cet itinéraire de co-naissance et de re-connaissance que se tissera dans la plus grande sincérité et liberté notre relation au monde et aux êtres.

⁸⁴ C'est là ce qui nous différencie des enfants qui dans leur relation immédiate au monde puise les premiers éléments qui constitueront leur appréhension des choses à venir.

⁸⁵ Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, op. cit., *Emergences-Résurgences*, p 575

C'est bien à un parcours de ce type que certaines approches de la création se proposent d'aller. Cherchant à se tenir au contact le plus proche des matières du monde, l'artiste tente d'en explorer les infinies possibilités de relations. Souvent, il part à la recherche. Depuis ses manques, qu'il souhaite souvent nombreux, il sonde ce qui de neuf, du monde et de lui, peut se révéler dans le visible. Sans cesse il cherche à rendre présent de nouvelles possibilités de regard, d'être. Et bien souvent l'artiste travaille dans l'isolement et le silence, il se retranche loin des mots et des rumeurs, afin de trouver cet essentiel lieu de suspension depuis lequel des formes peuvent advenir.

Un lieu est donné,
Quand tous les lieux sont retirés⁸⁶

- Aller à la rencontre :

. Les répétitions de Marinette Cueco

Les rythmes circulaires des saisons, des floraisons, et des journées, imposent à Marinette Cueco leurs cadences. Dans son atelier de Corrèze, sur les chemins alentour où elle prélève ses matériaux, elle s'adonne à un rapport au temps qui n'est plus dicté par l'homme mais par la nature. Le temps de la cueillette, du séchage, de la maturation, de la fabrication, le temps qu'il fait aussi, seront ceux-là même qui dicteront au corps la mesure à suivre.

Il en va de même pour les itinéraires journaliers. Selon ce qu'elle a décidé de travailler, il lui faudra sillonner les bords de ruisseaux, explorer les remblais, battre les champs cultivés, apprendre à connaître les lieux de prédilection de chacune de ses plantes.

Même rentrée dans son atelier, qui est un domaine de l'homme plus que de la nature, ses gestes suivront docilement les caprices des végétaux. Du tissage au nouage, du tricot à l'entrelacs, serré ou aéré, lent ou prompt, "c'est

⁸⁶ *Ibid, Moments*, p 752

l'herbe qui décide" du travail de transformation qu'opérera l'artiste. "La création se développe ainsi dans l'articulation entre l'imaginaire du regard et le donné de la matière⁸⁷."

Marinette Cueco inlassablement répète les mêmes mouvements, les mêmes gestes et déplacements. Elle a trouvé un mode fondamental de constitution et de transmission de sens ; transmission de la nature vers son corps, et du corps vers l'œuvre. Par la répétition, elle s'imprègne en profondeur, elle réduit à peu de chose la distance qui la sépare de son matériau. Trouvant le geste qu'il faut pour collaborer avec une plante, elle en apprend patiemment la chorégraphie à ses doigts. C'est qu'il faut à cette artiste déjouer les résistances et les gaucheries du corps afin que celui-ci puisse s'abandonner à une "immersion totale dans le végétal".

La répétition permet cet abandon. Apaisés par un mouvement lancinant, l'esprit tout comme le corps s'enveloppent dans une ignorance d'eux-mêmes. Répétant machinalement, ils se laissent guider ; devant les exigences du matériau, ils capitulent.

Une vacance de l'esprit dans la répétition même, cet espèce de bercement qui te laisse disponible, ouvert et permet aux idées et aux formes d'apparaître au cœur même de la matière⁸⁸.

Ce que Marinette Cueco tente d'apprendre de la nature et de restituer au visible c'est sa grande liberté d'inventivité. Elle guette attentivement dans les végétaux l'ingéniosité de leur structure, la délicatesse de leur composition et la créativité de leur tracé. Elle cherche à saisir quelque chose de cette mystérieuse calligraphie afin d'enrichir son propre vocabulaire.

⁸⁷ Citation puisé dans : <http://www2.ac-rennes.fr/>

.../documents/pistes_pedagogiques/arbres_jardins_paysages/cuecomarinette.PDF

Site consulté en mars 2006.

⁸⁸ Itzhak Goldberg, *Marinette Cueco*, op. cit., p 6.

