

Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne

UFR « Arts Plastiques et Sciences de l'Art »

Maria Ivone dos Santos



**Extensions du corps, mémoire et projection : réseau
d'une œuvre et de son errance**

TOME I

Directeur de recherche :
Monsieur le Professeur Jacques COHEN

Thèse de Doctorat en Art et Sciences de l'Art
(option Arts Plastiques)

2003

REMERCIEMENTS

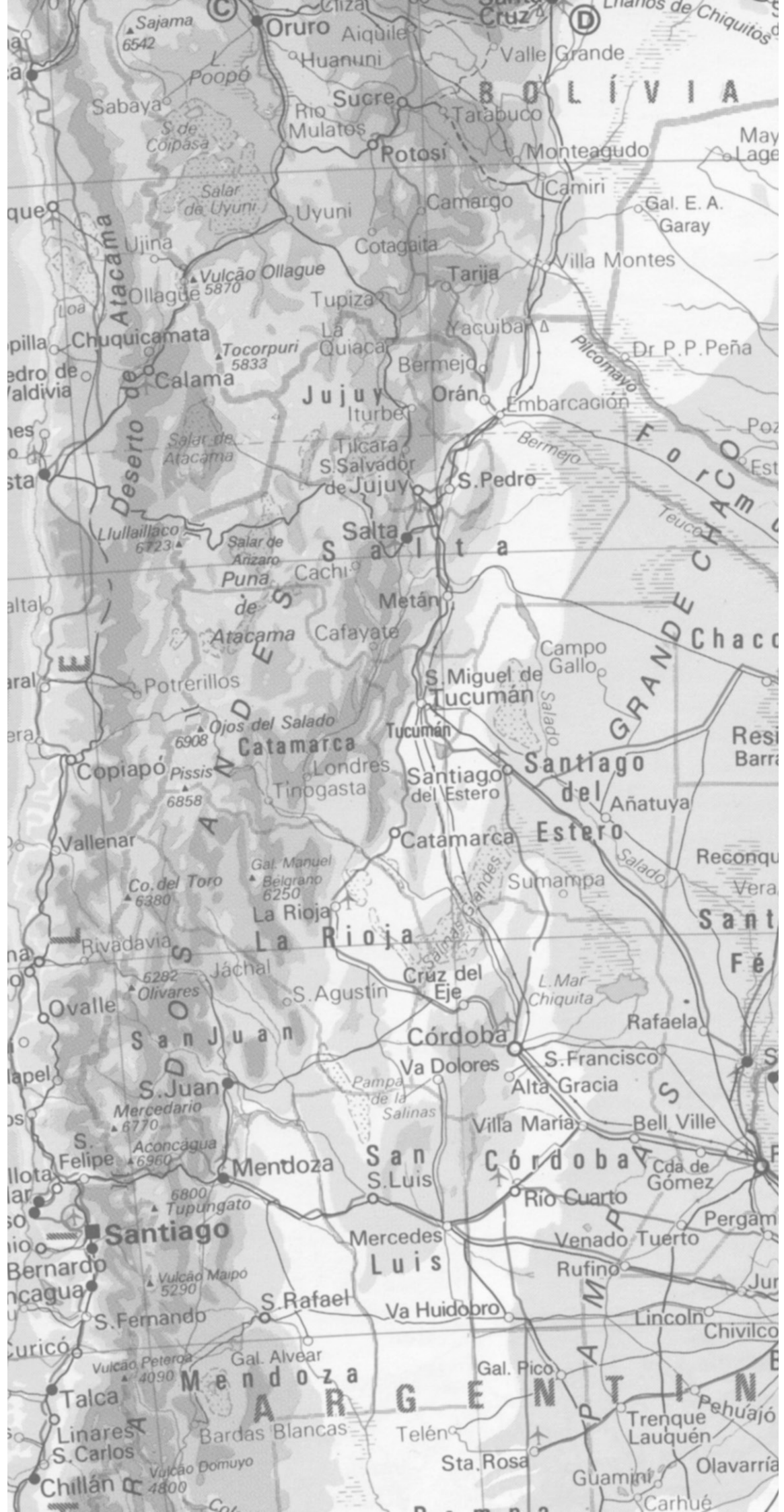
Je remercie tout d'abord le professeur Monsieur Jacques Cohen pour avoir accepté de diriger ma recherche avec une attention de filigrane et un respect sans pareil. Ainsi qu'Helio Ferverza pour son encouragement et son soutien affectif et effectif.

Ma gratitude s'adresse aussi à tous ceux qui m'ont aidée au cours d'un si long périple :

Muriel Caron, Sybille Duponq, Sandrine Rummellardt, Solange Cailliez et Pascal Reuillard qui se sont alternés dans la révision et la lecture de ma thèse. Fernando P. Schmitt, Carla M. Luzzatto et Glaucis Moraes de Almeida qui m'ont aidée pour le traitement des textes et des images.

Ma sœur Angela Cristina dos Santos et Fernando Borsoi, qui m'ont orientée lors de la construction de la *Cabine de Projection*. Christophe Jouanlanne de la Librairie du Jeu de Paume qui m'a nourrie intellectuellement ces années durant. Je ne saurais oublier le soutien de tous mes collègues de l'*Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Mes remerciements s'adressent également à Alfredo Nicolawieski, Blanca Brites, Elida Tessler, Maristela Salvatori, Umbelina Barreto et Tereza Poester. Mes amis Brune Boyer Pellerej et Claude Cheret qui m'ont accueillie à Paris. Diana Barrantes, Edson Luiz de Sousa, Elaine Tedesco, Jaílton Moreira, Patrícia Franca, Rubens Machado, Stéphane Huchet, et Vilma Sonáglio qui ont à bien des titres pris part à mon travail.

Je dédie cette thèse à mes filles Júlia, Marina, à mon époux Hélio et à ma mère Maria Suely. Le décès de mon père, Sesóstris Campos dos Santos, au départ de mon parcours de thèse, ne m'a pas empêchée de partager en esprit, avec lui, la construction de ce travail.



Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une œuvre et de son errance.

Résumé

Cette thèse retrace la mémoire de nos déplacements de vie afin de voir de quelle manière ils nourrissent notre pensée pratique artistique. Du **corps** à l'œuvre nous articulons, à travers nos propositions plastiques, les modes de **projection** de notre **mémoire**. Il s'agit de montrer que l'œuvre est toujours une **extension** du corps et de son auteur et que celui-ci, en la produisant, cherche à en construire le **sens** en invitant, d'une certaine façon, le 'regardeur' à s'y *projeter*. La photographie analogique, empreinte lumineuse gravée sur un négatif ainsi que la technique de l'empreinte, contact physique porteur d'une trace, ont été les dispositifs utilisés pour **prélever** et **transporter** nos gestes sur d'autres situations. Articulant ces formes de toucher avec nos manipulations, nous avons réalisé plusieurs expériences. L'écriture de la thèse a illuminé le sentier de notre création pour dévoiler un **réseau d'errance**. Nous pouvons y voir comment ce réseau nous a permis de déceler la visibilité d'un système et la construction d'un espace mobile, capable à la fois de **contenir** la mémoire de notre parcours artistique et d'être le lieu d'articulation de nouveaux départs. Mettant en lumière un champ singulier, notre recherche a abouti à la mise en place d'une dynamique du **double**, d'un revenir en devenir du corps, toujours autre.

Mots clés: extension, mémoire, projection, réseau, errance, double, geste, toucher, photographique, rassemblement.

Extension of the body, memory and projection: the artwork and its network of courses

Abstract

This paper retraces the memory of the courses of our life, for the purpose of demonstrating the ways in which they inform the thought embodied in our art practice. We articulate the modes of **projection** of our **memory** from the body to the artwork by means of plastic gestures. The aim is to demonstrate that the artwork is always an **extension** of the artist's body and self, and that the artist seeks to construct **meaning** through the act of inviting the observer to project himself onto the work. Analog photography (an impression of light imprinted on a negative) and engraving (a mark transferred by physical contact) were the tools used to **extract** our gestures and **transfer** them to other situations. We carried out a number of experiments in articulating these manipulated forms of touching. The writing of the paper threw light on our creative process, uncovering a **network of courses**. Thus, we can see how this network enables us to demonstrate both the visibility of a system and the construction of a movable space capable at once of containing the memory of our artistic course and being the space for the articulation of new departures. In emphasizing the single field, our research resulted in the launching of a **double** dynamic, that of the returning and becoming of the body, always other.

Key words: extension, memory, projection, network, course, double, gesture, touch, photographic, encounter.

Extensões do corpo, memória e projeção: rede de uma obra e sua errância.

Resumo

Esta tese reconstitui a memória de nossos deslocamentos de vida para ver como eles alimentam nosso pensamento prático artístico. Articulamos os modos de **projeção** de nossa **memória** do **corpo** à obra, por meio de nossas propostas plásticas. O objetivo do trabalho é mostrar que a obra é sempre uma **extensão** do corpo e de seu autor e que este, ao produzi-la, busca construir seu **sentido** através da ação de convidar, por assim dizer, o "espectador" a projetar-se nela. A fotografia analógica — uma impressão de luz gravada em um negativo —, e a técnica de impressão — uma marca transferida pelo contato físico —, foram os dispositivos usados para **extrair** e **transportar** nossos gestos para outras situações. Realizamos vários experimentos articulando essas formas de contato com nossas manipulações. A escrita da tese iluminou o caminho de nossa criação para revelar uma **rede de errância**. Esta rede permitiu detectar a visibilidade de um sistema e a construção de um espaço móvel, capaz de **conter** a memória do nosso percurso artístico e de ser o lugar de articulação de novas partidas. Destacando um campo singular, nossa pesquisa resultou no estabelecimento de uma dinâmica do **duplo**, de um retorno ao devir do corpo, sempre outro.

Palavras-chave: extensão, memória, projeção, rede, errância, duplo, gesto, tocar, fotográfico, encontro.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
I - LE CORPS À L'ŒUVRE : DUCTILITÉS	15
1. Les Extensions du corps	24
<i>Notes d'errance : mouvement</i>	27
1.1. Première Extension : Potosi	28
<i>Notes d'errance : le rouge</i>	45
1.2. Deuxième extension : Drapeau	46
<i>Notes d'errance : l'étain</i>	58
1.3. Troisième extension : Du bout des doigts	59
II - LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE	78
<i>Notes d'errance : photomaton</i>	79
2. Le Geste et ses extensions	85
2.1. L'acte de photographe	89
2.2. L'artiste comme figure	93

<i>Notes d'errance : la vitrine</i>	98
2.3. Portrait du « contenir » : <i>La boîte à bijoux</i>	99
<i>Notes d'errance : l'œil d'eau</i>	108
2.4. Regard suspendu et projection : <i>Abreuvoir</i>	109
<i>Notes d'errance : La réunion</i>	119
2.5. Les gestes et la distanciation : <i>Meeting</i>	121
3. Manœuvres et rassemblements	132
<i>Notes d'errance : Madeleine</i>	133
3.1. Le toucher comme milieu : <i>Zone d'Ombre</i>	137
<i>Notes d'errance : Atacama</i>	155
3.2. Le toucher comme surface : <i>Power/Podium et Distension</i>	156
<i>Notes d'errance : Strasbourg</i>	178
3.3. Le toucher comme instauration : <i>Torrear</i>	179
<i>Notes d'errance: tranches</i>	193
3.4. <i>Ilimites</i> d'un double toucher : <i>Sans titre</i>	194
III - ESPÈCES DE PROJECTION ET ESPACES DE MÉMOIRE	197
4. Le réseau d'errance: regard rétrospectif	198
<i>Notes d'errance : les cartes géographiques</i>	199
4.1. Construction d'un lieu, parcours génératif: <i>Cabine de projection</i>	206

<i>Notes d'errance : en larmes</i>	243
5. Dynamique projective	244
5.1. Le négatif comme projection:	
<i>Remetente/Méditations</i>	244
5.2. Le geste comme projet : Méditations	246
5.3. Ecrin et écran : Méditations et Topographie	
<i>d'un Contact</i>	256
<i>Notes d'errance : une journée</i>	269
CONCLUSION	270
BIBLIOGRAPHIE	289
L'INDEX AUTEURS	301
L'INDEX RÉSEAU	304
TABLE DES FIGURES	312
TABLE DES MATIÈRES	317

INTRODUCTION

Entreprendre une recherche implique de différentes façons le sujet qui l'effectue. Poursuivre le titre choisi comme quelqu'un qui poursuit une étoile filante, être attentive aux notions qui nous font signe à partir des œuvres pour ne pas s'enliser dans les sables mouvants, se méfier quand le calme règne et que tout semble aller bien. Entreprendre une recherche en Arts Plastiques requiert le déploiement d'une stratégie de survie.

Notre méthode de travail est marquée par des parcours qui recommencent sans cesse, qui reviennent et repartent à nouveau étoilant un réseau. Par notre pratique nous essayons de trouver une forme à nos expériences, en remuant à chaque fois, et autrement notre mémoire. En fait, allant d'œuvre en œuvre, déboîtant des procédures et les interprétations qu'elles suscitent, nous constituons en parcourant, le champ pour les recherches à venir.

Depuis longtemps les déplacements, les voyages et séjours dans d'autres pays ont pris une place importante dans ma production plastique et dans ma démarche. Nous avons vécu sept ans en France, et antérieurement nous avons réalisé plusieurs voyages en Amérique Latine. Plus le temps passait, plus nous remarquions que ces séjours, semblaient s'inscrire dans nos œuvres, réalisées au plus souvent comme une élaboration postérieure de nos déplacements. Ainsi par exemple, les gravures faites aux années 80 au Brésil témoignent de mon appréhension sensible des paysages en Amérique du Sud.¹

Mon séjour en France a été marqué d'une intense activité artistique

¹ Voir annexe 3.1 et 3.2, Tome II.

que j'ai développé, parallèlement à mes études à l'université. Les années vécues à Strasbourg m'ont permis d'accomplir ma formation de bijoutière-orfèvre à l'Ecole des Arts Décoratifs mais aussi de conclure ma Licence d'Arts Plastiques. Nos œuvres et notre parcours de vie nous ont posé sans cesse des questions. Nos réflexions nous amenèrent à aborder les possibilités d'une pratique artistique comme extension du corps et de sa mémoire. Nous nous intéressons en ce qui concerne la mémoire qu'un corps peut avoir, peut porter, et ses déplacements : mouvement du corps mais aussi, mouvance de la mémoire. Notre intérêt se porte aussi sur la nature et l'importance de nos déambulations et nos divagations.

Dans les œuvres que nous avons réalisé depuis 1988, nous avons remarqué une implication croissante du corps dans un rapport avec l'objet, dont le champ du bijou nous avait ouvert l'accès. Les bijoux que nous avons réalisés dans cette période évoquaient des espaces et avaient paradoxalement la possibilité d'être un objet intime près du corps. Ce sont elles qui nous ont permis l'exercice de porter attention à un autre espace près du corps. La photographie, apparue d'abord comme outil de documentation de notre production, a commencé à jouer un rôle fondamental nous permettant de fixer une situation pour la retravailler ensuite. Elle nous donnait la possibilité de nous laisser entraîner vers l'image. Articulant distance et proximité, notre chemin artistique se constituait peu à peu.

Depuis le DEA passé en 1994, à l'Université Paris I, nous avons changé de pays, nous nous sommes déplacés encore une fois physiquement et mentalement. Nous avons beaucoup marché, lu, regardé et considéré les distances. Nous avons produit d'autres œuvres qui nous ont aussi obligé à nous déplacer. Habitant au Brésil, nous avons en 1996 décidé d'initier une thèse malgré la distance, mais en essayant malgré tout de travailler sur celle-ci.

EXTENSIONS DU CORPS, MÉMOIRE ET PROJECTION : RÉSEAU D'UNE ŒUVRE ET DE SON ERRANCE est le titre de notre thèse. Dans cette étude je pars du principe que mon corps porte en lui la trace d'une expérience vécue et que chaque œuvre est une *extension* de ce *vécu*. Considérant que nos extrémités du corps (la tête, les bras, les pieds) nous permettent d'articuler notre pratique par une sorte d'intimité projective, nous élaborons les questions qui nous touchent, utilisant notre corps comme moyen et comme figure. En ce sens il est important d'observer comment chacune de

ces œuvres articule cette intimité projective avec nos expériences spatiales, temporelles, poétiques et intellectuelles, et quel champ elles instaurent.

Notre recherche est constituée de trois parties: **LE CORPS À L'OEUVRE : DUCTILITÉS. LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE. ESPÈCES DE PROJECTION ET ESPACES DE LA MÉMOIRE.** Chaque partie présente et approfondit des aspects importants de notre parcours artistique. Ce texte de thèse s'est élaboré à travers la prise en compte des opérations et des gestes qui révèlent le mouvement de notre production (1992/2002), dans les actes qui la constituent : parcourir, étendre, incorporer, évoquer, contempler, toucher, construire et exposer.

Chaque chapitre est précédé par des *Notes d'errance*. Introduisant nos œuvres ou un nouveau sujet, ces récits témoignent de nos changements de directions. Ces notes donnent, comme disait Benjamin à propos de cette forme *artisanale de communication*, une empreinte personnelle à mon texte universitaire.²

La première partie **LE CORPS À L'OEUVRE : DUCTILITÉS** parle du rôle du corps de l'artiste, de son vécu et de sa mémoire, comme matériaux artistiques. Sachant que notre pratique s'insère dans une problématique importante dans l'art contemporain depuis les années 60, nous allons ouvrir le dialogue avec cette production en présentant en premier lieu un aspect de la démarche de Bruce Nauman. Que se passe-t-il lorsque l'artiste s'implique physiquement dans la construction de son œuvre? Comment Nauman crée-t-il des liens entre ses diverses réalisations?

Le chapitre **Les Extensions du corps** et ses trois extensions propose un regard *rétrospectif*, important pour la compréhension de notre démarche. Par l'exploration minutieuse des œuvres et des interprétations qu'elles suscitent nous verrons voir comment ces trois situations ont dessiné pour nous, d'autres stratégies de travail *prospectives*. Dans la Première extension, Potosi, nous découvrirons l'enjeu suscité par une image, trouvée au hasard d'un de nos voyages. Comment a-t-elle servi de mobile pour une traversée temporelle et nous a permis d'élaborer l'enjeu d'une quête?

² Benjamin, Walter, 'le conteur', dans *Œuvres III*, Paris, folio essais – Gallimard, 2000, p. 127 : « Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte des mains. »

La Deuxième extension, *Drapeau*, nous interpelle sur les rapports entre la photographie d'un geste figuré et un objet fait pour être porté, entre le corps et un objet en extension à lui-même. Que signifie cette 'coupure du corps' inscrite dans l'objet ? À quel territoire appartient ce drapeau ? Cherchant à étendre nos références artistiques, nous introduirons la démarche de l'artiste brésilien Cildo Meireles. Il nous enseigne sur le pouvoir phénoménologique et symbolique de la couleur rouge. Nous allons aussi présenter une œuvre de l'artiste mexicain Gabriel Orozco, et analyser comment la notion d'extension se fait présente dans son œuvre.

La Troisième extension, *Du bout des doigts*, articule les rapports entre *compression* du vécu et expérience de l'*extension*. Si l'artiste est, avec son corps, le mobile d'un rassemblement de distances, nous verrons comment la puissance des gestes significatifs de la main s'accroît lorsqu'elle s'habille « d'objets chargés ». La démarche de l'artiste brésilien Cildo Meireles va encore une fois nous permettre de mettre en évidence les stratégies d'expansion et de contraction de l'espace du vécu et du politique dans l'art. Nous examinerons, à travers l'analyse comparative de nos œuvres respectives, les questions qui nous réunissent et dans quelle direction celles-ci nous mènent.

Dans la deuxième partie, **LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE**, nous approfondirons la question de l'utilisation de la photographie, l'étude des gestes corporels et leur signification. Puis, dans le chapitre, **Le Geste et ses extensions**, nous situerons le champ de notre pratique photographique ainsi que le champ théorique suscité. Ensuite, nous observerons de quelle manière la 'sphère du geste' et le photographique nous ouvrent des possibilités pour la construction de nos œuvres. Comment notre corps capturé par la photographie nous permet-il d'articuler une dynamique du double ?

Le chapitre intitulé **Le Geste et ses extensions** se développe à partir de trois propositions : Le portrait du contenir : *Boîte à bijoux*, Regard suspendu et projection : *Abreuvoir*, et Les gestes et la distanciation : *Meeting*. Ces œuvres vont me permettre de tisser les rapports entre chaque expérience vécue et leur présentation. Notre démarche ne pose-t-elle pas la question des modes de projection de notre mémoire ? Décrivant nos expériences plastiques, nous allons essayer de voir comment Le portrait du contenir : *Boîte à bijoux*, articule les rapports entre un contenu fixé sur les espaces du négatif et son

exposition. Qu'est-ce que ces captures de gestes trouvent dans cet espace et dans l'outil de montrer leur extension ?

Regard suspendu et projection : *Abreuvoir*, nous aide à questionner le rôle de la photographie dans la *présentation* d'un espace lointain. Comment me permet-elle de 'toucher' un paysage retrouvé dans les plis de notre corps ? Quels sont les passages entre ce *paysage* imprimé dans le négatif et la taille finale du tirage sur le papier ? L'œuvre *Soffio*, de l'artiste italien Penone, va nous fournir les pistes nécessaires pour la compréhension des mesures d'*Abreuvoir*.

Dans **Les gestes et la distanciation : *Meeting***, la note d'errance va nous introduire dans un monde fermé et circulaire de gestes. Entre mobilité du geste et immobilité des images, mes mains questionnent l'existence à la fois fragile et puissante de nos gestes. Nous allons voir comment alors cette œuvre nous interpelle, présentant les différentes hypothèses des gestes comme signification. Nous verrons voir comment dans *Meeting* la photographie m'a permis d'articuler une stratégies du double avec le travail de l'installation.

Le second chapitre de cette deuxième partie porte le titre **Manceuvres et Rassemblements**. Par quelles *manipulations*, la photographie comme outil de *contemplation* et comme outil de la *mémoire*, nous permet-elle de révéler le champs du toucher des mains dans notre œuvre ?

Conjurant à la fois la production matérielle des images et la production des signes et des objets déplacés vers d'autres supports et médiums, cherchant à tisser chaque œuvre avec une circonstance, une rencontre de vie qui m'aurait marquée, je poursuis ma thèse visant le mode de projection de ma mémoire, m'ouvrant à la dimension heuristique des procédures du double. Dans **Le toucher comme milieu : *Zone d'ombre***, la vision d'un geste trouvé au hasard des déplacements a suscité en mois plusieurs questions : Comment la *photographie* et l'*empreinte* nous ont permis de révéler un *toucher* et de travailler la notion de projection ?

Les manœuvres : du signe à l'empreinte, de l'empreinte à la projection et dans Les procédures négatives de Duchamp et Nauman : complexité heuristique, nous interrogerons leur pratique pour dégager l'enjeu de ces opérations de détournement et de retournement, dans notre propre démarche. Comment la reproductibilité d'une pose corporelle peut-elle devenir l'objet d'une ruse ? Quels sont les phénomènes qui se produisent lorsque nous transformons les espaces négatifs de nos gestes ?

Dans **Le toucher comme surface : *Distension***, la mise en place d'un protocole d'expériences nous donne la possibilité d'articuler le « geste de modeler » avec « le geste de voir ». Il sera aussi important de remarquer les '*ilimites*' entre les disciplines dans notre pratique, à savoir entre la sculpture et la photographie. Quelle surface la vue de ces manipulations dévoile-t-elle ? Quelles sont les opérations qui « transportent » et dilatent ce toucher des mains sur la matière, en une image ? Comment articuler le temps de l'expérience avec la présentation de l'œuvre dans le contexte de l'exposition ?

Le toucher comme instauration : *Torrear et Double Sens*, nous permet d'étendre notre vocation multidisciplinaire en posant la question des déplacements de signes d'une œuvre à l'autre, par l'occupation et l'installation de l'œuvre dans un lieu précis. Comment les données physiques et culturelles d'un lieu peuvent-elles prendre part à notre réseau ? Quel 'toucher' produisons nous ?

Dans la troisième partie intitulée **ESPÈCES DE PROJECTIONS ET ESPACES DE MÉMOIRE**, nous reprendrons le parcours développé jusqu'ici pour projeter dans le même temps notre démarche à venir. Dans le chapitre **Le réseau d'errance : regard rétrospectif**, nous dégagerons les circonstances qui nous ont permis de montrer un travail très important pour notre recherche : *Cabine de Projection* (Brésil/1998).

Nous allons voir comment *Cabine de projection* articule la tension entre errer et demeurer, détectée tout au long de notre parcours, accomplissant à la fois la fonction d'atelier et de lieu d'exposition. Que se produit-il dans ce lieu de mémoire et dans cet espace de projection ? Comment ce qui est projeté depuis la cabine s'articule avec son contenu ?

Je préciserai dans le sous-chapitre intitulé **Construction d'un parcours génératif : *Cabine de Projection***, de quelle forme l'espace concret de cette construction architecturale articule notre mémoire et la mémoire de nos œuvres. Coexistent dans la cabine la documentation photographique des œuvres antérieures, les catalogues, les cartons d'invitation et les commentaires qu'elles ont suscitées. À cet ensemble se sont ajoutés les projets des objets et des propositions à venir.

À travers quelques exemples comparatifs, nous relierons notre *Cabine de Projections* à une problématique complexe, développée par Duchamp,

Lissitski, Brancusi et Beuys. Nous traiterons ensuite plus spécifiquement du sujet de la *mobilité* de notre mémoire, en établissant des parallèles avec une œuvre de Sarkis et avec les deux montages de notre *Cabine de Projection* réalisés au Brésil. Quelles altérations ont pu être constatées lors du remontage de la *Cabine de Projection* ?

Dans le chapitre, **Dynamique projective**, nous matérialiserons nos projets, présentés sous la forme de notes à l'intérieur de la *Cabine*. Dans *Le négatif comme projection : Remetente/Méditations* et *Le geste comme projet : Méditations et Boîte à larmes*, nous mettrons en chantier diverses hypothèses de travail existantes dans notre cabine, qui spéculent sur les gestes et leurs rapports avec les objets et les images. Intéressés d'observer comment se portaient l'*empreinte* du geste comme objet et la *projection* de ce même geste sur l'objet, nous confronterons deux modes de présentation. Question que nous développerons dans le chapitre final de notre thèse.

Pour conclure ce cheminement et nos recherches nous souhaiterions considérer les différences entre l'espace du toucher et l'espace du regard. Que montrent, ces deux espaces récurrents à notre démarche, écrin et écran ? Ou nous projete le *toucher* ?

Nous aimerions que ce texte de thèse, *Extensions du corps, mémoire et projection, réseau d'une œuvre et de son errance*, soit perçue comme une source de lumière éclairant les sentiers de nos recherches. Qu'il soit finalement parcouru comme un espace dévoilant d'autres espaces, de la même façon que dans ma vie, certaines circonstances gravées en moi, ont pu m'ouvrir à d'autres espaces.

I - LE CORPS À L'ŒUVRE : DUCTILITÉS

« Mais moi, c'est le Caucase où je prétends !
Car j'entendais encore, aujourd'hui même,
Ce dire dans les airs :
Aux poètes la liberté de l'hirondelle ! »³

Hölderlin disait du poète qu'il était un migrateur. Ceci étant, nous allons commencer notre thèse par quelques déplacements, en traçant les marges d'errance du terrain dans lequel nous aimerions circuler. L'étendue annoncée par le titre trouve dans le **corps** à la fois un point de départ et un port d'arrivée. C'est la mobilité même du corps en déplacement, sa relation à l'**espace**, au **temps** et à l'**histoire** de l'auteur, qui nous permet d'articuler les mouvements de **contention** et d'**extension**, présents dans les différents travaux que nous allons présenter dans le cadre de cette thèse. Pour parvenir à comprendre cette mobilité, nous emprunterons la notion de ductilité propre au métal et extensible en tant que concept opératoire à notre démarche plastique et à notre pensée artistique.

Si la ductilité est une propriété des corps grâce à laquelle ils peuvent être allongés, étendus, étirés sans se rompre, avoir le corps ductile, c'est faire l'expérience de l'extension, donc de l'espace. Si nous imaginons aussi que toute expansion est en rapport avec son contraire, c'est-à-dire avec une expérience de la compression, un événement resserré peut alors libérer, dans les mains de l'artiste, autant de forces inédites.⁴ C'est de cette façon que nous comprenons le fonctionnement du phénomène de la mémoire dans notre démarche.

Il serait alors important de susciter par quels moyens chaque réalisation que nous proposons dans le cadre de notre thèse, déploie et articule le sujet de la mémoire et du vécu pour dessiner une **extension** capable de constituer un champ de **projection** aussi pour le spectateur.

³ Hölderlin, *La migration*, in : *Odes, élégies, hymnes*, Paris, Gallimard, 1993., p.127.

⁴ G. Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 125 : « Déplier signifie tantôt que je développe, que je défais les plis infiniment petits qui ne cessent d'agiter le fond, mais pour tracer un grand plis sur le côté duquel apparaissent des formes, et ce l'opération de la veille : Je projette le monde « sur la surface d'une pliure ».

Nous concevons la mémoire comme l'expérience constitutive du sujet et l'œuvre comme le travail de gestation du sens et la création d'autres perceptions qui découleraient de ce vécu. Mais voyons au juste, de quelle mémoire parle-t-on ici ? La phénoménologie attribue au corps la fonction de « sentinelle silencieuse de notre expérience du monde ».⁵ Souvenons nous que Merleau-Ponty disait que : « La chose ne peut jamais être séparé de quelqu'un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu'elle pose au bout du regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité. Dans cette mesure, toute perception est une communication ou une communion, la reprise ou l'achèvement par nous d'une intention étrangère ou inversement l'accomplissement au dehors de nos puissances perceptives et comme l'accouplement de notre corps avec les choses ».⁶ Ce passage pourrait se compléter avec l'observation apportée par le physiologiste brésilien, Izquierdo, chercheur de la mémoire. Il dit que ce qui nous distingue c'est notre vécu à chaque fois singulier. Il soulève aussi la question de savoir que le souvenir n'est jamais égal au réel, étant donné que le cerveau *élabore* la réalité au travers de codes et en même temps la fait surgir au travers des codes.⁷

Alors il faut partir de la constatation qu'en présence d'un contact d'un noyau sensible, il y a une transformation que s'opère. Le langage est un des moyens que nous utilisons pour recréer une situation, mais que dire d'autres modes de spacialisation et d'élaboration de nos perceptions, dont ceux qui concernent précisément notre pratique artistique ? Ne voulant pas répondre à cette question maintenant, nous préférons faire le chemin inverse et susciter la discussion à partir de chaque travail, de chaque mode de projection précis, au moment venu.

Nous nous rapprochons dans un premier temps d'une conception de la mémoire considérée par Bergson comme « tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir ». L'expérience du sujet dans le temps et l'espace du

⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 370.

⁷ I. Izquierdo, *Mémoria*, Porto Alegre, Artmed, 2002, p. 17 : L'auteur est professeur de Neurochimie à l'Université Fédérale du Rio Grande du Sud, étudie depuis 40 ans la mémoire, types, mécanismes, évocation et extinction, modulations, bases neurales et cadres amnésiques.

vécu implique par conséquent une expérience du corps, dont ce sujet conserve la structure⁸. Bergson nous enseigne aussi que « l'espace n'est pas plus en dehors de nous qu'en nous, (...) et que toute sensation participe de l'étendue ». Il nous dit encore, à ce propos, que « notre corps n'est point autre chose que la partie toujours présente, ou plutôt celle qui vient à tout moment passer - C'est donc le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés »⁹. Les rapports entre la mémoire et sa matérialisation à l'œuvre se *jouent* par une activité créative singulière. Comment la définir ? Est-elle seulement fruit d'un élan vital qui nous pousse vers le devant, vers le futur, ou est-elle au contraire un mouvement complexe de retour et d'élaboration du vécu ? Toutes ces questions mettent en branle notre activité de thèse, *ouvrir le corps à ses extensions et le langage à son errance*.

Touchés par notre expérience vécue, comment nous nous impliquons avec le corps dans l'œuvre ? Il est important pour nous de partir de lui parce que c'est avec lui que l'on part à chaque jour, à chaque fois que l'on se déplace. Cette forme humaine qui nous rend semblables est aussi le mobile de notre traversée « transhistorique, notre fond permanent »¹⁰. Elle peut aussi être notre mobile de réflexion : accueillir les expériences et les exprimer par une sorte « d'exercice corporel », d'action et de contemplation. Le corps est en premier lieu un corps touché, mais il est aussi un langage¹¹. Mauss disait que « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme ». Il est pour nous en même temps, un « objet technique » et un « moyen technique »¹². Au delà de tout déterminisme, que d'autres espaces peut-il contenir et communiquer ? Question essentielle pour nous. Comment travailler avec le corps ?

Tout au long de notre thèse, nous ferons quelques rapprochements circonstanciés, avec la production d'artistes où intervient une relation entre

⁸ H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939, p.167 : « Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir. ».

⁹ Ibid, p. 168-169.

¹⁰ G. Didi-Huberman, in : *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000. p.36 : « Les hommes sont divers, les hommes sont changeants - mais les hommes durent dans le temps en se reproduisant, donc en se ressemblant les uns aux autres. (...) Il faut bien cependant qu'il existe dans l'humaine nature et dans les sociétés humaines un fonds permanent. Sans quoi, les noms mêmes d'homme et de société ne voudraient rien dire ».

¹¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p.332 : « le corps est langage parce qu'il est essentiellement flexion...si le corps est flexion, le langage aussi. »

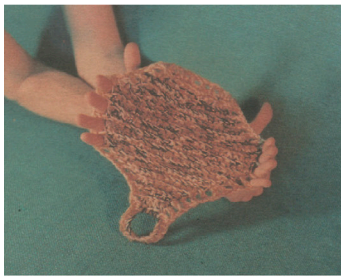
¹² M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950.

expérience vécue et leur corps. Ces approximations nous aiderons aussi à situer notre propre démarche dans le champs des arts plastiques. L'entrée du corps de l'artiste, comme figure et comme élément d'un questionnement plastique caractérise une bonne partie de la production de l'art à partir des années soixante dont nous puiserons plusieurs exemples.¹³ Le corps devient pour l'artiste un moyen de questionnement privilégié. Fragmenté, manipulé, fantasmé il sera pour l'artiste un *reductum* privilégié de son expérience et un moyen de démonstration et d'articulation de sa poétique.

Prenons à titre d'exemple, l'artiste américain Bruce Nauman, soulignant le rôle du corps dans sa démarche. Anne Marie Duguet nous renseigne à ce propos nous disant que : « en se mettant en jeu lui-même dans ces images, à l'exemple d'un certain cinéma expérimental, l'artiste affirme à nouveau le corps comme part fondamentale du procès de la connaissance et de la création. »¹⁴ Dans une série de photographies qui datent de 1966, Nauman montre une séquence des onze prises de vue de lui même en train d'accomplir différentes activités. Par la photographie il s'enregistre dans diverses situations. Si étranges que ces photographies paraissent, elles donnent une image de ses projections mentales. Son corps lui sert de matériau artistique au même titre que les outils et les objets dont il se sert dans ces mises-en-scène. Il y a une photographie de cet ensemble qui a attiré notre attention, plus spécialement. C'est une image de l'artiste vu de dos et immobilisé par des grosses cordes. Nous avons constaté, en voyant l'ensemble des réalisations, que Nauman avait déplacé cette notation vers un autre support. La photographie du premier travail montrait l'artiste vu de dos (deuxième image de la page suivante). Dans un autre moment, il décide de modeler une pièce en cire, prenant comme point de partie de ce travail cette l'image photographique de lui, tirée de la séquence antérieurement décrite. Contrairement à ce que l'on pense, il n'a pas fait un moulage pris sur nature de son propre corps (comme il a été le cas dans d'autres réalisations précédentes), mais il forme, il 'plasma' avec ses propres mains une vision de lui. Il nomme cette pièce (*Henry Moore bound to fail.*) *Henry Moore en chute*. Le titre de la pièce dénonce immédiatement son

¹³ F. de Mèridieu, Le corps comme matériau, in : *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'art Moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 270.

¹⁴ A. M. Duguet, Le double au cœur du dispositifs électroniques explorés par les artistes. In : *La question du double*. Le Mans : École Régionale de Beaux-Arts, 1996. p. 173.



Bruce Nauman,
Onze photographies en couleur,
1966-67/1970.
35,6 x 17,8 x 25,4 cm.



Bruce Nauman, *Onze photographies en couleur*
(détail page précédente).
1966-67/1970. 35,6 x 17,8 x 25,4 cm.



Bruce Nauman, *Henry Moore en chute*, 1967.
Cire d'abeille sur plâtre et cordes,
43,2 x 66 x 11,4 cm.



Bruce Nauman, *De la main à la bouche*, 1967.
Cire d'abeille sur plâtre, 43,2 x 66 x 11,4 cm.

attitude critique vis-à-vis d'un type de travail. Par ce fragment du corps il en expose un autre que lui. Ce qui nous retient l'attention ici c'est cette double utilisation de son corps et l'enjeu que cette activité recèle. Son corps est alors le point de départ de son activité de sculpteur et ce par quoi il élabore – au travers de registres et de ses propres mains – aussi bien sa pensée et son activité critique.¹⁵ Cette perspective nous intéresse aussi.

Il faut concevoir alors que l'activité de l'artiste, implique une élaboration de sa perception et de son rapport au monde. Cela ouvre la voie à une expérience de l'espace dont nous trouvons quelques exemples intéressants aussi bien dans les arts plastiques que dans la littérature¹⁶. Ils sont exemplaires pour notre recherche dans la mesure où ils dénoncent une activité dont l'écrivain ou bien l'artiste se penche pour trouver les moyens de pousser l'espace perceptif du lecteur, au-delà des rapports raisonnables, par l'utilisation d'une règle élastique rendue à l'ivresse d'un certain montage. Quelques textes littéraires nous en donnent des cas exemplaires. Ils fonctionnent au niveau de leur réception, en tant que perception, provoquant une sorte d'ouverture et instaurent d'autres rapports au corps propre, nous permettent de faire une autre expérience. Quand l'on suit le délire élastique de Lewis Carol dans *Alice au pays des Merveilles*, nous sommes bien en train de faire une expérience du rêve qui mélange et agence nos perceptions pour en fabriquer d'autres.¹⁷ Dans ce cas le corps perd ses repères pour occuper d'autres formes. Le corps se métamorphose en tant d'expériences distinctes. Cette perspective nous intéresse également.

Vécu et rêve nous laissent alors tous deux des empreintes. Sami-Ali nous renseigne sur les passages du dedans et du dehors. Le corps est, selon

¹⁵ R. Storr, *Mas alla de las palabras, Bruce Nauman*, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994, p. 50. L'auteur se réfère à l'utilisation du corps de l'artiste comme outil de langage : « Le mouvement c'est un verbe, la position un adjectif, et la présence physique de l'artiste c'est une unité de la grammaire formative » (Traduction).

¹⁶ L. Carroll, *Tout Alice*, Paris, Flammarion, 1979.

¹⁷ Sami-Ali, *L'espace Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 201 : « Avec la disparition du spectateur dans le spectacle, ce sont, au sens plein du mot, des choses en soi. Objet parmi les objets, le corps propre est en même temps ce par quoi naît la structure imaginaire de l'espace. En tant que pouvoir originel de projection, c'est à travers lui que se constitue le champ du possible... Oh ! Que je voudrais pouvoir entrer en moi-même comme un télescope ! se dit Alice exaspérée par les minuscules proportions de la maison du Lapin Blanc ».

lui, l'*a priori* de l'espace et de sa représentation¹⁸. Emetteur et récepteur des sens, le corps *travaille* nos perceptions. « Dans l'inconscient, le temps se mue en espace et l'espace en entité corporelle ».¹⁹ Comment alors travailler avec ce contenu personnel et de quelle forme devient-il le moteur propulseur d'un dynamisme projectif ?

Nous analyserons par la suite quelques documents qui regroupent des travaux réalisés depuis 1991, antérieurs mêmes au lancement de notre projet de thèse, mais qui préconisent en quelque sorte l'instauration d'une problématique que nous distinguons dans la relation du corps avec la mémoire et la projection. La présentation de nos œuvres nous permettra de dégager, à chaque fois et pour chaque circonstance, quels sont les concepts opérateurs de notre *activité projective* et comment deviennent-ils des **extensions**.

L'enjeu de cette première partie **Le corps à l'œuvre : ductilité**, que nous venons d'introduire ici, serait d'éveiller pour le lecteur de notre thèse, des aspects importants de notre expérience de vie pour voir comment chaque circonstance de vie a nourri notre création artistique, nous faisant considérer notre mémoire comme un matériel de notre démarche. Mais il sera surtout question d'entrevoir pour nous et à travers l'expérience des nos œuvres, le développement de notre recherche. Comment ces déplacements successifs du corps à l'œuvre, et des œuvres constituent notre **réseau d'errance** ?