Dans les infinies kyrielles végétales qu'elle propose au partage, le regard accompagne les patientes allées et venues, les longs développements, que les doigts ont docilement suivis afin de rendre visible la fertile source d'imagination que la nature dissimule dans son foisonnement. Ce qui se tient alors dans la rigueur symbolique de la forme du cadre permet à l'œil de se plonger dans cet univers, de se concentrer au lieu de se perdre dans l'immensité sans limites du paysage.

Dans des gestes artisanaux les plus simples possibles, Marinette Cueco tente de révéler la beauté intrinsèque de la nature, qui lycéenne l'avait alors profondément marquée. "Je savais déjà qu'un vrai lien, qui s'est révélé bien plus solide que je ne le croyais alors, me liais (me ligotais devrais-je dire) à cette forme de vie fertile, créatrice et intelligente⁸⁹" raconte-t-elle. Pour pénétrer le secret des plantes, elle trouve pour elle ce "rite" qui consiste en "la simple mise en ordre, mais jubilatoire parce qu'à la fois poétique et raisonnable de ces fantaisies ⁹⁰" qu'invente la flore. Le principe de répétition est constitutif du rite ; il est un parcours vers la manifestation. Oublieux de lui-même dans l'exécution de ces gestes qui ne lui opposent plus de résistance, le corps se fait musicien d'une partition qui lui est dictée depuis l'intérieur du matériau. Complice, il démêle l'apparente complexité des choses et la rend au regard dans une logique de construction familière à l'homme. Par la répétition du geste et du regard, Marinette Cueco a appris à décrypter quelque chose de cette langue tenue par les végétaux, à laquelle elle se sentait liée depuis longtemps. Elle a appris à l'entendre, à la connaître et à l'adopter. C'est dans la répétition encore qu'elle procède pour nous à cette mise en ordre des textures et qu'elle nous familiarise avec cette étonnante forme de vie. Dans ces incantations de matières, elle dégage de leur gangue, pour nous les faire voir, les fines silhouettes d'herbes qui ont eu cette faculté de l'émouvoir.

⁸⁹ Citation tiré de www.Ipc.france3.fr/dossiers/3199170-fr.php consulté en mars 2006.

⁹⁰ *Ibid*

La répétition est toute mobilisée par l'effort de délivrer, de ses ressources et possibles réappropriés, l'avenir étonnant⁹¹.

Les œuvres végétales de Marinette Cueco nous donnent de cette remarque une démonstration manifeste.

. Les lignes d'Henri Michaux et de Pierrette Bloch

Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes⁹².

De jour en jour, de mois jusqu'en années, Pierrette Bloch tresse, noue, coud, entortille les uns avec les autres des filaments de crins. Absorbée par la cadence, le mouvement que lui impose le déroulement sous ces doigts d'une ligne simple, elle navigue de nœud en boucle, de maille en volute vers la fabrication d'une écriture. Minutieusement elle dessine les sinueux tracés d'une chevauchée qui l'appelle.

Une ligne germe. Mille autres autour d'elle, porteuse de poussée : gazon.
Graminée de la dune.

Patiemment, elle se laisse entraîner dans l'expérience d'une connaissance par la traversée, par l'exploration d'un lieu qui en révèle un autre. Sa lente litanie

⁹¹ Heidegger *Être et Temps*, § 74, cité dans *Figures de la répétition, recherches en esthétique sous la direction de Bruno Duborgel*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1992, p 10.

³ Pour tous les fragments sur les lignes : Henri Michaux, *Œuvres complètes II*, op. cit., *Passages*, p 362/363

de gestes semble suivre une liturgie qui se dévoile et s'impose au fur et à mesure du faire. Une courbe en appelle une autre, l'adjoint à d'autres mouvements. Sous ses mains se trace l'étrange paysage dans lequel elle poursuit son aventureuse marche.

Des formes la surprennent, elle les prolonge.

Une ligne s'enferme. Méditation. Des fils en partent, encore, lentement.

Ce qu'elle cherche à attraper, dans les mailles de ses lignes, ce sont des présences tapies à côté d'elle et qu'elle ne parvient jamais à rencontrer. Déjouant leur attention, elle les approche à pas feutré ; déstabilisant la sienne, elle tente de s'ouvrir à l'inattendu.

Indifférente aux détours que sa ruse exige, elle avance à tâtons "dans un réseau de plus en plus intime"⁹³. Des trouvailles sont faites parfois et engendrent une infinité de nouvelles pistes à débrouiller. Dans le désordre où elle se tient alors, elle cherche un fil, à nouveau pour se rejoindre.

Une ligne de partage là, une ligne de faîte, plus loin à la ligne observatoire.

Le crin, capricieux, impose au corps de l'artiste une discipline qu'elle ne peut enfreindre sans risquer de rompre le lien qui les unit. Elle se doit d'être une docile compagne. Sur lui peut-être effleura alors l'ombre des présences qu'elle recherche.

Les longues sculptures de mailles, depuis le fond blanc des murs se détachent pour y projeter leurs paquets d'ombres. Les lignes se dédoublent. Notre regard à son tour y décèle d'évanescentes silhouettes familières.

On peut les suivre mal ou bien, sans jamais risquer d'être conduit à l'éloquence, toujours évitées, toujours évité le spectaculaire, toujours dans la

⁹³ *Pierrette Bloch, Cabinet d'art graphique, op. cit., p50.*

construction, toujours dans le prolétariat des humbles constituants de ce monde.

Comme dans la procession de ces encres sur papier où se succèdent pois, points, tirets et taches, le déploiement des mailles de crins de Pierrette Bloch suggère une écriture. Rien pourtant n'est énoncé ici que des mots pourraient contenir. Ce qui compte c'est le déroulement, l'émergence continue de formes qui affleurent jusqu'au visible. Formes sans contours, aux silhouettes changeantes, dont la présence est imprenable. "Il n'est pas nécessaire absolument de la voir⁹⁴" nous dit l'artiste, ce qui importe c'est "de savoir qu'elle est là".

Henri Michaux, avec ses traits:

Multiplés
surtout pas un
pas ramené à un
pour semer, pour éparpiller⁹⁵.

se lance lui aussi dans l'aventure de la ligne, vers l'émergence de rencontres inopinées. Qu'il s'agisse de formes nouvelles ou du retour de l'oublié, qu'importe. Aller "par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours (pour lui) entrer en relation avec ce (qu'il a) de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus (sien) ⁹⁶" et parce qu'également il a "la conscience de vivre dans un monde d'énigme", "c'est en énigme aussi qu'il convient le mieux de répondre. ⁹⁷"

Si ces parcours de traits nous conduisent vers une écriture celle-ci toujours se fera sans énoncés, vide de sens établi.

⁹⁴ *Pierrette Bloch*, reConnaître, musée de Grenoble, Paris, 1999, p 14.

⁹⁵ Henri Michaux, *Œuvres Complètes III*, op. cit., *Par des traits*, p 1252.

⁹⁶ *Ibid*, *Emergences – Résurgences*, p 548.

⁹⁷ Henri Michaux cité dans *Pierrette Bloch*, reConnaître, op. cit., p 26.

- Processus

Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intimité, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans.⁹⁸

Le remarquable des œuvres que nous suivons ici tient au fait que jamais elles ne cernent, ni ne représentent mais qu'elles accompagnent leur auteur dans l'expérience qu'ils font de leur présence au monde. Multipliant toujours le déploiement de leurs formes, se continuant inlassablement, brouillant points de départ et d'arrivée, elles ne proposent aucune définition des choses. Elles invitent leur lecteur à se perdre lui aussi dans ces infinis tracés, à n'en rien retenir de définitif, à perdre de vue ce que l'instant d'avant il pensait avoir saisi. Lorsque des arrêts sont donnés, ils sont toujours momentanés et instables, ils se font plus tentatives d'énonciations que propositions d'énoncés. Finissant par oublier tout ce que nous savons de nous, c'est disponible à recevoir que nous avançons. Tenant à distance tout savoir des choses, l'œuvre nous accompagne, comme elle a tenu compagnie à son auteur, vers la rencontre. Tout être particulier est la totalité du processus en ligne droite (non pas simplement l'héritage de ce processus, mais ce processus lui-même), il est en réalité toute la vie antérieure en une seule ligne et non son résultat⁹⁹.

Contre la fixité, ce sont les vacillements de l'être en perpétuelle mutation que les tracés de ces œuvres nous proposent de vivre.