¹⁸ Ibid, p. 245 : « Médiatisant, aux niveaux conscient, préconscient et inconscient, le double passage du dedans au dehors et du dehors au dedans, le corps propre est l'*a priori* de l'espace et de la représentation. »

¹⁹ Ibid, p. 244 : « Et pour peu qu'on se souvienne que le rêve a lieu dans un corps qui mime sourdement, en leur imprimant une présence absolue, les images hallucinées. »

1. LES EXTENSIONS DU CORPS

« Le corps crée l'espace comme l'eau crée le vase... »²⁰

« Si nos organes sont des instruments naturels, nos instruments sont par là-même des organes artificiels. L'outil de l'ouvrier continue son bras ; L'outillage de l'humanité est donc un prolongement de son corps »²¹

La notion d'extension est riche de sens dans notre démarche. La main qui tend un outil suscite d'une manière imagée la nécessité de rechercher des réponses matérielles. Ce qui fait office d'extension est une forme d'amplification des limites du corps, qui se constitue comme *projection* de l'homme : « L'outil élémentaire est par sa forme et par sa fonction, un prolongement et une projection de la main humaine ». ²²

Ceci étant, des objets, outils, vases, habits sont des extensions du corps : une chaise invite bien à la position assise et une coupe convoque l'appréhension de la main. Un vêtement, quant à lui, implique sa fonction, même sans être porté. Il existe en ce sens un fonctionnement réflexif dans le rapport des objets à la perception.

²⁰ T. El-Hakim, *Schéhérazade*, cité dans l'ouverture du livre de Sami-Ali, op.cit.

²¹ H. Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1932, p.334.

²² J. Brun, *Les Masques du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 1981, p. 26 : Brun est également l'auteur d'un autre ouvrage très important pour notre recherche : *La Main et l'esprit*, Paris, PUF, 1963.

L'articulation d'une tension entre le monde vécu et l'activité projective détermine bien la possibilité de l'objet de se constituer comme mobile d'une identification et d'une reconnaissance (même si cela sous-entend, en retour, d'avoir une expérience ambivalente).

Le sentiment que nous éprouvons devant notre propre démarche artistique s'articule entre ces deux pôles : reconnaissance et étrangeté. Cet état produit des situations singulières pour chacune des réflexions énoncées et présentées dans l'espace d'une exposition. Les extensions du corps, comme le dit si bien l'expression, sont de l'ordre de la contiguïté (entre objets et corps). D'autre part, notre pratique convoque des distances dont l'écart, aussi bien temporellement que spatialement parlant, émerge comme un élément artistique. Cette sorte d'emboîtement de situations paradoxales, réunies dans un objet, nous invite à étudier les conditions de leur apparition et l'origine des expériences lointaines gravitant autour du corps.

En ce sens, l'exposition *Extensiones Lejanas*, que j'ai exposé à Madrid (Espagne), est un bon exemple parmi l'ensemble de mes œuvres, d'une articulation entre le sujet de la mémoire et le corps. Cette exposition m'a permis, en outre, de réfléchir et de tracer quelques pistes de travail, développées par la suite. Il y avait un fil conducteur : chaque pièce présentait un vecteur de l'espace lointain dans une relation d'intimité. Mon corps, pièce mobile de ce parcours temporel, se démultipliait dans les œuvres disposées sur le pourtour de la salle.

Potosi, Abreuvoir, Casa, Espace à Pièces et Drapeau, présentés dans cette exposition, avaient un rapport de proximité au corps, tout en faisant référence à des espaces extérieurs et quelquefois antérieurs (d'un autre temps). L'invitation au jeu, au démontage, y était explicite, le spectateur étant convié à se déplacer à travers ces organisations spatiales singulières. Mais de quelles sortes de déplacements s'agissait-il et où nous menaient-ils ?



Potosi, Abrevoir. Exposition *Extensiones Lejanas*,
Madrid, Espagne, 1992. Vue de l'ensemble (gauche).



Espaces à pièces, Casa (Maison), Drapeau.
Exposition *Extensiones Lejanas*,
Madrid, Espagne, 1992.
Vue de l'ensemble (droite).



Notes d'errance: mouvement

J'ai gardé avec moi, jusqu'à aujourd'hui, une paire de sandales reçue en cadeau d'une amie péruvienne. Elles m'ont toujours intriguée. D'apparences très brutes, elles sont faites à la main par les habitants de la région andine, à partir de caoutchouc recyclé provenant de pneus de voitures usés. Résultant d'une manœuvre, d'une prise de direction ironique de l'humanité, la matière employée pour leur confection est directement liée à la vitesse des moteurs, alors que leur nouvelle fonction invite à la marche. L'objet contient et expose indirectement deux temps: le passé et le futur. Marcher et rouler sont différents moyens de prendre conscience de l'espace. Toucher le terrain, c'est aller tout droit au cœur des images. «Chausser les pieds des roues», c'est en quelque sorte faire rouler les choses vues: me voilà au travail!

1.1. Première Extension : *Potosi*

« La froideur est la chaleur spécifique du métal »²³

La première pièce de l'exposition *Extensiones Lejanas*, placée tout à l'entrée de la Galerie de la Casa Do Brasil à Madrid, était *Potosi*. Il s'agissait d'une manche en coton, dont l'extension démesurée (20 x 180 cm) suggérait le mouvement d'un bras à rallonge. Suspendue à 190 cm du sol, en direction de la seule ouverture de la salle d'exposition (une fente dans les panneaux qui laissait entrer un peu de lumière naturelle dans la pièce), la manche portait aussi, à intervalles réguliers, trois motifs brodés au fil d'argent. Ces broderies métalliques représentaient la montagne de Potosi, dont le titre indiquait l'origine.

Montrée à Madrid, *Potosi* portait en elle une sorte d'évocation qui nous déportait vers des espaces géographiques lointains, vers un lieu mythique : la mine d'argent (Bolivie). Par ce premier point de tension, que conférait la proximité physique de l'objet et l'évocation d'une distance, donc l'éloignement géographique réel, *l'écart* devenait un substrat de ma mémoire.²⁴ L'espacement interprétatif faisait résonner les bruits métalliques d'une quête.

Parler de Potosi c'est activer un véritable réseau *mnésique* au sein duquel l'œuvre tisse un rapport au temps, tout en rendant possible l'exaltation de certaines qualités plastiques de l'ouvrage. Extensible, la manche présentait la démesure même d'une expérience singulière qui se trouve à l'origine de ma relation avec ces mines d'argent. J'aimerais raconter quelques événements concernant un voyage réalisé il y a une vingtaine d'années, et qui semble éclairer certains aspects de ma démarche.

Lorsque j'ai passé la frontière du Paraguay en avril 1981, je me rappelle avoir eu entre les mains un billet de banque bolivien de 10 pesos sur

²³ Keyserling, *Méditations sud-américaines*, p. 51, cité par G. Bachelard in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 238 : « C'est pour retrouver la vie froide de la terre, la vie de toute existence à sang froid, la vie qu'il estime être la vie de base de tout un continent. »

²⁴ J'ai réalisé un troisième grand voyage en Amérique du Sud, en 1983, à travers le Paraguay, la Bolivie, l'Argentine, le nord du Chili, le Pérou et l'Équateur. Il a duré neuf mois, dont trois passés à Potosi (Bolivie).

lequel figurait la montagne de Potosi. Pratiquant la gravure sur métal depuis quelques années, mon œil fut immédiatement attiré par le rendu des lignes gravées au burin et imprimées sur le papier-monnaie.²⁵ Des traits très fins partant dans différentes directions formaient le motif de la montagne. Le relief ainsi suggéré était d'une grande subtilité et finesse. Par moments, je me mettais à la place du graveur face à son motif. Perdue dans les lignes, je rêvais d'un temps lent (mémoire d'un graveur).



Billet de banque : 10 pesos boliviens.

L'apparence de la montagne sur ce papier-monnaie me donna l'envie de me rendre à la ville de Potosi.

Je me souviens être restée de longs moments, immobile, devant l'imposante montagne. Tout d'abord, j'ai souffert des 4300 mètres d'altitude de la ville qui rendaient mes déplacements pénibles. L'air pur et rare m'empêchait de respirer normalement. La pression élevée altérait mon état physique. Je me sentais me désintégrer, comme desséchée par une température extérieure moyenne de 15 degrés en-dessous de zéro.

Cette expérience (je sens encore le billet se froisser entre mes doigts) s'est enrichie de l'épaisseur même de mon vécu pendant les trois mois passés dans cette ville. Coupée de la simple vision d'un billet de circulation courante, la montagne m'*habite* depuis et se manifeste sous diverses formes. Ayant foulé cette terre de mes propres pieds, ce que j'en voyais formait en moi une structure et des épaisseurs.

Des récits d'autres voyageurs ou d'historiens ainsi que des descriptions de la ville dans différentes périodes de l'histoire sud-américaine ravivaient, comme par enchantement, à chaque fois que je les lisais, mes propres impressions.²⁶ « Pôle principal de

²⁵ J'ai commencé la gravure sur métal en 1979, à 19 ans. Depuis, j'ai travaillé avec différents procédés graphiques : métal, sérigraphie et lithographie. Dans mon œuvre graphique, les paysages, les vues distanciées et les reliefs de terrain, étaient mes sujets de prédilection. La série *Paysages - Situations Graphiques* (1981-1984), ayant pour thème les souvenirs de voyages, est constituée de plus de cinquante images, voir annexe 3.

²⁶ P. Vilar, *Or et monnaie dans l'histoire 1450-1920*, Paris, Flammarion, 1974, p. 148. Une importante description se trouve dans le texte *Relation générale de la villa impériale de Potosi*,

Potosi, 1992. Manche en coton brodée au fil d'argent, 180 x 20cm.
Expositions : *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992.
Mímicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.



l'espace économique andin à l'époque coloniale, Potosi, au pied du célèbre Cerro Rougeâtre, entouré de montagnes arides et d'immenses plateaux, apparaît à la fois comme un bout et un centre du monde.»²⁷ L'impression paradoxale de faire un retour dans le temps et l'expérience primitive de l'espace sont fortement imprégnées en moi. Bout et centre du monde, Potosi constelle et nourrit mon imaginaire.



Maria Ivone dos Santos, *Potosi*.
Manche en coton brodée au fil d'argent (détail).

Pleine de sens, Potosi entretient et sillonne à la fois les chemins de ma démarche postérieure²⁸. Avec un écart temporel de près de vingt ans (je continue à ce jour d'être attirée par cette expérience), j'aperçois, au détour du travail d'écriture engagé en relation avec mon activité plastique, une sorte d'aventure minière : extraire d'un filon d'argent le motif *montagne* pour entreprendre un travail avec les métaux. Images en mouvement, échange d'impressions d'où se détache la figure puissante et isolée de la montagne. Les parcelles précieuses extraites des « vetas », les minéraux et l'exploitation minière de la « mita »²⁹ d'autrefois, dont les signes sont encore visibles dans ce contexte géographique précis, m'appartiennent depuis.

En étalant des modes de projection de ma mémoire, tel l'enfant qui joue et invente les conditions de son savoir, je perçus la mise en œuvre de la manche comme un choc corporel, fruit d'une tension d'articulation

rédigé en 1585, par Luis Capoché : « Le Potosi est situé à environ 4 000 mètres d'altitude, sur un plateau désolé, froid, venteux et poussiéreux, totalement dénué de ressources agricoles, sauf quelques champs de pommes de terre (papas). Il faut tout faire venir – du monde entier – vers cette ville qui rassemble en quelques dizaines d'années jusqu'à 160 000 habitants. (...) La Montagne elle-même – le « Cerro » – est isolée ; elle a deux lieues de tour, et un cerro annexe, beaucoup plus petit. Les pentes sont abruptes, mais accessibles aux animaux de trait. »

²⁷ N. Wachtel, *Le Retour des ancêtres – Les indiens Urus de Bolivie XX^e - XVI^e siècle. Essai d'histoire régressive*, Paris, Gallimard, 1990, p. 476.

²⁸ De 1987 à 1994, j'ai appris à travailler les métaux, plus particulièrement l'argent. En 1991, j'ai passé mon diplôme de Bijoutier Orfèvre à l'école des Arts décoratifs de Strasbourg.

²⁹ *Vetas*, en espagnol, signifie filons et *Mita* évoque le travail forcé dans les mines, imposé aux Indiens par les conquérants.

de concepts, de matériaux et d'une image fixe, persistante, une image qui me *démonte*.³⁰

La manche nommée *Potosi* porte la première impression flottante de la montagne (image du billet), reprise et retravaillée en broderie dans ma petite chambre faisant office d'atelier, à Paris, vers la fin de l'hiver 1992.

L'ouvrage m'a appris qu'au fur et à mesure que les fils d'argent avançaient sur l'étoffe, ils en rendaient le relief à la fois tactile et optique. De même que la broderie exaltait le motif, l'acte de broder se constituait en un temps de l'image, lentement vécu. Le travail minutieux se chargeait, à chaque point, de mémoire. Le cheminement de l'aiguille perçant et traversant la surface du tissu, tant de fois répété jusqu'au remplissage du motif de la montagne, me faisait sentir l'image. Intouchable autrefois, ici je la palpais. J'enregistrais la sensation rassurante et rêveuse de l'avoir littéralement «au bout des doigts», dans mes mains et à l'ouvrage. Broder peut alors être perçu comme une opération de *remémoration*, que l'ouvrage spatialise : le geste circulaire qui remplit le motif, tout en renforçant l'intimité donnée par le toucher, charge l'objet d'affects.

« L'homme, en pensant, retourne à la fonction originelle de son être, à la méditation créatrice ; il revient à ce point où créer et savoir se tiennent le plus merveilleusement embrassés l'un à l'autre... »³¹

Avec le fil d'argent défilaient d'autres pensées, toutes sortes d'évocations, invisibles, *derrière* l'image de la montagne. L'éclat métallique fulgurant de l'ouvrage nous conviait, de plus, à faire une expérience relevant de la fascination. La manche s'étirant en *extension* portait en elle, trois fois répétée par l'acte de broder, la même montagne. Déplacée, travaillée et répétée avec insistance, l'image de la montagne sur la manche en coton, montrée en Espagne, brille et s'élanche pour revenir à ses origines.

³⁰ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 494, cité par G. Didi-Huberman in *Devant le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 117 : « Dialectique à l'arrêt », ... C'est la césure dans le mouvement de la pensée (*die Zäsur in der Denkbewegung*). L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique ».

³¹ Novalis, *Les disciples à Saïs, Hymnes à la Nuit, Chants religieux*, Paris, Gallimard, 1975, p. 70.

Michel Barnet disait que « l'esprit de l'homme fondé sur la mémoire thésaurise toutes surprises »³². Ceci dit, l'image de Potosi, remémorée par la broderie, *fixe* et semble *contenir* d'un coup toute une quête, devenant une sorte de relique : un trésor. Exposée dans la capitale politique de l'Espagne comme une *ostension* - comme un *trésor* révélé aux regards des spectateurs dans l'exposition - la manche témoignait de l'ambivalence même des sentiments et des projections de ce périple historique humain qu'engendraient ces allers et retours : « Cette manche de géant sans bras rappelle également la mainmise de l'Espagne sur la Bolivie, qu'elle déposséda de ses richesses naturelles pour en parer richement l'Espagne. »³³

Le déplacement à Madrid de *Potosi* convoque l'histoire, restaurée par un double travail de mémoire dont notre pratique expose une *remémoration* en activité projective. Ma manche intègre désormais la culture et la mémoire historique qui peuple l'imaginaire de la culture tant européenne que sud-américaine, mettant en tension de manière critique mon expérience individuelle et collective.³⁴

Ma mémoire se projette. En arrière et en avant, les temps s'exposent ensemble et ne s'excluent pas. Ils font miroiter ensemble des ressouvenirs et des projections. Nous pouvons penser que s'occuper de remémorer, c'est employer son temps. Borges nous a montré dans sa nouvelle « Funes el memorioso », qu'avoir tout en mémoire est une affaire qui limitait les mouvements de la personne vers le futur. Funes occupait son temps à se souvenir en détail des événements passés. Il *doublait* son existence. L'on peut donc penser, comme l'a si bien énoncé Kierkegaard, que le souvenir est un vêtement au rebut. « Aussi la répétition, si elle est possible, assure-t-elle le bonheur de l'homme, tandis que le ressouvenir fait son malheur, à supposer, bien entendu, qu'il prenne le temps de vivre et ne se mette pas en quête dès l'heure de sa naissance d'un prétexte pour s'évader de la vie, en s'avisant par exemple qu'il a oublié

³² M. Barnet, Catalogue de la Biennale de Cuba, 1997.

³³ M. Caron, *Extensiones Lejanas*, Paris, 1993, texte critique de l'exposition, resté inédit (voir en Annexe 4.1 Tome II).

³⁴ Mon regard était étranger à ces deux situations politiques. En tant que brésilienne, j'avais sur le terrain, et, plus tard avec mon travail plastique, tissé des liens avec l'Espagne et avec la Bolivie. L'espagnol est devenu ma deuxième langue (ma langue maternelle étant le portugais), apprise lors de voyages sur le territoire sud-américain. (cf. mes remarques de la p. 23.)

quelque chose. »³⁵ Mouvement nomade, errance du corps et expérience du monde, sédimentation mnésique, trouvent un terrain, un sol dans l'espace de l'art. La manche projetée au-dehors appartient au monde. Ma mémoire se projette. A Madrid, *Potosi* s'élance vers l'Amérique du Sud. Ce fragment de vêtement richement brodé expose dans un circuit artistique un périple historique. *Potosi* est un objet construit artisanalement, par des gestes lents et minutieux. L'ouvrage brodé expose une expérience de remémoration de nature ambivalente. Le motif de la montagne, trois fois répété, évoque les extractions minières qui ont enrichi l'Espagne. L'acte de *répétition/remémoration* dont *Potosi* est constitué fait, dans ce contexte de présentation précis, dans cette ville espagnole, un retour critique qui fonctionne comme un *remuement* des événements historiques passés.

Potosi devient une *extension du corps*. Il faudrait alors la considérer comme pièce inaugurale d'un *élan* et d'un *retour* de ma propre *mémoire*.



³⁵ S. Kierkegaard, *Le Ressouvenir est un vêtement au rebut*, 1843. In : U. Fleckner (org.) avec un essai d'images de Sarkis, *Les Trésors de la mnémotique (recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida)*, Dresden, Verlag der Kunst, 1998, p. 136 : « Répétition et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient a été ; c'est une répétition en arrière ; la répétition proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant. »

1.1.1. Montagne : métaux, échanges et gestes

« Les signes d'échange, parce qu'ils satisfont le désir, s'appuient sur le scintillement noir, dangereux et maudit, du métal. Scintillement équivoque car il reproduit au fond de la terre celui qui chante à l'extrémité de la nuit ; il y réside comme une promesse inversée de bonheur, et parce que le métal ressemble aux astres, le savoir de tous les périlleux trésors est en même temps le savoir du monde »³⁶

Hors du monde de l'art, l'image de la Montagne imprimée et rendue à la circulation en tant que papier monnaie semblait indiquer (de manière sous-jacente) que *Potosi* était le lieu originaire de l'argent. Cette monnaie-signes, les 10 pesos boliviens, figurant la vue sur Potosi, appelait un regard critique. Dans *Le Capital*, Marx se réfère aux mines de Potosi.³⁷ Depuis sa découverte par les Espagnols, la ville de Potosi articule les dépendances entre deux mondes, brassage de deux modes de fonctionnement économique. L'univers indien était guidé par l'idéal de complémentarité et d'autosuffisance, tandis que le monde hispanique était fondé en principe sur une économie de marché. Pierre Vilar nous dit : « Ce contact marchandise-argent sur le lieu même de la production du métal fait vraiment de Potosi un des grands lieux historiques de la naissance du capitalisme. » comme étant le berceau du capitalisme.³⁸

Les mines dans lesquelles venaient travailler des familles entières d'Indiens fournissaient les richesses du *Sumaj Orcko*³⁹, dont les Espagnols

³⁶ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966, p. 184. cité par P. Vilar, *Or et Monnaie dans l'histoire, 1450-1920*, Paris, Flammarion, 1974, p. 14.

³⁷ K. Marx, « Os metais preciosos » (Les métaux précieux) in *Para a critica da economia politica do capital. O rendimento e suas fontes*, São Paulo, Nova Cultural, 1996, p.159. L'ouvrage que nous avons consulté est une adaptation en portugais, commenté par J. A. Giannotti, de l'édition allemande, *Marx-Engels Werke*. Berlin, Dietz Verlag, 1972, v. XIII.

³⁸ P. Vilar, Le Potosi. In: *Or et Monnaie dans l'histoire*, op.cit. pp. 148 -161 : Dans la *Relación General de la Villa Imperial de Potosi*, rédigé, en 1585, par Luis Capoche, propriétaire de deux engins hydrauliques de broyage du minerai et publié en 1959 dans la collection « Biblioteca de Autores Espanoles », nous permet un contact avec les problemes de Potosi. Il décrit la situation de la Ville de Potosi à cette periode, et les conditions de travail dans les mines. La ville était une juxtaposition de marchés de toute sorte, dont le marché du minérai : *on y vend l'argent contre l'argent*.

³⁹ *Sumaj Orcko*, appellation de la Montagne de Potosi en Quechua, langue vivante, parlée encore dans les plateaux sud-américains, qui signifie Cerro riche (montagne belle, riche).

s'étaient arrogés le droit d'exploitation, en percevant, sur le métal recueilli, des tributs pour la couronne.⁴⁰ La Montagne recèle depuis une étrange et fascinante ambivalence entre négativité et positivité : comme lieu de souffrance et source même de minerais porteurs d'une promesse de bonheur.⁴¹

L'image imprimée de la Montagne trouve alors d'autres étendues. Je me mets à penser à ces mouvements, ces déplacements, ces vécus. Je fais alors une sorte de prospection dans la nuit des temps pour *tirer de la manche* des sujets de travail. Les billets d'échange impliquent des opérations de manipulation telles que *toucher*, *trier*, et *compter*. Portables, leur mince surface presque volatile représente une valeur en métal. Le travail dans les mines, la transformation du minerai, entraînent le corps dans une expérience de résistance d'un tout autre ordre.

Les minerais et métaux, jaillis des profondeurs de la terre, m'ont littéralement fait errer et dissenter sur les mouvements d'expansion et sur la *latence* et la puissance de ces lieux de réserve et de promesse⁴². Comment penser alors à la dérive de la raison et à l'aveuglement engendrés par la cupidité et le pouvoir ? Dans quelle mesure, dans le cadre de notre thèse, les gisements miniers rejoignent-ils les *gémissements* des hommes, *étoilés* de gestes issus d'histoires et de contingences corporelles sensibles ?

⁴⁰ N. Wachtel, op.cit., p. 478 : « Le tribut et les autres charges coloniales avaient pour fonction, essentiellement, de contraindre les indiens à s'intégrer dans l'économie de marché, en vendant soit certain de leurs produits, soit leur force de travail... Les tâches les plus pénibles sont exécutées par les mitayos. »

⁴¹ P. Vilar, op.cit., p.192-193 : « Nous avons aperçu, au Potosi, le marché de l'argent déclenchant à la fois croissance économique, enrichissement, corruption, luttes sociales, discussions entre autorités, scrupules d'administrateurs et de religieux, avec des enquêtes parfois très modernes, et invectives du haut de la chaire. » [...] « Est-ce que le métal, pour les hommes du XVI^e siècle, exerçait un pouvoir d'attraction, extra-économique, fondé sur les structures mentales – et peut-être psychanalytiques – propres à leur temps ? »

⁴² K. Marx, *Para a crítica da economia política do capital. O rendimento e suas fontes*, Sao Paulo, Nova Cultura, 1996, p.162. : Un fragment tiré d'une lettre de Colomb (note trouvée dans les marges des manuscrits de Karl Marx) dévoile encore un indice : « l'or est une chose merveilleuse ! Quiconque l'a est le propriétaire de tout ce qu'il souhaite. Grâce à l'or, l'on peut obtenir l'accès des âmes au paradis. »

1.1.2. Terre et Corps : *Potosi*

« On a l'impression que la terre est conçue à l'image de l'homme, qu'elle forme un corps. Les mines s'enfoncent dans ses entrailles, et à l'intérieur, sous l'effet de l'irradiation des astres, comme dans un laboratoire où tout est en ébullition, s'accomplit la transmutation des minéraux et des métaux »⁴³

Une peinture reproduite sur la couverture d'un catalogue à Anvers, en Belgique, commémorant les 500 ans de la découverte de l'Amérique en 1992, m'a permis d'accéder à l'imaginaire de cette aventure politique contenue également dans la manche que j'ai exposée à Madrid.

Une toile magnifique, *La Virgen de Cerro*⁴⁴ (La Vierge de la montagne), tableau anonyme peint avant 1720 qui se trouve à la maison de la Monnaie à Potosi, figure un syncrétisme qui a probablement existé entre les cultures inca et espagnole. La toile peut rendre visible un cas de figure, une situation énigmatique où sont présentés plusieurs personnages et différentes actions.⁴⁵



Anonyme, *Virgen del Cerro*
(*La Vierge de la Montagne de Potosi*),
avant 1720. Peinture Hôtel de la Monnaie,
Potosi, Bolivie.

⁴³ F. J. Verspohl, *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977, stratégies pour réactiver les sens*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 24. L'auteur cite H. Breckamp, « Antikensehnsuch und Maschinenglauben » in Herbert Beck et Peter C. Bol, Berlin, Ed. Forschungen zur Villa Albani, 1982, p. 535.

⁴⁴ C. Merewether, « The Migration of Images : Inscriptions of Land and Body in Latin America » in *America, Bride of the Sun*, Anvers, Royal Museum of Fine Arts/ Im Schoot Books, 1992, p. 211.

⁴⁵ *America, Bride of the Sun* est le catalogue d'une importante exposition commémorative des 500 ans de la découverte de l'Amérique par les Espagnols. Cette exposition avait en couverture l'étonnante image de cette toile, qui se trouve actuellement au Musée de la Maison de la Monnaie de Potosi, Bolivie.

Ce tableau représente la Montagne de Potosi. On y voit incrustée l'image de la Vierge Marie. Il présente aussi divers personnages historiques importants tel que le Pape, un cardinal ou encore le chef inca *Maita Capac*, lesquels, selon la légende, auraient visité la montagne. On y trouve en toile de fond, à gauche, le symbole du soleil, et à droite, celui de la lune.

Selon la description de Gisbert⁴⁶, la peinture associait deux croyances et vénération qui s'imbriquaient dans une seule image. Nous pouvons en identifier la montagne de Potosi (qui représentait *Pacha Mama*, la terre mère pour les Incas) d'où émergeaient le visage et les mains de la *Vierge Marie*.

Le travail plastique en question présente une sorte de montage, par un jeu d'équivalences entre croyances animiste et catholique. Un schéma de la cosmogonie inca, dont ressort le fameux dessin qui se trouvait dans le temple du soleil à Cuzco,⁴⁷ semble structurer l'image. Deux mondes se superposent. Nous pouvons aussi nous interroger sur la fonction didactique de cette toile et du rapport entre croyances religieuses et exploitations marchandes. Les mains ouvertes de la Vierge sur la montagne semblaient accueillir avec tempérance les rêves et la folie qui ont ébranlé tant de foules vers cette montagne. Cette peinture nous renseigne aussi sur un certain transfert entre la montagne et la figure de la femme.⁴⁸ Toutes deux fournissent sur le plan imagé des fruits aux richesses cachées : les minerais et l'homme lui-même.

Si un certain *inconscient historique*⁴⁹ hantait le cœur des images... L'artiste a exposé sur une seule toile une *figure - symptôme*, comme un jet, qui montre ensemble tous les personnages importants pour la compréhension d'une quête/conquête. Le mot « Conquête » revêt une certaine gravité. Figurant le geste d'accueil - les mains ouvertes de la Vierge Marie - la peinture recèle d'autres mouvements, celui de l'emprise et de la possession de ses entrailles

⁴⁶ T. Gisbert, « The Indigenous element in colonial Art », in *America, bride of de Sun*, op.cit., p.143-155.

⁴⁷ N. Wachtel, op.cit., p. 560. « On connaît la représentation du monde qui figurait sur l'autel du temple du Soleil, au Cuzco, grâce au fameux dessin de Santa Cruz Pachacuti : il s'agit d'une sorte de carte du cosmos. ». Voir figure page 44.

⁴⁸ Ibid, p. 580. L'auteur fait mention de cette toile. Il analyse aussi le schéma de significations et ambivalences et d'échanges entre *le monde du haut* et *le monde du bas*, étant donné que pour les indiens la *Pacha Mama* est une entité féminine.

⁴⁹ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, 1985, p. 43-44 : « *L'Ursprung*, origine tourbillon dont Benjamin parle à propos d'un inconscient historique ».

pour retirer le métal.⁵⁰ Le temps a engendré un champ métallique devenu creuset de passions, de fascination pour le métal et ses attributs. L'homme a produit les gestes et laissé des *œuvres-témoins* de ce périple humain.

Cette peinture réalisée à un moment précis de l'histoire incarne une tension qui manifeste également une sorte de *compression*. Il est important de noter au passage que l'*emprise*, comme geste aussi doublement chargé d'un inconscient historique, est une habitude qui persiste encore de nos jours en Bolivie. Les Indiens font encore des pèlerinages sur un lieu de culte, un temple catholique, pour recueillir des « morceaux » de roches tirés de la montagne de Potosi, comme fétiche qui promet la fortune.⁵¹ Prendre en main un morceau d'argent, est-ce aspirer à avoir la montagne toute entière ? La moindre parcelle de métal peut alors devenir un objet de méditation.

Dans *Potosi*, l'argent qui a défilé entre mes mains sous forme de fils m'a déportée *ailleurs*. L'argent est une promesse et une énigme. Le moment de contact entre le mineur et le minerai, entre l'artiste et son objet peut se rapprocher de la sensation d'intimité rêveuse de Novalis dans son *Chant du Mineur*. La matière l'informe :

« Elle est, dans son amitié,
Toujours prête à lui raconter
Les formidables aventures
D'un temps immensément lointain. »⁵²

⁵⁰ Dans la partie inférieure de cette toile, les autorités civiles (Le Pape, l'Empereur Charles V..) remercient Dieu pour la richesse tirée de la Montagne de Potosi.

⁵¹ T. Gisbert, op. cit., p.146.

⁵² Novalis, « Chant du Mineur », poème extrait d'Henri d'Ofterdingen in *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la Nuit, Chants religieux*, op. cit., p. 93.

1.1.3. Manche : ductilité et projection

« J’entendais dire que le *Sumaj Orcko* était une mine inépuisable et qu’il y avait tellement d’argent que les filons étaient si riches qu’il aurait été possible d’y construire un pont en argent, reliant Potosi à l’Espagne »⁵³

La petite légende ci-dessus rapportée par des habitants de Potosi nous fournit une riche image afin de rêver un peu. L’Espagne et Potosi : quelle mémoire serait capable d’occuper l’espace concret, l’espace entre les deux mondes presque en contact ? Les rencontres dans un voyage recourent l’espace doublé comme art. Comme s’il était alors possible de s’allonger jusqu’à l’autre bout du monde. En action, l’art seul nous rend capable de figurer ce mouvement.

Métaphore d’une liaison (rendant matériel l’écart qui séparait les deux situations), tout en dévoilant un rapprochement des métaux vers le pouvoir, la manche emprunte aussi la ductilité du métal pour se *projeter* dans l’image rêvée du pont. D’où je me place alors, ce *pont d’argent* me sert de base pour marcher. A mi-chemin, sans voir mon port d’arrivée, je marche sur le fil de ma recherche, en butant contre ma propre mémoire. L’image de ce pont d’argent, pouvant combler l’écart entre les mondes, dévoile l’envers de l’histoire. Ce *signe-fantôme* d’une migration incessante actualisée par la manche fait *figure*.

Les actes constitutifs de la manche, rendus à l’ivresse des métaphores de l’étirement et du pont, préconisent l’enjeu de ma quête. La ductilité conceptuelle dont l’œuvre devient témoin, non seulement retrouve sa puissance dans l’exposition, mais fournit d’autres pistes de travail sur le plan de la pratique d’atelier.

Déroulant et étirant un fil, il me semble bien possible de sentir l’*écart* entre mon corps et mon vécu. La manche se prolonge. Par sa taille et par les images qu’elle porte, elle scintille, au moment de l’exposition, des lieux de notre expérience vécue. Détachée du corps et suspendue, la manche évoque

⁵³ cf. mes remarques de la p. 33 : Cette petite histoire est racontée jusqu’à aujourd’hui à Potosi. *Sumaj Orcko*, montagne riche.

un autre espace et un autre temps. L'objet est alors l'habit d'un corps ductile, accomplissant sa fonction de rendre visible et de couvrir ce désir d'aller. Merleau-Ponty nous dit que « si l'espace est existentiel, nous pourrions alors dire que l'existence est spatiale, c'est à dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un « dehors » au point que l'on peut parler d'un espace mental et d'un « monde des significations et des objets de pensée qui se constituent en elles ».⁵⁴ Par cette pièce, le désir de toucher l'autre bout du monde se manifeste. Le corps est absent, mais la manche est un indice qui témoigne de cette ivresse de nos sens. La manche porte des *noyaux sensibles* et devient l'espace physique d'un déplacement mental.⁵⁵ La *ductilité* acquiert une valeur de concept opératoire, étant donnée son pouvoir poétique, me faisant assimiler comme mienne cette notion empruntée aux métaux. Dans la convulsion de multiples liaisons et essais, l'écume des images me baigne en même temps que le bruit des métaux résonne profondément en moi. Entre les fils métalliques mon regard sillonne.⁵⁶ Chargé, mon corps se projette.

1.1.4. Montagne : pondérations et ébauches

« Les doigts doublés d'un souvenir d'argile
En mouvement sous le désir des mains »⁵⁷

Certaines expérimentations nous permettent parfois d'extraire de la nourriture pour poursuivre notre chemin. L'expérience que je vais décrire s'avère être de la sorte. Dans le travail précédent, j'avais éprouvé le besoin

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 339-340.

⁵⁵ Ibid., p. 334 : « Ma perception totale n'est pas faite de ces perceptions analytiques, mais elle peut toujours se dissoudre en elles, et mon corps, qui assure par mes habitus mon insertion dans le monde humain, ne le fait justement qu'en me projetant d'abord dans un monde naturel qui transparait toujours sous l'autre, comme la toile sous le tableau, et lui donne un air de fragilité. Même s'il y a une perception de ce qui est désiré par le désir, aimé par l'amour, haï par la haine, elle se forme toujours autour d'un noyau sensible, si exigü qu'il soit, et c'est dans le sensible qu'elle trouve sa vérification et sa plénitude. »

⁵⁶ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op.cit., p. 318. : « Là, devant nous, l'acte de ce qui nous fait front – nous regarde – lorsque nous regardons. »

⁵⁷ J. Tardieu, *Pygmalion au travail. Accents*, p. 36, cité par Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 103.

de m'approcher de ma montagne, de la regarder, la toucher et la contourner. Mes méditations antérieures sur l'imaginaire de *Potosi* ont en quelque sorte dessiné le combat physique et matériel qui s'est produit dans celui-ci.

Issus des profondeurs mêmes de cette expérience - elle-même mémoire à l'acte -, des gestes, en l'occurrence celui de *préhension*, émergeaient avec insistance. Parallèlement à la broderie, j'ai modelé avec l'argile une forme semblable à la Montagne de *Potosi*. La matière se pliait à la douceur de mes gestes et l'activité de mes mains formait peu à peu un modèle réduit tridimensionnel, d'une taille d'environ 50 cm. Bachelard disait déjà : « On est bien obligé de convenir qu'avec la terre molle on touche un point sensible de l'imagination de la matière »⁵⁸, retrouvant, par l'expérience concrète, une expérience humaine bien primitive.

Les manipulations constantes m'obligeaient à tenir la terre entre les mains, ce qui me donnait, par extension, une certaine expérience du poids de la pièce. Mes mains servaient de base à ma méditation. De ce fait, elles ont laissé un relief prononcé sur l'œuvre. De mes mains la pièce modelée s'était constituée un plateau. Le poids de la pièce se faisait sentir et la marquait de l'effort de cette préhension.

À chaque fois que je contemplais ce modelage, j'éprouvais le besoin de le soulever. Cette action simultanée de *soupesement* et de *soulevement* qui la plaçait à une distance d'environ 70 cm imprimait dans mon corps un certain malaise, puis, par extension, des contractures musculaires. Je me représentais cette pièce suspendue au plafond, ce qui me permettait de me distancier davantage de ce volume.

Je l'imaginai en argent ruisselant, pendu telle une *apparition* bien concrète. Les tentatives pour l'accrocher ont peu à peu contribué à provoquer des fissures dans mon modèle. À cause de contraintes techniques, j'ai laissé ce projet en attente, et ce sont justement ces problèmes d'ordre pratique qui m'ont amenée à étudier davantage les techniques du moulage que j'emploierai par la suite.

Cette pièce en argile, restée à l'état d'ébauche, m'a renseigné sur deux aspects importants du processus du corps à l'œuvre dans mon travail. En

⁵⁸ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p.133.

modelant la pièce avec mes mains, d'un côté je travaillais une représentation, et de l'autre j'imprégnais ma représentation de traces de mains. L'image de la montagne, *latence à l'acte*, reprise dans une forme d'approche plastique rendue aux folies des gestes formateurs, instaure un rapport entre *main* et *regard*, entre *préhension* et *projection*. Comme si le toucher devenait un prolongement de la vue. Mais aussi comme si le fait de toucher ce modèle réduit de ma montagne d'une distance assez proche contestait cette *vue*. L'étrangeté se trouvait justement dans le fait que cette proximité et ce poids de l'objet n'était plus un effet de contiguïté (de prolongement). Ce toucher n'était plus seulement une extension du corps puisqu'il me mettait en contact avec la matière des mes visions.

La pièce obtenue, coïncidant avec le corps au travers de l'empreinte, dénonce le montage des deux registres ; l'un relevant de la représentation (imitation par réduction d'un modèle naturel de la montagne), et l'autre relevant de la marque, comme une *évidence* du corps. Ce dernier se présente ici par une absence, par un indice, comme dans la manche. Cette *évidence* des mains peut toutefois proposer, sur le plan de la lecture, une adhésion du geste de l'expérience et de l'accueil.

La montagne que nous avons modelée était également un modèle réduit de notre référent, ce qui impliquait une expérience du regard différente de celle du réel. De l'avoir réalisée à une échelle réduite nous donnait l'occasion d'éprouver une sensation d'emprise sur notre objet d'étude. Levi-Strauss nous informe que la réduction d'échelle peut constituer un processus de renversement de la connaissance : « Plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative s'accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'œil. »⁵⁹

J'aimerais retenir de cette expérience quelques points à travailler par la suite : En quoi la réduction est-elle aussi une projection ? La réduction de la montagne à une échelle plus petite peut être conçue comme une activité d'ordre projective. L'objet garde sa forme mais il est réduit au point d'être saisi.

⁵⁹ C. Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1972, p. 34-35.

Mais ce *saisir* et ce *porter* sont les limites de ma projection. En l'ayant en main, mon pouvoir sur cette « géographie » s'accroît. Mais cette projection est marquée par mes mains, ce qui lui confère un repère au corps. La réduction est une *projection*, qui a une finalité de *représentation*, et l'*empreinte* en tant que marque et *indice*.

Nous avons vu que la logique du modèle réduit met une totalité inaccessible à portée de la main. Dans quelle mesure cette connaissance réduite ne configure-t-elle pas un schéma « projectif » ? Comment ce *schéma projectif* croise-t-il l'*empreinte* et génère-t-il une *dynamique* dans notre démarche ? En suivant les traces du récit développées jusqu'à présent, nous pourrions autrement nous demander : ce désir de *porter* l'immensité, où peut-il bien nous *emporter* ?