Henri Michaux aurait voulu "dessiner l'écoulement du temps". C'est cette impossible tentative, qu'il a transformé, comme le firent d'autres artistes, en un instrument d'exploration de l'être et du monde en construction, des territoires

⁹⁸ Henri Michaux, *Cœuvres complètes II*, op. cit., *Passages*, p 371.

⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, cité dans Luc Ferry, *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p 228.

du mouvant. L'art ici s'est fait infinie traversée des formes et outil de présence. Grâce à lui, l'artiste a tenté de donner une épaisseur à ces formes qui émergent sans cesse conjointement du monde et de lui-même, "pour les tâter de plus près, directement", et s'en faire de familières compagnes.

Parce que cette tentative de saisir se faisant le mouvement de toute existence ne peut engendrer de représentation achevée, elle conduit celui qui la soutient à une infinité d'essais et d'échecs ; à chercher sans cesse comment l'approcher au plus près. Repoussant en lui toujours plus loin les résistances, déjouant ce qui entrave l'émergence nouvelle de formes, il aménage de la place en son sein, il dompte cette attention qui n'a de cesse de se dissiper.

Cette impossibilité d'atteindre son but, en générant chaque jour des contraintes inattendues se fait féconde. Elle pousse l'explorateur à de plus en plus d'inventivité, à une plus grande patience. Elle devient lien, essentielle zone de contact et moteur d'expériences. C'est dans ces passages complexes et multiples qui le conduisent d'un lieu vers un autre à faire l'épreuve d'une rencontre en constante métamorphose qu'un temps est récréé, le présent y apparaît comme mémoire à venir et comme traces de passés indéfinis, veufs de leur condition d'origine. Dans cet itinéraire, le corps se révèle être l'édifice collectif de bien des temporalités différentes, d'une multiplicité de présences ; il fait l'essai de ses incohérences et l'évidence de sa qualité informe. Dans ces découvertes, il noue sa relation au monde et à l'être. Il se sent participer des choses car il a décelé en elles les éléments d'une commune présence, que depuis sa singularité, il a su animer. Sa singularité quant à elle s'est construite au fil de ce parcours, dans l'agencement stationnaire des passages, dans les charnières qui ont privilégié le déroulement d'un tracé plutôt qu'un autre.

Ce à quoi nous assistons, nous spectateur, ce n'est pas à la réussite d'une représentation qui parviendrait à fixer dans le visible ce qui de l'homme et du monde est en perpétuelle construction. Mais à suivre sous nos yeux le déroulement infini de ces lignes et contours, si justement impersonnels et intimes, nous nous tenons à notre tour sur cette ligne de crête depuis laquelle l'horizon changeant qui se déploie nous révèle notre essentielle imbrication aux

formes du monde. Cette coexistence qui chaque jour apparaît sous un ciel nouveau, se teinte inlassablement de nuances nouvelles ; les zones ombragées d’hier s’éclairent aujourd’hui, d’autres détails y apparaissent, de nouveaux itinéraires s’y esquissent.

Cela n’aspire pas à finir. Il n’y a pas de conclusion¹⁰⁰.

3. Métamorphose de la matière en mémoire.

C’est selon l’image du parcours que nous avons abordé les démarches créatrices des artistes étudiés. Nous avons suivi les multiples tracés, les infinies courbes proposés par leurs œuvres pour y lire un itinéraire où l’homme s’allie à la matière, s’unit aux formes du monde pour finalement se rejoindre et entrevoir des images plus ouvertes, plus mouvantes et souples de lui même plus. Les œuvres nées de ce voyage sont proposées au partage et semblent bien inviter le spectateur, à son tour, à y reconnaître quelque chose qui lui soit profondément familier.

Quelle est donc la métamorphose qui a eu lieu au cours de ce parcours qui amène à entrevoir dans l’œuvre singulière d’un artiste une intimité qui ne soit plus exclusivement la sienne ?

Quelle est cette matière depuis laquelle l’œuvre prend corps qui nous parle si justement du monde et de l’homme comme si elle en portait la mémoire ?

- Chemin de mémoire, chemin d’oubli.

Rilke nous propose le parcours de l’artiste comme un chemin de vie jonché d’expériences, mais dont les expériences seules ne suffisent pas à devenir matière de l’œuvre. Cette vie afin de devenir créative doit d’abord

¹⁰⁰ *Pierrette Bloch, reConnaître, op. cit., p 14, sortie du roncier.*

laisser le temps aux choses du monde de perdre leurs contours pour se mêler à notre chair, de faire oublier le poids de leurs présences. Les expériences doivent lentement se transformer en notre sein, mûrir sans hâte pour devenir cette mémoire évanescence dont nous avons longuement parlé, qui n'est pas souvenirs mais substance même de l'être. C'est alors cette mémoire-là, oublieuse des formes et des histoires, mêlant l'homme et le monde bien au delà de leurs qualités propres qui devient matière de l'art.

Les vers ne sont pas faits comme les gens le pensent avec les sentiments (ceux-là on ne les a que trop tôt)_ ils sont faits d'expériences vécues.

Pour écrire un seul vers, (...) il faut pouvoir se remémorer des routes dans des contrées inconnues, des rencontres inattendues et des adieux de longtemps prévus (...); il faut avoir en mémoire la mer en général et chaque mer en particulier, des nuits de voyages qui vous emportaient dans les cieux et vous dissipaient parmi les étoiles _ et ce n'est pas encore assez que de pouvoir penser à tout cela. Il faut avoir le souvenir de nombreuses nuits d'amour, (...) il faut avoir été aussi au côté des mourants, il faut être resté au chevet d'un mort, dans une chambre à la fenêtre ouverte, aux rares bruits saccadés. Et il n'est pas encore suffisant d'avoir des souvenirs. Il faut pouvoir les oublier, quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore ce qu'il faut. Il faut d'abord qu'ils se confondent avec notre sang, avec notre regard avec notre geste, il faut qu'ils perdent leurs noms et qu'ils ne puissent plus être discernés de nous même ; il peut alors se produire qu'au cours d'une heure très rare, le premier mot d'un vers surgisse au milieu d'eux et émane d'entre eux ¹⁰¹.

Les artistes dont nous avons suivi le travail semble y accorder une attention toute particulière à cette mémoire qui saura peut-être se faire le matériau de leur œuvre. Ils cherchent à laisser ouvert en eux l'espace nécessaire de

¹⁰¹ Rilke Rainer Maria, *1875-1926 les carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Flammarion, 1995, Porcell Claude, p 36/37.

disponibilité dont à besoin ce parcours pour être fructifiant. Et ils cherchent aussi à être présent dans ces « rares moments » où quelque chose tend à se faire entendre.

Marinette Cueco arpente chaque jour les sentiers de sa campagne afin d'accroître sa familiarité avec les lieux, les paysages, les lumières, les plantes et les arbres. Elle manipule les végétaux pour en apprendre à son corps les tracés, la légèreté, les textures, pour y imprimer d'autres mouvements. Elle recommence l'opération inlassablement car même si chaque fois son corps en sait un peu plus il lui faut apprendre encore. Apprendre à mieux se taire pour écouter plus attentivement. En même temps qu'elle tresse les plantes entre elles, elle en noue quelque chose à son être. Sur le tissage affleure alors la mémoire des milles autres ouvrages exécutés auparavant.

Pierrette Bloch, quant à elle, suit des chemins plus intérieurs pour retrouver ce que le monde a laissé en elle et pour animer cette alliance. Elle cherche dans les circonvolutions de la ligne à s'abandonner aux mouvements qui se lèvent dans le geste, à entendre d'eux les rumeurs de la vie et se laisser porter par ce chant familier. De son ouvrage de crins elle dit :

J'ai commencé les mailles à l'écoute d'une cadence, d'un mouvement, d'une ligne, d'une ligne simple. Je la suivais, elle m'entraînait. Puis j'ai compris que cela faisait partie de mon travail depuis plus longtemps que je ne le pensais. (...) Je voulais une trace, cela a été l'entrée d'une forêt, un réseau de plus en plus intime où j'accumulais les pas et les détours. Jusqu'au vertige, j'ai déroulé moi-même un fil dans un labyrinthe jamais quitté. J'ai cru trouvé un fil, j'ai trouvé des mémoires.¹⁰²

Ce parcours jusqu'à l'œuvre emmène l'artiste à sentir cette permanence en lui des infinies textures des expériences vécues. Il sent qu'elles l'habitent et l'agissent, qu'elles courent dans son sang. S'ordonnant le silence c'est elles

¹⁰² *Pierrette Bloch, Cabinet d'art graphique, op. cit., p 50, Mailles et mailles de crins : mémoires, 1982*

alors qu'il cherche à faire entendre, par le détour de son corps où elles se sont imprimées.