Le cosmos selon Santa Cruz Pachacuti, ca. 1615. Représentation du monde qui figurait sur l'autel du temple du Soleil (Koricancha) au Cuzco : « L'ensemble s'insère dans un cadre en forme de maison et contient schématiquement les éléments suivants. – Au sommet, dans l'axe central, se trouve Viracocha, entité androgyne qui à la fois englobe et engendre toutes choses, sous la forme d'un ovale allongé, surmonté de cinq étoiles correspondant à Orion (orcorara) ; au-dessous cinq autres étoiles, dont quatre reliées en croix, signalent la Croix du sud (chacana). La lignée de droite comprend les êtres et les forces conçus comme masculins, soit : le Soleil, Vénus du matin, Seigneur-Terre, et l'homme. La lignée de gauche comprend les êtres et les forces conçus comme féminins, soit : la lune, Vénus du soir, Mère-Océan, et la femme. En bas, dans l'axe central également, une grille rectangulaire représente les terrasses cultivées et les greniers, produits du travail humain. »



Notes d'errance: le rouge

« Il y a quelques années, à Porto Alegre, j'ai été invitée à travailler sur le sujet d'un film qui devait être projeté lors du festival de cinéma de Gramado. Les organisateurs pensaient le promouvoir en réalisant, parallèlement, une exposition d'arts plastiques. Le film réalisé par le cinéaste chilien Jorge Duran s'intitulait **La couleur de mon destin**, et racontait l'histoire d'un jeune chilien exilé au Brésil qui tente de se réconcilier avec sa mémoire, avec la nostalgie et la privation de son territoire d'origine. Dans ce montage d'images oniriques des Andes, ponctuées par une musique poignante, le jeune homme, hanté par ces scènes, franchit le seuil de l'Ambassade du Chili à Rio et jette un seau entier de peinture rouge sur l'autorité. La couleur revenait comme un assaut, dans la rage d'un deuil national par le sang qui a coulé dans son pays... »

1.2. Deuxième extension : *Drapeau*

« Semblable à un bras tendu est mon appel. Et sa main, qui pour saisir s'ouvre vers le haut, reste devant toi ouverte, comme une défense et un avertissement, Ô toi, Insaisissable, largement ouverte »⁶⁰

Le *Drapeau*, une autre pièce montrée à Madrid dans l'exposition *Extensiones Lejanas*⁶¹, « pièce montée » faisait contrepoint à la manche. Il s'agissait d'un objet en bois peint en rouge, mesurant 180 x 50 x 60 cm, ayant la forme d'un drapeau, sur lequel figurait un tirage photographique noir et blanc qui doublait un fragment du corps. *Le Drapeau* nous incite à réfléchir à partir de ses caractéristiques : sa rigidité, la couleur rouge et la découpe photographique d'une attitude du corps. Que s'est-il produit dans cette disposition et ce montage ? L'objet expose ses paradoxes.

Les gestes, qui étaient d'une certaine manière occultés dans *Potosi*, se manifestent ici dans un cadre véhément.

Dans *Drapeau*, nous pouvons voir l'inscription d'une image photographique d'une extrémité du corps, qui s'élanche vers une surface en couleur. L'image montre un bras avec la main ouverte, vu de dos, arrêté au milieu du mouvement. À travers la *découpe* photographique, ce bras tendu, geste emblématique d'une action humaine⁶², est envoyé en avant.

Dans *Drapeau*, la photographie sert à prélever un *morceau* du corps. La



Maria Ivone dos Santos. *Drapeau* (détail), 1992. Photographie en noir et blanc, bois, peinture vinylique rouge cadmium. 180 x 50 x 60 cm.

⁶⁰ R.M. Rilke, *Élégies de Duino*, VII, trad. J.-F. Angelo, Paris, 1943, p.83, cité par Jean Brun.

⁶¹ Voir Image, pag. 13.

⁶² A.C. de Oliveira, *Fala Gestual*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p.98 : Les gestes emblèmes : se réfèrent à une catégorie des gestes corporels qui ont un sens partagé, et fonctionnent indépendamment de la parole.

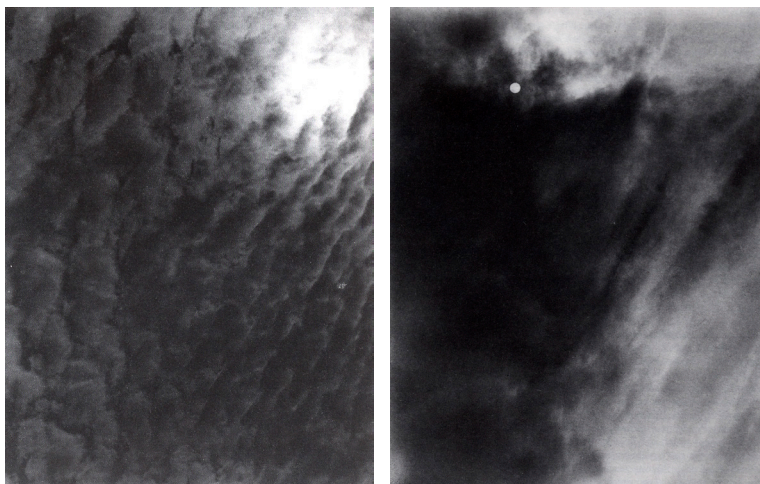
prise de vue est sélective, précise et isole le geste en train de faire signe. Elle cerne le mouvement projeté du corps et renforce cet aspect constitutif de la photographie.

Dans un texte sur une série d'images du photographe Stieglitz, intitulées *Equivalents*, Rosalind Krauss commente l'importance de la

découpe photographique et de son implication dans la lecture de l'œuvre. Elle écrit : « Dans ces photographies, la découpe n'est donc en rien un simple phénomène mécanique. C'est la seule chose qui constitue l'image et qui, en la constituant, implique que la photographie est une transformation absolue de la réalité. »⁶³

En nous montrant à travers sa réflexion comment le regard photographique conduit et suscite des sensations d'arrachement bien étranges, Krauss attire notre attention sur la manière dont Stieglitz construit ses rapports à l'œuvre. Ceci dit, la découpe et l'encadrement définissent une certaine intention⁶⁴.

Quelles sont alors les relations qui se produisent, dans le *Drapeau*, entre cette figure du corps *découpée* et cette forme *délimitée* ? Le cadrage photographique fut tiré sur papier (50 x 60 cm) et postérieurement collé sur l'objet en bois, devenu aussi support pour la peinture. L'image du geste a été escamotée



Alfred Stieglitz, *Équivalents*, 1923-31. Photographie noir et blanc.

⁶³ R. Krauss, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 134-136 : à propos de la série de photographies de nuages (*Equivalents*), de Alfred Stieglitz, réalisées entre 1923 et 1931 : « Ce que ces photographies cherchent de manière répétitive c'est assurer que cette découpe, de cette dislocation, de cette séparation, trouvera un écho en chacun des points de l'image. Les éléments sont placés dans une relation symbolique réciproque. L'instrument esthétique dont dépend cette lecture, c'est la découpe...C'est la seule chose qui constitue l'image, et qui, en la constituant implique que la photographie est une transformation absolue de la réalité...»

⁶⁴ B. Lamarche-Vadel, *Lignes de mire, écrits sur la photographie*, Paris, Marval, 1995, p. 201 : « L'histoire du cadrage est peut être en premier lieu l'histoire de la grande catégorie par laquelle l'œil photographique décompose la réalité c'est-à-dire la sépare, c'est-à-dire la fixe dans une intensité paralysée, par l'extraction violente, la découpe d'un fragment. »

par un cache en plastique pour garder le noir et blanc de la photographie. Avec une lamelle très fine, sorte de bistouri, j'ai contourné la figure pour enlever le film, avant de procéder à la peinture au rouleau. Cette photographie, collée sur le cadre avec une hampe en bois, a été recouverte ainsi que l'objet, d'une peinture vinylique rouge, détachant de la sorte la figure du fond⁶⁵. Nous sommes alors devant deux sortes de découpes de nature bien différentes : celle d'une prise de vue et celle de l'image dans la surface en couleur.

La photo en noir et blanc, au premier plan dans l'image, s'élanche dans le champ rouge monochrome. La paume de la main est tournée vers le rouge... Ce bras en « V », qui crée un va-et-vient entre le geste figuré et l'objet, une alternance entre *saisi* et *saisir*, manifeste l'articulation de ces deux éléments plastiques : l'empreinte photographique d'un bras et l'objet drapeau rouge.

Si l'on s'en tient seulement à ces deux aspects, qui sont constitutifs de ce travail, nous nous rendons compte qu'ils présentent, sur le plan du regard, deux mouvements opposés : la forme rouge saute aux yeux en même temps qu'elle reçoit le bras montré de derrière et qui semble vouloir aller à la rencontre du monochrome. Le geste figuré paraît anticiper, en quelque sorte, l'action de saisir l'objet, mettant ainsi en place une tension entre deux temps : antériorité (du geste) et présence (de l'objet) se trouvent juxtaposés dans une même proposition (au regard). le *Drapeau* est alors le signal de deux directions qui s'affrontent.

⁶⁵ Nous avons utilisé le Rouge Cadmium Foncé (Selenio Sulfure de cadmium) de la marque commerciale *Flashé*-Lefranc&Bourgeois. Il s'agit de couleurs vinyliques, mates et indélébiles, et ce sont les seules qui ont bien répondu, sur le plan des résultats, aux essais d'adhérence sur les différents papiers photographiques et sur le bois.

1.2.1. Rouge comme extension

« La couleur est une chose étendue
et toute couleur est une expansion »⁶⁶

L'artiste brésilien Cildo Meireles, dans le troublant travail intitulé *Déviaton vers le rouge* (1967-80)⁶⁷, nous met face à une expérience perceptive provoquée par l'impact visuel de la couleur rouge qui s'étend sur les meubles, tapis, et objets divers d'une salle entière. Contrariant la logique moderniste de l'autonomie du monochrome, le rouge de l'artiste est rempli de connotations et d'un fort pouvoir symbolique.

Cette œuvre est constituée de trois ensembles nommés *Imprégnation* (1967), *Entorno* (Alentour) et *Déviaton* (1980). Ces trois moments, qui s'étalent dans le temps entre 1967 et 1984, témoignent de la présence, du déplacement et des différences entre des objets et matières qui possèdent cette couleur. Dans *Déviaton vers le rouge : Imprégnation*, par exemple, nous pouvons observer le passage de la couleur rouge des objets aux tableaux. Le regard oscille entre les objets ordinaires et ceux qui sont des œuvres⁶⁸.

Ce rouge s'installe sur les meubles, les choses, et semble littéralement avoir imprégné de couleur toute la pièce. Nous ne regardons pas seulement le rouge, nous parcourons sa consistance expansive et modulaire, dans son étendue, aux alentours et sous nos pieds⁶⁹.

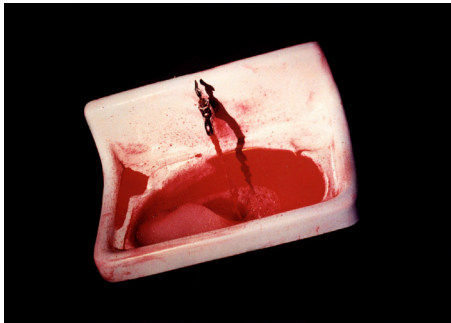
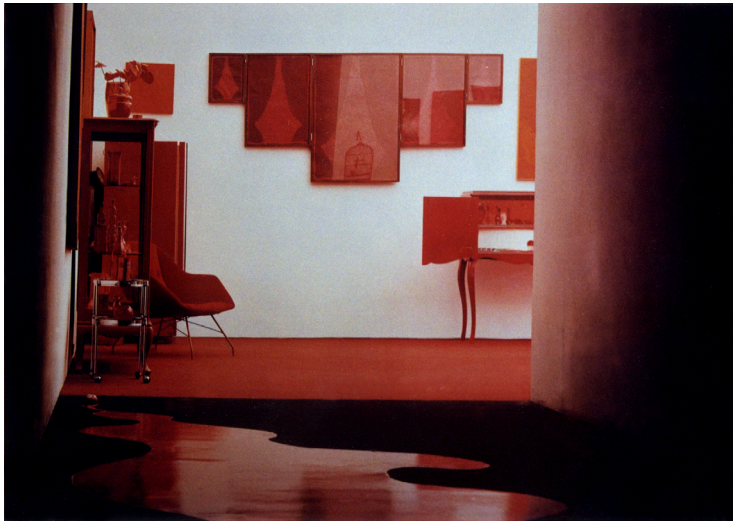
Dans *Déviaton*, le troisième acte de cette réalisation, l'artiste nous fait entrer dans un espace onirique. L'immense pièce est plongée dans l'obscurité.

⁶⁶ J. L. Schefer, « Quelles sont les choses rouges ? », dans *Artstudio*, n° 16, *Monochromes*, Paris, 1987, p. 19.

⁶⁷ En Portugais : *Desvio para o Vermelho* (1968).

⁶⁸ La critique d'art brésilienne Lisette Lagnado a analysé une grammaire de tous les objets collectés dans cette pièce : des œuvres d'art, meubles, machines, habits, nourriture, poisson rouge – identifiés avec raison comme des objets de désir de la classe moyenne – ici devenus uniformes et indistincts.

⁶⁹ F. Junqueira, *Sobre o conceito de instalação*, Rio de Janeiro, *Gávea* n. 14, p. 563 : L'auteur développe le concept d'installation à partir de quelques exemples dont celui de l'œuvre de Cildo Meireles. Selon elle, être dans le rouge conduit à un point extrême - chromatique et spirituel – et à la sensation de l'énigmatique présence des choses colorées.



Cildo Meireles (Brésil) :

Déviation vers le rouge: Imprégnation, 1967-84. Moquette, meubles, appareils électriques, bibelots, ornements, nourriture, peintures, liquides rouges, 1000 x 500cm. Vue de l'installation. Exposition : Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brésil, 1984.

Déviation vers le rouge: Entorno (Alentour), 1967-84. Salle noire, moquette noire, peinture rouge, 250 x 500cm. Vue de l'installation. Exposition : XXIV Biennale de São Paulo, 1998.

Déviation vers le rouge: Desvio (Déviation), 1967-84. Salle noire, porcelaine blanche, robinet d'où sort un liquide rouge, 1000 x 500cm. Vue de l'installation. Exposition : Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1984.

On entend l'eau qui coule à l'autre extrémité de la pièce. Au loin, une petite lumière nous appelle. Au fur et à mesure que l'on s'approche de la source lumineuse, nous apercevons que d'un robinet blanc (telle une apparition dans ce champ noir) coule un liquide rouge. Cette pièce figure une sorte de cauchemar. Par son geste, l'artiste semble marquer d'un sceau rouge toutes les choses... Il nous instruit sur un danger et une violence implicites du rouge, en suscitant, en chacun de nous, un flot d'évocations⁷⁰. Le rouge excite notre perception :

« Le rouge de la peinture (de presque toute peinture) ne fait pas le corps des choses rouges : il les fait venir le plus près possible de la surface. De quelle surface ? De la surface que nous devenons en regardant ce rouge. Et ces choses, étalées en rouge, n'agissent pas, n'énoncent pas ; elles disent : ça.⁷¹ »

Si nous nous en tenons aux aspects physiques de la couleur rouge, nous pouvons remarquer qu'elle possède une étendue sur le plan visuel. Dans notre travail, (*Drapeau*), le rouge est contenu dans les limites d'un objet. Il est à la fois un condensé de rouge, et l'emblème d'une expansion. Il est intéressant alors de considérer comment cette « *concentration expansive* » tisse un dialogue avec la notion de ductilité que nous avons évoquée dans le travail précédent. Selon Marx, les métaux et les couleurs possèdent une relation d'équivalence : « La couleur est la forme la plus populaire du sens esthétique en général. »⁷² L'auteur nous apprend qu'il y a une connexion étymologique entre les noms des couleurs et celui des métaux dans les différentes langues indo-germaniques : « L'or et l'argent (...) apparaissent d'une forme comme la lumière solidifiée extraite du monde souterrain –

⁷⁰ S. Francisco, E. Salles, « Cildo Meireles », *Arte Futura* n. 0, Brasilia, août 2001, pp. 3-9 : Dans un récent reportage réalisé au Brésil, l'artiste évoque la connotation politique de l'usage de la couleur rouge dans son travail. Dan Cameron, par exemple, écrit que le rouge peut être le symptôme des contingences politiques vécues par les Brésiliens pendant la période de la dictature (1964-1980). Plusieurs critiques ont fait des rapprochements entre les événements politiques et son œuvre, mais Cildo Meireles signale qu'il travaillait plutôt sur la perception de cette couleur. Les *Déviations* résultent de la confrontation entre objets et situations de tension, par l'emploi de certains principes de physique, comme la déviation optique (l'excès chromatique) et l'altération perceptive.

⁷¹ J. L. Schefer, op.cit., p. 19.

⁷² K. Marx, « Os metais preciosos » in *Para a critica da economia política do capital. O rendimento e suas fontes*, op.cit. p.159. La relation entre couleurs et minéraux est bien complexe et remonte dans le temps. Les pigments minéraux ont toujours servi de base à la fabrication de pigments.

l'argent reflétant tous les rayons lumineux dans son mélange primitif, et l'or reflétant sa plus grande puissance de couleur, le rouge. »⁷³

Que se passe-t-il à l'intérieur de ce champ rouge ? Comment l'objet met-il en tension le corps et le *projette-t-il* dans le champ de cette recherche ? Si nous considérons cette pièce dans une perspective d'ensemble, *Drapeau* signifie un moment d'arrêt dans notre démarche, et semble présenter à la fois une *contention* et une *expansion*.

1.2.2. *Drapeau* : arrêt et tension d'un champ

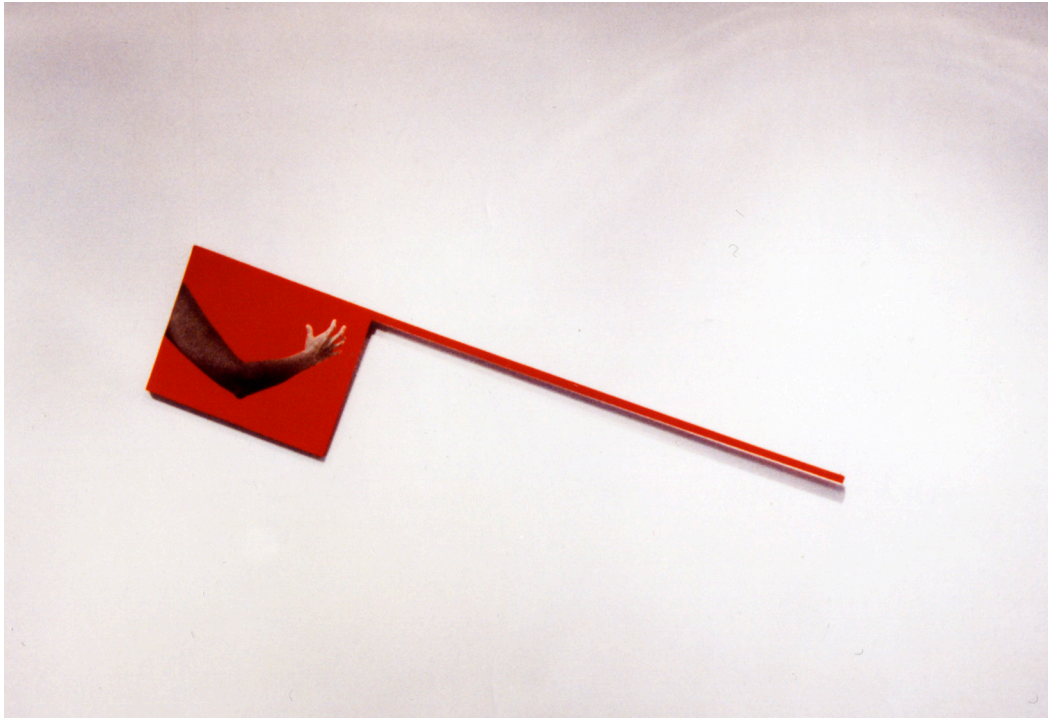
« *Signum* dérive du verbe *sequer* : *suivre*. *Signum* serait l'objet que l'on suit, qui indique la voie, qui fixe le bout d'un mouvement, notamment au sens militaire ; (...) parmi ses nombreux sens *signum* en latin désigne à la fois l'enseigne, le drapeau, l'étendard, et par extension, le signal du départ, de l'attaque, le mot d'ordre. *Mais aussi*, il est admis que *signum* peut provenir du verbe *secare* : couper, découper »⁷⁴

Un drapeau est une sorte de territoire, tout au moins le représente-t-il. Cet objet a pour fonction d'informer sur l'appartenance territoriale, idéologique ou religieuse de l'individu qui le porte. Un drapeau, comme tout signe héraldique, a ses codes et sa grammaire⁷⁵, et de ce fait il semble impliquer différemment le regard. L'objet drapeau mais aussi toutes les enseignes ont ainsi une fonction à la fois de représentation et de marquage d'un champ de relations ou territoires.

⁷³ Ibid, p.159.

⁷⁴ P. M. de Biasi, *La Substance du signe*, Figeac, Publisud/ Centre Lotois d'Art Contemporain, 1991, p. 20.

⁷⁵ M. Pastoureau, « Le Regard Héraldique », in *Vision - Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 37, Paris, 1991, p. 25. Sur ce point Michel Pastoureau nous instruit : « Apparus au milieu du XII^e siècle pour des motifs qui furent d'abord militaires – reconnaître et identifier les combattants sur le champ de bataille et de tournoi – les armoiries peuvent être définies comme des emblèmes en couleur, propres à un individu ou un groupe d'individus, et soumis dans leur composition à certaines règles, peu nombreuses mais fortement prescriptives, qui différencient les armoiries européennes des autres formules emblématiques, antérieures ou postérieures. »



Maria Ivone dos Santos, *Drapeau*, 1992. Photographie en noir et blanc, bois, peinture vinylique rouge cadmium, 180 x 50 x 60cm.

Expositions : *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992.

Duplo Pousar, Porto Alegre, 1995.

Mímicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.

Un drapeau rouge paraît porter d'autres évocations. Il peut être associé à des révolutions dont nous avons quelques exemples poignants dans notre histoire.

*As Bandeiras*⁷⁶ sont apparues au Brésil vers 1700, dans le but de réduire à l'esclavage les indiens natifs du Brésil et de prospector les minéraux de ce pays. Les *Bandeirantes* ont été les responsables de l'expansion et de l'occupation du continent par de nombreux aventuriers. C'est ainsi que le *Minas Gerais*, important site géologique d'extraction de l'or, des émeraudes et de bien d'autres minéraux, a été découvert et exploité par les Portugais.⁷⁷ Cette histoire illustre le fait qu'il existe une fonction opérationnelle et symbolique de l'objet drapeau dans la délimitation d'un territoire. Tout drapeau planté en terre conquise a une fonction signalétique et marque l'appropriation d'un territoire.

Si l'on considère notre *Drapeau*, rouge et rigide (red/raide) nous voyons qu'il n'accomplit pas la même tâche de délimitation d'un territoire physique, mais qu'il ouvre d'autres possibilités d'investigations. Il est accroché au mur, et sa forme rigide est elle-même le continent d'une quête. Cette immobilité du champ de couleur et du signe corporel mettent en place une tension dont il serait intéressant ici de commenter quelques aspects.

Par ce cadrage, le geste capté par la photographie indexe une position précise du corps et la fixe sur un plan.

Accroché au mur de la galerie, l'objet expose deux mouvements opposés. Nous pouvons remarquer l'instauration d'une tension entre deux temps et situations. En contemplant l'espace entre le geste figuré et la hampe du drapeau, il est possible de percevoir qu'une distance – temporelle et physique – s'instaure. Un jeu de langage se met à fonctionner entre *pressage*⁷⁸, et *présage*⁷⁹. Une sorte

⁷⁶ Traduit en français par *Les Drapeaux. Nova Enciclopédia Ilustrada FOLHA*, São Paulo, *Folha de São Paulo*, 1996, (Histoire du Brésil), p.132 : « Les drapeaux dans les mains des conquérants portugais, les *Bandeirantes*, ont servi à démarquer le territoire du Brésil. *Bandeirantes* était la dénomination des émissaires du Roi de Portugal, chargés de tracer les limites du territoire conquis. Ils avançaient dans la brousse, mesuraient le terrain et notaient les lieux favorables aux probables prospections minières. Il y a beaucoup d'histoires de ces périple dans la littérature brésilienne. » (traduction)

⁷⁷ Aujourd'hui le Minas Gerais est le nom d'un état de la fédération brésilienne, où se trouvent encore des sources minières importantes ainsi que des villes possédant un patrimoine architectural de la période baroque. C'est le cas de la ville d'Ouro Preto, classée Patrimoine Culturel de l'Humanité.

⁷⁸ Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Paris, Ed. Robert, 1991 : **pressage**, Opération par laquelle on comprime ou l'on marque d'une empreinte avec une presse.

⁷⁹ Ibid, : **présage**, Signe d'après lequel on croit prévoir l'avenir.

d'empoîtement des situations d'urgence se trouve à l'intérieur de l'objet, et lui donne une densité. Le *Drapeau* est une extension du corps, qui, en même temps, contient un signe anticipant l'action de le prendre. Entre l'incitation et la saisie concrète de l'objet s'interpose le geste présage : *Halte !*

Champ d'extension du corps, ce drapeau rouge, en expansion, est l'amplification même du geste du bras en mouvement oscillant, qu'il figure. Entre *hasta*⁸⁰ (main et avant bras en sanscrit) et *hampe*⁸¹ se crée alors une extension directe : l'objet que l'on peut tenir en main est une extension du geste qui fait signe. Le signe corporel, le geste, apparaît dans l'objet signe, le drapeau. L'objet est un continent rouge. La signalétique du *Drapeau* contient et expose l'incrustation d'un geste humain, tiré de notre butin. Accroché au mur, il sert aussi peut-être à marquer le terrain mouvant de nos tracés artistiques dans ce parcours d'errance.

1.2.3. Mémoire et Projection du geste : Gabriel Orozco

« le monde est la somme de ce qui est passé, de ce qui s'est détaché de nous »⁸²

« Oui, c'est peut-être la main qui est à l'origine... »⁸³

L'artiste mexicain, Gabriel Orozco⁸⁴ a réalisé en 1991 une œuvre dont j'aimerais aborder de plus près l'enjeu. *Ma main est la mémoire de l'espace*, (1991) est une installation posée à même le sol, constituée de milliers de petites pièces de bois, à la découpe régulière (des cuillères à glace), disposées autour de

⁸⁰ E.Barba, N.Savarese, *A Arte Secreta do Ator, Dicionário de Antropologia Teatral*, Campinas, Hucitec, Unicamp, 1995, p.136 : « En sanscrit, *hasta* (main et avant-bras) e *mudras* (signal) font référence aux gestes de la main. *Hasta-mudra* = main/signal. Mains. »

⁸¹ Le Petit Robert, op.cit. : **Hampe** n.f. (XVI^e; a. Fr. *hanste* ou *hante*, lat. *hasta* « lance, tige », et frq. *hant* « main ». **V. Ante**). ♦ ° 1. Longue manche de bois auquel est fixé le fer d'une arme d'hast, une croix, un drapeau.

⁸² Novalis, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1975, p. 76.

⁸³ F. Borin, Les mains, code de lecture pour une iconographie. In : *La main*, Orléans, I.A.V., 1996, p. 453.

⁸⁴ G. Orozco, né à Jalapa, Mexique en 1962.

la silhouette d'une main ouverte. La main est figurée par son contour, indice de son absence. La silhouette est délimitée par ces éléments en bois qui tapissent l'espace (le sol) de la pièce, à la manière des ondes qui se forment à la surface de l'eau, quand on jette une pierre. Comme par enchantement, l'espace palpable devient visible.



L'artiste prend ici pour modèle la croissance des arbres et fait pousser une extension de lui-même, à partir de la silhouette de sa main ouverte. Cette croissance qui part de la position de la main écartée produit une sorte de halo matériel. Peut-être va-t-il occuper tout l'espace de la salle qui l'abrite ? Le geste reporté de la main de l'artiste est la limite entre le corps et l'espace. Les bords de la ligne *tapissée* par ces nombreux éléments réguliers forment un *champ* étendu.



Gabriel Orozco, *Mi mano es la memoria del espacio* (*Ma main est la mémoire de l'espace*), 1991. Cuillères à glace (en bois), disposées côte à côte sur le sol. Exposition : *América - bride of the sun*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, 1992.

Ces petits modules en bois ont une fonction, en dehors de leur usage dans cette installation artistique. On les utilise en tant que cuillère à glace. Cet aspect de l'appropriation d'un objet nous invite à lire cette œuvre à partir de la perspective des moyens et matériaux employés. Ce qu'Orozco nous montre, dans l'installation *Ma main est la mémoire de l'espace*, dévoile un aspect de son processus et expose une démarche qui consiste à détourner les objets de leur usage et à attirer l'attention sur une nouvelle configuration de l'espace sémantique. L'artiste travaille alors en dehors d'une problématique de genres artistiques, mais il nous propose de suivre le mouvement de sa pensée.

Benjamin Buchloh a noté que « le travail d'Orozco change continuellement par l'utilisation de différentes stratégies de dislocation discursives temporelles et institutionnelles, dont l'artiste est un joueur ». ⁸⁵

Nous pouvons alors considérer cette installation comme une distribution de matériaux trouvés, redimensionnés à partir d'un bord, résultant de l'occupation physique de la surface du sol. La main qui a tendu des milliers d'éléments est la même qui a tracé le contour de la silhouette de l'autre main, limite entre l'artiste et son retrait. Se retrouvent alors dans ce jeu la mémoire de l'action comme présence dans l'espace, ainsi que la projection du geste comme indice et signe de retrait de l'artiste. À l'œuvre, Orozco grandit et se *projette*.

L'artiste se déplace comme nous dans le *Drapeau*. Et son corps, dans l'œuvre, apparaît à tour de rôle en tant que figure et outil. La main *tend* à perte de *vue l'œuvre* comme extension de l'homme. Chez Orozco, extension et temporalité se correspondent, comme si tout déplacement pouvait alors trouver un équivalent spatial lors de sa projection.

Il nous est néanmoins possible d'entrevoir quelques distinctions entre les différentes positions des éléments en jeu dans nos œuvres respectives. Par rapport à *Ma main est la mémoire de l'espace* et en ce qui concerne la question de l'œuvre comme extension du corps dans *Drapeau*, l'objet n'est pas seulement à la limite du geste. L'objet *contient* le geste. Rouge, il expose son germe aussi bien que le mouvement qu'il suscite. La mémoire au corps, dans notre démarche, trouve ainsi son étendard.

⁸⁵ B.H.D. Buchloh, *Gabriel Orozco*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2000, p.77.



Notes d'errance : l'étain

J'ai quitté « Siglo Veinte » en bus, après avoir passé la nuit dans un petit hôtel de cette ville minière de Bolivie. La tête collée contre la vitre, je regardais un groupe de femmes portant trois ou quatre jupes froissées superposées qui semblaient être confectionnées dans un tissu très lourd et dont l'apparence était bien différente de celles que j'avais vues auparavant en ville. Curieuse, j'ai demandé à ma voisine le pourquoi de ce détail et elle m'a répondu qu'il s'agissait de femmes mineurs qui sortaient de leur travail. Elle me raconta alors que les femmes cachaient des morceaux d'étain, tirés de la mine, dans la doublure de leur jupe. Par cette pratique elles rapportaient chaque jour un peu de métal pour fabriquer des objets qui leur procuraient un complément de ressources pour survivre. Enfin, le vieux bus se mit en route. Je contemplais alors les reliefs du terrain, qui heurtaient les roues du véhicule et semblaient à leur tour me frapper. Brusquement, je me suis souvenue du film « Conan, le barbare » que j'étais allée voir la veille, dans la salle de cinéma de la ville : une maison de trois étages en bois qui accueillait de nombreuses familles avec leurs enfants. Rien dans ce bleu cobalt du ciel de Siglo Veinte, ne laissait soupçonner l'agitation de ce lieu où s'est déroulé le bruyant film d'hier... « L'aride paysage défilait devant mes yeux. »⁸⁶

⁸⁶ Siglo Veinte est le nom d'une petite ville minière de Bolivie, qui exploite l'étain. Je l'ai visitée lors d'un voyage entre Potosi et Cochabamba, en 1982.

1.3. Troisième extension : *Du bout des doigts*

Chacune des extensions précédentes pointent un aspect du rapport du corps à l'espace : dans *Potosi*, la manche s'élanche dans l'espace expositif, en même temps qu'elle évoque des espaces géographiques lointains. Dans le *Drapeau*, le mouvement de la main, suggéré par la hampe et figuré dans la photographie, est *happé* en plein milieu. L'incorporation et le montage des situations et espaces hétérogènes montrent les différentes orientations de nos extensions. Le geste de préhension et ceux liés aux échanges effectifs entre les gens étincelaient : billets de banque ou parcelles de minéraux précieux cueillies sur le terrain.



Maria Ivone dos Santos,
Frotter les doigts (étude), 1993-2001.

L'imaginaire des matières métalliques me travaillait au point que mon corps suivait ma pensée. Inconsciemment, en l'évoquant, je me retrouvais en train de faire des gestes (me *frotter* les doigts, les joindre), comme si mes pensées se structuraient ainsi plus clairement. Si se frotter les doigts produit en moi une sensation de chaleur, cela exprime avant tout une pensée et engage un regard extérieur. Le geste à la fois produit une sensation et fait signe.

En fait, se frotter les doigts est un signe emblématique qui, au Brésil, se réfère à l'argent et notamment au fait d'en demander à quelqu'un⁸⁷. Je

⁸⁷ M. Rector, R.A. Trinta, *Comunicação não verbal: A gestualidade brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1985, p. 120-121 : « Il y a certains gestes spécifiques ou pas qui ont une fonction de message. Ceux sont des gestes emblèmes : Argent : Frotter le pouce droit avec l'index, levant la main... » (traduction).

me retrouve alors à travailler sur plusieurs fronts et à me questionner sur les fonctions actives et les figurations réflexives de notre corps à l'œuvre.

J'ai ainsi porté mon regard sur la main que faisait le geste de se frotter les doigts, et j'ai commencé à imaginer la configuration d'autres mouvements : replier les doigts en mouvements successifs, comme pour déterrer quelque chose, pénétrer une matière, la transformer et laisser les doigts s'imprégner de ses traces. Leurs extrémités dessinaient des volutes et bien qu'ils ne portaient aucune marque, dans mon imaginaire mes doigts semblaient tachetés.

En réfléchissant à ces gestes, je me suis souvenue d'un texte de Bachelard. Analysant l'onirisme de la puissance métallurgique, il exprimait une pensée qui touchait, semble-t-il, à notre processus de travail : « Mais avant de savoir, il faut vouloir, il faut vouloir plus qu'on ne sait, il faut rêver la puissance. Le métal est le prix d'un rêve de puissance brutale, le rêve même du feu excessif. »⁸⁸

En revenant sur mes gestes, j'ai éprouvé le besoin d'une autre sorte d'expérience : avec les doigts de ma main gauche, je contournais le pouce de celle de droite, puis, successivement, je saisis l'index, le majeur, l'annulaire et le petit doigt. Je gardais ainsi en moi leur mesure. La main touchée semble avoir laissé l'empreinte de ce parcours au bout des doigts de la main touchante.⁸⁹ Je me frottais encore une fois les doigts. Ce faisant, j'ai gardé l'impression que ma main gauche m'informait sur la projection des actes que je me préparais à accomplir.

La mémoire de ce toucher a fait naître en moi une sensation et a *designé* ainsi une forme pour mes projections. Quel espace résulte de cette expérience ? Ce que l'on retient pour l'instant de notre petite méditation solitaire, est la constatation que nos mains, qui explorent le monde et sont des outils de transformation de la matière et de notre *perception*, peuvent à tour de rôle se montrer et *incarner* un signe. Emplies de pouvoir, mes mains sont, en acte et en figure, à l'œuvre.

Si simple soit le départ, quelle mémoire se forme alors *au bout des (mes) doigts* ? Comment à la fois porter et construire une œuvre avec ces fondateurs métalliques qui nous hantent ?

⁸⁸ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, op.cit., p. 236.

⁸⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 364 : « Quand une des mains touche l'autre, la main mobile fait fonction de sujet et l'autre d'objet... Le mouvement et le temps ne sont pas seulement une condition objective du toucher connaissant, mais une composante phénoménale des données tactiles. »

1.3.1. *Du bout des doigts : geste et percussion*

« C'est ainsi que, surtout pour les alchimistes, les gemmes et les minerais sont considérés comme des fruits souterrains de la terre au sein de laquelle ils ont très lentement mûri ; c'est pourquoi la descente dans la mine est donnée pour une sorte de voyage initiatique »⁹⁰

« Apprendre par soi même et faire des expériences, c'est la seule manière de ne pas être dupe »⁹¹

Il y a un jeu d'enfants, au Brésil, qui consiste à nommer chacun des doigts de la main et à leur attribuer un rôle. La main animée de ces personnages interprète alors une histoire. « Minguinho » est l'auriculaire. L'annulaire est « vizinho », le voisin. Le majeur est « pai de todos », le père de tous. L'index est « fura bolo », celui qui trouve les gâteaux tandis que le pouce, « mata piolho », sert à écraser les poux. Un autre jeu d'enfant est de dessiner la tête de personnages au bout des doigts et de les animer. Il se produit alors, chez l'enfant, une concentration extrême entre la main et le regard et les gestes qui opèrent, par magie, un déplacement. Ces expériences ludiques nous informent sur la potentialité des mains et leur rapport à l'expérience et à l'imaginaire. Le geste est à l'origine de l'intangible.⁹²

Par la gestuelle de la main je parle, j'invoque et j'accomplis une tâche. Au sein de notre pratique artistique, les gestes attachés aux transformations des métaux –notamment les techniques de base de transformation et de construction des métaux précieux que je pratique depuis 1987- produisent des répercussions (« percussions » qui ont une certaine conséquence), et pénètrent le matériau de manière effective.

⁹⁰ J. Brun, *Les Masques du désir*, op.cit., p. 24 : Il continue : « Creuset de la vie, lieu où les morts sont enfouis, domaines des Enfers, la terre est donc ce d'où tout part et où tout retourne puisque « tout va sous terre et rentre dans le jeu ».

⁹¹ T. P. Werke, *T. V. Pansophiphe, magische und gabalische Schriften*, Darmstadt, 1976, p. 283, cité par F.J. Verspohl, *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977, stratégies pour réactiver les sens*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 24.

⁹² J. Brun, *La Main et l'esprit*, op.cit., p. 158 : « Mais alors que l'œil ne peut plonger au-delà de l'horizon qu'il cherche à conquérir et reste incapable de mimer ce qu'il ne voit pas, la main a l'unique privilège de donner forme à l'informe et d'esquisser, par le geste qu'elle grave, une voie d'accès vers ce que finalement elle quête, à savoir l'intangible. »

En 1993, à Paris, j'ai eu l'occasion de travailler pendant six mois dans un atelier d'orfèvrerie religieuse où j'ai décidé d'initier le projet qui m'occupait l'esprit. J'aimais travailler dans ces lieux et y passais du temps.⁹³ En partant de mes expériences avec les gestes de la main antérieurement décrites, j'ai façonné des objets qui recouvraient ses extrémités. Il s'agit d'un ensemble d'objets portables, réalisés à la main, et qui posent littéralement l'expérience des rapports entre extensions du corps et la terre, entre ductilité des métaux, résistance et vécu.

Dés, forgés et ciselés en or, fer, argent, cuivre, étain. Sur la base de chacun est gravé au burin : *Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata et Siglo veinte* (noms des mines d'où proviennent les métaux respectifs).

Du bout des doigts est le nom d'une œuvre composée de cinq dés faits pour épouser chacun des doigts de la main droite. Chaque dé a été réalisé dans un métal distinct. Un système de correspondance entre doigt de la main et métal a été mis en place. L'argent trône et occupe la plus haute cime de la main. L'or, métal de grande valeur, est destiné au petit doigt. L'index, celui qui pointe, est un dé en cuivre. L'annulaire est en fer. Le pouce a la lourdeur de l'étain.

Les cinq dés ont été façonnés par la technique de martelage, forge et ciselage des métaux en lames.⁹⁴ J'ai travaillé le repoussé au marteau à partir d'une parcelle de métal laminé plus ou moins épaisse sur une bouterolle en acier, soumettant le métal à plusieurs cuissons afin de le rendre *malléable* à la mise en forme. La réalisation de chacun des dés m'a renseignée sur certains aspects de la résistance des différents métaux employés ; mon corps étant le centre de cette action formatrice :

⁹³ Je venais d'une formation en bijouterie-orfèvrerie aux Arts Décoratifs de Strasbourg et je préparais une Maîtrise en Arts Appliqués à Paris I - Sorbonne (1992-93). J'ai alors pris un temps, dans le cadre d'un stage de Maîtrise, pour réaliser *Du bout des doigts*. C'est ainsi que j'ai réalisé les diverses pièces qui constituaient mon sujet de Maîtrise : *Espace du Corps, Parure de l'esprit : conception d'un bijou et réflexion sur sa portée*. Je travaillais avec un maître artisan du métal, dont la tradition du compagnonnage remontait au Moyen Âge. De mes voyages antérieurs à mon arrivée en France en 1987, j'avais rassemblé quelques pièces importantes. Je me suis rendue compte que le choix de cette formation avait été guidée par l'intérêt que je portais à ces objets de différentes époques et aux métaux.

⁹⁴ Il y a plusieurs techniques de transformation du métal, notamment la fonte : formage des métaux par liquéfaction et mise en moule que j'utiliserai également par la suite pour d'autres pièces comme *Zone d'Ombre* (1994).



Maria Ivone dos Santos,
Du bout des doigts, 1993. Dés en or, fer, argent, cuivre, étain,
gravés en leur base respectivement : *Serra Pelada*, *Carajás*, *Potosi*,
Chuquicamata et *Siglo veigte* (noms des mines).

Expositions : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.
Mímicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.
Rumos Visuais / Vertentes Contemporâneas – Centro Dragão do Mar,
Fortaleza / Fundação Joaquim Nabuco, Brésil, 1999.
Museu de Arte de Curitiba/ MAM, Rio de Janeiro, 2000.

« Placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe, mon corps est un centre d'action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis ; il représente donc bien l'état actuel de mon devenir, ce qui dans la durée, est en voie de formation. »⁹⁵

Chaque matière réagissait d'une manière particulière et chaque métal possédait des caractéristiques intrinsèques, opposant, selon le cas, une résistance différente. Travaillés par parcelles, les métaux malléables se prêtèrent facilement aux formes préconçues tandis que les métaux durs, au contraire, imposèrent un contrôle et une tension plus accrus. L'or, jaune brillant, ne s'oxyde pas. Il est aussi le plus ductile des métaux, pouvant être laminé jusqu'à 0,01 micron. Le cuivre, rose saumon, est moins ductile que l'argent, blanc brillant. Le fer est gris bleuâtre très tenace tandis que l'étain gris-blanc est très malléable.

Il y a une rêverie qui habite l'objet façonné de nos propres mains, parallèlement à l'expérience concrète dont nous avons déjà évoqué quelques situations dans *Potosi*. D'abord, il y a un rapport au temps et à la matière qui est avant tout une 'expérience', dont l'œuvre s'imprègne. Chaque métal est un lieu et un *exil*. Les gestes formateurs, bruyants et monotones, sont sans doute présents dans l'objet silencieux, exhumés par l'imagination.

La description du bouclier d'Achille, par Homère, évoque les différentes fonctions présentes dans cet objet, les éléments qui y figurent, et montre aussi l'imagination du créateur de l'objet. Le bouclier est à la fois une œuvre d'art possédant des caractéristiques physiques spécifiques, une œuvre de documentation historique, une œuvre de l'imagination d'un autre homme, et un signe pour la nôtre.

Dans un monde marqué par la vitesse, je me suis tournée vers des techniques laborieuses de transformation du métal. La pratique du marteau m'a permis de rythmer le temps passé à l'œuvre et de réfléchir sur chaque objet. En les chargeant de mes pensées, je comblais mon désir d'établir une relation plus substantielle avec les métaux, et, en même temps plus exacte quant aux rapports entre forme et concept.⁹⁶

⁹⁵ H. Bergson, *Matière et Mémoire*, *op cit.*, p 153.

⁹⁶ G. Bachelard, *La Terre et ses rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, *op.cit.*, p. 135. : « Avec le marteau naît un art du choc, toute une adresse des forces rapides, une conscience de la volonté exacte. »

L'objet façonné à la main, prend une voie complexe, qui semble entretenir en quelque sorte le noyau de notre recherche. Contenir et exprimer sont les deux formes de partage d'une mémoire et sa projection, au travers des mains. À l'œuvre, on est obligé de se plier aux enseignements de la matière tout en exerçant un contrôle et une économie. Le temps de l'œuvre nous travaille... Il est important alors de voir comment ce rapport temporel peut effectivement participer aux sens de l'œuvre.

Sur les bases de chacun des cinq dés *Du bout des doigts*, on peut lire les inscriptions suivantes gravées au burin : *Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata et Siglo Veinte*. Ces noms se rapportent à des mines qui se trouvent en Amérique du Sud et évoquent l'étendue des lieux d'origine de chacun des métaux. Le geste est à l'origine de l'objet. Tout comme les lieux précédemment nommés, le son des métaux employés est dans chaque objet.

Doublement indexées à l'objet, les expériences vécues (voyages et travail) deviennent dans notre pratique un patrimoine des mains, puisqu'elles sont inscrites comme mémoire dans notre chair, dans notre corps. Façonner chaque pièce au marteau c'est faire une expérience réelle de la résistance mais c'est aussi une ouverture mentale vers le rêve. Le forgeron est un maître qui frappe le métal en homme de pouvoir, tel le chaman⁹⁷. Les métaux et les gestes ont tous deux le pouvoir de se métamorphoser. Actionnés par une main porteuse, les objets ravivent la mémoire des gestes formateurs qui martèlent et fusionnent le métal. La mémoire gestuelle, portée par l'objet fini tenu en main, suscite l'évocation des mines et des rêves humains.

Mon rapport à ces sites remonte à plusieurs années et s'est accru lors des mes voyages et de mon parcours artistique. J'ai effectivement visité *Chuquicamata, Potosi et Siglo Veinte* qui se trouvent respectivement au Chili et en Bolivie⁹⁸. Les mines de *Serra Pelada* et *Carajás*, localisées au nord du Brésil, m'ont touchée par écho. *Serra Pelada* a été l'objet de travail de l'artiste chilien

⁹⁷ Cf. L. Pirot, A. Robert, H. Cazelles, cité par S.G.Paczynsky, *Rythme et geste, les racines du rythme musical*, Paris, Edition Aug. Zurfluh, 1988, p. 299. : « Les forgerons divins façonnent les armes des dieux et leur action s'inscrit dans un cadre mythique : le forgeron est un maître qui frappe le métal en homme du pouvoir, tel le chaman ; le chaman, lui connaît le mystère du geste qui donne la vie au son du tambour. L'artisanat et la musique ont en commun la notion de construction. Yabal, Yobal et Tubal ont des noms qui se rapportent au même verbe « yábal » qui signifie « mener », conduire ».

⁹⁸ J'ai visité ces mines dans les années 1980-1984.

Alfredo Jaar⁹⁹ et du photographe brésilien Sebastião Salgado. Les images des chercheurs d'or au travail de ce dernier ont frappé directement mon imaginaire jusqu'alors nourri des récits de voyages que j'avais lus.

En 1986, Alfredo Jaar a réalisé quatre photographies en couleurs placées dans la station qui donne accès au marché financier de *Wall Street*. Ces images et ces textes ont été retravaillés à partir d'une documentation photographique et d'une série d'entrevues collectées lors d'un voyage dans les mines de Serra Pelada, au Brésil. L'artiste semble avoir été touché par la disparité entre cette foule travaillant dans les mines et le poids en métal retiré des filons. Ce sujet s'est étendu à trois autres explorations plastiques et installations au fort contenu critique et politique¹⁰⁰.

Dans les années 80, les mines de Serra Pelada faisaient la une des médias au Brésil, à cause de la pollution des rivières par le mercure, et en raison également des foules qui se ruaient vers l'or. *Carajás*, un des deux plus importants complexes d'extraction de fer au Brésil, se trouve géographiquement proche de *Serra Pelada*, au Pará dans la '*Serra dos Carajás*'¹⁰¹.



Alfredo Jaar, *Rushes*, 1986. Photographies en couleurs travaillées à l'ordinateur et tirées sur PVC translucide, 106,7 x 71,1 cm. Segment de quatre panneaux installés dans les couloirs du métro de la station qui donne accès au quartier financier de Wall Street, NY.



Sebastião Salgado, *Serra Pelada*, la mine d'or à ciel ouvert, située à environ 400 km au sud de Belém (Etat du Pará), au Brésil (détail). Photo : Magnum, Paris.

⁹⁹ D. Wye, *Social and Political Themes in Recent American Printed Art, Committed to Print*, New York, The Museum of Modern Art, 1988. Dans l'univers de l'art, Serra Pelada a été l'objet de questionnements d'Alfredo Jaar, artiste chilien habitant à New York depuis 1982. En 1986, il a exposé des images photographiques de mineurs au travail en parallèle avec la cotation de l'or et des récits des mineurs, à la sortie du métro de NY (Wall Street).

¹⁰⁰ D. Ashton, P.C. Phillips, *Alfredo Jaar: Gold in morning*, Biennale de Venise, 1986.

¹⁰¹ Voir la carte géographique qui se trouve comme feuille de garde à la fin de ce volume.

Tous les rassemblements humains liés à l'extraction minière, ce vécu collectif décrit par des historiens de Potosi et que nous avons évoqué précédemment, ont fondé un imaginaire fertile au sein de notre pratique.¹⁰² Comment ne pas se laisser emporter par ces narrations et par le souvenir d'avoir foulé le sol de Chuquicamata,¹⁰³ de Potosi, ou même d'avoir eu en main une simple pépite de *pyrite* ou d'or?

Les espaces géographiques sont rassemblés au *bout des doigts* et rayonnent. Dans la main, puissance, étendue et caresse cohabitent le temps d'un toucher.

1.3.2. Parure des doigts : extensions et synesthésies

« L'homme inconsciemment transpose la forme, le rapport fonctionnel et le comportement normal de ses membres dans les objets que la main exécute ; ce n'est qu'ensuite qu'il prend conscience de l'analogie qui existe entre sa main et lui-même. »¹⁰⁴

« Les sens construisent le corps par morceaux, à partir de leur exercice »¹⁰⁵

Assise seule, je regarde et tiens les cinq dés en main. Je sens mes doigts engourdis qui résonnent et se percutent à chaque toucher. Le geste emblème qui se trouvait à l'origine de l'objet se charge alors de gravité et d'ampleur. Au bout de mes doigts, les dés couvrent les extrémités de ma main droite et apportent au corps une charge matérielle et conceptuelle qui les déborde. Que représente le

¹⁰² N. Wachtel, op.cit., p. 478 : « Une description anonyme datée de 1603 (à un moment où la courbe de production d'argent se situe encore à ses niveaux les plus élevés)..... Les tâches les plus pénibles sont exécutées par les mytaios (4000 sont employés à l'intérieur de la mine, 600 fouillent le minerai dans les engenios, 180 extraient et transportent le sel), tandis que 10 000 travailleurs libres interviennent aux différentes étapes de traitement du minerai. »

¹⁰³ Chuquicamata, la plus grande mine de cuivre à ciel ouvert du monde, se trouve au nord du Chili, dans le désert d'Atacama. Nous avons visité cette mine au mois de février 1981.

¹⁰⁴ J. Brun, *La Main et l'esprit*, op.cit., p. 47.

¹⁰⁵ M. Serres, *Les Cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985. p. 243.



Maria Ivone dos Santos,
Du bout des doigts (portées), 1993-2001.

fait d'avoir en main le dé en fer portant l'inscription *Carajás*¹⁰⁶? Comment ne pas se laisser emporter par les directions indiquées dans l'objet même?

Sur ma main parée de métaux, mon imaginaire s'évade. Du petit doigt doré brille le soleil de la terre. Sur l'annulaire durci retentit le fer des armes et des chaînes qui soudain réveillent en moi le souvenir d'un grand couteau dessiné au crayon sur une paroi en bois de la ferme de mon

père. Au milieu de ma main trône, sur le majeur, la blancheur lunaire de l'argent de Potosi, tandis que toucher l'index rose et conducteur me transporte vers les ascenseurs en cuivre de Valparaiso qui luisent des fastes métalliques acquis grâce aux richesses accumulées pendant la Seconde Guerre mondiale.¹⁰⁷ « Le bonheur des uns fait le malheur des autres ». En me remémorant tout cela, je pense aux Gitans qui, aujourd'hui, continuent peut-être de vendre de grandes casseroles en cuivre sur les routes sud-américaines. Mon pouce d'étain, le plus lourd de tous, symbolise quant à lui le lourd et gris vingtième siècle. Tous tiennent dans mes mains¹⁰⁸. Au *bout des doigts*, je porte l'immensité secrète de la Terre, et, d'un geste, j'éveille mes sens par des murmures métalliques qui se répandent dans l'espace.

Avec *Du bout des doigts*, les noms retournent, en quelque sorte, aux choses et aux espaces d'origine. Le signe linguistique de *Potosi*, par exemple, retrouve son sol sur le dé en argent, métal tiré du monde matériel. Le nom



Potosi, Bolivie :
Carte Géographique de l'Amérique du Sud, IBGE, 1988.

¹⁰⁶ *Carajás* est le nom d'une importante mine de fer au Brésil. Le fer extrait de ce lieu est transformé en acier et alimente l'industrie d'armement aussi bien que la construction civile du pays. Ces exploitations minières étaient aussi une partie importante du projet de développement du pays, mis en place par les gouvernements militaires durant les années de dictature au Brésil.

¹⁰⁷ Le Chili a pris un essor important en exportant divers minéraux, du cuivre et du salpêtre pour alimenter l'industrie de l'armement pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

¹⁰⁸ Lorsque je prends en main ces objets, je crée un centre qui permet au regard et au toucher de me porter loin. Je me souviens alors de G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 238. : « Mais on ne voit pas loin de n'importe où, on ne prend pas possession de la terre immense sans point fixe. Il faut que le poète qui rêve pour nous indique son piédestal, la hauteur, le promontoire ou tout simplement le centre où l'on centralise la volonté de domination. »

gravé au burin, creusé par un geste éminemment cartographique, sillonne la surface d'argent : l'écriture fait renaître un lieu.

Les mains qui ont transformé les matières sont aussi celles qui, maintenant, portent leurs histoires. L'intimité du toucher et du porter contraste avec le poids évocateur de chacun des dés nommés. Les métaux qui épousent la forme des doigts, par le fait de comporter l'indication de leurs lieux de provenance, semblent produire une étrange circularité. En même temps que la nomination indexe l'objet, elle permet d'ouvrir d'autres dialogues, d'établir de nouvelles relations, d'être le mobile d'un exercice critique. Chaque dé est un condensé matériel de sens qui rappelle un lieu important sur le plan économique. Riches en minéraux, ces lieux sont également, chacun à leur manière, les berceaux d'histoires individuelles et de rêves collectifs. Ambivalents, ils évoquent le désir, la douleur et ont le pouvoir de garder l'énergie matérielle qui va nourrir l'engrenage du monde. En ce sens, chaque parcelle de métal est stimulante à plusieurs niveaux.¹⁰⁹ N'oublions pas que depuis longtemps déjà l'or est objet de convoitise et sert, au sein de notre société capitaliste, de réserve monétaire et de placement.

La mobilité de la main fait percuter ces parcelles de divers métaux et produit des sons par frottement. Un musicien chercheur nous dit : « L'homme est aussi un geste, un son, une respiration, un rythme et une conscience. »¹¹⁰ Proches et lointaines, ces extensions du corps deviennent des véhicules pour invoquer une distance et éveiller une conscience. Cet aspect, à la fois intime et collectif, charge les doigts d'une portée cosmogonique et nourrit un vaste champ de relations. Le rythme que nous évoquons ici par la médiation des objets métalliques en mouvement est latent dans l'objet (passé), et c'est au présent qu'il se construit, par chaque effleurement de son.

Tout objet conçu pour être porté répond à une fonctionnalité. Souvenons-nous de la fonction du dé à coudre, utilisé aussi en broderie. Plus plat et possédant une surface rugueuse, il protège le doigt de la fine pointe de l'aiguille en empêchant qu'elle ne glisse. Même si les pièces que nous avons réalisées rappellent des dés, elles n'en sont pas moins dotées d'autres

¹⁰⁹ J'éprouve du plaisir à être absorbée dans une activité manuelle, qui me centre au monde tout en laissant un espace pour penser. C'est dans ces moments de concentration extrême que l'univers m'appartient.

¹¹⁰ S.G. Paczynsky, *Rythme et geste, les racines du geste musical*. Paris : A. Zurfluh, 1988. p.10.

caractéristiques. Ces dés ne sont pas faits pour coudre (et pourtant, que l'on se souvienne de l'œuvre *Potosi*).

Dans *Du bout des doigts*, la forme des dés correspond à notre petit exercice initial d'entourer les doigts et de leur conformer des pièces cylindriques constituant des étuis pour les doigts. Couvrant le corps, chacun des objets le protège, le charge et dévoile de nouvelles relations ; celle entre l'objet et sa fonction de protection ou celle de l'objet porté et en action qui produit une percussion. Le son se propage en extension : à chaque réverbération, il se projette et occupe l'espace. Écouter ce son, c'est d'une certaine manière se déplacer et s'élaner vers les étendues qu'ouvrent l'espace.

Quand ils ne sont pas enfilés, les dés conservent dans leur partie intérieure l'empreinte de la forme externe du corps, tandis que leur surface extérieure nous interpelle par un mutisme dévoilant un sentiment d'étrangeté. Caillois nous éclaire sur cet aspect : « L'imagination n'est rien de plus qu'un prolongement de la matière. »¹¹¹. Considération à laquelle nous pouvons ajouter que l'imagination est ici prise en main et à portée de regard. Chaque dé est une extension du corps, mais le regarder c'est en même temps se transporter. C'est être devant une forme ambiguë qui possède l'apparence d'un modèle réduit de montagne, ou, paradoxalement, la forme d'un projectile.

Notre main, parée de ces capsules amovibles, se constitue en tant que langage et lieu de réunion. Les métaux et les gestes semblent se prêter à des manœuvres, comme ils sont des vecteurs de transformations. La main qui se protège (intérieurité) et saisit l'instant est aussi celle qui s'élanche (extériorité) pour aller quelquefois ailleurs. Avec *Du bout des doigts*, le regard et le toucher sont emplis d'un jeu matériel complexe, réunissant le sens et l'espace, réveillés par le geste de la main.

La peau sensible du corps humain se revêt d'une peau métallique réverbérante. L'extension de l'effleurement produit une musique qui occupe l'espace. *Du bout des doigts* portée, frissonne et éveille nos sens. Vision et audition sont alors sollicitées, et celui qui porte les dés peut, avec ses propres mains, 'toucher' pour atteindre les confins de la Terre.

¹¹¹ H. Bianciotti, J.-P. Enthoven, *Les Dernières énigmes de Roger Caillois*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou. Pandora Editions, 1981 (édité originellement le 30 décembre 1978 par *Le Nouvel Observateur*).

Une main dénudée aurait permis à l'homme d'accroître son pouvoir de possession, de créer des outils et d'explorer les profondeurs de la Terre.¹¹² Pourquoi ne pas imaginer qu'une main parée peut alors représenter cette quête, porter et mesurer les densités des matières, et condenser l'Histoire ?

1.3.3. Condensés et Étendue : Cildo Meireles

« Les styles sont finis. Reste ce qui a toujours existé, la terre... Je veux qu'un jour chaque travail soit vu non pas comme un objet d'élucubrations stérilisées, mais comme un jalon, comme remémorations et évocations de conquêtes réelles et visibles. »¹¹³

« Je pense que l'artiste doit être ouvert à la diversion... Je pense que chaque idée demande une solution la plus singulière possible... J'étais toujours intéressé par une poétique de synthèse, de condensation... Mon travail aspire à une condition de densité, de grande simplicité. »¹¹⁴

Dans *Du Bout des doigts*, nous avons signalé que le point de départ de l'élaboration des objets était le geste de se frotter les doigts et d'attribuer à chacun d'eux une charge matérielle différente. Ces objets portés mettaient en mouvement une tension qui relevait de la proximité physique et des distances et provenances géographiques diverses. Quelques caractéristiques présentes dans notre démarche nous permettent d'établir un dialogue avec l'œuvre de l'artiste brésilien Cildo Meireles.

¹¹² J. Brun, *La Main et l'esprit*, op. cit., p. 53 : « Ainsi, c'est par le travail que l'homme a pu, dans toute l'acception du terme, SE FAIRE la main... »

¹¹³ C. Meireles, *Cruzeiro do Sul*, Texte publié dans le catalogue de l'exposition *Information*, réalisée au Musée d'Art Moderne de New York en avril 1970 et postérieurement publié dans la revue *Arte Brasileira Contemporanea, Cadernos de textos* 1, Rio de Janeiro, Edição Funarte 1980, p. 28. Ce texte a un style d'écriture qui possède les caractéristiques de l'expression parlée brésilienne. Il serait en quelque sorte plus proche d'une transcription d'une exposition orale de l'artiste. Voir l'intégralité du texte traduit par nous dans l'annexe 1, Tome II.

¹¹⁴ P. Herkenhoff, G. Mosqueira, D. Cameron, *Cildo Meireles*, Londres, Phaidon Press Limited, 1999. Entrevue avec Gerardo Mosqueira publiée dans le catalogue Cildo Meireles p. 27-28.

Le petit exercice que je compose ici rend hommage à Cildo et est avant tout une sorte de leçon, tirée de son expérience d'artiste. Plusieurs points qui nous caractérisent indiquent une absence de démarche artistique homogène, sur un plan purement formel, puisque chaque idée appelle sa matérialité et ses moyens. Nous avons remarqué que chaque proposition de Cildo Meireles se fraie un chemin qui permettra d'activer au mieux les sens, et ce en cherchant constamment les moyens justes. Parallèlement, il construit, au long de son cheminement, un réseau de relations qui ouvre de multiples espaces et dialogues.

Trois œuvres de jeunesse de Cildo Meireles nous permettent, par un petit détour, de mieux cerner un type d'expériences qui trouve un écho avec certains aspects de notre démarche personnelle : les rapports entre proximité et distance. Il s'agit d'*Art Physique : ficelles ; Condensés* et *Cruzeiro do Sul* (1969-70).

Avec *Du bout des doigts*, nous sommes en présence d'une sorte de constellation de *synthèses*. Chacun des dés est une unité qui possède ses caractéristiques spécifiques et sa mémoire. C'est pourquoi il nous semble intéressant de faire un parallèle avec la pensée de Cildo Meireles, pour voir comment nous travaillons ces deux concepts contractés qui peuvent contenir et dévoiler des espaces plus vastes. La question qui va nous occuper maintenant est de savoir comment, dans chacune des œuvres commentées, se développent les rapports entre *condensé* et *mémoire* ?

En 1969, Cildo Meireles a travaillé sur une série de propositions qu'il a regroupées sous la rubrique générale d'*Art Physique*. Il s'agissait d'une activité spéculative dont la préoccupation fondamentale était soit de délimiter, soit de déplacer ou encore d'altérer les éléments de deux frontières géographiques choisies par l'artiste. Cela a abouti à plusieurs réalisations dont nous retiendrons ici : *Art Physique : ficelles/30 km de lignes étendues*, *Mutations Géographiques : frontière Rio/São Paulo*.

Dans *Art Physique : ficelles*, la forme finalisée de l'action sur le terrain était constituée d'une valise en bois de taille moyenne, facilement transportable. Collée sur le couvercle intérieur de cet étui, une carte géographique représentait la zone côtière de l'Etat de Rio de Janeiro. Cette valise contenait 30 kilomètres de ficelles mêlées, résultat d'une action : cet exercice consistait à étendre des lignes concrètes, des ficelles au long d'un chemin, et à les rassembler.

Dans *Art Physique : ficelles*, la ligne frontalière était réduite à l'extension des ficelles tandis que la carte géographique fournissait un type d'informations objectives et obéissait à certains paramètres. En fait, dans une carte géographique, chaque distance se trouve, par un jeu d'équivalences, rapportée à un plan. Une carte est la synthèse d'un espace à une échelle réduite. L'activité cartographique nous donne une sorte d'emprise sur la totalité de l'espace virtuel, un monde en réduction. Il nous semble que le regard posé sur la carte fait appel à un ensemble d'opérations intellectuelles (savoir lire la carte) et imaginatives (imaginer le paysage devant celle-ci).



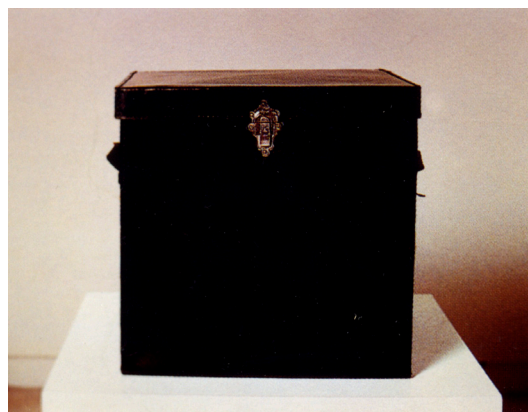
Cildo Meireles, *Art Physique : ficelles/30km de lignes étendues*, 1967. Ficelle industrielle, carte géographique de l'Etat de Rio de Janeiro, valise en bois. 60 x 40 x 8cm.

Dans cette valise, ni le plan cartographique, ni les kilomètres de lignes ne fournissaient au spectateur des données complémentaires permettant de retracer l'expérience humaine sur ce territoire. En regardant le résultat final, nous ne pouvions glaner aucune information supplémentaire quant aux paysages, type de terrain ou autochtones. Puisqu'il n'y avait aucune mention sur l'expérience de l'individu, par extension, le visiteur en venait à s'interroger sur ce qui n'était pas présenté. L'action de remonter le réel commençait pour lui à partir de ce point.

Comme le dit l'artiste, l'enjeu fondamental d'*Art Physique : ficelles* consistait à interroger la taille (les grandes distances et dimensions) à travers quelques manœuvres de démarcation. Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est aussi de voir comment et par quels moyens l'artiste construit ses diverses stratégies d'*expansion* et de *contractions* de l'espace. Le fil recueilli est mis en boîte : les 30 km parcourus occupent désormais un petit volume. Dans cette action sur le terrain, en tendant un fil, l'artiste touchait littéralement le parcours pour mesurer la surface de la terre. Toute cette distance se réduisait alors à un écheveau.

Une autre œuvre de cette série ressemblait à une urne de volume rectangulaire, réalisée en cuir noir, où, sur la surface extérieure, était accrochée une étiquette avec le titre de la proposition: *Mutations Géographiques de la frontière Rio - São Paulo*. L'intérieur de la boîte recrée, en quelque sorte, le schéma graphique et contient une partie du matériel recueilli dans des excavations faites sur le terrain. Cette proposition était le produit d'une intervention réalisée sur un point déterminé de la frontière entre Rio de Janeiro et São Paulo en 1969. L'intervention sur le site consistait à opérer un déplacement et une permutation de terre et de végétation de ces deux espaces politiques. L'artiste a fait un trou de chaque côté de la frontière dont il a extrait son matériel d'échange. Le principe de base qui a guidé ce projet était de transformer la surface physique du pays: «Changer la place des montagnes, augmenter ou diminuer les points extrêmes, altérer les frontières.»¹¹⁵

Ce jeu de déplacement est une caractéristique qui le rapproche de sa démarche antérieure. Nous avons vu que la teneur de *Art Physique: ficelles* consiste en une carte géographique qui est un espace rapporté à un autre support et en une ficelle qui signifie les traces de l'expérience concrète et vécue dans son étendue. Ces deux informations se trouvent réunies dans une boîte qui permet à l'artiste de porter l'extension. Dans *Mutations Géographiques*, la valise en cuir noir possède une poignée, ce qui indique que ce travail était aussi un schéma réduit, concret et matériel, transportable. Le caractère portatif de ces deux propositions rend aux œuvres la fonction de médiation entre expérience et remémoration.



Cildo Meireles, *Mutations Géographiques: frontière Rio/São Paulo*, 1969.
Coffret en cuir noir, terre, plantes.
60 x 60 x 60cm. Exposition: *Information*,
The Museum of Modern Art, New York, 1969.



Cildo Meireles,
Condensé 2 - Mutations Géographiques: frontière Rio / São Paulo, 1970.
Bague: terre, argent, onyx, améthyste, saphir.

¹¹⁵ R. Brito, E. Macieira de Souza, *Arte Brasileira Contemporânea: Cildo Meireles*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 16.

Un an plus tard, Cildo Meireles a proposé une sorte de « contraction » du problème antérieurement posé par ses valises. Il a conçu une série de bagues en or et argent intitulée *Condensados* (condensés). Le *Condensado 2 - Mutations géographiques dans la frontière Rio/São Paulo* est un prisme de base hexagonale, réalisé en argent, saphir, onyx et améthyste et reproduisant le schéma graphique de la pièce homonyme en enfermant un peu de terre extraite de celui-ci.

De cette manière, Meireles créait à l'intérieur de sa démarche des jeux d'emboîtement d'espaces, étant donné que les *Condensés*, faits pour être portés, sont des espaces construits qui *renferment* également en eux l'appropriation d'autres sortes d'espaces. La bague joue deux rôles à la fois : celui d'un bijou et celui d'un contenant d'une expérience à portée de la main.

Pour l'artiste, les grandes étendues de l'expérience concrète ont produit un schéma devenu plan d'opération et condensation de l'expérience. Le condensé ne se trouve pas seulement dans la matière choisie, mais il est également une sorte d'opération de contraction de l'expérience comme un tout. Le vocable condensé¹¹⁶, choisi par l'artiste comme titre de ses propositions, est un adjectif utilisé pour définir un état maximal de concentration dans un petit volume. Un condensé peut être aussi un genre de résumé.

À l'égard de notre pratique, la notion de *condensé* travaillée par Cildo Meireles dans ces questionnements sur la relation entre matière et énergie, entre les petites dimensions de l'objet et leur possibilité de contenir une expérience plus vaste, rejoint en quelque sorte une autre notion qui nous est chère : celle de *ductilité*. En effet, par sa petite taille, l'objet condensé établit un type de rapport au corps étant donné qu'il est une proposition que l'on peut *trans-porter*.

La relation entre la taille de l'objet et l'énergie contenue dans un petit volume, un condensé, sera posée dans une réalisation intitulée *Cruzeiro do Sul*.¹¹⁷ L'objet était un petit cube de 9 mm³ constitué de la superposition de deux

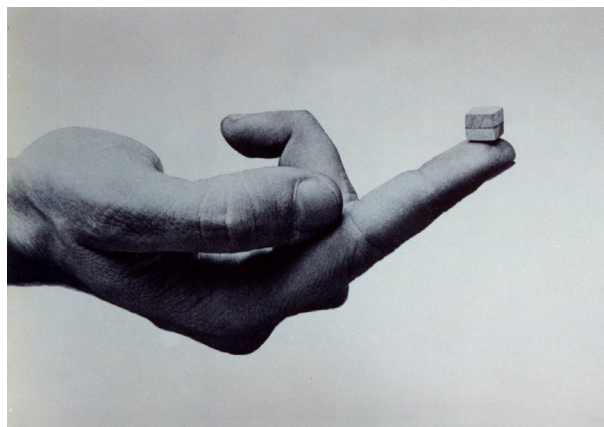
¹¹⁶ Le Petit Robert, op.cit. : **condensé** : Adj. n. m. (1845, bot.) 1. Qui contient beaucoup de matières dans un petit volume. **V. Concentré.** *Du lait condensé : conservé par concentration sous vide.* **2 Texte Condensé.** N. m. Un condensé. **V. Résumé.**

¹¹⁷ Cette œuvre est homonyme d'un texte de l'artiste publié dans le catalogue de l'exposition *Information*, à New York 1970. Il a été publié aussi en portugais dans la revue *Arte Brasileira Contemporanea, Cadernos de textos 1*, Rio de Janeiro, Edição Funarte 1980, p. 28. Nous l'avons traduit en français dans son intégralité. Voir en annexe. À partir de la lecture du texte *Cruzeiro do Sul* nous avons pu dévoiler des aspects de la conception plastique de Cildo Meireles et son attachement à une cosmologie propre à sa culture.

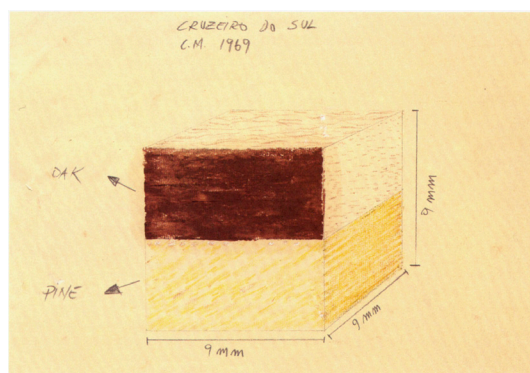
pièces de bois différents : le pin et le chêne. Ces arbres représentaient des entités mythiques dans la cosmologie des *Tupis*, l'une des cultures indiennes qui peuplaient le Brésil avant sa découverte. Selon les descriptions fournies par l'artiste, le frottement de ces deux morceaux de bois aurait permis aux Indiens d'allumer le feu. Cette pièce a été conçue pour être placée au centre d'un espace d'environ 200 m². La petite dimension de l'objet est à l'opposé de sa portée extensive sur le plan de la perception, que ce soit par le biais de la charge métaphorique des matériaux employés ou par le biais du jeu d'échelle qui s'établit dans les rapports entre l'objet et le corps.

Ce petit cube, *Cruzeiro do Sul*, porte le nom d'une constellation visible dans l'hémisphère Sud, et qui symbolise l'idée d'une immense énergie contenue dans un corps minime. L'artiste déclare à propos de cette réalisation : « Ce petit cube peut être vu comme un condensé du pouvoir du feu qui peut brûler et consommer toute la surface de la Terre ».¹¹⁸

Expansion et contraction constituent alors deux expériences aux sens opposés. Chacune d'elles engage un type de rapport au corps et à son expérimentation de l'espace ; expansion du corps en déplacement, concentration et immobilité du corps qui regarde. À partir des différentes propositions que nous avons pu analyser ici – plus précisément dans *Cruzeiro do Sul* et *Condensados* – les petites parcelles de matière et d'énergie évocatoires dans notre œuvre *Du Bout des Doigts* deviennent, d'une certaine manière, la mémoire de la terre à portée de main.



Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970.
Cube en bois, 9 x 9 x 9mm. 1 section en pin,
1 section en chêne (arbres qui représentent pour les *Tupis* l'apparition du feu – par frottement de ces deux morceaux de bois). L'artiste a choisi de l'installer au centre d'une pièce de 200m².



Cildo Meireles,
Cruzeiro do Sul (projet), 1969.

¹¹⁸ P. Herkenkof, *A labyrinthine Guetto : The work of Cildo Meireles*. Dans le catalogue de *Cildo Meireles*, op.cit., p. 39.

II

**LE DOUBLETUCHER
DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE**



Notes d'errance: photomaton

Il y a quelques années, ayant besoin d'une photographie d'identité, je suis entrée dans une de ces cabines photomatons que l'on trouve dans certaines stations de métro à Paris. Je me suis assise devant l'appareil et me souviens nettement d'avoir été frappée par la rapidité avec laquelle il s'est mis à fonctionner. En effet, au bout de cinq minutes à peine, la machine a éjecté une bande de papier et j'ai eu mes propres images entre les mains. Par une méconnaissance totale du mécanisme, j'ai dû bouger pendant l'exposition et la machine m'a rendu un portrait en quatre temps: quatre images distinctes. La première réussie, tandis que les suivantes montraient d'étranges expressions: mouvements d'yeux ou de la main soulevant la mèche de cheveux qui venait de tomber. Cette expérience m'a inquiétée car elle révélait un certain trouble. Je lisais ces images comme si elles m'étaient totalement étrangères.

Ce photomaton était aussi un espace étrange. La cabine cachait un minilabo protégé par une paroi rigide. Derrière le rideau, il y avait un emplacement pour s'asseoir, un miroir pour se regarder avant de déclencher l'appareil et un choix de trois fonds (blanc, bleu clair ou noir) mais nulle place pour l'opérateur. Seule indication: un bouton sur lequel appuyer au moment de la prise.

Par la suite, j'ai eu envie de retourner dans l'une de ces cabines, où seule, je mimais différentes expressions. Je m'amusais à poser devant l'appareil puis à examiner le résultat. De cette manière, j'ai appris à m'imaginer pendant la prise. Un état de conscience du geste et des expressions que je faisais m'habitait dans ces moments.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette expérience ludique, teintée d'un plaisir enfantin, s'est ancrée dans ma pratique plastique. Mais je dois reconnaître certaines similitudes avec la démarche que j'allais développer plus tard avec la photographie. Une différence néanmoins semble démarquer mon expérience artistique de l'automatisme d'un photomaton. En effet, dans mon travail actuel, je dois élaborer la scène et j'établis un dialogue avec une autre personne, un opérateur (dans ce cas précis, il s'agit d'un artiste avec lequel je partage également ma vie). Je lui fais part de mes intentions et souvent nous discutons ensemble pour définir ce qui va entrer dans l'espace du cadre photographique. Je pose et il fait les prises de vue. Je me vois donc à travers ses yeux. Cet «autre» qui se trouve derrière le boîtier comprend et témoigne de mes envies. Avec ces prises de vue de mes poses de vie développées, je fais réfléchir mon œuvre. Je les organise selon des critères définis et sélectionne celles qui conviennent le plus à mes choix premiers. Je les vois alors devant moi comme des suspensions.

« Face au photographe, des sentiments ambigus nous dérangent. Le photographe, en répondant à notre appel narcissique de pérennité, fixe, rend objet, tue. Le trou de l'appareil photographique est tel le regard pétrifiant de la méduse. Le clic est un clin d'œil qui embaume. La photographie est une ambre qui emprisonne des fossiles. »¹¹⁹

Les derniers mots du texte homonyme à notre thèse, présenté lors de notre DEA, condensent, de manière presque énigmatique, le problème auquel je me confrontais alors dans ma pratique et ma recherche : « Le photographique est devenu le système « médiateur » même des rapports entre les extensions du corps, mémoire et projection. Le photographique est pour nous le portrait du contenir ». ¹²⁰ En amont de cette description, il y a une série d'idées qui ont abouti à des œuvres, dont le *Drapeau* déjà évoqué dans le chapitre précédent, ainsi qu'à d'autres travaux incluant la photographie. En ce qui concerne les œuvres que nous étudierons maintenant, nous approfondirons la question de la mémoire au corps. D'autre part, nous nous focaliserons davantage sur des œuvres où interviennent les gestes de la main, et sur les attitudes du corps capturées par la photographie.

L'introduction de la prise de vue (photographie) dans notre démarche à partir de quelques configurations de notre corps, nous a permis de recréer diverses situations puis de les voir avec une certaine distance tout en restant dans une relation privilégiée avec l'intime. La pratique intensive de la photographie nous a donné l'occasion de regrouper un nombre considérable de prises de vue, et de constituer un fond, dans lequel nous puisons pour construire

¹¹⁹ D. Schuler, *O Narciso errante (Narcisse errant)*, Petrópolis, Vozes, 1994, p. 87.

¹²⁰ M.I. Dos Santos, *Extensions du Corps, Mémoire et Projection*, DEA d'Arts plastiques et Sciences de l'art, Séminaire *L'Index pointé du Doigt*, 1994, p. 46 (inédit).

notre travail. Collection d'images-source, collection de gestes dont la photographie devient, par là aussi, l'extension qui nous permet de nous lancer vers ce dehors qu'est l'œuvre. Mais pour quoi faire ? Quelles sont les motivations qui caractérisent cette intention (*sur-prise*) de pose et qui délimitent et instaurent un espace dans notre travail ?

Depuis 1989, nous utilisons la photographie comme outil de travail. Soit pour enregistrer quelques situations choisies, soit pour les projeter. Comme si, par l'inscription d'un certain état, la photographie rendait possible la capture d'une expérience que l'on peut garder et regarder tant de fois. Mais elle permet aussi de fixer comme possible une scène projetée ou inventée. Et ce, malgré le fait que le médium photographique induit la notion de perte puisque le référent est réduit à une image souvenir. La mémoire vit dans cette trace *minime* qui garde la matérialité vive et mouvante du monde :

« Comme si, par son caractère de perfection optique et sa multiplicité, la photographie était susceptible de recueillir toutes les caractéristiques, tous les détails, tous les « indices »... Mais laisse aussi entrevoir (et elle rend possible) les scénarios d'événements encore à venir ou en puissance. »¹²¹

La photographie est alors en même temps une technique de *réduction* de l'espace, logée dans la petite bande perforée du négatif, de même qu'une technique de *projection* fantasmatique des sujets et des scènes créés¹²². Ce geste *découpe* et *fixe* une « intention » qui *touche* la pellicule sensible dont le négatif devient à la fois la *trace* et l'espace ultime de *présentation*.¹²³

Au sein de notre démarche, chaque travail explore de manière dif-

¹²¹ R. Durand, *Le Temps de l'image – Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995. p. 60 : « C'est la fameuse « scène du crime » : par ce caractère exhaustif, la photographie d'Atget transformait n'importe quel décor en scène où un crime pourrait avoir lieu – entendons par là un lieu chargé d'histoire et de significations ».

¹²² J. Brun, *Les Masques du désir*, op.cit., p.150 : Il est intéressant de suivre l'analyse de Jean Brun, touchant la notion de représentation et la recherche d'un dédoublement du sujet dans des événements, à tour de rôle, changeants. Ce mouvement procure à l'homme la possibilité de tourner ses yeux en dedans et de regarder à l'intérieur de la vue.