- La voix du particulier rendue au silence.

L'écrivain(...) sacrifie en lui la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel. Le calme d'une forme réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au delà de la personne, et voudrait être au delà du temps ¹⁰³.

En entrant dans la *Boutique* de Chohreh Feyzdjou c'est dans l'antre d'une histoire à la fois collective et extrêmement privée que nous avons la sensation de pénétrer. Cette intimité dans laquelle nous nous immisçons semble être tout autant la notre que celle de l'auteur. Plus encore, malgré le trouble que cause un tel sentiment, elle semble contenir quelque chose de profondément humain, quelque chose de l'homme, entendu dans son sens générique.

Chohreh Feyzdjou a travaillé une matière qui à son commencement lui était foncièrement personnelle. Là où la plupart des artistes utilisent des matériaux informes prêts à l'emploi et achetés dans des boutiques spécialisées, elle a opté pour l'utilisation d'éléments qui ont fait partie de sa vie : ses dessins, ses peintures, des objets chargés d'histoire sont devenus ses matériaux. C'est dans l'utilisation qu'elle en a fait qu'elle s'est acharnée à leur ôter tout contenu autobiographique. De coutures en collages, d'effacements en reprises, elle a modelé et remodelé la forme de chacun d'eux, elle a extrait de la matière le particulier comme si celui-ci était un visiteur indésirable. « On dirait un dépeçage, une mise en pièce, mais aussi une réduction à une matière première d'où quelque chose d'autre pourrait repartir¹⁰⁴ » écrit Youssef Ishaghpour. C'est peut-être cela que l'artiste s'est efforcé de chercher dans ces inlassables

¹⁰³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Folio Essai, Gallimard, Paris, 1995, p 23.

¹⁰⁴ Ishaghpour Youssef, *Chohreh Feyzdjou, L'épicerie de l'apocalypse*, op. cit., p 9.

métamorphoses : un chemin pour retrouver l'informe qui se cache sous toute mise en forme ; un retour à la substance ou à l'essence, comme on voudra, qui rend dès lors impossible toute définition énoncée depuis l'extérieur des êtres. A l'instar de Bertholin qui exprime son souhait de « fabriquer des choses qui seraient une sorte de récipient où il y aurait quelque chose de l'histoire des hommes et de (lui)-même¹⁰⁵ », Chohreh Feyzjdjou fabrique des silhouettes où l'on décèle cette familière « ressemblance, qui n'a rien à quoi ressembler¹⁰⁶ » et qui parle de l'homme et du monde dans un langage mystérieusement connu de nous.

C'est l'identité particulière des choses, leur rattachement à un lieu, à un temps, à une histoire qui se perd, comme s'il s'épuisait au cours des longs détours, des multiples répétitions et transformations de ce processus créatif. L'œuvre s'ouvre alors, elle devient le lieu d'une commune présence, où le spectateur retrouvera de lui ce qui le lie au monde, aux hommes et à lui-même.

Une des particularités des artistes dont nous avons suivi le travail ici tient à une commune méthode à faire en série, à user de la répétition, à proposer au spectateur un parcours au sein d'une multitude de formes. De cet acharnement à faire apparaître puis disparaître des contours, à chercher toujours l'émergence d'une infime différence de tracé, à l'abandonner pour la retrouver sous une autre forme, semble se lire une tentative d'épuiser dans la réitération ce qu'une chose semble en apparence avoir d'unique. Ils brouillent toute chronologie, toute origine, ils gomment chaque lieu. Dans le sinueux parcours qui constitue l'œuvre c'est leur propre effacement qu'ils proposent. N'ayant aucune histoire particulière à raconter celle ci nous parlera alors du général. L'œuvre se transforme en ce « récipient » qui contient la mémoire informe et commune de tout homme, sans souvenir, sans passé ni présent identifiable. Dans ce tracé

¹⁰⁵ *Pour Mémoires*, Bordeaux 6 avril – 8 juin 1974, Paris septembre – octobre 1974, Bordeaux, Centre d'Arts – Plastiques contemporain de Bordeaux, 1974, partie consacrée à Jean-Pierre Bertholin.