¹²³ V. Flusser, *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona, Herder, 1994, p. 101 : « Une photographie est la « description » bidimensionnelle d'un geste, comprenant par « description » la traduction et transposition d'un contexte à l'autre. » (traduit par nous de l'original espagnol : « *La fotografía es la « description » bidimensional de um gesto, entendiendo por « description » la traducción o transposition de un contexto a otro.* »)

férente des facettes de ce médium. Sur le plan technique, la photographie est un jeu de reflexe et de duplication basé sur un principe bipolaire. Elle nous permet de capter en négatif l'espace modelé par la lumière, et de le restituer par projection en plan, sur un support en positif. Ce négatif capte, coupe et compacte (d'une certaine manière) l'espace en *trame* d'espace et de temps.

Le dispositif recèle des possibilités heuristiques infinies ; derrière cette « machinerie » de la vision, il y a un immense potentiel de construction au service de la liberté artistique. La recherche d'un photographe se fait à travers le choix de champs de vision distincts et d'une certaine position du corps vis-à-vis du motif.

« Le photographe regarde, en même temps qu'un philosophe, au travers d'un appareil catégoriel, et avec lui il poursuit le but de capter le monde avec une série d'images distantes (des concepts définis). »¹²⁴

Les motifs de notre recherche sont souvent les configurations expressives du corps : les mains et les extrémités. Par leur mobilité même, les mains sont l'organe de l'expression et de la transformation. Plusieurs propositions se centrent sur les gestes de la main et sur son pouvoir de métamorphose. Dans notre démarche, les gestes sont contemplés par le prisme de prélèvements photographiques (entre autres) qui précèdent toute action et transformation postérieure. En même temps qu'elle capte le geste, la photographie le met à distance¹²⁵.

Nous pouvons, dès lors, reconnaître dans notre démarche un mouvement qui passe d'une action à une contemplation, puis de cette contemplation à une construction. La photographie permet le transport de notre pensée et de notre corps en tant que figure dans l'espace. Brun, lorsqu'il évoque les rapports entre désir et technique, écrit : « Le désir ne cherche pas seulement à voir : il veut fabriquer le visible ; il ne se contente plus de regarder le monde ni de le parcourir, il s'efforce de se constituer en monde afin de briser les cadres à l'intérieur duquel il s'exerçait »¹²⁶.

¹²⁴ Ibid, p. 108 : « [...] el fotógrafo mira – al igual que el filósofo – a través de un aparato « categorial » y con ello persigue la meta de captar el mundo como una serie de imágenes distintas (des conceptos definibles). » (traduit dans le texte)

¹²⁵ J. Onimus, *Etrangeté de l'art*, Paris, PUF, 1992, p.106 : « Un art très subtil qui consiste à fixer tel quel un instant, tout en lui procurant la puissance de la distanciation nécessaire à toute contemplation. »

¹²⁶ J. Brun, *Les Masques du désir*, op.cit., p. 151.

La photographie, plus qu'aucun autre procédé, pose le problème de la fixation de la distance et de l'absence. Aussi pauvre que soit l'image, elle devient un nœud qui « actualise » et rend possible une vision et une projection dans le temps.¹²⁷ Elle est alors un contenant de la mémoire et le jouet d'une projection.

« Si l'on veut bien considérer que la projection de la photographie (l'image finale) met en jeu des opérations projectives automatiques et autonomes (déliées ici de la centralité de l'oeil de l'observateur), alors il est peut-être possible d'envisager la photographie, dans sa précarité d'image de l'instant, comme Brouillon Projet, une projection qui dériverait vers le brouillon mental, quelque chose qui serait donc de l'ordre du Projet. »¹²⁸

Depuis près de quinze ans, j'utilise la photographie comme outil de la mémoire, comme document, source de renseignements et moyen d'archivage. La photographie accomplit une fonction de registre qui nous permet, entre autres, de suivre le parcours de notre production, mais pas seulement. J'ai toujours eu une attirance spéciale pour ce genre de collection de prises de vue, gravées sur la pellicule du film et tirées sur une planche-contact. La planche est un miroir positif de l'image du négatif, qui nous permet de regarder certaines situations prises avant de les agrandir. La planche contact, film immobile exposé à la lumière contre un support sensible, montre les images positives du négatif (il n'y a pas d'agrandissement). La planche contact dévoile assez souvent les mouvements du photographe, ses choix et ses hésitations, et offre des termes de comparaison nécessaires à un développement postérieur.

L'enregistrement d'une certaine situation devient une sorte de capture de l'expérience, que l'on peut garder et regarder à l'envie comme image et comme possibilité de projection. La destination des images imprimées sur le négatif est ouverte. Un film peut alors se prêter à une série de possibilités de déviation. Une même image, projetée sur divers supports

¹²⁷R. Durand, op.cit., p. 163 : « C'est en ce sens que la photographie n'est jamais simple recollection du passé (d'un « avoir été là »), mais l'opération par laquelle le passé se transforme en futur – à condition d'admettre que le passé et futur n'ont de sens que dans l'instant précis du présent, vécu comme image fulgurante, réveil, passage. »

¹²⁸M. Frizot, « Un Dessin projectif : la photographie », in : *Projections, les transports de l'image*, Tourcoing, Édition Hazan/Le Fresnoy/AFAA, p. 90.

et de différentes manières, peut transformer le sens de la prise de vue de la scène originelle.

Dubois nous rappelle le « *double principe* » qui constitue l'acte photographique. Il s'agit d'un principe de *distance* et de *proximité*, de connexion et de coupure (du signe avec son référent). *Apparition* et *vision spectrale* d'une impression en même temps séparée, plane, lumineuse et discontinue¹²⁹.

La photographie est aussi un procédé *magique*. La logique indiciaire de la photographie est produite par sa chimie. Comme l'a noté Dubois, la photographie est aussi un acte de transmutation d'énergie chimique dont les grains de l'image sont la substance même. Ces minuscules grains qui réagissent chacun séparément à l'impact des rayons lumineux (je suis touché ou ne le suis pas, je me rends obscur ou transparent) finissent par produire et reconstituer une représentation mimétique.

¹²⁹ P. Dubois, *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus, 1994, p. 50 (*L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990).

2. LE GESTE ET SES EXTENSIONS

« Les mots que nous utilisons pour décrire les mouvements de nos mains – « s’attacher », « saisir », « retenir », « prendre », « manipuler », « produire », « élaborer » –, se sont convertis en concepts trop abstraits, et nous oublions que la signification de tels concepts est partie du mouvement concret de nos mains. Il permet de reconnaître dans quelle mesure notre pensée est configurée par nos mains au travers du geste de faire et au travers de la pression que les mains exercent sur les objets qui se trouvent entre elles. »¹³⁰

« Pour comprendre comment nous pensons, il faut contempler nos mains : les doigts, et, comment le pouce s’oppose aux autres doigts ; comment se touchent les paumes des mains ; comment la main s’ouvre comme paume et se ferme comme poing ; et comment une main s’oppose à l’autre. »¹³¹

« Le geste consiste à exposer une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Le geste est alors communication d’une communicabilité. À proprement parler, il n’y a rien à dire, parce que ce qu’il montre, c’est l’être dans le langage de l’homme comme pure médialité. Mais comme l’être-dans-le-langage n’est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions,

¹³⁰ V. Flusser, op.cit., p. 50.

¹³¹ Ibid, p. 51.

le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours gag dans la pleine acception du terme, qui indique au sens propre ce dont on obstrue la bouche pour empêcher la parole, puis ce qu'improvise l'acteur pour palier un trou de mémoire ou l'impossibilité de parler »¹³²

Les mains jointes, un bras qui avance, un poing serré, un index sont des points de vue à chaque fois *précis* d'une partie, d'une configuration de notre corps. L'ensemble de ces gestes constitue à l'intérieur de notre pratique un répertoire dans lequel nous puisons pour construire. Les mains *conforment* des signes, comme nous avons pu le voir précédemment dans le *Drapeau*, dits emblématiques. Elles produisent un geste symbolique et reconnaissable dans la sphère des relations. En ce sens, il est nécessaire de définir ce que nous entendons par geste, pour ensuite, en présence des œuvres, présenter leur usage et susciter quelques significations.

Notre recherche pour définir le geste nous a mené vers Vilén Flusser, un phénoménologue de la communication, selon qui *le geste est un mouvement corporel symbolique* : il représente quelque chose, un accord. Flusser distingue les gestes qui ont une finalité de communication de ceux produits par un mouvement réactif (retirer le bras après avoir été piqué par quelque chose). L'action est le symbole et la douleur son signifié.

La perspective du geste comme accord, défendue par Flusser, nous intéresse étant donné qu'elle se rapproche de notre processus d'incorporation et d'interprétation du geste ayant pour but de manifester quelques situations. Flusser évoque pertinemment Fernando Pessoa qui écrit : « Le poète est un joueur qui fait tellement bien semblant de jouer une douleur qu'il la sent vraiment. »¹³³ C'est par le geste que nous entrons dans une sorte de théâtre de figures qu'articule la possibilité de médiation à l'autre et un constant retour.

¹³² G. Agamben, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, Paris, POL, 1991. p. 36.

¹³³ V. Flusser, op.cit., p. 14 : « *De hecho Fernando Pessoa insiste en que el dolor « real » es mas difícil de representar simbolicamente que el dolor imaginário, y por ello constituye para el poeta un reto más fuerte : O poeta é fingidor que finge tão perfeitamente que finge até a dor que deveras sente.* » (traduit dans le texte).

Flusser utilise le terme « *Stimmung et Gestimmtheit* » (que l'on pourrait traduire en français par accord), pour essayer de tracer une phénoménologie des gestes. Le processus consistant à observer de manière analytique (avec une pince), les sentiments d'une situation originale et à les traduire en formes, n'est-il pas le propre de la dimension artistique de l'homme ? C'est dans cette « artificialité » vécue comme vérité que nous sommes au cœur même de toutes les manipulations et représentations propres à notre activité artistique.

La définition du geste que nous propose Giorgio Agamben insiste sur sa portée dans la culture occidentale à partir de quelques points. « Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère à l'éthos comme sphère la plus propre de l'homme. Mais comment une action est-elle assumée et supportée ? Comment une res devient res gesta ; et un simple fait, un événement ? »¹³⁴ L'auteur évoquait auparavant plusieurs sources, dont une retient particulièrement notre attention. Il s'agit de l'atlas de mille images de Warburg - *Mnémosyne* - qui n'était point un *immobile répertoire* d'images mais qui se voulait un instrument historique dynamique capable de susciter de multiples relations. Warburg, dans son atlas, organise une série d'images d'époques et de nature différentes, essayant de regarder sous un autre paramètre des ressemblances morphologiques entre des faits distants. Qu'est-ce que l'enjeu d'une entreprise pareille, sinon de révéler l'existence d'une trace d'expériences originaires de l'homme qui traversent le temps et dessinent notre humanité.¹³⁵

N'est-ce pas là un exemple du travail projectif de la mémoire, et du vécu gravés en nous, que nous avons évoqué dans le chapitre précédent ?

Refaire, représenter, manifester pourrait être considéré, dans notre travail plastique, comme un procédé didactique qui abriterait éventuellement

¹³⁴ G. Agamben, op.cit., p.36.

¹³⁵ A. Warburg, « L'assimilation psychique des empreintes expressives du passé » (*traduction*), dans le livre de F. Sarkis, *Les trésors de la Mnémosyne, recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*, op.cit., p.262. : « L'atlas de la Mnémosyne cherche à illustrer, images à l'appui, ce processus que l'on pourrait caractériser comme une tentative d'assimilation psychique, par la représentation de la vie dans son mouvement, de valeurs d'expression ayant laissé leur empreinte. »

autre chose. Comme nous le verrons par la suite avec les œuvres, une image pourrait simultanément être le schéma¹³⁶ originaire d'une réalisation. L'œuvre deviendrait-elle alors le ressort propulseur d'un *jeu* du *je*, dont le réseau de visibilité, d'apparitions, dévoilerait des indices de nos perceptions d'artiste et de notre état d'être au monde, pris dans un mouvement de retour et de devenir.

¹³⁶ Connaissance structurale et instrument de la remémoration : (cf. étymologie) **schéma** • 1867; « figure géométrique » 1765; *scema* « figure de rhétorique » v. 1350; *lat. schema*, *gr. skhêma* « manière d'être, figure » **1** ♦ Figure donnant une représentation simplifiée et fonctionnelle (d'un objet, d'un mouvement, d'un processus). ⇒ **diagramme**, **3. plan**. — Représentation figurée, souvent symbolique, de réalités non perceptibles et de relations. **2** ♦ Description ou représentation mentale réduite aux traits essentiels (d'un objet, d'un processus). ⇒ **abrégré**, **canevas**, **esquisse**, **pattern**, **schème**. Le Petit Robert, Paris, Éd. Robert, 1991.

2.1. L'acte de photographeur

« Les photographies ont avec leurs référents un rapport techniquement différent de celui qu'ont les tableaux, ou les dessins, ou les autres formes de représentation. Si l'on peut peindre un tableau de mémoire ou grâce aux ressources de l'imagination, la photographie, en tant que trace photo-chimique, ne peut être menée à bien qu'en vertu d'un lien initial avec le référent matériel. C'est de cet axe physique, sur lequel se produit le procès de la référence, dont parle C. S. Peirce quand il se tourne vers la photographie comme vers un exemple de cette catégorie de signes qu'il nomme « indiciel ». Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles, qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue donc, elles appartiennent à la seconde classe de signes, les signes de connexion physique. Et Peirce donne à cette classe de signes le nom d'« indice » »¹³⁷

« Le geste de photographeur est une forme artistique »¹³⁸

« La force de photographeur constitue un véritable acte iconique ; une image certes, mais une image en travail, au travail, si l'on peut le formuler ainsi, une image « acte », qui ne saurait par ailleurs se limiter au seul geste de la prise photographique, mais inclut aussi sa réception »¹³⁹

« Le geste du photographe est un geste philosophique ; ou dit d'une autre manière : dès l'invention de la photographie, il fut possible de philosopher non seulement avec les mots, mais aussi avec les images. Cela est dû au fait que le geste de photographeur est un geste de voir.

¹³⁷ R Krauss, *Le Photographique*, op.cit., p.77.

¹³⁸ V. Flusser, op.cit., p.111.

¹³⁹ D. Baqué, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Edition du Regard, 1998, pp. 105-106.

Ou, c'est, ce qui revient au même, le geste que les penseurs anciens appelaient Théorie, qu'on nommait aussi *idea*, à l'image qui se dérive du même. En contraste avec d'autres gestes, le geste de photographier ne tend pas directement vers un changement du monde ou à une communication avec les autres gestes, sinon qu'il tend à contempler quelque chose, à fixer la vision, à la rendre « formelle »¹⁴⁰

Sur le plan constitutif des images, une façon particulière de cadrer indexe *l'intention* d'un point de vue de l'artiste. C'est un critique de cinéma, Jacques Aumont, qui nous éclaire sur le rôle primordial du *point de vue* lors de la prise d'une image photographique : « Il peut désigner un emplacement, réel ou imaginaire, depuis lequel une scène est regardée ; la façon particulière dont une question peut être considérée, enfin, une opinion, un sentiment à propos d'un phénomène ou d'un événement. »¹⁴¹

Décrire une situation, c'est en quelque sorte fournir au spectateur des indices pour la lecture de l'œuvre. Les autres indicateurs dépendent d'un « dépôt d'intentionnalité » — selon l'expression de Duchamp — donné par le choix des matériaux¹⁴² (nous ajouterons des médiums) qui provoquent le sens de l'œuvre. Mais cela démontre aussi que les éléments qui la composent renforcent autant le sens que la composition plastique.

En même temps que la mobilité des gestes de la main se constituait comme sujet et comme thème de travail, la photographie, ce moyen de captation et d'enregistrement, ouvrait un champ d'exploration à l'intérieur de notre démarche : la photographie semblait alors être à la fois un outil et un espace de pensée.

Avec ce dispositif apparaît le problème de la représentation, dont l'appareil photographique est l'outil de capture tandis que le photographique est cet espace de relation singulier, induit un rapport spécifique aux signes, au temps, à l'espace, au réel, au sujet et au faire.

¹⁴⁰ V. Flusser, *op.cit.*, p. 111.

¹⁴¹ J. Aumont, « Le point de vue », dans *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 118.

¹⁴² Par extension, chez Marcel Duchamp le rôle du verre, dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, permet à notre regard de traverser le support de l'image représentée qui a l'air de « flotter ».

À travers la photographie, on peut contempler une scène, garder la trace d'une idée, la reprendre et la manipuler. Elle est à la fois objective et subjective, car elle rend possible une sorte de rapport interactif, une forme pour penser et se projeter dans l'espace. Elle fut, et fonctionne encore aujourd'hui, comme un moyen d'archivage d'idées, comme un carnet de notes. Cette investigation nous permet également de trouver, au-delà de la donnée objective, un chemin nouveau.

En tant que prise de vue et geste-déclat qui *suspendent* les images, l'objectivité de l'outil fait que rien ne s'interpose au sujet qui est là au moment de la pose, dirigé par « l'intention » de l'artiste. La photographie crée l'événement parce qu'elle est un moyen de *démonstration* privilégié. Les organes du toucher sont alors les yeux et le geste déclat ; les sujets (ici des gestes, des configurations du corps) sont suspendus (arrêtés), imprégnés sur un écran *sensible*.

Flusser avait attiré notre attention sur une des caractéristiques de l'image photographique, au sein de la problématique de la représentation. La photographie est, selon lui, « une impression digitale de la scène », un regard rapporté à deux dimensions, dans laquelle la vision se dédouble (c'est-à-dire qu'il y a un déplacement, un transport d'une situation perçue et réelle vers un plan-plat). Le choix et la pose font alors partie de ce geste de liberté qui cherche la position du regard et constitue le geste même de la capture. Happé par l'appareil, le regard sur la scène est alors immobilisé. Le modelage engendré par la lumière sur le motif se trouve ainsi gravé dans un espace-temps hors de toute portée.

Ce que suggère aussi Flusser, et cette perspective nous intéresse tout particulièrement, c'est que le geste photographique est un geste d'élection, un geste qui pointe. La photographie est cet ensemble qu'englobe le regard et le regardé.

« L'affirmation, donc, que l'appareil photographique, est seulement une amplification et un développement de l'œil, est seulement une manière de parler. Dans le geste photographique se fond de telle manière le corps humain avec l'appareil, que ça n'a pas de sens d'attribuer à l'un ou l'autre une fonction spéciale. »¹⁴³

¹⁴³ V. Flusser, op.cit., p.109.

La photographie fixe et expose le point de vue électif du regard. Or, un aspect très important pour la compréhension de notre démarche concerne précisément l'*élection* et sa *transformation*. Très souvent nous jouons sur un motif, étudié par anticipation projective, de l'idée que nous aimerions capter. C'est-à-dire que nous ne sommes pas derrière le boîtier à opérer des choix mais nous anticipons celui de l'opérateur par la complicité et la conduite différée et calculée des prises de vue. Je délègue cette fonction d'opérateur à un autre et je rentre en scène, dans l'image, comme le fait un acteur. Si nous sommes à la place du sujet de la photographie, ce choix de cadrer la scène nous permet d'être simultanément dans les deux situations. Nous sommes le sujet regardé et un regard dirigé par nous. Il se produit alors une sorte d'incorporation du regard à la scène.

L'opération de prise de vue et ce partage d'intention produisent une extension ; notre regard se déplace, sort de son corps et se contemple. Cette opération de distanciation est à la fois une base de notre processus de travail ainsi qu'une caractéristique importante de notre démarche. Les extensions ne sont pas seulement de l'ordre d'une poétique expressive des objets, elles sont aussi des moyens opérationnels. C'est comme dire : J'étends des étendues, et une partie de moi s'imprègne et se déplace avec les œuvres.

2.2. L'artiste comme figure

« Si tout contact appelle l'acte qui le fonde (selon un rapport indiciaire), de même tout acte appelle, comme un impératif, le nom propre de l'acteur : de celui qui a laissé un peu de son sang sur ce drap de lin »¹⁴⁴

« Cette situation de nous-même en une situation (ce voir réflexif ou critique), est caractéristique de notre être au monde : nous sommes au monde, nous le voyons et nous le savons. »¹⁴⁵

Avant de donner quelques exemples précis de l'usage de la photographie au sein de mon œuvre, j'aimerais à présent raconter une expérience qui se trouve à l'origine de mes questionnements au sujet de la représentation. Lorsque je parle de mémoire et de représentation, j'emploie quelquefois un vocabulaire proche de celui du théâtre, étant donné que, à l'instar d'un acteur, je m'introduis dans une sorte de situation de représentation. Si, comme nous l'avons vu précédemment, le dispositif photographique nous permet de capter des présences, reste l'attente de les voir comme telles. Quelles sont alors les étapes qui précèdent ces situations de représentation ? Si un geste est effectivement un acte clairement structuré, il reste néanmoins des motivations obscures que nous ne tenterons pas d'expliquer, mais dont nous détecterons quelques indices.

En 91, je me suis livrée, à Strasbourg, à une séance photo d'une importance capitale pour laquelle j'ai retenu trois intentions de poses. Je me souviens avoir été dans la nécessité de faire ces photos au moment où je me posais la question « Comment 'représenter' avec mon corps ? ». Les trois images présentaient mon buste (vu de dos), le bras droit en forme de « V »¹⁴⁶, et les membres inférieurs (jambes et pieds), vus de dos. Ces prises de vue ont été réalisées chez moi par Helio Fervenza avec qui je collabore lors de certaines séances photographiques.

Je me souviens avoir constaté une grande rigidité dans ces images.

¹⁴⁴ G. Didi Huberman, « L'Indice de la plaie absente, monographie d'une tache », *Traverses*, n° 30-31, Centre Georges Pompidou, 1983. p. 154.

¹⁴⁵ V. Flusser, op.cit., p.103.

¹⁴⁶ Avec cette prise de vue du bras, j'ai réalisé le *Drapeau*, voir illustration p. 53.

Elles étaient, pour moi, d'une qualité « moyenne », c'est-à-dire sans expressivité. Je les ai refaites mais ce sont ces trois premières que j'ai retenues dans mon travail. Je me suis mise alors à réfléchir sur quelques opérations de construction avec ces images. J'ignorais à ce moment précis quelles transformations elles allaient subir. Des éléments de réponses furent ébauchés ; la photographie me paraissait suffisamment objective pour amorcer un questionnement. Mon propre corps fut regardé et distancié par l'intermédiaire d'un dispositif. Ce corps, vu de dos, exprimait pour moi un départ emblématique. Je l'ai perçu comme un signal pour les œuvres à venir : ne pas montrer la face mais parcourir les multiples faces d'un problème.

Revenons un peu sur cette image du corps qui se distancie. Comme au moment de n'importe quel départ, l'espace ouvert au devant de soi est inconnu. Du moins, je garde le souvenir d'avoir ressenti ainsi cette expérience. La pose choisie était investie par ce sentiment. *J'incorporais*, en toute conscience, cette intention dès le départ de mon travail, au moment de la prise de vue. Les interventions plastiques que j'allais juxtaposer à cette image (j'ai réalisé au moins trois essais, dont l'un dans le cadre de mon DEA), renforçaient l'idée de l'ouverture. J'ai recouvert le fond de l'image d'un bleu cobalt, en suivant le même processus utilisé dans le *Drapeau*. Je voulais me voir rentrer encore davantage dans la profondeur du champ, c'est-à-dire *figurer*, susciter une sensation de profondeur.

Ces questions amorcèrent alors une espèce de dynamique interne, un fonctionnement, à l'intérieur même de ma réflexion plastique, sur des situations qui m'intéressaient. J'en tirais quelques conclusions : je suis avec mon corps en mesure d'élaborer un énoncé. Je me sers d'un moyen mécanique de distanciation et de prélèvement d'une situation. Si je suis à la fois l'actrice, la conceptrice d'une scène, et dans l'image, je ne peux pas être derrière le boîtier. Cette donnée ouvrait ainsi ma démarche à toute une série d'échanges qui m'ont conduit à établir, tout au long des années, un véritable réseau de collaborations fonctionnant sur plusieurs niveaux : l'opérateur, le travail en laboratoire, la recherche des connaissances techniques et le partage des compétences¹⁴⁷. Mon œuvre devint le fruit d'une conversation à la croisée de

¹⁴⁷ Nous verrons que, pour chaque travail, ce réseau s'accroît et se ramifie. Dans *Du bout des doigts* (p. 94), nous avons travaillé avec un maître artisan du métal Monsieur Farroche ; pour les prises de vue, nous collaborons avec Helio Ferverza qui est aussi plasticien. Pour *Distension* (p. 170), nous avons discuté avec une autre photographe plasticienne, Vilma Sonáglío, qui fait les agrandissements. Dans *Cabine de Projection*, (p. 216) j'ai travaillé avec ma sœur, l'architecte Angela Cristina dos Santos et avec un ingénieur électricien.



Portrait, 1991-94.
Photographie en noir et blanc,
bois, peinture vinylique bleu
cobalt, 50 x 60cm.

Collection Elida Tessler

toute une série de médiations. J'altérai aussi ces images par des changements matériels : peinture, supports... Je bâtissais des situations dans lesquelles je recherchais à créer des sensations.

L'image photographique me renvoie à ma propre figure. Déposée par l'intermédiaire de cette représentation, je me dédouble. Cette question me rappelle le périple raconté par le narrateur du roman *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares.¹⁴⁸ Ce roman met à nu un travail du double et les états d'enchantements qu'il suscite, réalisés par l'intermédiaire des machines de *réention* et de *projection*.¹⁴⁹

Souvenons-nous de cette histoire : un naufragé (condamné à la prison à perpétuité) arrive un jour sur une île où il se passe des phénomènes étranges. L'île ne comporte que trois constructions : une chapelle, un musée et une piscine. Au fur et à mesure que le temps passe, le naufragé découvre des personnes déambulant dans ces lieux et des mirages lui font voir double. Un jour, il aperçoit dans le ciel deux soleils légèrement décalés l'un par rapport à l'autre. Les gens semblent enchantés. De chair et d'os, ils se meuvent pourtant comme des spectres qui n'interagissent pas avec lui. Il semble le seul à souffrir de la faim, et ressent dans son pauvre corps blessé des douleurs épouvantables. Un jour, il tombe amoureux d'une belle jeune femme, Faustine, qui ne répond pas à ses approches. Finalement, il découvre que ces corps sont en fait des doubles produits par les machines du professeur Morel.¹⁵⁰ Effrayé par cette révélation, il en arrive à la conclusion

¹⁴⁸ A. Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Buenos Aires, Emecè, 1996.

¹⁴⁹ Ibid., p.117 : cet étrange passage est un aspect révélateur pour ma démarche : « Je lisais de vieux papiers. J'ai trouvé que distinguer par absences - spatiales ou temporelles – les moyens de les surmonter menait à une confusion. Je devrais dire plutôt : Moyens d'atteinte et moyens d'atteinte et de réention. La radiotéléphonie, la télévision et le téléphone sont exclusivement d'atteinte ; le cinématographe, la photographie, le phonographe – sont d'atteinte et de réention. » (traduit par mes soins)

¹⁵⁰ B. Matthieussent, « Le Double et la technique – « Sur le théâtre de marionnettes » de H. Von Kleist et « L'Invention de Morel » de A. Bioy Casares ». In : *La Question du Double*, Le Mans, Ed. École Régionale des Beaux-Arts, 1996, p.40-42 : « Un jour, il voit Morel en directeur d'asile, il se croit même déjà mort, égaré parmi des spectres. Jusqu'au jour où il surprend une réunion organisée par Morel dans le musée. Le chercheur explique alors son invention. Il a mis au point une machine constituée de capteurs, d'enregistreurs et de projecteurs. Contrairement au cinéma qui est seulement capable de diffuser des images en deux dimensions, l'invention de Morel capte les cinq sens des personnages qui se présentent devant elle, puis elle peut les rediffuser à l'identique. (...) Ce que Benjamin disait de l'œuvre d'art, Morel l'accomplit au pied de la lettre avec des êtres vivants et une portion de réel. »

que le seul moyen de rester auprès de sa belle est de se dédoubler lui aussi.

Après avoir décidé de rejoindre son aimée *Faustine* (dont l'originale est morte depuis bien longtemps), le narrateur fait l'étrange expérience d'exposer sa main devant la machine ; il la voit alors apparaître, autonome, devant ses yeux :

« D'abord j'ai fait fonctionner les récepteurs et les projecteurs pour des expositions séparées. J'ai mis des fleurs, feuilles, mouches et grenouilles. J'ai eu l'émotion de les voir apparaître, reproduites à l'identique. Et puis, j'ai commis l'imprudence : j'ai mis la main gauche devant le projecteur et celle-ci est apparue. Seulement la main, faisant des mouvements lents comme ceux que je faisais quand je les ai enregistrés. Maintenant c'est comme un autre objet, presque un animal qu'il y a dans le musée. J'ai laissé fonctionner le projecteur, je n'enlève pas la main ; sa vue est plutôt curieuse et elle n'est pas désagréable. Cette main, dans un conte, serait une terrible menace pour le protagoniste. En réalité, quel mal peut-elle faire ? »¹⁵¹

L'image du double le trouble et il s'expose à son tour devant la machine à enregistrer en même temps qu'il enquête pour savoir si les doubles ont bien une âme. Le roman s'achève par une supplique du narrateur : s'il était possible un jour que quelqu'un invente une machine capable de réunir des présences désagrégées, il demanderait alors à cette personne de le chercher et de le faire pénétrer dans la conscience de la présence de Faustine.

Dans notre propre démarche, les collections d'images captées par l'appareil photographique sont aussi des scènes coupées qui recèlent une émotion. Ont-elles une âme ? Ces fragments sont des représentations et des présentations du corps chargé de gravité et de tension. Les appareils nous doublent et les images happées sont le moyen de *spatialiser* nos idées et de leur donner vie. De présences en absences, les sillages de nos gestes modelés par la lumière construisent notre chemin. Ces déplacements du corps et de l'esprit vont, entre représentations et doubles, à la recherche d'un autre (spectateur) qui attend.

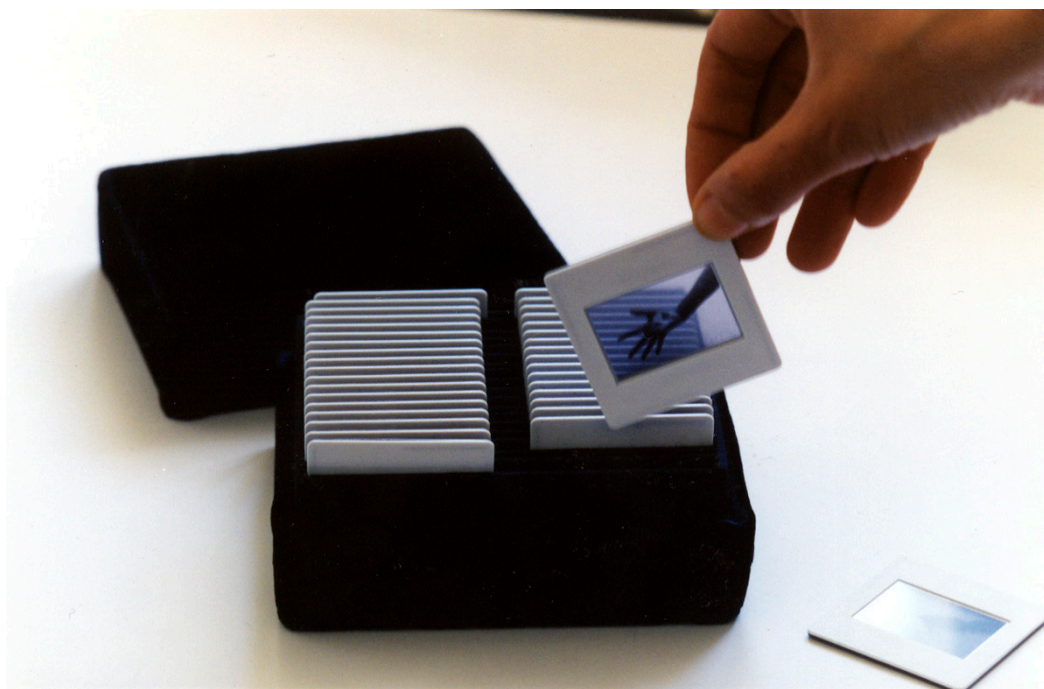
¹⁵¹ A. Bioy Casares, op.cit., p. 139 : « *Primero hice funcionar los receptores y proyectores para exposiciones aisladas. Puse flores, hojas, moscas, ranas. Tuve la emoción de verlas aparecer, reproducidas a las mismas. Después cometí la imprudencia. Puse la mano izquierda ante el receptor; abrí el proyector y apareció la mano, solamente la mano, haciendo los perezosos movimientos que había hecho cuando la grabé. Ahora es como otro objeto o casi animal que hay en el museo. Dejo andar el proyector, no hago que la mano desaparezca; su vista, más bien curiosa, no es desagradable. Esta mano, en un cuento, sería una terrible amenaza para el protagonista. En la realidad, ¿que mal puede hacer?* » Traduit dans le texte.



Notes d'errance: la vitrine

Je m'arrêtais souvent devant la vitrine d'un brocanteur dans l'étroite rue qui me menait à la Bibliothèque Nationale, rue Richelieu, à Paris. On pouvait y voir toutes sortes d'objets anciens: bouteilles, bibelots, bijoux, livres... Un jour, mon regard se porta sur une petite peinture à l'huile: un œil peint sur une lame d'os. Cet œil me toucha à tel point que j'avais beaucoup de mal à me débarrasser de son souvenir. Un autre jour, je suis rentrée dans le magasin et j'ai demandé le prix de ce curieux objet: il valait 1 200 francs. Je ne pouvais malheureusement pas l'acquérir car il était trop coûteux (et pourtant, il m'était devenu si cher!). Cet œil ne me rappelait rien, ni personne. Toutefois, il y avait quelque chose de troublant dans le rendu de la peinture qui me faisait penser à ces visages peints que l'on trouve sur les momies égyptiennes datant de l'occupation romaine. (J'ai le souvenir d'avoir vu un exemplaire d'un réalisme frappant au British Museum). J'ai continué à passer devant cette vitrine à chaque fois que je me rendais à la Bibliothèque Nationale, jusqu'au jour où la peinture de l'œil n'y fut plus. Du coup, les autres objets exposés n'ayant plus aucun intérêt pour moi, je ne me suis plus jamais arrêtée devant ce magasin. C'était comme si, par enchantement, le lieu s'était éteint. Depuis, je me surprends souvent à dessiner cet œil et je m'en suis d'ailleurs fait un pour moi.

2.3. Portrait du « contenir » : *La boîte à bijoux*



La Boîte à bijoux, 1989/94.
Étui en velours noir (9 x 11cm) contenant
36 négatifs photo noir et blanc,
montés sur verre (cadres de diapositives).
Exposition : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.

2.3.1. La *distance* mise entre deux lames

« Il y a sur une colline, une pierre qui étincelle. On l'aperçoit à des kilomètres, mais surtout la nuit. – C'est peut-être du cristal ? Non, le cristal n'éclaire pas la nuit, seulement du diamant. - Et personne ne va le chercher ? - Oh, des diamants comme ceux-là, l'heure de leur découverte et le nom de celui qui doit les posséder sont marqués depuis longtemps ! »¹⁵²

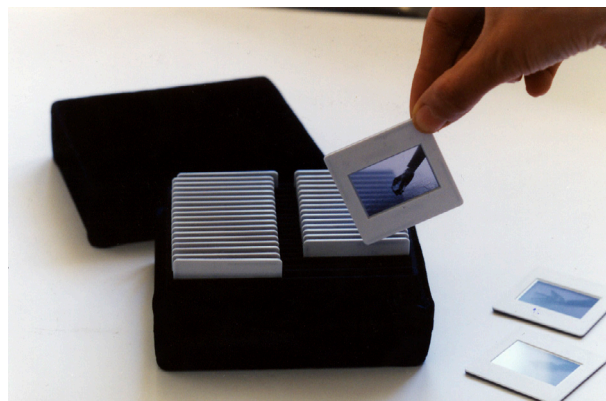
Ce titre embrasse le contenu d'un coffret. Mais, en parcourant *Boîte à bijoux*, au lieu de l'amas d'objets auquel on s'attend ordinairement, nous remarquons un rangement secret : le coffret *cache* un ordre. À l'intérieur sont disposées deux rangées de diapositives montées sur verre. Pour savoir ce qu'elles figurent, un geste doit les saisir. Si je retire le premier cache et le tiens en main à la hauteur des yeux, je *vois* juste une main tendue montrant des cristaux qui miroitent... Mais qu'avons-nous à la place des bijoux ? Chaque vue dévoile une main ; des mains présentant les matériaux les plus hétérogènes qui soient, parmi lesquels nous apercevons parfois l'éclat de l'or, des cristaux, des perles en verre qui se succèdent. Ces matériaux pourraient-ils être ceux avec lesquels sont façonnés les bijoux ? Et où sont ces « bijoux » ?

Si danser en silence est une forme d'autonomie absolue, sortir ces images de leur obscurité, de leur réserve pour s'en « parer » le serait également. Nous voilà face à une situation étrange. La vue dévoile une collection de gestes et de matières, mais les « bijoux » sont encore à réaliser. Examinons-les : chaque cadre contient un négatif photo retenu par deux parois de verre. Ils sont comme dans une vitrine, barrière que seul le regard traverse. Tellement d'images naissent à partir de quelques bribes et miroitements ! Voici le souvenir d'un récit de quelqu'un ayant touché un diamant et qui rejoint notre expérience : « Quand je le contemplais, c'était comme si la Sainte Vierge

¹⁵² C. Lévi-Strauss. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1955, p. 378.

¹⁵³ Ibid., p. 238 : fragments d'histoires racontées autour d'un feu par les 'garimpeiros' du Mato Grosso au Brésil.

avait laissé tomber une larme dans le creux de la main... ».¹⁵³ Imaginons un instant quels seraient les gestes d'un orpailleur en train de trier les alluvions... Tant d'expectative, tant de concentration du regard et de dextérité des mains ! En revenant à notre sujet, nous sommes ici forcés de constater que si notre *Boîte à bijoux* contient beaucoup d'informations, ce n'est pas seulement par la matérialité du *contenu*, mais c'est aussi à travers ce minime et puissant éclair, image pincée entre nos doigts, telle une mine à ciel ouvert.



La Boîte à bijoux, 1989/94. Etui en velours noir (9 x 11cm) contenant 36 négatifs photo noir et blanc, montés sur verre (cadres de diapositives).

Une boîte, un coffret est, par définition, un contenant dont la fonction est de conserver et de garder en réserve les objets, selon des critères établis par son possesseur. Les exemples d'artistes ayant travaillé avec cet objet abondent dans l'art.¹⁵⁴ *La Boîte à bijoux*, qui rappelle les coffrets emplis de fascination et de rêves, se rapproche paradoxalement du boîtier noir de l'appareil de prise de vue photographique : un collecteur d'images.

Quand nous avons réalisé la boîte en velours noir pour y ranger nos négatifs photographiques, nous ne connaissons pas les textes de Flusser à propos de la photographie et de son système. Lorsqu'il définit « l'appareil » photographique, il attire notre attention sur la potentialité d'avoir cette boîte noire en main pour faire des prises de vue : « Le noir de la boîte est son défi, étant donné que l'appareil fonctionne, effectivement et curieusement, en fonction de l'intention du photographe. »¹⁵⁵ Il souligne les aspects potentiels

¹⁵⁴ M. Duchamp, *Duchamp du Signe - écrits*, Paris, Flammarion, 1975. La boîte comme dispositif artistique constitue un « espace privilégié d'exposition » (chargé aussi d'une dimension critique), par ex. Duchamp, avec sa *Boîte en Valise*, l'utilise comme un musée transportable contenant les projets et des réalisations de l'artiste.

¹⁵⁵ V. Flusser, *Filosofia da caixa preta (Für eine Philosophie der Fotografie.)*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 25. L'auteur a habité au Brésil pendant vingt ans. Il a traduit et écrit une grande partie de ses textes sur la photographie au Brésil. Paradoxalement, je méconnaissais ses écrits sur la photographie et son premier livre que j'ai eu entre les mains était un ouvrage de 1994, édité en espagnol (trois ans après sa mort) et qui s'appelait *Los Gestos (Gesten, Versuch einer Phänomenologie)*, qui comportait un essai sur *Le geste de photographier* cité antérieurement.

du photographique, contenus dans la virtualité, promesses mises en œuvre par l'usage de son propre appareil.

Rapprochons alors ces deux boîtes : le coffret en velours doux au toucher qui contient la fascination aveuglante des bijoux inaccessibles, des anticipations inscrites dans une fine pellicule de gélatine, et les potentialités offertes par le boîtier noir, appareil de photographie exposant des mondes possibles. Nous déplaçons alors l'intérêt des objets, en glissant dans les engrenages du désir. Les deux boîtes noires (coffret doux au toucher et appareil creux, vide et rigide) recèlent des virtualités. Par ce qu'elles cachent, ces dernières semblent avoir plus de pouvoir que n'importe quelle prise en main de l'objet physique. Elles nous font rêver comme si notre destin était celui d'attraper une étoile au creux de la main.

2.3.2. Les 36 poses : geste et relique

« Les clichés de Daguerre étaient des plaques d'argent iodées et impressionnées dans la chambre noire ; elles devaient subir toute une série de manipulations avant qu'on puisse y reconnaître, sous le bon éclairage, une image d'un gris tendre. Il s'agissait d'exemplaires uniques ; une plaque, en 1829, coûtait en moyenne 25 francs or. Il n'était pas rare qu'on les conservât dans des écrins comme des bijoux »¹⁵⁶

Entre deux lames fines de verre - des micro vitrines portatives - le désir s'expose. Au geste de photographier les scènes précieuses se superpose celui d'une isolation physique ; leur valeur accrue, double réserve, s'auréole de fétichisme. Les images sont gardées, comme dans le coffre-fort d'une banque, derrière les parois de verre qui nous empêchent d'aller les toucher (le verre est une barrière physique). Notre trésor gît en négatif et ces *images techniques*, comme l'a écrit Flusser, loin d'être des fenêtres, sont des surfaces qui prétendent représenter quelque chose.¹⁵⁷

¹⁵⁶ W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*. In : *ŒUVRES II*, Paris, Gallimard, 2000. p. 299.

¹⁵⁷ V. Flusser, *Filosofia da caixa preta*, op.cit., p.13-34. Dans ce livre, l'auteur a pris soin d'établir un glossaire des termes qu'il utilise et qui servent de guide de sa pensée sur la photographie.

Le regard se promenant sur un négatif photographique permet au spectateur de faire une singulière et insolite expérience qui l'oblige à reconstituer le positif de ces images négatives et d'y revenir plusieurs fois, comme pour y déchiffrer une énigme. Dans notre *Boîte à bijoux*, des éclats se trouvent pris entre ces minimes plans de verre, telles les lamelles préparées par un laboratoire. Des images planes montrent des mains immobiles chargées de trésors qui tentent, peut-être, par un extraordinaire tour de magie, de nous déplacer.

Comme dans un reliquaire (lieu condensé du 'monstrare'), les diapositives, mises en boîte, sont maintenues dans une *double* réserve.

Voyons alors quel rôle joue « la photographie » dans notre *Boîte à bijoux*. Le négatif photo est ici le support même de nos images et la trace à partir de laquelle nous pouvons remonter à notre *sujet* de présentation. Considérons-le comme le point de départ de ce travail.

Mais qu'est-ce qu'un négatif? Le négatif porte sur sa surface la *trace*¹⁵⁸ de son référent mais dans le sens inverse. Le film est d'abord touché lors de l'ouverture du diaphragme. Sur sa surface, après la révélation, les parties lumineuses seront figurées par des tâches sombres et inversement. Il devient, comme dans un moule, la 'matrice' de l'image et son espace *potentiel*. Nous dirons que dans *Boîte à bijoux*, le film révélé et mis sous cache *devient* le mobile d'une *présentation négative*.¹⁵⁹ Elle peut aussi donner lieu à ce que Hegel appelait une expansion affective de l'âme dans l'objet.¹⁶⁰

L'écart entre le titre et le contenu crée une tension qui trouve, dans ce qui est visible dans le négatif, une issue probable au problème. Le titre *Boîte à bijoux* vient en avant, et en dehors même de la boîte.¹⁶¹ Les *bijoux* censés y être sont représentés par la prise de vue d'une main qui montre. Un bras s'avance ; la paume de la main ouverte nous présente des objets : éclats de pierreries,

¹⁵⁸ La trace est l'indice qu'une action a eu lieu sur cette surface. Cf. Ch. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978 : L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : « là ».

¹⁵⁹ Cette notion de *négativité*, empruntée aux mathématiques, pour représenter une quantité ou une grandeur, pour figurer un déplacement spatial trouve, selon nous, dans le négatif photographique son illustration.

¹⁶⁰ Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 336.

¹⁶¹ W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, op.cit., p. 320. Benjamin soulève avec clairvoyance un point important de notre démarche, et qui va aussi traverser en grande partie la démarche artistique du XX^e siècle concernant le procès de littérisation de l'image photographique : *La légende ne va-t-elle pas devenir l'élément essentiel du cliché ?*

matières, bijoux telles des *potentialités* inachevées et *lointaines*... Comme si le *film* était alors le point zéro d'une *projection* dans le temps et dans l'espace. Ce qui nous conduit à dire que ces vitres (diapositives) contiendraient l'autre face d'un lieu où des pensées déposées en strates reposent... Ci-gît un geste qui tient ; siège d'un joyau.¹⁶²

Quel est l'enjeu de ces emboîtements successifs ? Cette *mise en abîme* des gestes met à jour une scène par une autre et paraît introduire le voyeur dans ce *transit*. Est-ce le signe d'une volonté d'intimité ou d'immensité ? Comment se traduisent les gestes dans la construction de cette œuvre ? A la *richesse* du contenu s'oppose la « pauvreté » du dispositif adopté : un coffret avec deux rangées de *lames* (qui pourrait appartenir à un laboratoire). Mais que se passerait-il si nous prenions, un à un, chacun de ces *cadres* pour sujet d'étude ? La sécheresse apparente des moyens et des aspects employés est alors camouflée par le dispositif lui-même. Et que dire du coffret ? Il offre un éventail de significations. Il devient doux au toucher car recouvert de velours...

Faisons alors un petit détour étymologique : selon Gilbert Durand, *arca*, « coffre » serait de la même famille linguistique et psychique que *arceo*, « je contiens », et *arcanum*, « secret ».¹⁶³ Chez nous, dans *Boîte à bijoux*, il y a une sorte de dédoublement du « contenir » : comme si la boîte se prolongeait, en se démultipliant, dans les images des gestes qui contiennent ; la main joue à la fois le rôle d'*écrin* et d'*écran*. « *Le paquet est une pensée* », dit Barthes et notre boîte vaut autant pour ce qu'elle cache et protège, que pour ce qu'elle désigne... *Boîte à bijoux* dont le *contenu* tient, est accroché dans la mince paroi d'un film à la frontière du visible, renversé et inaccessible. Tensions entre un espace potentiel et notre attente... Comment rattraper alors *ce sujet* qui nous fuit ?

¹⁶² *Le Petit Robert*, op.cit. : **Joyau**, étymologie (*Jocalis* ; « Jeu »).

¹⁶³ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 286.



La Boîte à bijoux (montrer), 1989/94.
Étui en velours noir (9 x 11cm) contenant 36
négatifs photo noir et blanc, montés sur verre
(cadres de diapositives).

2.3.3. La troisième main : l'extension du geste de montrer

Les images dont nous venons de parler, et qui se trouvent rangées dans la boîte en velours, figurent des mains qui montrent des choses. Mais comment présenter ces images dans un espace d'exposition, étant donné que ce qui nous intéresse aussi c'est de sauvegarder une réserve pour la poursuite de notre démarche ? Pendant la soutenance du DEA, j'avais placé ce travail sur une petite table et j'éprouvais une grande gêne de le voir manipulé et regardé comme une œuvre interactive. Il faut effectivement la montrer, mais de quelle manière ?

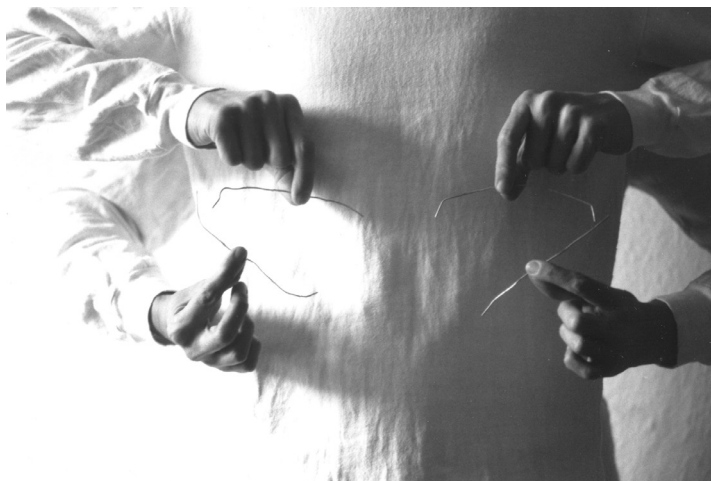
Dans le mémoire du DEA, j'ai conçu un document illustrant ma main tenant un cache en verre pincé entre les doigts (p. 101). Cette main accomplissait le geste de montrer une image (qui désignait une main qui présentait des choses). Cette documentation mérite notre attention, ne serait-ce que pour nous permettre de mieux situer notre sujet.

La deuxième fois que nous avons présenté la *Boîte à bijoux*, à Porto Alegre, lors de l'exposition *Duplo Pousar*,¹⁶⁴ nous l'avons placée derrière des vitrines en verre. La boîte ouverte exhibait une rangée de diapositives tandis qu'une pince, assortie à un trépied rouge, soulevait une diapositive. Le geste figuré se doublait dans l'outil qui servait à le suspendre et à le montrer. Cette pince, nommée troisième main, accomplissait une extension du geste de montrer.

Ce travail tissait un dialogue avec l'œuvre de Ferverza, au sujet de l'usage des mains comme outil du '*monstrare*' et, en particulier, à propos de sa recherche théorique autour de la question du « montrer » et du « cacher ». À ce propos, il dit : « Je pense qu'il existe un recoupage entre la notion d'exposition, qui est à la base de celle d'une présentation (de l'œuvre ou des œuvres), et la notion chez moi, à savoir que mes signes se montrent, qu'ils se présentent. De quelle façon, à travers l'utilisation jusqu'ici courante, par exemple des crochets métalliques, qui détachent les œuvres du mur en les renvoyant en avant, vers l'espace et dans la direction du spectateur. Cette situation spatiale ainsi créée par les crochets, alliée aux aimants qui

¹⁶⁴ *Duplo Pousar*, Museu de Arte Contemporânea, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 1995. Voir l'annexe 3, Tome II.

tiennent le papier, devient un prolongement du geste de tenir un objet avec les mains et de le montrer à quelqu'un... De la même façon qu'un outil, comme une pince, un marteau ou un tournevis sont des extensions qui amplifient les gestes humains, pour moi les crochets avec les aimants sont aussi des extensions des mains dans l'acte de tenir et montrer ».¹⁶⁵



Helio Ferverza, *L'Apparition d'un secret dessein*, avec Maria Ivone dos Santos, 1990.
Photo-carte postale, 10 x 15 cm
Présentation d'une œuvre (travail fait à quatre mains).

En fait, l'outil, comme nous explique Kapp, est une extension de la main :

« Soulignant que le mot « organon » désigne aussi bien un membre du corps que l'outil qui n'en était que la copie, Kapp montre que les premiers outils ne furent pas autre chose que le prolongement, l'augmentation de la force et de la précision des organes du corps humain et plus principalement de la main. »¹⁶⁶

La pince dénommée troisième main (en joaillerie et dans ce texte) a pour fonction d'amplifier les rôles de la main, en élargissant son fonctionnement, tout en mettant en action une dynamique des gestes en exposition. Dans la présentation de la *Boîte à bijoux*, la troisième main est aussi une pièce, l'indicielle d'une activité constructive virtuelle : le jeu des distances instauré ici est un *joyau* aussi réel qu'irréel, pincé entre les mains et à portée du regard.

¹⁶⁵ H. Ferverza, *Le Montrer et le Cacher dans le Rapport d'un Signe et de son Espace*, Thèse de Nouveau Doctorat en Art et Sciences de l'Art, Option Arts Plastiques, Université de Paris I -Panthéon Sorbonne, Paris, 1995, p. 92.

¹⁶⁶ E. Kapp, *Grundung einer Philosophie de Technik*, Braunschweig 1877, p. V et VI, cité par J. Brun, *La Main et l'esprit*, Cergy-Pontoise, Sator/Labor et Fides, 1986, p.48-49 : « La main a servi de modèle aux outils mécaniques, « La main est donc l'outil naturel dont l'activité crée l'outil artificiel, les outils. Elle offre dans tous les mouvements où l'on peut l'imaginer, les formes organiques primitives (die organischen Unformen) d'après lesquelles l'homme a inconsciemment conçu et réalisé les premiers instruments qui lui étaient nécessaires. » »



Notes d'errance : l'œil d'eau

Au Brésil, on appelle communément « olho d'agua » (l'œil d'eau) le faible mais constant écoulement d'eau qui émerge des profondeurs de la terre, et signale l'existence d'une source. Je me souviens en avoir repéré un, un jour, quand je me promenais avec mon père. Il m'a montré comment cet infime filet d'eau qui sortait des milieux de « caraguatás »¹⁶⁷ remplissait l'abreuvoir où les paisibles vaches tachetées de noir et blanc, dites hollandaises, étanchaient leur soif. Ce point d'origine m'a toujours frappée et il me permettait d'avoir une compréhension de la morphologie de ce paysage. Une écluse constituée de pierres provenant de notre terrain contenait l'eau qui sortait de ce petit point.

Les dures pierres basaltiques taillées à la main par M. Simon, un savant artisan qui a habité chez nous pendant un an, étaient superposées avec maîtrise. Cette pile formait une épaisse paroi d'environ un mètre de large et bordait désormais un chemin, unique passage pour le bétail et les personnes. Le paysage naturel était donc coupé par cette ligne de clôture. D'un côté de ce passage, les pierres retenaient l'eau et de l'autre côté, le marécage continuait à s'étendre jusqu'au bord d'une rivière.

Quelques années plus tard, j'ai visité les ruines de Machu Pichu au Pérou où j'ai pu observer d'ingénieux canaux en pierre qui conduisaient l'eau vers les terrasses des champs d'irrigation. L'eau, qui emprunte ces déviations de son cours naturel, se déverse dans les chemins construits par la main de l'homme. Plus dynamiques que notre réservoir, ces canaux n'étaient pas tant destinés à garder, mais plutôt à faire couler l'eau le long des champs. Les points communs de ces deux configurations m'ont renseignée sur le travail de construction et sur la manière dont chacun intervenait et transformait le paysage : l'eau se calme et épouse les formes de leur contenant, l'eau court, comme le temps, le long des veines de pierre d'un territoire.

¹⁶⁷ Caraguatás : végétation bordée d'épingles qui se trouve dans les régions marécageuses du sud du Brésil.

2.4. Regard suspendu et projection : *Abrevoir*

« Ainsi poussa mon corps, la nuit
mes bras étaient neige,
et mes pieds, le territoire 'huracanado'
et je grandis comme le fleuve sous l'averse,
et je devins fertile grâce à tout »¹⁶⁸

Pablo Neruda

2.4.1. Corps et paysage

« le dépaysement serait condition du paysage : il y aurait
paysage chaque fois que l'esprit se déporterait d'une
matière sensible dans une autre »¹⁶⁹

Aller au plus près pour trouver le lointain. Chercher dans la « surface » du corps la face de la terre. Vision et image incrustées dans la chair du corps, retrouvées dans les replis d'une géographie sensible. « Dans ces fissures, je respire un air plus léger. »¹⁷⁰ Passer de la mobilité au repos et continuer... jusqu'à ce que le paysage s'imprègne en nous. Mais comment lui donner forme ? Si nous ne pouvons le faire apparaître dans sa grandeur, nous pouvons cependant trouver d'autres moyens de l'évoquer.

Pensée brune, pensée de terre, mais aussi pensée *dorée*. *Abrevoir* : que signifie cette position des pieds ? Peau qui retient la surface aqueuse (tel un miroir) au centre de cette géographie (le creux des pieds) soutenue par la tension de deux rives. L'eau qui épouse le creux, telle qu'elle y est circonscrite

¹⁶⁸ P. Neruda, *Memorial de Ilha Negra*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1973, (bilingue), p. 56. Traduction française : *Mémorial de l'Île Noire*, Paris, Gallimard, 1977, p. 42-43 : fragment du poème « *Condition humaine* » : « *Así mi cuerpo fue extendiéndose, de noche / mis brazos eram nieve, / mis pies el territorio huracanado, / y crecí como un río al aguacero, / y fui fértil con todo / lo que caía en mí, germinaciones* »

¹⁶⁹ J.F. Lyotard, *L'Inhumain (Causeries sur le temps)*, Paris, Galilée, 1988, p. 194.

¹⁷⁰ J. Duvignaud, *Le Jeu du Jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 12 : « L'expérience de l'être qui prend racine dans la liberté du jeu... »

dans l'ellipse des rives, d'où miroite l'incidence lumineuse. Cristalline comme un œil, la surface de l'eau qui apparaît être le centre de l'image est aussi *l'ailleurs*. Substance d'un miracle, l'eau épouse les formes de son contenant, elle le *touche*. Mais la voir, c'est déjà un peu aussi l'effleurer. L'observer, c'est être au bord de la plongée.

Sur quel écran va réapparaître notre paysage ? Comment trouver l'échelle sensible à cette image ? Le cadrage photographique isole et suspend notre paysage.¹⁷¹

Lorsque Barthes dit : « Ce qui fonde la photographie c'est la pose »,¹⁷² il met l'accent sur l'intention de lecture donnée par ce qui est figuré à l'intérieur du cadre au moment de la prise de vue. Dans notre cas, au travers du cadrage et des différentes manipulations techniques mises en œuvre lors du tirage, le sens de notre image s'organise. Les procédés chimiques peuvent également entrer en ligne de compte et intervenir, par exemple, lors du tirage sur papier.

Comment cette intention se manifeste-t-elle plus précisément dans ce travail ? Ici, dans *l'Abreuvoir* nous pouvons dire que la photographie se situe entre le *miroir* et la fausse fenêtre. Ce qui veut dire qu'elle reproduit, tel quel, son référent et instaure par la même occasion un espace « fictionnel » à travers une analogie entre la morphologie des pieds, contenant de l'eau et le réservoir naturel d'eau à l'intérieur des terres. Bazin disait : « la photo possède ce pouvoir irrationnel qui emporte notre croyance ».¹⁷³ Nous voyons néanmoins que si elle nous « emporte », c'est tout en gardant une certaine littéralité. C'est-à-dire que nous voyons deux pieds jouant¹⁷⁴ la « configuration » d'un paysage. D'autre part, la littéralité crée également une ambiguïté sur le plan de la mise en œuvre : le procédé chimique qui permet de développer une image dans une couleur choisie s'appelle un *virage*. Ce détail technique est fort évocateur, à l'intérieur de ce dispositif, puisque virage signifie aussi un changement de direction d'un *mobile* dans l'espace.¹⁷⁵ *L'Abreuvoir* est aussi le résultat d'un virage dans le temps.

¹⁷¹ Nous avons évoqué précédemment cette question présentant le rôle de la coupure dans la série *Equivalents* de Stieglitz.

¹⁷² R. Barthes, « La Chambre claire », Paris, *Cahiers du Cinéma*, Gallimard, Seuil, 1980, p. 127.

¹⁷³ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, 1958 (ed. 1975).

¹⁷⁴ « Jouer » c'est-à-dire représentant comme au théâtre.

¹⁷⁵ Le Petit Robert, op.cit. : **Virage** ♦2° Mouvement d'un véhicule qui tourne, change de direction. ♦3° Phot. Transformation chimique que subit l'image photographique.



Abrevoir, 1992/94.

Tirage photographique sur papier,
à partir d'un négatif noir et blanc, viré au sépia,
128 x 80 cm.

Expositions : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.

Mímicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.

Rumos Visuais / Vertentes Contemporâneas – Centro Dragão do Mar,

Fortaleza / Fundação Joaquin Nabuco, Brésil, 1999.

Museu de Arte de Curitiba/ MAM, Rio de Janeiro, 2000.

2.4.2. Au milieu du silence

« L'oasis, ce lieu clos, est la métaphore du jeu : là s'arrête la caravane qui se débride et se repose. L'envahit alors la fantaisie de la musique et du chant. Comme si l'art était le territoire où le nomadisme humain, pour un moment, stationne et rêve... »¹⁷⁶

« Le photographe plasticien, lui, opte tout au contraire pour la pose et, contre la fugacité de l'instant signifiant, choisit le hors temps, le non temps de la fixité de son modèle. »¹⁷⁷

« Car l'image photographique a deux caractéristiques principales : d'une part, elle est index, ce qui signifie qu'avec elle, nous passons d'une logique de la mimesis, de l'analogie (de l'ordre du métaphorique, donc) à une logique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (de l'ordre de la métonymie) ; d'autre part, elle est inséparable de l'acte qui la fait être, elle est image-acte, c'est donc une sorte de coup, de coupe spatiale et temporelle. »¹⁷⁸

Mais, quel serait l'enjeu de ce repli invocatoire ? Le terme « enjeu » est peut-être ici trop fort : il faudrait plutôt parler de jeu de reconnaissance qui relie la configuration représentée à un véritable abreuvoir dont la photographie instaure un champ de représentation particulière par une inversion du *grand* dans le *petit*, du *lointain* dans le *proche*. Le *schéma* (voilà le mot) du paysage vécu trouve ici son accomplissement, sa mesure et sa dimension poétique. La genèse de ce paysage, fragment d'un certain regard posé sur le corps (scène), est contenue au travers d'un cadrage, à l'intérieur de ce que Christian Metz appelait des « suspens »,¹⁷⁹ c'est-à-dire ce qu'une fraction de seconde a permis de retenir de l'image.

¹⁷⁶ J. Duvignaud, op.cit., p. 156.

¹⁷⁷ D. Baqué, op.cit., p. 156.

¹⁷⁸ R. Durand, op.cit., p. 73. Sur le signe photographique, l'auteur se réfère à P. Dubois (*L'Acte photographique*, 1990) qui définit la nature indiciaire de la photographie.

¹⁷⁹ C. Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, Paris, Seuil, 1975, p. 54 : « Le cadrage et ses déplacements (qui déterminent l'emplacement) sont par eux-mêmes des 'suspens' ».

Dans quelle mesure la compréhension de l'univers technique de la photographie s'imbrique-t-elle dans la poétique même de notre démarche ? Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la chimie photographique est un instrument de la poétique. Souvenons-nous de la définition énigmatique de l'aura, par laquelle Benjamin tente de la présenter comme un événement, comme « une trame singulière d'espace et de temps, l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être ». ¹⁸⁰

Dans le tirage sur papier de l'*Abrevoir* nous avons réalisé un virage, qui est une opération chimique d'effacement et de révélation : l'image tirée sur papier est plongée dans un produit dont la fonction est de blanchir et d'enlever tout sel d'argent de la surface du papier. C'est une opération quasi magique. ¹⁸¹ L'image disparaît et toute la surface devient blanche. Un second bain chimique pénètre dans les pores de l'image et la fait ressurgir en lui donnant un autre aspect : sépia, sélénium...

La disparition momentanée de l'image, dans le blanc du papier, met les *pieds* en suspension. Leur réapparition, sur une surface agrandie à dominante sépia, est le résultat d'une attente et d'une métamorphose. L'image est investie et, en même temps, un silence s'instaure, à l'horizon, au travers d'une surface en latence, « effacée » :

« Le silence est la respiration (le souffle) de la signification ; un lieu de repli nécessaire pour toute signification, pour que le sens fasse sens. Abri du possible, du multiple, le silence ouvre l'espace pour ce que n'est pas « l'Un », pour ce que permet le mouvement du sujet. » ¹⁸²

Le silence de l'*Abrevoir* ne serait-il pas seulement ce qui survient après la coupure, mais également le destin de l'image vouée à être contemplée ? Les *pieds* « suspendus » par la pause photographique livrent l'image à

¹⁸⁰ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Paris, Denoël, 1971, p.137-181

¹⁸¹ H. Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, éd. de Minuit, 1981, p. 137. L'auteur évoque la visite à l'atelier de la retoucheuse de photographies qui lui parle des processus de transformation de l'image. On peut effacer et aussi rehausser les images photographiques tirées sur papier. « On arrive au blanc avec des produits qui mangent ce qui avait été imprimé sur la photo. On retourne à la pellicule blanche. »

¹⁸² E.P. Orlandi, *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas, UNICAMP, 1997, p. 13. (traduction)

la contemplation. Mais, transformé par l'alchimie d'un moment arrêté et par un effacement, deux formes de silence, le paysage réapparaît et montre en son centre, un miroir cristallin¹⁸³ et muet qui ne reflète aucune scène : « Le silence n'est pas directement observable et cependant il n'est pas vide, même du point de vue de la perception : nous le sentons, il est là... ».¹⁸⁴

2.4.3. Souffle et mesure

« Le souffle comme le vent, c'est la répétition en tant que sédimentation du détail vécu. »¹⁸⁵

L'Abreuvoir mesure 80 x 128 cm. Placés devant l'œuvre accrochée, nous constatons un rapport d'échelle entre le tirage photographique et notre corps. La taille de la photographie à l'horizontale correspond à celle d'un geste exécuté les bras écartés de part et d'autre du corps ; plus précisément à celui réalisé lors d'un exercice d'allongement, en inspirant et en ouvrant les bras comme si nous avions trouvé ou arrêté notre projection : cette image possède alors la juste taille d'un souffle. Aller, venir, ici, ailleurs, hier, maintenant... Un moment suspendu au centre des pieds où « l'eau vit comme un grand silence matérialisé. »¹⁸⁶

Une série d'œuvres de l'artiste italien Penone, qui traitent du souffle, ont éclairé cet aspect important de notre démarche en ce qui concerne les rapports

¹⁸³ D'après J. Cohen, selon les notes d'orientation du 08/08/2002 : « l'œil fascinant rencontré rue Richelieu à Paris », p. 98.

¹⁸⁴ E. P. Orlandi, *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, op. cit., p. 47.

¹⁸⁵ R. Recht, *Penone : l'espace de la main*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991, p. 33 : « Les lignes de force du vent dans la forêt. Le vent et le souffle de l'homme s'échangent et s'entrepénètrent, flux continu d'énergie qui éprouve la fluidité de la végétation, et qui fait battre le cœur de l'homme. Vie humaine et vie du paysage sont ainsi traversées par la même énergie vitale. »

¹⁸⁶ G. Bachelard, « La parole d'eau », in *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, José Corty, 1942 : « L'eau dormante et silencieuse met dans les paysages, comme le dit Claudel, des « lacs de chant ». Près d'elle, la gravité poétique s'approfondit. L'eau vit comme « un grand silence matérialisé. » »

d'échelle entre la trace minimale d'une vue logée dans l'espace du négatif et sa résolution finale : projection sur un support.

Sur une feuille de papier -un dessin d'étude- l'artiste a noté quelques recherches qu'il a dû entreprendre : « Souffle (respiration et vent) - Le mot germanique Geist (esprit) et « geisa » (souffler en mugissant). Le dieu Wothan peut avoir la même racine que Wehen (respirer, souffler), c'est le dieu de l'inspiration poétique et des esprits, et il guide leur chasse sauvage dans les nuits des tempêtes ? Wehen = Wothan ? »¹⁸⁷

Une œuvre de Penone, *Soffio*, pose la question de la spatialisation du souffle et présente un type de rapport lié à l'activité corporelle et à la taille des objets. Penone modèle une sorte de grand récipient dans un matériau ductile, l'argile. La partie supérieure de cet objet est marquée par les empreintes

de sa bouche et l'une des faces par l'empreinte de son corps qui a déformé cette sorte de contenant. Le souffle est à la mesure de la quantité d'air expiré. L'empreinte du corps ne fait que souligner une correspondance entre l'espace vide du contenant (énergie interne) et le corps du sujet qui l'a produite. Sous la pression du corps, l'air, à l'intérieur du pot, communique avec celui qui est contenu à l'intérieur du corps. Penone s'intéresse à l'espace dégagé par ce nuage chaud que produit le souffle et qui instaure une zone gazeuse, lieu d'échange entre extérieur et intérieur. Le corps vivant, récepteur des échanges, produit l'énergie du souffle. L'artiste écrit : « Quand on respire, systématiquement, il y a toujours de la poussière, de la terre. J'ai essayé de produire une forme comme si j'étais en train de respirer contre mon corps. Je veux montrer qu'il y a émanation de souffle, plus précisément de l'haleine de quelqu'un qui souffle contre son propre corps. »¹⁸⁸

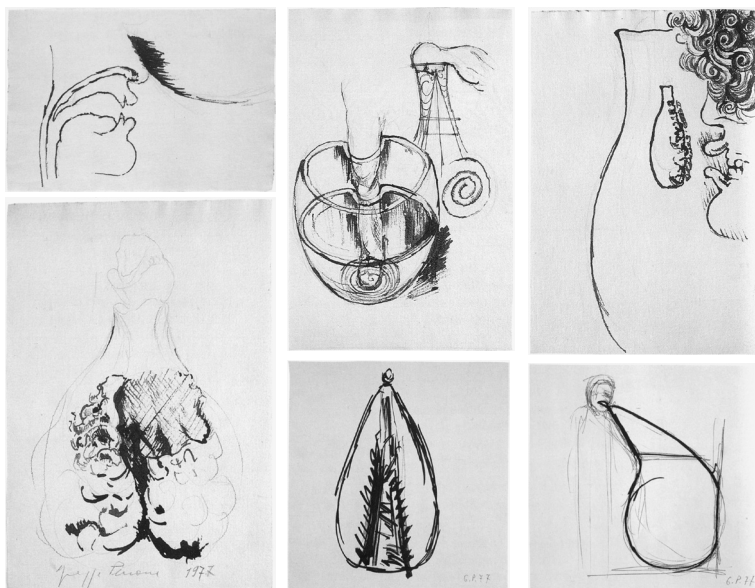


Giuseppe Penone, *Soffio II (Souffle)*, 1978.
Installation à Fornace a Castelamonte.

¹⁸⁷ Il s'agit des notations faites par l'artiste et reproduites dans le catalogue *Penone : l'espace de la main*, op. cit., ill. 126., p. 123.

¹⁸⁸ G. Penone, « Soffio », dans le catalogue *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

Les marques que Penone imprime sur la forme provoquent une diminution du volume d'air à l'intérieur du contenant. Je m'explique : si l'on souffle dans un ballon en caoutchouc, comme ceux utilisés par les enfants, nous voyons que l'air a tendance à repousser les limites de la matière et à prendre une forme la plus arrondie possible. Si



Giuseppe Penone
Projet de travail sur le *Soffio*, 1977.

je pousse ce ballon contre mon corps, l'air aura une propension à se distribuer entre les parois et le contenant de l'air produit par mes poumons. Ce n'est pas le cas de l'argile, matériau de grande plasticité, facile à modeler, qui cède aux poussées et garde les marques des actions et des outils qui font pression sur elle. Dans le contenant modelé, dans le vase de *Soffio*, l'air est transvasé vers la sortie, frôlant le corps de l'artiste.

Dans *Soffio*, Penone travaille l'argile pour construire un contenant. Ce vase comporte un volume (d'air) dans son intérieur et expose aussi l'empreinte d'une expérience physique. La partie supérieure est comme un moule de la bouche de l'artiste et son corps se trouve imprimé sur l'un des côtés du vase. Pour l'artiste, la forme est à la fois une opération physique et une démarche métaphysique. La respiration est un *Geist* qui emplit le corps et se matérialise dans l'œuvre : « La terre glaise est un élément solide auquel se rattache depuis toujours l'idée de fluidité, parce que la plasticité de la glaise lui permet de mimer dans le mouvement les comportements des fluides. »¹⁸⁹

Dans la série de dessins de l'artiste sur le *soffio* qui nous aide à contextualiser les rapports entre la taille et le souffle, l'on peut voir de quelle manière Penone anticipe ses actions par les projets. Par sa présence au monde, l'artiste fait une expérience qui rend visible la *dimension physique de l'être*.¹⁹⁰

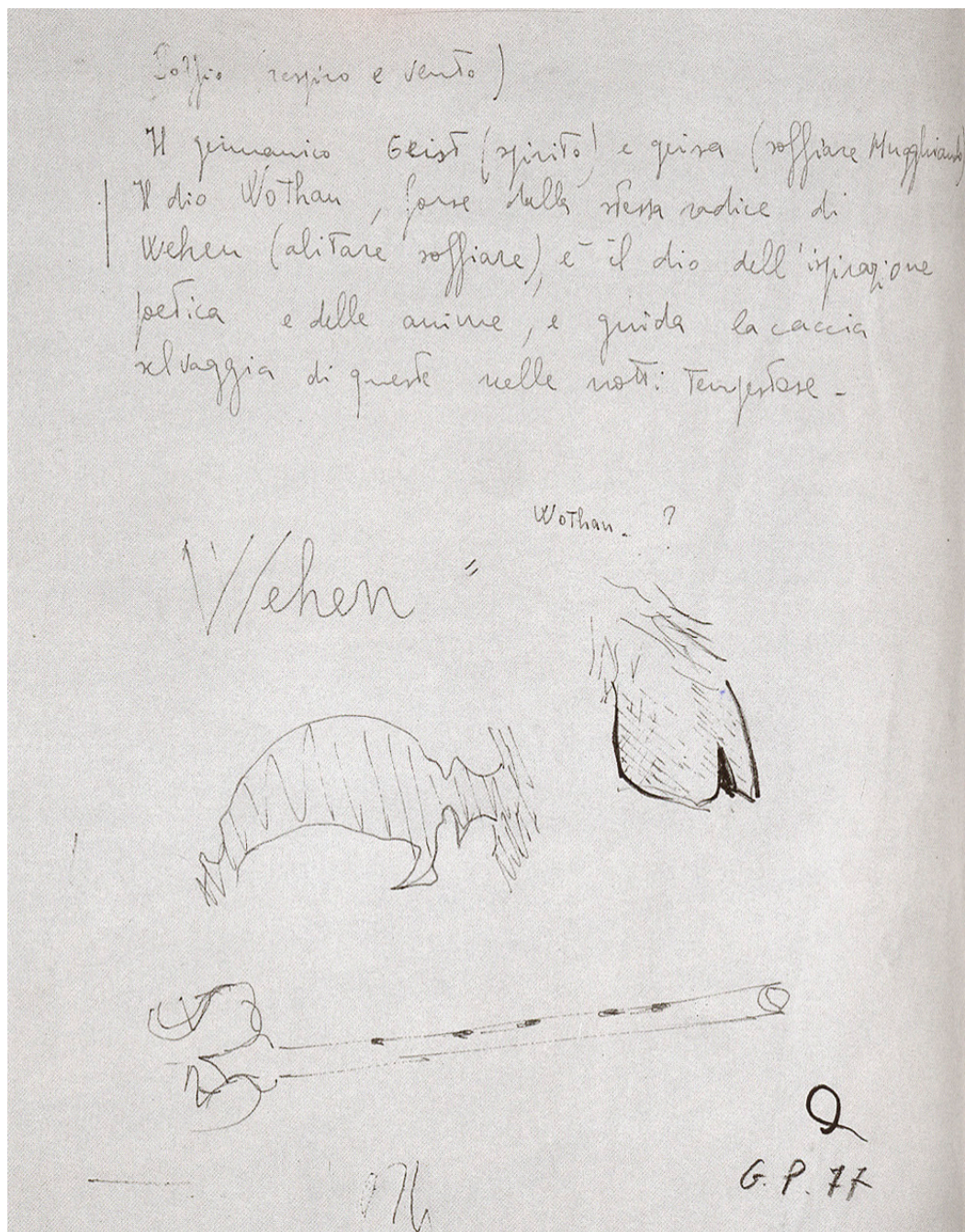
¹⁸⁹ Ibid., p. 285.

¹⁹⁰ R. Recht, *Penone : l'espace de la main*, op.cit., p. 10.

Son corps est alors le lieu de passage de son énergie dont l'œuvre expose la taille et la forme de sa respiration.

Revenons maintenant à *l'Abreuvoir*, et au rapport qui existe entre taille et souffle. Tirons quelques conclusions : pour nous, (et d'une manière différente pour Penone dans *Soffio*) circonscrire le souffle implique la conscience que le corps contient l'espace et que l'acte même de rétention de la respiration pendant la prise de vue participe à l'élaboration de l'image. Inspiration et expiration sont alors deux moments constitutifs d'une opération plastique. Aussi, le négatif photographique inscrit deux espaces : l'espace concret du référent (les pieds) et l'espace rêvé et projeté par un regard.

La taille finale de *l'Abreuvoir* est le fruit d'une activité projective et physique. L'image trouve une correspondance en unité métrique. De la position du corps a surgi un paysage concentré dans l'espace du négatif photographique. Le tirage final traduit en *espace*, le *temps* d'une respiration.



Giuseppe Penone, *Projet de travail sur le Souffle*, 1977. Encre de Chine sépia, feutre noir et traces de stylo à bille rouge sur papier, 28 x 21,9 cm.
Inscr. à la mine de plomb: Soffio (respiro e vento) Il germanico Geist (spirito) et geisa (soffiare mugghiando) / Il dio Wothan, forse dalla stessa radice di Wehen alitare soffiare), è il dio dell'ispirazione poetica e delle anime, e guida la caccia selvaggia di queste nelle notti tempestose/ Welen = Wothan ?

Trad.: Souffle (respiration et vent) / Le mot germanique Geist (esprit) et geisa (souffler en mugissant). Le dieu Wothan peut avoir la même racine que Wehen (respirer, souffler), c'est le dieu de l'inspiration poétique et des esprits, et qui guide leur chasse sauvage dans les nuits de tempête / Welen = Wothan ?).

A background map of Europe, showing various countries and cities. The map is slightly faded and serves as a decorative backdrop for the text. Major cities like London, Paris, Berlin, and Rome are visible, along with geographical features like the English Channel and the Mediterranean Sea.

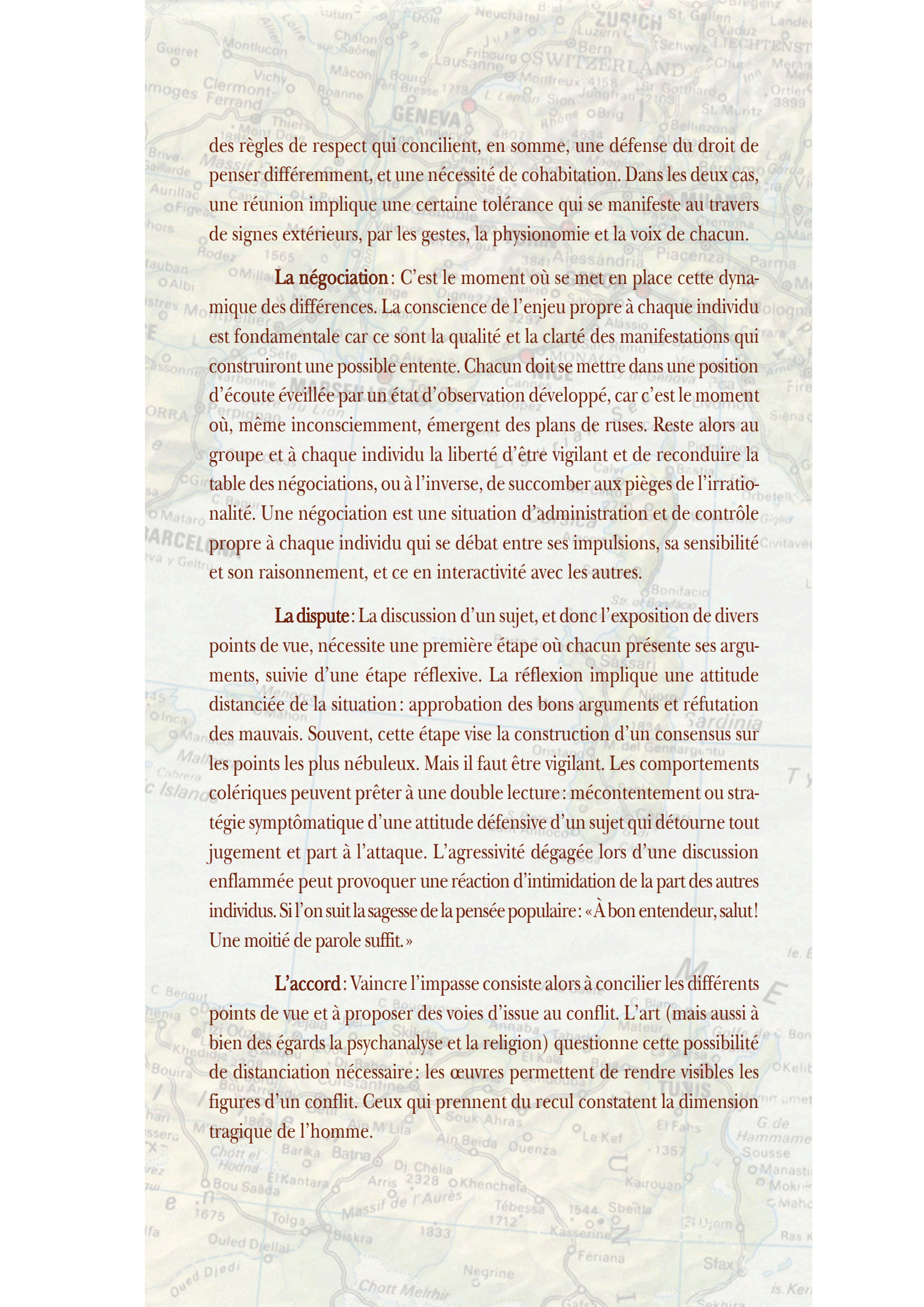
Notes d'errance : la réunion

Table : Les réunions se déroulent souvent autour d'une table. Dans ces moments, les individus s'observent les uns les autres en même temps qu'ils sont chacun un « continent » qui s'exprime. Dans la meilleure des hypothèses, chacun se manifeste à tour de rôle. La prise de parole engage tout le corps et s'accompagne souvent de gestes de la main et d'attitudes diverses. L'exposé de l'un induit des réactions corporelles chez les autres et détermine aussi le cours de la discussion.