¹⁰⁶ Citation de Maurice Blanchot in Jean – Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, quatrième de couverture.

ouvert le spectateur pourra alors peut faire cette « expérience de l'homme sensible qui devant une œuvre d'art (...) est face à quelque chose dont il a l'impression de retrouver sa vérité la plus intime.¹⁰⁷ »

Conclusion.

Lentement et silencieusement le corps à fabriqué des formes à donner en partage. A distance de la parole qu'il s'est tenu dans sa recherche, il y a fait des choix et des rencontres. Le travail clôt, il reste l'œuvre.

L'œuvre ne dit rien d'autre qu'elle est, et qu'elle est seule, sans le recours des mots pour affirmer sa présence. Rien ne sert alors de chercher à la faire parler dans une langue qui lui est intrinsèquement étrangère.

Ce qui est donné au discours ici ne la concerne pas directement. C'est le parcours du faire et ce qu'il rend possible que les mots se sont proposés à leur manière d'infiltrer.

Entrelacer les itinéraires de la mémoire et ceux de la création fut le mode d'opération que l'esprit s'est proposé de donner afin d'énoncer son indéniable imbrication au corps dans le sinueux parcours jusqu'à l'œuvre. Dans le faire l'être en entier est mobilisé, l'esprit et le corps s'abandonne l'un à l'autre, la distinction manuel/intellectuel s'efface dans un mode de présence

¹⁰⁷ Agamben Giorgio, *L'homme sans contenu*, Saulxure : Circé, 1996, p

singulièrement ouvert sur la rencontre. Les formes que les doigts esquissent en portent l'affirmation, les mots que j'ai cherché à ordonner voudraient en dire quelque chose.

Ce travail écrit, qui compte peu de démonstrations et d'arguments, tente non pas de se situer du côté de la logique, mais de celui du sensible. Il est une proposition de regard ; une invitation à partager la place, qui fut la mienne, depuis laquelle les questions de la création ont su rejoindre à mes yeux celle du rapport au monde.

Bibliographie

- Monographies, catalogues d'exposition :

A Fruitful incoherence, dialogues with artists on internationalism, ed by Gavin Jantjes and Rohini_Malik, InIva, London, 1997.

Chohreh Feyzdjou – product of Chohreh Feyzdjou, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1994.

Eva Hesse, galerie national du Jeu de Paume, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume.

Extra et Ordinaire- Le printemps de Cahors, photographie et arts visuels, 18 juin - 4 juillet 1999, Arles Cahors : Actes Sud : association le printemps de Cahors, 1999.

Goldberg Itzhak, *Marinette Cueco*, Paris, collection Le pré, Edition Cercle d'art, 1998.

Henri Michaux, Paris, éditions du centre George Pompidou, 1978.

Henri Michaux, Peintures du 3 avril au 30 juin 1976 Fondation Maeght, Paris, Fondation Maeght, 1976.

Ishaghpour Youssef, *Chohreh Feyzdjou, L'épicerie de l'apocalypse*, Paris, Kharavan, 1997.

Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, *L'informe mode d'emploi*, Paris, éditions du centre George Pompidou, 1996.

L'entrelacement et l'enveloppe, pratiques et métaphores textiles, exposition du 16 mai au 27 juin 1998 Villa du parc à Annemasse, co-éd : A bruit secret, comité de direction des ateliers de Moly Sabata, Villa du parc, Annemasse.

Métissages- dentelles, broderies, passementeries, tapisseries, catalogue de l'exposition Métissages du 29 juin au 13 octobre 2002, Musée d'Arts et d'Histoire de Saint-Brieuc, Office départemental du développement culturel des Côtes d'Armor, juillet 2002.

Philippe Favier, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, du 21 octobre 1999 au 30 janvier 2000, Nîmes, Actes Sud/Carré d'Art, 1999.

Pierrette Bloch, centre Pompidou, galerie d'arts graphiques, 24 -31 décembre 2002, Paris, éditions du centre George Pompidou, 2002.