Gestes : Une réunion met en marche une étrange dynamique d'actions et de réactions. Pour le meilleur et pour le pire, ces rencontres d'individus sont un excellent moyen de confrontation et un lieu d'exposition de forces, de contenance et de faiblesses. Si les gestes « figurent » ces potentialités, une chaise vide peut donner lieu à diverses interprétations. Une absence peut être traduite comme un signe de faiblesse, d'orgueil ou signifier le symptôme d'une différence profonde. Dans ce cas, le silence de l'autre peut peser en tant que présence et apparaître, au contraire de la manifestation bruyante, comme une parole négative. Car la chaise vide, qui paradoxalement parle tant, n'écoute pas et ne recueille pas le matériel nécessaire à un entendement.

Réciprocité : Cette position nous invite à méditer sur l'aspect de la réciprocité entre individus. Soit l'absent croit connaître l'opinion de tout le monde et il approuve inconditionnellement les décisions qui ont motivé la rencontre. Soit il considère que, parce qu'il connaît déjà tout le monde, les cartes sont jouées d'avance. Il signifie alors, par son absence, son attitude de refus, celle de l'individu qui abandonne la discussion et ne veut ni écouter, ni exposer ses arguments.

Désordre : Vis-à-vis de l'ensemble du groupe engagé, cette donnée absente s'additionne aux autres interventions individuelles. Le sujet de la réunion est alors confronté à la prise en compte de l'absence et à la possibilité de surmonter l'impasse. Soit la réunion se poursuit parce que la majorité désire un accord, soit, dans la pire des hypothèses, se produit l'abandon collectif de la table de réunion. Toutefois, le désir de continuer le tour de table dépend de plusieurs facteurs. Ainsi la vie collective établit

A background map of Europe and North Africa, showing various cities and geographical features. The map is light-colored with blue lines for rivers and roads, and green for landmasses. Major cities like Geneva, Zurich, and Paris are visible in the upper half, while Tunis and other North African cities are in the lower half.

des règles de respect qui concilient, en somme, une défense du droit de penser différemment, et une nécessité de cohabitation. Dans les deux cas, une réunion implique une certaine tolérance qui se manifeste au travers de signes extérieurs, par les gestes, la physionomie et la voix de chacun.

La négociation : C'est le moment où se met en place cette dynamique des différences. La conscience de l'enjeu propre à chaque individu est fondamentale car ce sont la qualité et la clarté des manifestations qui construiront une possible entente. Chacun doit se mettre dans une position d'écoute éveillée par un état d'observation développé, car c'est le moment où, même inconsciemment, émergent des plans de ruses. Reste alors au groupe et à chaque individu la liberté d'être vigilant et de reconduire la table des négociations, ou à l'inverse, de succomber aux pièges de l'irrationalité. Une négociation est une situation d'administration et de contrôle propre à chaque individu qui se débat entre ses impulsions, sa sensibilité et son raisonnement, et ce en interactivité avec les autres.

La dispute : La discussion d'un sujet, et donc l'exposition de divers points de vue, nécessite une première étape où chacun présente ses arguments, suivie d'une étape réflexive. La réflexion implique une attitude distanciée de la situation : approbation des bons arguments et réfutation des mauvais. Souvent, cette étape vise la construction d'un consensus sur les points les plus nébuleux. Mais il faut être vigilant. Les comportements colériques peuvent prêter à une double lecture : mécontentement ou stratégie symptomatique d'une attitude défensive d'un sujet qui détourne tout jugement et part à l'attaque. L'agressivité dégagee lors d'une discussion enflammée peut provoquer une réaction d'intimidation de la part des autres individus. Si l'on suit la sagesse de la pensée populaire : « À bon entendeur, salut ! Une moitié de parole suffit. »

L'accord : Vaincre l'impasse consiste alors à concilier les différents points de vue et à proposer des voies d'issue au conflit. L'art (mais aussi à bien des égards la psychanalyse et la religion) questionne cette possibilité de distanciation nécessaire : les œuvres permettent de rendre visibles les figures d'un conflit. Ceux qui prennent du recul constatent la dimension tragique de l'homme.

2.5. Les gestes et la distanciation : *Meeting*

« Par la main, ce micro-organisme qui vise à toucher le point commun de l'absence et de la présence, l'esprit s'incarne en une existence localisée, datée, fragile et périssable ; par elle l'homme redécouvre l'itinéraire qui lui donne son être mais il ne peut pas le parcourir jusqu'au bout. »¹⁹¹

« Le théâtre secrète du temps, de l'espace et de la vie ; il est une technique ontologique par laquelle l'homme qui a le sentiment d'avoir été jeté sur le théâtre du monde, cherche à devenir un metteur en scène et à prendre le recul à l'égard de la tragédie de la vie dont il veut être l'instigateur et non plus la victime. »¹⁹²

Meeting est le nom d'une œuvre montrée à l'exposition *Duplo Pousar*¹⁹³, en 1995, lors de mon retour au Brésil. Il s'agit d'une table, identique à celles que l'on utilise pour accomplir diverses tâches de la vie quotidienne, qui devient espace de réunion. Peinte en blanc, elle mesure 200 x 100 cm. Sur la table sont placées six images en noir et blanc mesurant chacune 18 x 24 cm.

Par rapport aux œuvres précédentes, cette pièce semble introduire quelques caractéristiques nouvelles : elle incorpore l'altérité au sein d'une unité. Dans *Meeting*, chaque main est une entité autonome qui parle. Les différentes *faces* expressives des gestes de la main se trouvent disposées et fixées sur cette table.

Mes mains prises par la photographie sont protagonistes et *jouent* en alternant plusieurs rôles : elles *parlent*.¹⁹⁴ Cette « parole des mains », présentée dans *Meeting*, est une sorte de *répétition* de gestes recueillis et capturés par la photographie. Il s'agit de gestes que nous avons presque mémorisés, de gestes

¹⁹¹ J. Brun, *Les Masques du désir*, op.cit., p. 176.

¹⁹² Ibid, p. 137 :

¹⁹³ *Duplo Pousar*, Maria Ivone dos Santos et Helio Ferverza, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 1995. Voir l'annexe 3.1, Tome II.

¹⁹⁴ H. Focillon, « Éloge de la main », in : *Vie des formes*, Paris, PUF, 1947, p. 99-112. : « Les mains ont un visage ».

appris, vus, vécus et utilisés couramment au sein d'un groupe. Ces gestes débordent des sphères de l'intime, du social et du politique, vers l'art. Ils sont puissants et souvent se prêtent à la construction de codes : ils évoquent aussi bien certains traités dont la fonction est de fournir une sorte de rhétorique codifiée des gestes, comme appui du langage, que l'iconographie religieuse qui nous fournit également d'abondants exemples et études sur la *fonction* emblématique des gestes de la main.¹⁹⁵

Dans *Meeting*, les mains reproduisent et figurent. Elles sont ainsi manipulées dans une direction bien précise puis mises à distance. Coupées du corps, elles atteignent autonomie et force. Quel rôle joue la photographie dans cette altérité des gestes ? Cette question nous pousse à nous demander quel est le pouvoir de ces prélèvements figés, sur le regardeur ? Quelles impressions suscitent auprès des gens une telle duplication ? Cela rejoint la pratique de l'ex-voto, répandue au Brésil, dans laquelle les fideles cherchent au travers de la duplication à substituer un membre malade par un objet qui a la taille et la forme de celui-ci.¹⁹⁶

Les études préalables à la réalisation de ce montage – il s'agit bien d'un montage d'images avec un objet – montrent une séquence de prises de vue de gestes, sous différentes expositions à la lumière, sans aucune autre indication sur le devenir de ces images. La planche contact montre simplement une collection de gestes. Cet aspect est pour nous important, étant donné que la prise de vue qui capture les gestes et les imprime sur le négatif ne dévoile ici qu'une partie de l'activité projective. D'autres opérations entrent en jeu dans cette œuvre. Comme dans le *Drapeau*, l'image est associée à un objet. Ici, la table est chargée de connotations et d'une certaine fonctionnalité. Suit alors le travail de montage des gestes et de l'objet.

¹⁹⁵ J. C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1992, p. 112 : « Elle intervient concrètement dans l'image et les autres personnages s'adressent à elle, tendent vers elle leurs propres mains, disposent leurs doigts d'une manière analogue pour signaler qu'ils s'adressent à Dieu et dialoguent avec lui. »

¹⁹⁶ Voir à ce propos la thèse de E.V. da Cunha, *Entre l'Œil et l'Illumination, recherches sur une pratique plastique*, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, soutenue en 2001. Elle constitue une partie importante aux développements entre ex-voto et photographie : « En sollicitant la création de celui que le voit, l'ex-voto dans une salle des miracles, comme une œuvre photographique dans une salle d'exposition, permet la projection consciente et inconsciente sur la tragédie des hommes. »



Meeting, 1995.
Table en bois avec six photographies
en noir et blanc (18 x 24 cm), peinture vinylique
noire, 200 x 100 cm.
Exposition : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.

Ce qui nous semble important de soulever ici, ce sont précisément les différents aspects de ce *montage* : la matérialité de la proposition, la dimension à la fois descriptive et mobile des gestes des mains, et la fonction d'arrêt de la photographie - la contemplation.

« L'indicialité de la photographie – si elle est absolument, radicalement essentielle à l'acte photographique (sans empreinte point de photographie) - n'en demeure pas moins qu'un moment dans le processus photographique global »¹⁹⁷

À ce propos, les six gestes que nous avons retenus pour notre travail ont été agrandis dans un format 18 x 24 cm, projetant les mains dans une taille légèrement plus grande que leur référent. Ces prises de vue ont été tirées en noir et blanc sur un papier Kodak opaque, dont la caractéristique est de donner aux images un rendu d'une grande sécheresse, proche de celui d'une surface en plâtre. Il faut remarquer ici, une fois de plus, une tendance présente dans notre démarche de *figer*, de *fixer* avec une grande rigidité, ce qui est par nature mobile, les mouvements des mains.

Le fond de chaque image a été recouvert par une couche uniforme de peinture vinylique noire opaque. Nous avons repris ici le même procédé de recouvrement du fond utilisé dans le *Drapeau*, en isolant les images avec un film, et en épargnant, de cette manière, ces zones de la peinture augmentant le contraste entre le noir du fond et la subtile gamme de gris du tirage sur papier modèle le motif des mains. Émergeant de la blancheur « plâtrée » du papier, choisi pour l'aspect « figé » qu'il procure aux images, les mains prennent une apparence presque pétrifiée. Mes mains sont devenues telles des sculptures en marbre : « *L'allégorie, bloc de marbre ciselé en forme représentative parle* ». ¹⁹⁸

¹⁹⁷ D. Baqué, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, op. cit., p. 105-106.

¹⁹⁸ M. Serres, *Les Cinq sens*, op. cit., p. 190.

2.5.1. Éloquence et transitivité du geste

« Quoy des mains ? nous requerons, nous promettons, appellons, congedions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doutons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, tesmoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, deffions, despitions, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, resjouïssons, complaignons, attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons : et quoy non ? d'une variation et multiplication à l'envy de la langue »¹⁹⁹

« De même que le cri est un appel lancé à travers l'espace comme une bouteille à la mer, de même le geste de toucher accompli dans le vide, s'adresse à ce qui n'est pas là mais que la main appelle. Si les paroles peuvent être touchantes, c'est bien parce que les gestes de la main peuvent être éloquents »²⁰⁰

Les gestes, mis à distance par le moyen photographique, prélévement fixé sur une surface sensible (que l'on a pu étrangement tenir en main avant de les disposer),²⁰¹ nous interpellent. Ils décrivent diverses fonctions : *pointer*, *réserver*, *s'ouvrir*, *accueillir*, *offenser*, *cache*.

C'est par un processus d'incorporation des rôles fictifs que nous avons produit ces gestes – des configurations reconnaissables et signifiantes au sein desquelles on se montre, on s'expose – sous nos multiples facettes. Ici le geste est la métamorphose d'un sujet qui se déploie, se dédouble et se contemple. Tant de simulations, de parodies de gestes vécus et imaginés qui se prêtent au

¹⁹⁹ J. Brun, *La Main et l'esprit*, op.cit., p. 159 : L'auteur évoque un certain lyrisme de la main et rappelle ce passage « pittoresque » de Montaigne (*Essais*, livre II, chapitre XII, texte établi et annoté par A. Thibaudet, Paris, 1933, p. 432).

²⁰⁰ Ibid., p. 113.

²⁰¹ Cette petite description est suffisante pour aborder peut-être un autre travail sur le principe de la mise en abîme des gestes dans notre pratique.

troublant exercice de la dérision à travers nos mains. Les six configurations des mains, s'exposant ensemble, dévoilent une vue générale sur l'individualité de gestes connus, porteurs d'une charge sémantique et d'une gravité extrême.

Duvignaud parle du travail de dédoublement opéré par un acteur : « Et l'acteur en « hypocrite », porte le masque et représente à travers lui des situations ou des émotions que le public présent n'a pas encore éprouvées, ni vécues, et qu'il n'éprouverait jamais sans l'intervention du simulateur. Il s'agit moins d'imiter une « nature » qui attendrait, là, patiemment, qu'on voulût bien la « traduire » ou « l'exprimer » comme le jus d'une orange, mais de composer une fiction qui suscite auprès des hommes et des femmes devant lesquels elle est représentée, des sensations dont le concept n'a pas encore été trouvé ni codifié ».²⁰²

Dans *Meeting*, le même corps joue l'unique et le différent.²⁰³ Le verbe employé au sens figuré, c'est-à-dire transitif, trouve dans la mobilité des mains la possibilité de se configurer à chaque fois sous une autre forme. Il indique plusieurs voies de lecture. Froides et sèches, les mains deviennent en quelque sorte « monuments ».

Les gestes emblématiques²⁰⁴ (auxquels nous avons déjà fait référence dans *Drapeau*) s'intercalent dans un tour de table. Ce jeu d'attitudes corporelles fonde un langage : les gestes qui parlent et communiquent s'adressent simultanément au regard de l'autre. Si par la voix notre moi se projette vers un autre (on s'adresse à quelqu'un), mes mains dans *Meeting* jouent une polyphonie. Instrument d'un retour, le geste se fait verbe et expose le langage : « On sait que, avant de signifier dire, legerin a le sens de recueillir et de rassembler ; (...) Or rassembler et recueillir sont d'abord des travaux de la main, tout comme parler à l'autre c'est chercher à savoir le prendre, et l'entreprise du langage connaît les mêmes vicissitudes que celle de la main ».²⁰⁵

Meeting m'a permis de me projeter à travers la mise en scène. La photographie accomplit ici un tour de force : elle coupe les mains (mes mains) tout

²⁰² J. Duvignaud, op.cit., p.77.

²⁰³ E. Barba, N. Savarese, op. cit., p. 130-143. Voir l'édition italienne : *Anatomia del teatro*, Florence, Casa Usher, 1983.

²⁰⁴ P. Bonte, M. Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, P.U.F., 1991.

²⁰⁵ J. Brun, *La Main et l'esprit*, op.cit., p. 160-161.

en les immobilisant dans autant de poses figées. Cette œuvre m'a également donné l'occasion d'engager une réflexion sur la puissance du geste en action. Ainsi, la main coupée et signifiante a le pouvoir d'être l'*outil* de nos réflexions et l'instrument d'un retour.

Si chacun des gestes décrit un sens « déjà vu », la mobilité propre à une main les efface à chaque fois. En ce qui concerne les mouvements retenus dans *Meeting*, la captation d'un geste implique un travail d'effacement d'un autre geste. Chaque nouvelle construction (que la photographie enregistre et immobilise en une pose), laisse ouverte la possibilité d'une configuration inédite. La découpe a été réalisée par le regard : immobilisation de la scène sur ces organes mobiles que sont nos mains. Regard et mains « *duplices* », qui déjouent à chaque fois l'antérieur de l'intérieur.

2.5.2. Le geste comme hypothèse

« Une statue se pose sur un socle et ne bouge plus. Immobilité, repos, fixité : thèse »²⁰⁶

« Ma main est donc bien là où j'ai quelque chose à être, mais dans ce *là*, elle n'est pas vide mais pleine d'une attente de soi »²⁰⁷

« Elle est un a priori de tout espace pratique. Reste à savoir si la main n'est finalement pas également un a priori de l'espace théorique, voire de l'espace éthique »²⁰⁸

La *Note d'errance*, au début de cette partie,²⁰⁹ intitulée *La réunion*, nous reporte cinq années plus tard à un récit à la fois froid et clairvoyant, triste et dépassionné. Il s'agit d'une radiographie, image désincarnée d'une réunion.

²⁰⁶ M. Serres, op.cit., p.315.

²⁰⁷ E. Housset, « L'Âme et la main », in : *La Main*, op.cit., p. 30.

²⁰⁸ Ibid., p. 29.

²⁰⁹ *Note d'errance* : la réunion, p.119.

De cette manière, le texte et l'œuvre réalisés auparavant se complètent. Ma pensée elle-même semble s'*informer* et se *former* à partir de cette main mobile « *portraituree* ».

Meeting fonctionne pour moi comme une sorte d'anticipation des situations réelles et quotidiennes. Chaque geste, immobilisé par la photographie, est devenu une entité séparée. Cet écart m'a permis de développer une attitude interrogative et critique, et a éveillé les divers sens attachés à cette mobilité corporelle. L'œuvre propose une distance, et pose un regard comparatif au travers de différentes gestuelles. L'œuvre me questionne.

Si l'expérience de l'œuvre et celle de la vie quotidienne constituent deux moments distincts, chacun de ces espaces provoque en nous des réactions différentes. Par l'œuvre, on peut dessiner d'autres horizons. On peut se déplacer et frôler des zones obscures en instaurant une distance vis-à-vis du réel. Dans quelle mesure la réunion de ces gestes expressifs, comme ceux qui sont figurés dans *Meeting*, nous ouvre-t-elle la possibilité d'une expérience nouvelle ?

La distanciation opérée par *Meeting*, dans laquelle nous sommes devenus acteur et spectateur de nos mains, est devenue une sorte de *mise en place* d'hypothèses utiles à la compréhension de « l'enjeu d'une réunion ». La même main qui se fige à chaque geste « signifie » comme unité et dans la globalité. Les mains deviennent ici, en outre, l'instrument d'une enquête éthique. Elles construisent ma pensée à travers le contact de celui qui les voit et les reçoit dans leur exposition. L'œil du spectateur, placé en hauteur, aperçoit la scène comme dans une vue aérienne et contemple de loin les expressions de la main : « J'affirme : cela tient ferme sur sa base, thèse ou statue, pensée, table ou cuvette. Je pense : je pèse sur cette base. Qui suis-je ? Aucune importance »²¹⁰

Rendue à ce jeu des mains, comme penchée sur *La leçon d'anatomie du professeur Tulp* de Rembrandt étudiant une main écorchée sur une table de chirurgie, qui suscita de tout temps de multiples réflexions,²¹¹ je me mis à

²¹⁰ M. Serres, *Les Cinq sens*, op.cit., p. 316.

²¹¹ F. Borin, « Les mains, code de lecture pour une iconographe » in : *La main*, op.cit., p. 438 : « Dans La leçon du professeur Tulp, Rembrandt, comme à son habitude, n'établit pas d'alliance étroite entre le regard et la main : l'œil que le professeur Tulp fixe au loin, sans souci de sa propre main droite qui met à jour les tendons de la main d'un cadavre, tandis que la gauche démontre et enseigne, nous donne à voir l'intuition métaphysique de l'anatomiste, comme s'il percevait toute l'implication de cet organe dont on a dit qu'il était « l'instrument des instruments ».

songer à l'isolement des gestes dans *Meeting*. N'instaurent-ils pas une sorte de *cartographie* des expressions par l'isolation du fond, détachant le geste comme un continent ? En ce sens, *Meeting* peut être le lieu d'une *opération analytique* et une extension de la visée, résultat de la découpe photographique.

Chaque geste isolé et immobile est un état d'âme qui se cristallise dans l'image. Porteuses de mémoire, ces mains séparées et coupées du corps par la photographie expriment des sentiments. Découpées au bistouri et littéralement cernées dans leur limite, elles sont les faces d'une mobilité *décomposée* et *exposée* dans leur différence. *Comme si* ces unités isolées et démarquées les unes des autres, ces formes différemment signifiantes pouvaient devenir les *descriptions* d'un drame.

Revenons au tableau de Rembrandt qui nous montre une main ouverte par un anatomiste, exposant les organes internes de la mobilité, tels les muscles. La peinture semble indirectement évoquer le destin qu'accomplissent toutes les autres mains vivantes et signifiantes, détaillées dans *Meeting*. Les mains qui font un geste.



Rembrandt (Rembrandt Harmensoon Van Rijn dit), *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* (détail), 1632. Mauritshuis, La Haye.

Les gestes sont dans *Meeting* un moyen descriptif, et la photographie une forme d'enregistrement et de distanciation de celui-ci. La photographie les isole et les met en avant nous permettant la comparaison.

2.5.3. L'alternance des rôles : le travail du spectateur

« Ainsi, les gestes de la main ouvrent tout espace, que ce soit celui de l'écriture ou celui du paysage. La main porte et garde en elle le rapport du monde à l'homme avant de porter et de garder le rapport de l'homme au monde »²¹²

« La main peut frapper comme elle peut accueillir, mais quand elle frappe, elle ne rencontre plus qu'un corps et n'est plus elle-même qu'un organe technique. Au contraire, la main qui accueille est une main qui, dans sa fragilité, se risque à l'inattendu et à l'inimaginable de l'autre »²¹³

Dans *Meeting*, chaque geste pointe et enseigne une situation, et invite à une réaction. Distribuées et incrustées sur une table mesurant 200 x 100 cm, peinte en blanc, les six configurations de la main vues de haut peuvent être comprises comme une extension rapportée du regard du photographe lors des prises de vue de mes mains, et permettent ainsi au spectateur de se situer.

À chaque fois que je me déplace autour de la table, je trouve un autre geste à côté ou en face de moi. Un jeu et une mobilité de sens s'établissent. Il y a une incrustation littérale des images au plan : en passant la main sur la table, on sent les tirages inscrits pratiquement sur un même plan qui se mesure à l'échelle du micron ; les séparations sont à peine perceptibles au toucher.

Le spectateur est alors invité à faire, à son tour, *le tour de table*, et à chaque fois à se placer devant un geste qui le met en rapport avec les autres. Comme dans une sorte d'étrange conversation, le spectateur est la pièce mobile qui, à chaque fois, déjoue l'œuvre.

Levinas disait : « Percevoir, c'est à la fois recevoir et exprimer, par une espèce de prolepse. Nous savons par le geste imiter le visible, coïncider kinesthétiquement avec le geste vu. Dans la perception, notre corps est aussi le « délégué » de l'être ».²¹⁴ Dans *Meeting*, les gestes figurés sont une sorte

²¹² E. Housset, « L'Âme et la main ». In : *La Main*, op.cit., p. 36.

²¹³ Ibid, p. 34.

²¹⁴ E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le livre de Poche Biblio essais, Gallimard, 1990, p. 8.

d'invitation à une adhésion et aussi à un changement de place. Réalisés avec froideur et austérité, les gestes de la main provoquent nos déplacements. Nous pouvons, par moments, être ce que nous voyons, selon où nous nous plaçons. Parallèlement, nous avons toujours la possibilité d'être et ne pas être, et de jouer un double jeu²¹⁵. Ces mains nos questionnent : « Ne révéleraient-elles pas, tout aussi bien, les mains des dessous-de-table... les manipulations secrètes des transactions. Ne seraient-elles pas des radiographies de manigances et manœuvres?... les doubles jeux ? »²¹⁶ Tout alors se constitue entre l'adhésion et le refus d'une place dans un jeu de simulations.

²¹⁵ F. Proust, « Duplications et duplicité », dans *La Question du Double*, Le Mans, École régionale des Beaux-Arts, 1996, p. 60 : « Jouer double jeu, c'est à la fois accepter de jouer le jeu, en reconnaître les règles, bref s'inclure à ce titre en partenaire dans le jeu, et en même temps insensiblement et/ou brusquement, en infléchir les règles, les déplacer, les faire dévier et altérer le jeu de l'intérieur. On accompagne pas à pas, on mime l'adversaire, on vient sur son terrain, en tout cas on accepte la donnée de cette situation-ci, on répond et l'on questionne à son tour dans l'espace et le temps donnés, et imperceptiblement, on sape et l'on mime les règles du jeu : on le fait fuir et l'on fuit soi-même, on a pris la tangente, on est à côté et l'on a ainsi perturbé et altéré irréversiblement le jeu. Accusé de trahison parce qu'on n'a pas prévenu qu'on ne jouait plus à ce jeu-ci, dénoncé comme simulateur et dissimulateur, on a simplement montré que le jeu, par un certain côté, traître à lui-même et qui refusait de reconnaître qu'il jouait double jeu. »

²¹⁶ D'après J. Cohen, selon les notes d'orientation du 08/08/2002.

3. MANŒUVRES ET RASSEMBLEMENTS



Notes d'errance: Madeleine

En été 1992, je travaillais à la librairie du Jeu de Paume, à Paris, au moment de l'exposition de l'artiste brésilien Hélio Oiticica. Chaque matin, je prenais le métro à Maison Blanche et descendais à Concorde, après avoir emprunté les interminables couloirs de correspondances entre les différentes lignes où je me coulais dans un fleuve humain. Un jour, mon regard s'arrêta sur l'un des panneaux publicitaires, seule issue possible dans cette « claustrophobie ambiante ». L'image qui retint mon attention – l'affiche d'une exposition de sculptures allemandes du Moyen Age au Musée du Louvre - représentait la sculpture en bois polychrome d'une magnifique jeune fille aux cheveux longs, les mains jointes en position de prière.²¹⁷ Par la suite, je réussis à me procurer un exemplaire de cette affiche à la librairie du Louvre. Mesurant 100 x 120 cm, elle était proche de la taille réelle de son modèle. Les mains jointes de Madeleine me touchaient tout particulièrement. Ce geste laissait entrevoir un espace sombre: le vide entre ses mains.

Animée par l'envie de reproduire cette position, je décidais de mimer ce geste et de le photographier. Pendant plusieurs mois, le tirage photographique noir et blanc de mes mains dans la pose de Madeleine traîna sur ma table entre livres et papiers. À chaque fois que je le prenais en main,

²¹⁷ E. Gregor (1470-1541), *Sainte Marie Madeleine*, Bois peint et doré. H. 174,2 cm ; L. 49 cm ; Pr. 50,5 cm. Inventaire n° 1338. Paris, Musée du Louvre.



je m'interrogeais davantage à propos de cette tache obscure qui émergeait sur l'image. Entre les index et les pouces, le noir régnait...

Quelques mois plus tard, en 1994, lors de mon DEA à l'Université de Paris I, j'entrepris de travailler sur ce geste en mettant en place toute une série d'opérations et d'enquêtes portant sur ses inversions. J'ai alors réalisé une expérience en remplissant littéralement la partie interne de mes mains avec de l'argile. La matière docile adhérait à mon corps, moule de cette empreinte du geste. Pendant quelques temps, cette forme assez méconnaissable a, elle aussi, traîné dans mes affaires, me tourmentant plus encore. Elle semblait m'indiquer une direction inverse de celle du geste d'élévation qui en était à l'origine.

M'enquérant sur la possibilité de faire des moulages en fer à partir de cette empreinte, je trouvais l'adresse de la Fonderie Pontenaux dans la banlieue sud de Paris. Je rencontrais alors l'un des fondeurs, sur son parcours, à la station Denfert-Rochereau, auquel je remis la pièce originale. Quelques jours plus tard, il m'appela pour me fixer un nouveau rendez-vous sur son trajet (un feu rouge à la porte d'Italie). De la fenêtre de sa voiture, il me tendit les deux lourds exemplaires de ma commande. Nous échangeâmes rapidement quelques phrases afin de nous accorder sur un prix. Par la suite, toutes mes tentatives pour lui faire parvenir les 150 F qu'il m'avait demandés pour ces essais échouèrent... Son téléphone ne répondait plus et les lettres que je lui envoyais revenaient avec la mention : « N'habite plus à l'adresse indiquée ». Aujourd'hui encore, je suis inquiète du fait qu'il possède toujours l'original portant l'empreinte de mes mains.



Prier, 1993
Photographie d'archives (05/93).
Tirage sur papier noir et blanc 18 x 24 cm.



Zone d'Ombre, 1994. Fonte en fer, tirage de deux exemplaires.

Expositions : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.

Mímicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.

Contato, São Paulo, Brésil, 2002.

3.1. Le toucher comme milieu : *Zone d'Ombre*

« Le propre de l'errant est, justement, de rendre attentif à l'ambivalence de toute chose »²¹⁸

« J'embrasserai dévotieusement, dans ma pensée, des termes contradictoires. J'admettrai qu'une chose peut, « en même temps et sous le même rapport », être et n'être pas »²¹⁹

Le toucher comme milieu s'appuie sur une réalisation qui est devenue un nœud important dans notre recherche. Questionnant le geste de la main à la fois comme signe et morphologie, *Zone d'Ombre* recèle un ensemble d'opérations faisant travailler la mémoire et la projection dans une même proposition. Résultat de l'articulation de deux procédés de prélèvement (en apparence opposés) - la photographie et la sculpture - l'œuvre n'engage pas seulement le regard mais implique également le toucher.

Comme *l'Abreuvoir*, *Zone d'Ombre* se sert du corps en tant que contenant. Cependant, ce travail relève d'une expérience différente sur le plan perceptif. Souvenons-nous que dans *Abreuvoir*, le corps saisi par la photographie contenait de l'eau ; il s'exposait en tant que morphologie et paysage. *Zone d'Ombre*, au contraire d'une image, est une masse compacte et lourde réalisée à partir de l'empreinte de la partie interne des mains en position de prière.²²⁰

La pièce en fer suggère le geste et rend palpable son espace. Elle est une « présentation négative » du geste.²²¹ De même que le corps apparaît « en négatif » à travers les marques laissées sur la pièce. L'objet produit une tension, un *écart*, pris ici au sens d'une contre-forme, qui se pose en tant que

²¹⁸ M. Maffesoli, *Du Nomadisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 178.

²¹⁹ J. Tardieu, « Exercice », dans *La Part de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 202.

²²⁰ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 21 : « Plus concrètement encore, cette distinction revenait à séparer deux types de procédures techniques : les procédures d'*imitation*, si l'*imitazione* est comme le veut Vasari, le mot synthétique pour désigner tout le « métier » et l'artiste, allant de pair avec la notion même d'*invenzione* – et certaines procédures de *reproduction*, qui sont « mécaniques », « hors du savoir » et du métier artistique au sens moderne (au sens renaissant) du terme ».

²²¹ *Zone d'Ombre*, constitue dans notre pratique, au même titre que les négatifs dans *Boîte à bijoux*, un mode de présentation inversée (négative).

question. Espace d'un doute, il est en même temps une invitation implicite à une adhésion par le toucher.

Ces pièces en fer fondu suscitent quelques réflexions sur lesquelles nous aimerions nous attarder. En fait, il faudrait remonter le fil qui nous a mené jusqu'aux versions en fer. Un écart temporel sépare ces deux prélèvements. L'objet final est constitué de divers procédés et multiples manœuvres : prises de vue, empreinte, tirage en métal et exposition²²². Le rapport entre cet objet et la photographie (absente lors de l'exposition finale) est latent et déterminant des processus d'investigation utilisés. Si l'on prend (à la lettre) ce qui se passe dans l'image photographique pour ébaucher une quête du sens de cette pièce, *l'ombre* devient, dans le positif en fer, une masse. Le résultat final est un volume massif, qui a un poids et une température. En soulignant les rapports entre l'ombre et la matérialité du fer, nous interrogeons aussi le passage subi par la forme dans ce matériau, et le geste dont elle est originaire.

L'image photographique de nos mains en position de prière date d'avril 1993 et les objets coulés en fer ont été réalisés au mois de mai 1994. L'enregistrement de nos mains en position de prière (tiré initialement sur une épreuve contact) a été agrandi sur papier noir et blanc dans un format 18 x 24 cm. Ce tirage nous a permis d'observer, de manière plus aiguë, la partie sombre du geste qui avait tant attiré notre attention. En fait, le 'modelage' des gris et noirs sur blanc dévoilait un *milieu* encore plus sombre.

En me penchant sur ce *milieu noir*, je me suis demandée comment pourrais-je arriver à saisir cet espace sombre que la vue me dévoilait ? Comment opérer le *passage* du geste à la forme ? Comment « *empreindre* » ce revers ?²²³ Ce désir de *toucher* la partie cachée du geste présent dans l'image a motivé toute une série de manipulations et d'inversions. De l'image photographique à l'objet, une hypothèse de travail s'est mise en place.

Dans un texte intitulé *Noir et Mythes*²²⁴, Lemagny présente deux types

²²² Présenté pendant ma soutenance de DEA à Paris et, ultérieurement, dans une exposition personnelle au Brésil, *Duplo Pousar*. Lors de cette exposition, les deux tirages étaient placés face à face, à l'intérieur d'une vitrine mesurant 70 x 120 cm.

²²³ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p.23 « on emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose ».

²²⁴ J.-C. Lemagny, *La Part de l'ombre*, Paris, p. 263. : « La photographie rejoint la sculpture, placée à l'autre bout, parce-qu'elle connaît, elle aussi, l'ascétisme du toucher »

de *saisie* en photographie. Se plaçant au départ du processus photographique, il évoque le geste délié qui fait durer l'instant et précise que cette coupure *met en suspens* du sens. Se plaçant sur le plan de la réception, il dit que les images sur papier nous happent et nous fascinent par leur réalité distante. Emporté par son sujet, il emploie même l'expression lyrique mais selon lui inévitable *d'incarnation*, pour commenter ce phénomène de transposition d'une chose sur un support photographique.

Cette observation a retenu notre attention. Le terme '*incarnation*', emprunté à la terminologie catholique, peut-il être employé comme une sorte d'objet de figuration? Selon Schmitt²²⁵, ce terme concerne ce qui fait réellement éruption dans l'image. Dans l'image des mains jointes, le noir qui émerge avec force est *l'incarnation* de l'ombre. Ce *milieu noir* initie une quête riche sur le plan matériel.

Sur ce tirage photographique, nous observons que les grains d'argent qui émergent de la surface sensible du papier, nous restituent, par oxydation, un modelage de noirs. Celui-ci a été obtenu par la projection (exposition à la lumière) d'un négatif translucide, dans la chambre noire d'un laboratoire. La photographie est une gravure d'ombre qui implique son contraire.

Ce principe positif/négatif nous permet peut-être d'amorcer une procédure pratique, une méthode qui nous rendrait la possibilité de *toucher* vraiment la *chair de l'ombre*. Comment étendre cette notion de positif et négatif pour passer de l'image à l'objet?

« La vue nous offre toujours plus que ce que nous pouvons tenir et le toucher demeure l'apprentissage de la médiation et de l'intervalle qui nous sépare de ce qui nous entoure »²²⁶

Si tout geste recèle un espace, le prélèvement de cette zone cachée peut se revêtir d'une *forme*, matière de l'ombre. L'acte d'*empreindre* peut nous rendre, *littéralement*, cette zone noire que nous avons décelée antérieurement dans l'image. En remplissant mes mains avec de l'argile, la chose vue se double en objet touché.

²²⁵ J. C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 363.

²²⁶ J. Brun, *La Main et l'esprit*, op.cit., p. 157.

Le moulage de l'espace entre les mains *pris sur nature*²²⁷ produit une *empreinte* qui sera postérieurement reproduite en fer. L'objet garde les traces de nos mains et le *toucher* nous fait analyser ce geste dans son nouveau contexte :

« Nous touchons l'espace creusé par la rencontre des mains, celui dont nous oublions qu'il est là – espace circonscrit, intime et révélateur »²²⁸

Les mains, écrin organiques de cette partie cachée, saisissent et s'emplissent du *tirage* de cette *Zone d'Ombre*. La pesanteur du fer semble changer radicalement la portée du geste originel, sa signification et aussi sa fonction. Tenu entre mes mains, ce *milieu* d'ombre, qui a pris corps par nos expériences, devient ambivalent.

La forme en fer, devenue une sorte d'objet de *pondération*, est le milieu sur lequel s'accrochent nos projections mentales. Tenu entre nos deux mains, cet intervalle a un poids où se logent nos *projections*. Penser, peser, expérimenter, comme s'il était possible, par cette inversion, d'évaluer et de sentir concrètement la portée du geste de prier. Plein de souffrance et de désir, le poids qui abîme le geste original nous tend vers une chute :

« Formes qu'illuminent quelques *Zones d'Ombre* et révèlent les intervalles sacrés et secrets de deux mains en prière. Phrases, mots et pensées, désirs égarés dans le fer.. »²²⁹

Le geste de prière et d'élévation, porteur d'une *efficacité sémantique*,²³⁰

²²⁷ M.T. Baudri, (dir.) *Sculptur : méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 2000, p. 135 : « Les moulages sur nature proviennent d'un moule à creux-perdu pris directement sur une partie du corps humain ou sur un animal. Bien que l'on ne puisse pas les considérer comme des œuvres originales, ces moulages sont uniques (masques mortuaires, notamment). Ils peuvent, dans certains cas, servir d'étude d'après nature »

²²⁸ P. Franca, *L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois*, Porto Alegre, *Porto Arte*, n° 16, PPGAVI, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, p. 22. Les impressions de Patrícia Franca sont à ajouter aux dialogues entamés lors de la présentation de cette œuvre pendant mon DEA, et à Porto Alegre dans l'exposition *Duplo Pousar*. J'aimerais la remercier pour avoir consacré du temps à mon travail, et avoir enrichi, par la voie différée de textes réflexifs et publiés, la dimension critique sur la *fonction du négatif* suscitée par mon travail. Je les intègre à ma réflexion sous la forme de notes d'introduction utiles aux déploiements de ma démarche.

²²⁹ E. Luiz de Sousa, *Sombras do Silêncio (Ombres du silence)*, Porto Alegre, catalogue de l'exposition *Duplo Pousar*, 1995. Voir traduction dans l'annexe 4.3, Tome II.

²³⁰ J. C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 323-326 : « Les mains jointes, fréquentes dans l'iconographie artistique occidentale, ont une

se voit contredit par sa propre forme (contenu). La parole éloquente du geste se dédouble dans une *évidence* chargée de sens. Ascendante, l'attitude corporelle invite à rejoindre le ciel. Descendante et irréversible, la pièce en fer saisie entre nos mains nous précipite vers les profondeurs de la terre : pesanteur, silence, fardeau, zone d'ombre...

Faut-il le saisir? Si au contraire nous le touchons, peut-on *défaire* d'un geste la sensation ressentie par la saisie de ce *milieu* en fer?