Pierrette Bloch, dessins, encres, collages, Grenoble, ReConnaître, édition du Musée de Grenoble, p 1999.

Pour Mémoires, Bordeaux 6 avril – 8 juin 1974, Paris septembre – octobre 1974, Bordeaux, Centre d'Arts – Plastiques contemporain de Bordeaux, 1974.

Robert Filliou, centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, galerie contemporaine, 10 juillet-15 septembre 1991, Paris, éditions du centre George Pompidou, 1991.

Robert Filliou, éditions et multiples, Dijon, Les presses du réel, 2003.

- Écrits littéraires, écrits d'artistes :

Blanchot Maurice, *L'attente l'oubli*, Mayenne, L'imaginaire - Gallimard, 2003.

Kundera Milan, *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1994.

Michaux Henri, *Œuvres complètes II*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 2001.

Michaux Henri, *Œuvres complètes III*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 2004.

Perec Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

Perec Georges, *L'infra - ordinaire*, Paris, édition du Seuil, 1989.

Perec Georges, *Penser/Classer*, Paris : Ed du Seuil, 2003.

Rilke Rainer Maria, *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Paris, collection Poésie, Gallimard, 1994.

Rilke Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, collection Poésie, Gallimard, 1993.

Rilke Rainer Maria, *1875-1926 les carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Flammarion, 1995.

Saint-Augustin, *Les confessions, Livres IX-XII*, Les Belles Lettres, Paris, 1994.

Valéry Paul, *Cahiers I*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 1973.

Valéry Paul, *Cahiers II*, Paris, Bibliothèque de la pléiade – Gallimard, 1974.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^{ème} siècle, livre des passages*. Paris : les Ed du cerf, 1993.

- Ouvrages théoriques :

Agamben Giorgio, *L'homme sans contenu*, Saulxure : Circé, 1996

-
Amey Claude, *Mémoire archaïque de l'art contemporain, Littéralité et rituel*, Paris, 1996.

Ardenne Paul, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris : Ed. Dis Voir, 1999.

Aristote, *La Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, 1997

Bergson Henry, *Œuvres : Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, 1991.

Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Folio Essai, Gallimard, Paris, 1995.

Buci-Glucksmann Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, éditions Galilée, 2003.

Davila Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans la fin de l'art du 20^{ème} siècle*. Paris : Regards, 2002.

De Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 1990.

Didi-Huberman Georges, *Génie du non lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001.

Favez – Boutonier, *La mémoire et l'oubli*, Paris, Les cours de Sorbonne, Centre de documentation universitaire, 1966.

Ferry Luc, *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1990.

Figures de la répétition, recherches en esthétique sous la direction de Bruno Duborgel, Saint-Etienne, CIRCE, 1992.

Lascault Gilbert, *Boucles et nœuds*, Paris, Le commerce des idées, éditions Balland, 1981.

Lascault Gilbert, *Faire et défaire*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Biblio essais, le livre de poche, Paris, Kluwer Academic, 1998.

L'intime, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998-2004.

Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Saint-Amand, Gallimard, 2004.

Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, folio essais, Gallimard, 2005.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Nietzsche Friedrich, *Le crépuscule des idoles, le cas Wagner*, Paris, Flammarion, 1985.

Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.

Nietzsche Friedrich, *Seconde considération intempestive, de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, 1988.

Papadopoulou-Belmehdi Ioanna, *Le chant de Pénélope*, Paris, Editions Belin, 1994

Rancière Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2002.

Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du Seuil, 2000.

Shiller Friedrich Von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Ed. mise à jour par Michèle Halini. Paris : Aubier, 1992.

Suites et Série, Rhétoriques des Arts III, Pau, Publications des universités de Pau, 1994.

Stiegler Bernard, *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004.

Théorie de la dérive, in Internationale Situationniste, réed. Arthème Fayard, 1997.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris : Ed Allia, 2003

- Livres d'artistes :

Watier Eric, *L'inventaire des destructions*, Rennes, éditions Incertains sens, GRAC, département d'Arts-Plastiques, UFR ALC de l'université de Rennes 2 Haute Bretagne.

- Films, documentaires :

Marker Chris, *Sans soleil*, Paris, Argos Films, 2000.

Varda Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse*, Paris, Ciné Tamaris, 2002.