« Faut-il négliger un autre pôle de lecture que cet objet suscite, en l'occurrence sa dimension érotique? »²³¹ Il faut, bien évidemment soulever que ses deux sens sont produits par le déplacement du point de vue d'une seule situation. Le premier pôle de lecture nous a été révélé par la vision du *dehors*, du geste et sa portée 'religieuse'. Le pari de prendre l'espace interne et de le remplir nous aide à démontrer 'matériellement' l'ambivalence de toute forme. Ebauchant à peine ici les moyens de les intégrer à notre réflexion, (nous y reviendrons par un détour dans les pages suivantes). Comme dans une espèce de retranchement extrême, notre expérience artistique est susceptible de nous exiler dans une solitude et un silence comparables à l'émotion éprouvée par l'expérience de la sainteté.²³² Quand nos deux mains se touchent, elles renoncent au monde pour se replier sur elles-mêmes. Ce *repli* peut, comme l'indique justement Bataille, nous mettre face à une réalité qui peut nous bouleverser jusqu'au bout. Le *remplir* peut être une stratégie qui nous permet de mettre en examen le geste même de la sainteté, en le transgressant et en le révélant sur le plan de la conscience, autrement.

signification : elles accompagnent la prière et appellent Dieu. Ce geste est de nature introspective et inspire le recueillement et le silence »

²³¹ J. Cohen, notes d'orientation du 08/08/2002 : « ... du ciel à la terre... du théologique à l'érotique... »

²³² G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 279: « Quand je parle de sainteté, je parle de la vie que détermine la présence en nous d'une réalité sacré, d'une réalité qui peut nous bouleverser jusqu'au bout. »

3.1.1. Les manœuvres : du signe à l’empreinte, de l’empreinte à la projection

« Un signe est une chose qui, en plus de l’apparence qu’elle porte aux sens, fait venir d’elle vers la pensée quelque chose d’autre »²³³

« Rien n’est plus facile – métonymie obligée – que de prêter à l’inanimé de l’empreinte ce pouvoir magique de l’animation avec laquelle elle fut un moment en contact, et même d’où elle tire sa nature d’empreinte »²³⁴

Jean-Claude Schmitt, dans la *Raison des gestes*, nous parle de signes qui se substituent au langage et de gestes qui sont, en quelque sorte, des « mots visibles ». Le geste de prier, qui nous occupe maintenant dans *Zone d’Ombre*, en est un exemple. D’une position corporelle de recueillement, il est devenu, à force de conventions et d’habitudes, un signe extérieur de piété.²³⁵

Si, comme nous l’avons évoqué précédemment, les gestes introduisent l’homme dans le langage par les différentes *positions* que prend le corps à des fins de communication (pour exprimer un sentiment de l’âme), que se passe-t-il lorsque, dans l’art, l’on *déjoue* ces gestes ?

Dans *Zone d’Ombre*, l’expérience de l’image trouvée au hasard des circonstances (l’affiche montrant la position des mains de Madeleine), a éveillé ce geste dans notre mémoire et a suscité la répétition de cette attitude corporelle. Avec nos mains, nous avons *reproduit* le geste. Cette position corporelle, une *représentation* dans le sens théâtral du mot, un *acte* de mémoire, fut doublement mise à distance par la photographie. La photographie en tant qu’*outil* de la mémoire nous permet de regarder l’image à loisir.

²³³ Saint Augustin, cité par J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l’occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 81.

²³⁴ G. Didi-Huberman, « L’empreinte comme pouvoir », dans *L’Empreinte*, op.cit., p.55.

²³⁵ J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l’Occident médiéval*, op.cit., p. 323-326 : « Un premier point, qui est essentiel, est que les mains jointes de celui qui prie s’élèvent pour ainsi dire dans le vide : il n’y a pas, même imaginativement, de véritable *immixtio manum*. Dieu ne prend pas dans ses mains les mains jointes de son fidèle. (...) Un second point est que la prière est un acte d’adoration, d’humiliation, de pénitence, éventuellement de reconnaissance d’une sujétion à l’égard de la puissance divine »

Les allées et venues de notre regard sur l'image du geste nous ont menée vers son centre noir. Ce qui nous a davantage retenu l'attention sur ce registre n'était paradoxalement pas la signification du geste, mais l'espace noir au centre de la photographie. Ce *vide*, plein d'ombre, a suscité en nous toute une série d'attitudes investigatrices. Tissant davantage un réseau de significations entre deux réalisations – souvenons-nous des deux pieds retenant de l'eau dans *Abrevoir*, et le centre noir et vide entre les mains dans *Zone d'Ombre*, il y a des caractéristiques communes à ces deux œuvres. La symétrie qui caractérise ces deux situations, temporairement éloignées, nous autorise à entrevoir dans ce centre noir et vide une « pupille » de l'œil, avec toutes les déclinaisons possibles du sens étymologique du mot.²³⁶ Du registre de la photographie nous sommes passés au moule de la partie interne du geste. Par l'action « d'empreindre » l'espace entre les mains nous avons révélé la forme interne des mains.

Constituées d'empreintes (lumineuses et tactiles), *Zone d'Ombre* est le résultat de prélèvements, d'inversions, de dédoublements, mais aussi de projections. Toutes ces manœuvres lui confèrent une complexité temporelle et une singularité. La tension entre construction et errance se nourrit de déplacements du corps comme figure, moyen et réceptacle de l'œuvre. Il faudrait également prendre en compte la matérialité de l'objet obtenue par ce *travail de mains*, – un aspect constitutif important – étant donné qu'il détermine les sens que va prendre la pièce. Avec les deux versions en fer, l'intervalle entre nos mains s'est densifié et doublé. Les pièces fondues matérialisent le noir contemplé dans l'image. Le métal les rend lourdes, sombres et tangibles. Cela dit, le fer détermine un certain type de préhension sur le plan de la réception de la pièce.

De la figuration (sujet) au mobile d'une action (verbe), de moule (objet) à la manipulation des matières, les mains sont devenues, en quelque sorte, la *carte blanche* qui nous permet de vivre différents rôles et d'entreprendre diverses activités.²³⁷ Déplacé de son milieu naturel, renversé et doublement réinvesti dans une matière étrange qui est à l'opposé du geste de prier, *Zone*

²³⁶ J. Cohen notes d'orientation du 08/08/2002 : « De l'œil, nous avons déjà parlé (p. 108) à propos d'*Abrevoir* (p. 111). Il nous faudrait y retourner à propos de *Zone d'Ombre* puisque, avec le *centre noir et vide*, nous rencontrons la *pupille*. Celle-ci nous autorise, en outre, à revenir au sexe féminin et à l'incarnation sinon la création voire la procréation, dans la mesure où le mot pupille vient de « pupa » en latin signifiant *petite poupée...* »

²³⁷ H. Focillon, « Eloge de la main », in *La Vie des formes*, Paris, P.U.F. 1943 : L'auteur dans son éloge, soulève la portée de la main comme figuration et comme manipulatrice de matières : « ... elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense. »

d'Ombre articule à la fois un travail de représentation (composition) et de prélèvement (empreinte) d'un geste.

Par le 'priem'²³⁸ transformateur, opération de passage de l'image à la version en terre, de l'empreinte à sa reproduction en fer, le geste de prier se déplace et se glisse vers un toucher. Ce nouveau contexte matériel instaure une autre lecture. Le fer est un matériel connoté :

« Le fer est tenu pour être un métal aux associations symboliques chargées d'ambivalence et d'une certaine négativité, dans lesquelles plusieurs cultures voient le maître des ombres et de la nuit »²³⁹

Cette charge de métal pleine de signification, en contact avec le corps, provoque et modifie notre attitude et nos pensées. L'objet est étrange. Son contenu caché, présenté comme une sorte de *Pensum*²⁴⁰ (poids), nous interpelle par son mutisme symptomatique. Le geste, hors de sa fonction, devient un contenant qui recèle un espace sombre, devenu froid. L'espace-objet, ce milieu, gît entre nos mains comme une nuit sans étoile :

« Tout se passe comme si le silence transformait l'extérieur en intérieur ou le monde en présence et conscience de soi et comme s'il changeait l'intimité cloîtrée d'une chambre étroite en un dehors infiniment grand ou ce qu'on appelle « moi » dans la totalité objective. Le silence mute l'en-soi en pour-soi et inversement, à loisir. Il ne connaît aucune frontière »²⁴¹

²³⁸ G. Dorflès, « Le concept d'ostranénie comme phénomène intervalaire », in : *L'Intervalle perdu*, Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens, 1984, p. 93. : « Le terme *priem* – traduit par 'procédé' – doit être compris dans une acception plus large qui indique, en plus du procédé, la qualité « d'artifice », de « truc », de « mécanisme » »

²³⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Lafont/ Jupiter, Paris, 1982, p. 433.

²⁴⁰ *Nouveau dictionnaire analogique*, Paris, Librairie Larousse, 1986, p. 543 : Selon l'étymologie, **Poids** (du lat. *Pensum*, ce qui est pesé [et non de *pondus*, poids, par une fausse étymologie qui a entraîné la présence d'un *d* dans l'orthographe]).

²⁴¹ M. Serres, « Madeleine et Lazare ». In : *Statues*, Paris, Champs, Flammarion, 1987, p. 224, 225 : « La Tour a peint quatre Marie-Madeleine. Seule Madeleine Fabius renverse le sens, moins bavarde, donc s'abîme mieux dans le silence : tous les objets face à la femme gisent à gauche du visiteur, invité à rompre un mur de la cellule. La paume de la main bâillonne la bouche, le livre fermé cache les pages, l'image retournée rebrousse la flèche ordinaire du sens, nous entrons dans la nuit taciturne. Des doigts allongés, merveilleusement beaux, de la main gauche, Madeleine méditante ferme les orbites du crâne, comme on fait aux yeux d'un mort, comme de la paume de la main droite elle scelle ses propres lèvres. Ne vois, ne dis, ne lis ni ne parle »

En tant qu'émergence, exposée devant nous comme une invitation au toucher, cette forme singulièrement produite nous renseigne également sur la portée de ce contexte matériel nouveau. Ce contact engendre, au niveau de la projection, des rapports entre visible et invisible.

Déplacés et replacés, les éléments de l'œuvre suscitent d'autres lectures du geste. La sensation matérielle de l'objet, la froideur du fer sont des 'indices fluctuants', du sens commun du geste. Dorflès définit le phénomène *d'ostranénie* comme un mécanisme, 'une condition d'organisation spéciale'²⁴² qui modifie la perception de celui qui fait l'expérience de l'œuvre. Cette *isolation* et ce *déplacement* constituent, pour l'artiste, un mécanisme qui met en marche une fonction poétique : « une accentuation par l'écrivain d'un élément quelconque dans le texte d'une œuvre d'art, dans le but de susciter la perception, non selon les associations habituelles mais comme quelque chose d'insolite, jamais rencontré auparavant ».

En ce sens, dans *Zone d'Ombre*, cette charge métallique nous conduit ailleurs. Les mains jointes de Madeleine et nos mains à l'unisson, pleines d'espérance, se chargent soudain de cette territorialité inquiétante du fer, version tactile de l'ombre. L'objet devient-il alors une proposition *littérale* d'une sorte d'expérience mentale, d'un *poids psychique*²⁴³ ?

Comme si l'extériorité spatiale d'un dedans, prise littéralement, en se densifiant, éveillait soudain nos sens. Comme si, devant un mystère, ces opérations d'inversion bien simples au départ, nous menaient vers d'immenses questions. L'acte mimétique, ce geste déplacé de sa fonction symbolique, produit par l'empreinte une *excrétion* matérialisant l'espace du doute.

Lumière, qui m'appelle ? En fer, qui suis-je ?

²⁴² G. Dorflès, *L'intervalle perdu*, op.cit., p. 93 : l'auteur applique ce concept au delà de l'usage exclusivement littéraire. Il attire notre attention sur la question du contexte dans lequel un problème artistique est replacé et qui altère notre perception de celui-ci.

²⁴³ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 343 : « Nous nous sentons devenir lourds ou devenir légers dans « la vendetta » des décisions contraires. Pris de vertige, nous sentons que nous aurions pu monter. Mille impressions font varier ce poids psychique qui est vraiment un *poids imaginaire* »

3.1.2. Les procédures négatives de Duchamp et Nauman : complexité heuristique

« Le silence est un mot qui n'est pas un mot et le souffle un objet qui n'est pas un objet » (G. Bataille).²⁴⁴

« LA VIE EN OSE
on suppose
on oppose
on impose
on appose
on dépose
on repose
on indispose. » (M. Duchamp)²⁴⁵

Ces procédures négatives présentes dans notre démarche ont une portée théorique conséquente. *Zone d'Ombre* est un objet complexe, un espace négatif nous obligeant à le regarder en tant qu'énigme qui demande à être déchiffrée. Basé sur le geste « d'empreindre », l'objet est avant tout un *écart* en activité projective.

L'empreinte est un moyen de prélèvement du réel basé sur un principe de réversibilité. Au service de la mémoire, elle est aussi un geste technique permettant la reproductibilité.

De plus, les rapports entre un négatif et un positif, entre une contre-forme et une forme, situent la technique de l'empreinte comme un paradigme. Selon Didi-Huberman, l'empreinte met en place un champ d'hypothèses. En fait, que se produit-il lorsque que je fais une empreinte ?

Cette question nous mobilise autour d'un processus archaïque et anachronique qui, selon Didi-Huberman, rend possible une configuration de temps hétérogènes. Ce processus implique un toucher et une adhérence.

²⁴⁴ Cité par J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 196.

²⁴⁵ Petit texte offert par Duchamp à Man Ray, reproduit dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, op.cit, p.118.

Il ouvre notre pensée sur la question de la mise en forme de la chose moulée :

« Adhérence il y a eu lieu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine ? C'est ce que nous pouvons dire avec certitude puisque, dans l'empreinte - et selon la forte leçon Duchampienne -, c'est d'abord un écart qui s'imprime et nous touche, voire nous « impressionne », depuis sa propre et inaccessible mémoire du contact... »²⁴⁶



Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950-51. Plâtre peint (simulant la patine de bronze), 8,5 x 13 x 11 cm.

Certaines œuvres, comme *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp, et *A cast of the space under my chair* et *Device for a left armpit* de Bruce Nauman sont constituées d'empreintes et soulèvent le problème du contact avec le corps, de la reproductibilité et de l'espace comme intervalle. Ces œuvres se présentent en tant qu'acte de mémoire et objets médiateurs d'une activité *projective*.

Feuille de vigne femelle de Marcel Duchamp a été tirée en plusieurs exemplaires. La reproductibilité de la pièce n'enlève pas pour autant le paradoxe selon lequel cette œuvre semble exposer *l'empreinte* à la fois comme sujet et objet. Grâce à une opération d'écartement, l'artiste expose une *preuve* qu'il complexifie grâce à une série d'autres déplacements, puis qu'il la multiplie et la transfigure.

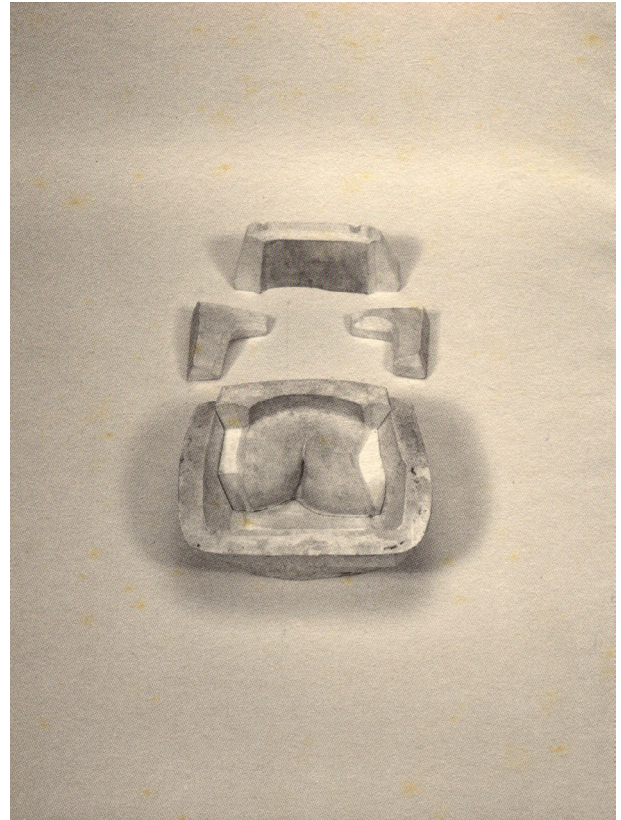
Duchamp nous restitue une pièce reproduite en plâtre (et plus tard coulée en bronze) qu'il entoure de subterfuges énigmatiques et dans laquelle la partie extérieure de la morphologie sexuelle féminine se gaine, s'inverse. Questionné sur cette *pièce*, Duchamp n'a jamais voulu dévoiler le processus de prise d'empreinte, ni les personnes engagées dans ce travail. Il répondait simplement

²⁴⁶ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op.cit. p. 181 : « Pour savoir cette origine, il faudrait pouvoir habiter « l'inframince » de Duchamp ou bien parvenir, comme rêvent les enfants, à être le spectateur du moment de sa propre « reproduction », bref, entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la *prise de forme* en elle-même. »

que *Feuille de Vigne Femelle* était une empreinte *rectifiée*. Selon lui, il s'agissait de choses sculptées, de choses en plâtre.²⁴⁷ Comme un fragment prélevé du corps, cette pièce acquiert, d'un coup, une autonomie. Ce qui ne nous empêche pas de considérer *Feuille de vigne femelle* comme une *contre-forme* qui nous interpelle sur son 'origine.'

Le moule à pièces pour *Feuille de vigne femelle* (1950) illustre bien ce propos de l'artiste au sujet de cette œuvre. Sur l'image on voit les diverses parties du moule s'emboîtant les unes dans les autres, pour permettre au tireur de plâtre de couler des exemplaires de cette pièce.²⁴⁸ Le moule cerne la mémoire d'une forme, un fragment pris sur un corps, et l'isole. Prête à être reproduite, cette 'preuve' de contact change de statut à chaque fois qu'elle est altérée par les différents matériaux lors du tirage et par les traitements de surface. Cette empreinte artificielle se moque des *regardeurs*.

En s'emparant de l'empreinte de cette partie du corps, exposée en tant qu'œuvre, Duchamp fait, sans doute, un acte subversif. Il expose, à travers son 'ironie négative', un *paysage* naturel d'une étendue corporelle et un sujet tabou dans le milieu puritain de l'art.²⁴⁹ Joueur tout-terrain, Duchamp donne



Anonyme,
Le moule à pièces pour *Feuille de vigne femelle*
de Marcel Duchamp, 1950.

²⁴⁷ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op.cit. p. 158 : Le moule en question a servi selon J. Clair, (1977a, p. 128), cité par G. Didi-Huberman, à l'édition de la *Feuille de vigne femelle* : dix exemplaires en plâtre furent tirés en 1951, l'édition en bronze, elle, fut coulée en 1961.

²⁴⁸ M-T Baudry, *Sculpture, méthode et vocabulaire, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, « Les moules et leurs éléments », Paris, Imprimerie Nationale Editions, 2000. p.562 : **Pièce à Moule** : Morceau de plâtre qui porte l'empreinte d'une partie du modèle et dont les bords sont taillés en biseau. L'ensemble des pièces regroupées et recouvertes d'une chape forme un moule à pièces. Toutes portent des repères pour faciliter leur assemblage.

²⁴⁹ O. Paz, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*, Paris, Gallimard, 1977, p.177 : « l'énigme nous laisse entrevoir l'autre côté de la présence, l'image unique et double : le vide, la mort, la destruction de l'apparence et, en même temps, la plénitude s'ouvre, vide. »

à cette pièce un titre non moins évocateur : *Feuille de vigne femelle*. Les feuilles de vigne sont des subterfuges visuels dont les artistes de toutes les époques usaient pour cacher les sexes des figures peintes ou sculptées²⁵⁰. Elles fonctionnaient comme une sorte de censure visuelle du sexe²⁵¹.

En nous plaçant nous aussi sur le plan de l'ironie, nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette œuvre n'est pas une sorte de boutade. *Feuille de vigne femelle* montre l'évidence 'prise sur nature', sur la morphologie corporelle féminine, dans une pose analogue à celle du célèbre tableau de Courbet, 'fait d'après nature' : *L'Origine du monde*²⁵². Il ne serait pas étonnant que l'artiste ait voulu, sans trop le dire, boucher l'origine par un objet littéral, pour mieux montrer le chemin *fictif* d'une entrée imaginaire.²⁵³



Marcel Duchamp,
Morceaux choisis d'après Courbet, 1968.
Eau-forte originale. 1^{er} état n° 30/30
50,5 x 32,5 cm. Schwarz, catalogue raisonné n° 406

²⁵⁰ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op.cit., p. 153 : « Le plâtre appliqué sur les *prudenda* féminins a bien fait office, pendant l'opération elle-même, de « feuille de vigne ». Il voilait, il cachait parfaitement ce que les innombrables feuilles de vigne, dans la sculpture classique, interdisent au regard. »

²⁵¹ J.-J. Lebel, « La vie légendaire de Rose Sélavy ». In : *Féminin/Masculin*, Paris, Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 278. Voir dans ce sens la parodie de la peinture de Cranach, une photographie de Man Ray montrant Duchamp et Bronja Perlmutter, apparue dans le film « Relache », de Francis Picabia et René Clair, 1924.

²⁵² B. Marcadé, « Le devenir-femme de l'Art ». In : *Féminin/ Masculin*, p. 23 : Ce tableau, exécuté par Courbet en 1866 pour un collectionneur privé, le diplomate Turke Khalil-Bey, est également passé entre les mains de Jacques Lacan.

²⁵³ D'ailleurs, cette *lecture* le confirme, si l'on observe la série d'eaux-fortes, intitulée *Morceaux choisis d'après Cranach, Courbet, Ingres, Rodin*. Il est possible de rapprocher certaines des œuvres réalisées par Duchamp, c'est le cas de *Morceau choisi d'après Ingres*, qui fonctionne comme l'illustration de *Prière de toucher*. Pour *Morceau choisi d'après Courbet*, Duchamp place une femme à côté d'un perroquet qui, comme chacun le sait, répète ce qu'il entend. En ce sens, il est amusant de se demander dans quelle mesure Duchamp ne s'occupe pas de reproduire une *origine* par un procédé de reproduction : par une empreinte.

Finalement, toute la complexité de l'objet se trouve dans le fait qu'*apparemment* il s'agisse d'un *prélèvement* : une forme massive, un objet aveugle.²⁵⁴ Exposé en tant qu'œuvre, ce *moule-moulé* ne nous permet pas de restituer l'ouverture charnelle qu'il suggère.²⁵⁵ Toutefois, en faisant travailler l'imaginaire, *Feuille de vigne femelle* déplace le problème du sens vers le spectateur. Par conséquent, l'œuvre fonctionne comme une *médiation* entre la *chose* et l'absence, que seul peut *restituer* celui qui regarde.

Dans le catalogue *L'Empreinte*, Didi-Huberman présente la démarche de Duchamp comme un travail du temps, comme une opération d'écartement. Son activité artistique est une laborieuse construction des rapports entre l'œuvre et les *regardeurs* :

« C'est pourquoi l'écart entre l'empreinte et son résultat ne cessera plus d'être mis à profit par notre grand technicien des paradoxes : objets factices donnés « sous une apparence fausse d'empreinte »... À chaque fois, c'est la ressemblance par contact qui nous impose son écart parfois « inframince », parfois violent – avec ce qu'optiquement nous attendions d'elle »²⁵⁶

Pour qu'*apparaisse* l'empreinte laissée par un corps sur une matière quelconque, il faudrait la séparer du corps. Séparé, rectifié et reproduit ce 'morceau' choisi s'altère et nous interpelle. Selon Didi-Huberman, l'empreinte *dédouble* ce qu'elle touche.²⁵⁷ En tant que *copies* reproduites, les 'ex-empreintes dédoublées de Duchamp disséminent' des évidences d'un corps.

L'auteur attire notre attention sur l'attitude heuristique de Duchamp qui cherche plutôt du côté où « tout est bon ».²⁵⁸ Imprimeur de

²⁵⁴ J.-J. Lebel, « La vie légendaire de Rose Sélavy », dans le catalogue *Feminin/Masculin*, op. cit., p. 278 : « En posant nu pour le remake *d'Adam et Ève* de Cranach – dans le *Ciné Sketch* de Picabia – et en prélevant ces morceaux choisis, ready mades, chez Courbet ou Ingres, le Marchand de sel opéra, lui aussi un découpage et un ré-assemblage de certains points de l'art rétinien qu'il a fait siens, non sans les voir affranchis de leurs fonctions purement métaphoriques ou narratives. »

²⁵⁵ Ibid. L'auteur évoque une association très marquée, dans l'œuvre de Duchamp, entre l'idée de moulage et celle de désir.

²⁵⁶ G. Didi-Huberman, *L'empreinte comme expérience*, p.149.

²⁵⁷ Ibid., p.136.

²⁵⁸ Ibid., p. 131 : « Une expérience nouvelle, en effet, ne rompt avec une technique que pour en déplacer ou en élargir le champ ; ce que chaque œuvre ou presque de Duchamp me semble mettre en œuvre. Voilà pourquoi Duchamp n'a jamais fait « n'importe quoi » : L'attitude heuristique, on l'a vu, cherche plutôt du côté du « tout est bon » et de l'invention technique toujours en acte. »

formation²⁵⁹, l'artiste nous montre que toute procédure est une méthodologie qui recourt à l'expérience et engage un emploi du temps. Pour mouler ce prélèvement (l'empreinte/moule), il a dû arrondir les bords de la pièce, les *rectifier*, les poncer avec soin. Il a bien *préparé* la pièce pour le processus de reproduction, probablement réalisée par un autre professionnel. Avec cette *origine*, il jouera à passer son temps. Et ce faisant, Duchamp entretiendra une part de mystère tout en préparant d'autres œuvres²⁶⁰. Toutes les étapes de travail sont alors vécues comme une ouverture, et dans l'aventure d'une activité spéculative.



Zone d'Ombre, 1994.
Fonte en fer, tirage de deux exemplaires.

Feuille de Vigne Femelle se constitue dans cet *écart* : « Il observe et prolonge en formes concrètes la réversibilité de toute chose ». Reproduction de reproduction, chacune des copies de *Feuilles de vigne Femelle a*, au détail (*inframine*) près, un sens particulier. En plâtre patiné, en bronze, ces évidences dénoncent la mise en place, par l'artiste, d'un minutieux travail de construction du sens et de nos projections.²⁶¹

La dimension tactile de l'objet ne nous restitue pas un corps, mais nous mobilise autour de la notion même de *désir*. Ce prélèvement est alors un *objet* de désir, médiation d'une *projection*. Ce qui nous conduit à conclure que l'absence, inscrite dans la chair, du moule de la *Feuille de Vigne Femelle* peut exister seulement en tant que projection qui va se loger dans l'écran mental du *regardeur*. Devant ce contact à *l'écart* s'étend une virtualité. '*L'Origine du monde*' a probablement activé la roue de vie et le travail du maître jouisseur de '*Rose c'est la vie*'.

Pour en revenir à notre propre travail, dans *Zone d'Ombre*, le

²⁵⁹ Pour abrégier son service militaire obligatoire, Duchamp a fait une formation d'imprimeur de gravure, « tireur ».

²⁶⁰ Selon G. Didi-Huberman, Duchamp entretenait le mystère sur cette origine puisque les références à un corps réel se doublent d'une référence à un corps fictif d'*Étant donnés* dont *La Feuille de vigne Femelle* semble être une minutieuse étude préparatoire.

²⁶¹ Duchamp, collectionneur de Brancusi, semble avoir tiré profit des leçons de son ami en ce qui concerne les surfaces. Un torse en plâtre et le même torse en métal polis ne fonctionnent pas de la même manière sur le plan perceptif. La matière change la portée de la forme.

prélèvement d'un espace vide du geste semble proposer au regardeur une expérience ambivalente qui reste très proche sur le plan des procédures de celle de Duchamp. Il part du corps vers une projection (désir). Le noir que j'ai vu dans la photographie est devenu par mon geste transformateur 'trop dense'. Dans notre pièce, la matérialité inquiétante du fer est une présentation négative de l'intervalle d'un geste, produit par le corps. Le remplissage d'un geste - double mémoire - moulé et dédoublé en fer sécrète par contact d'autres sens. La dimension projective semble se déclencher par la vue et le contact avec la matière connotée. Il conviendra de distinguer l'usage que nous faisons du mot 'projection' dans d'autres contextes (photographie, installation) : la projection dont on parle ici concerne la sensation de dislocation du spectateur, transporté par une proposition plastique. Il y est en tant que *regardeur* ou en tant que *voyeur* d'un contenu non montré (l'ob-scène). La projection est alors à ranger dans une catégorie de l'imagination, de la fabulation et du fantasme.

La matérialité de ce milieu d'ombre est alors déterminante des rapports entre l'œuvre et le spectateur. Cela dit, *Zone d'Ombre* est une sorte de proposition, un objet d'une pensée tendue à son extrême, qui sécrète, connote et projette. La pièce incarne l'ombre et produit une *sensation* contrastant avec le geste d'origine : prier.

L'intervalle, *l'espace entre deux mains*, détermine des rapports entre l'œuvre et son spectateur. Comment suscite-t-il notre perception ? Cette question va à la rencontre de la pratique de l'artiste américain : Bruce Nauman. Deux œuvres, particulièrement, nous semblent être des objets symptômes de son activité et de son questionnement autour de l'espace.

Lorsque Nauman réalise *A Cast of the Space under my Chair* (1968)²⁶², il nous met face à un bloc en béton qui « signifie » l'espace qui existe sur sa chaise. L'activité artistique de cette pièce consiste à *remplir* de béton l'espace sous sa chaise, ce qui nous conduit à émettre toute une série de conjectures sur la portée de ce geste. En fait, l'artiste a réalisé d'autres expériences au cours desquelles il mesurait l'espace entre les choses, ou marquait ses déplacements par des traits. Selon lui : « Remplir le vide est une stratégie qui nous assurait qu'il n'y avait rien dedans. » Manifestement, Nauman traduit là son intérêt

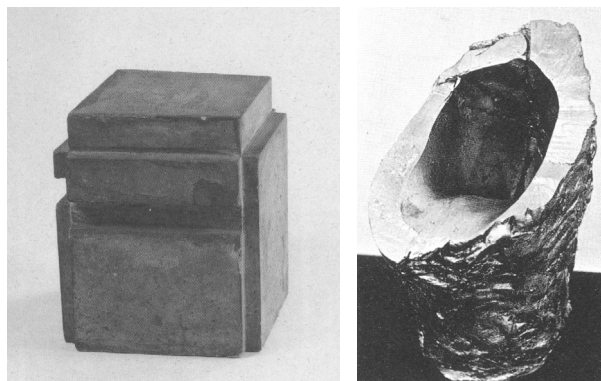
²⁶² *Bruce Nauman*, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/ Walker Art Center, 1994, p. 85.

pour les aspects psychologiques et oppressifs de l'espace, intérêt qu'il étend au spectateur.

Device For Left Armpit (1967) est une sculpture qui semble avoir été conçue à partir du moulage d'une partie de son bras : « Un dessin préparatoire à cette pièce (*Shoulder Sketches*, 1967) pose trois hypothèses pour la « saisie » de la région du corps qui comprend l'épaule, l'aisselle et le bras dans un « dispositif » (*device*) d'empreinte. »²⁶³ Il établit un lien entre le titre, *Device For Left Armpit* et

l'espace moulé. Selon Didi-Huberman, la pièce joue sur l'ambivalence d'une forme nettement restituée (à l'intérieur) et le gangue extérieur plus informe²⁶⁴. Le corps du moule garde l'empreinte de la forme du corps de l'artiste, moulé sur nature. Le moule se présente alors comme un indice négatif qui nous concentre, en quelque sorte, sur cette saisie.

Ces deux sortes d'empreintes d'espaces, (emprise) de Nauman nous restituent un entre-deux (*between*) comme *preuve* ressentie à travers son activité physique²⁶⁵ et ses déplacements. Ces œuvres-indices des expériences faites par l'artiste dans l'espace de son atelier, constituent, une fois exposées, une provocation de l'artiste, qui nous entraîne à refaire son exercice (physique) et à reconstituer par des moyens détournés une portion d'espace, ou encore à penser le corps à partir des œuvres. Selon Nauman : « L'espace intermédiaire est crucial pour comprendre la posture, la position, le lieu, le plaisir et le danger ». ²⁶⁶



A Cast of the Space under My Chair : L'empreinte de l'espace sous ma chaise, 1966-68, béton.
44,5 x 39,1 x 37,1 cm. Collection Geertjan Visser.

Device for a Left Armpit, plâtre peint,
35,6 x 17,8 x 25,4 cm.
Solomon Guggenheim Museum, New York,
Panza Collection Extended Loan.

²⁶³ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op.cit., p. 202.

²⁶⁴ Ibid, notes sur Bruce Nauman

²⁶⁵ G. Dorfles, *L'intervalle perdu*, op.cit., p. 39 : « Il existe encore une ultime forme d'intervalle que je dois rappeler parce qu'elle a souvent été étudiée par les esthéticiens et les historiens d'art, bien définie en anglais par *The between* (l'entre deux). (...) Il s'agit de cet espace neutre, mais plein de force, de dynamismes perceptifs, qui se réalise entre celui qui observe (ou écoute) et l'œuvre elle-même. ».

²⁶⁶ K. Halbreicht, « Vida Social », *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993, p. 67.

L'œuvre est alors la preuve de son activité réglée, non tant par une notion de projet, mais par un protocole d'intentions investigatrices dont il choisit d'exposer quelques hypothèses : « Ce que j'essaie d'obtenir c'est de voir quelque chose, et le placer, le composer, voire le recomposer et le traiter sous toutes les formes possibles. »¹⁶⁷ Présenté comme constatation d'un vécu, dans sa violence et en l'absence de toute beauté, de tout idéal, l'objet s'expose en tant qu'expérience. L'artiste au travail a mesuré et matérialisé certaines limites, ce qui nous renvoie vers un réseau de sensations, à la fois mobile et contrôlé.

Paul Schimmel¹⁶⁸, dans un essai sur l'œuvre de Nauman, attire notre attention sur l'habileté de l'artiste à créer des situations mentales, à l'intérieur d'une expérience réglée, à travers lesquelles les participants spectateurs pouvaient ressentir sa projection. (Ce qui est en quelque sorte proche de notre *Zone d'Ombre*)

La vue de ces intervalles pleins ou vides produit chez le spectateur une sorte d'oscillation et de réversibilité, du contenant au contenu et de la présence en absence. Notre regard, pénétrant dans les entrailles d'un moule vide, révèle la mémoire d'un contact et l'espace du retour d'un corps. L'espace de l'œuvre détermine des modes de cognition et de sensation. En établissant précisément les paramètres de ses expérimentations, Nauman nous maintient par des fils, il règle nos rapports à l'œuvre et nous instaure 'objets' de son travail.

¹⁶⁷ Bruce Nauman, *ibid.*, p. 67.

¹⁶⁸ P. Schimmel, « Pon Atención », Bruce Nauman, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993, p. 55.



Notes d'errance : Atacama

Tôt le matin, deux amies et moi avons quitté La Serena, une ville au nord de Santiago, au Chili. Nous nous sommes placées dans un endroit visible et accessible au bord de la « carretera Pan-Americana », en direction de Antofagasta. Nous voulions parcourir en stop les quelques 800 km du désert d'Atacama. Une voiture puissante de marque japonaise, une Mazda, s'est arrêtée et nous avons alors entrepris un voyage inoubliable. Le paysage du désert se déroulait à nos côtés, comme sur une pellicule. Les collines et les plaines de sable exhibaient de subtiles nuances de violet, de jaune, et parfois de brun intense. Un silence impressionnant accueillait le bruit du moteur de la voiture. Le conducteur, peu bavard, a commencé à écouter Los Jaivas (un groupe de musiciens exilés en Europe dans les années 80).

La voiture balayait rapidement le terrain en relief qui s'animait devant moi, assise à côté du conducteur. La musique dominait le paysage. Au fur et à mesure que la voiture avançait, j'avais l'impression à la fois d'avaler le paysage et de le compacter quelque part. Devant moi, l'infini. Mes yeux ne cherchaient même pas à s'accrocher sur quelque motif que ce soit. Je me laissais conduire sur cette ligne droite qui coupait la surface de la planète, enregistrant en moi l'expérience de ce voyage.

3.2. Le toucher comme surface : *Power/Podium et Distension*

« Or si on peut rapprocher sculpture et photographie, c'est – outre les excellentes raisons qui font que la photographie est une sculpture par la lumière, la sculpture, une prise d'empreinte retardée par la main – c'est que, à l'improbable question « Où s'arrête une photographie, », il faudrait répondre l'inverse. »⁶⁹

« Dans cette région j'irai, je partirai. Mais une fois arrivé, quand le monde tiendra dans ma main refermée, quand il sera, par son étendue, à la mesure de mon esprit, je veux que rien ne m'échappe : j'étendrai tous les sons, je verrai toutes les couleurs »²⁷⁰

Deux réalisations nous aideront à déployer une réflexion sur l'enjeu de ces actes – manœuvres comme opérations de la mémoire en activité projective. Les expériences qui suivent travaillent sur les rapports entre le saisir, les manipulations, les traces et l'acte de contemplation du modelage, par la photographie. Travail des surfaces, ces deux réalisations personnelles, quoique distantes de trois années, questionnent justement les moyens de spatialisation de l'expérience du toucher, dans lequel la photographie croise l'empreinte.²⁷¹

Pour étudier la question du toucher comme surface je vais d'abord présenter *Power/Podium*, réalisé pendant mon DEA²⁷², et ensuite *Distension*, une proposition postérieure développée comme une ouverture littérale de la précédente.

²⁶⁹ J. Aumont, « Où s'arrête la sculpture », *Sculpter/Photographier*, Paris, Louvre/Marval, 1991, p.137.

²⁷⁰ J. Tardieu, « Le miroir » , dans *La Part de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 200.

²⁷¹ Conformément à l'expérience antérieurement décrite, *Montagne : pondérations et ébauches* (p. 44), dans laquelle nous introduisons déjà, au sein de notre démarche les rapports entre un schéma mental, une image croisée d'empreintes. Les traces des mains présentes dans la pièce modelée semblent participer de la construction du sens de l'œuvre, comme des indices du passage du corps, laissés sur cette représentation.

²⁷² *Power/Podium* est venu à la suite des mes questionnements sur les gestes, qui animaient aussi *Zone d'Ombre* : Le geste de saisir, de remplir les mains d'une poignée de matière, a été contemplé par la photographie.

La première, *Power/Podium*, consiste en une photographie de notre main saisissant de l'argile, tirée sur une surface dorée métallique, mesurant 13 x 18 cm. La deuxième, *Distension*, est une séquence de dix images noir et blanc, de 30 x 40 cm chacune, alignées dans l'espace d'exposition (l'ensemble mesurant 30 x 400 cm).



Power/Podium.
Tirage photographique (étude), 1994.

La réalisation de la photographie utilisée dans le travail *Power/Podium* m'a poussé à réfléchir sur le fait de transposer l'expérience du geste et de son contenu sur une surface. L'image du poing serré enfermant de la matière a été tirée sur



Distension (détail).
Tirage photographique (copie), 1997.

papier doré. Ce support « métallique » sensibilisé mettait en tension l'expérience du toucher. En fait, deux surfaces se superposaient : celle des modelages de lumière du sujet cadré et capturé dans le négatif, et la restitution de ce modelage, transporté et fixé sur un papier riche et sensible, à travers un agrandisseur. Le négatif portait la trace de l'expérience du « saisir ». Il était la matrice de toutes les opérations de transport de l'image sur un support ; en l'occurrence, l'altération de la taille des tirages ou la qualité de la surface d'accueil métallisée. La photographie apparaissaient alors, dans ma démarche d'artiste, comme un moyen de démonstration 'condensé' où le geste montré semblait avoir trouvé son lieu.

Concevant la photographie comme un moyen de spatialisation d'une situation d'étude, il faudrait d'abord distinguer quelques nuances de la notion de projection, dans notre démarche. Comment les opérations « projectives » de la photographie croisent un plan mental que l'artiste « imagine ». Et finalement, examiner la 'projection' du spectateur, en face d'une image photographique (principe projectif projeté). Nous avons vu dans *Zone d'Ombre* que le spectateur lit et comble l'image d'une signification absente de la représentation.

Le tirage photographique, aboutissement de cette proposition, est un espace de démonstration et d'exposition d'une activité investigatrice. L'activité en question, espacée dans le temps, consiste donc à observer l'exercice de serrer les doigts et former un poing, puis à s'interroger sur le contenu de ce geste et à le remplir (comme dans *Zone d'Ombre*) pour le voir en tant que contenu/contenant. D'où l'action de le remplir de terre afin de mettre en évidence le contenu, sachant qu'*évidence* signifie voir, exposer, montrer. Il s'agit ainsi de montrer le poing dans sa densité, de méditer sur ce geste et de l'interpréter en le transportant sur un autre support. Comment se comportait-il dans ce nouveau contexte ?

Il me faut ici relater une partie de l'expérience qui m'appartient et qui tisse un dialogue avec *Zone d'Ombre*. Lorsque, assise, je retiens dans ma main une poignée de matière, que je la serre fortement entre mes doigts, je *saisis* sa matérialité et ce toucher empêche l'existence de toute autre forme. Je vois cette scène du *dehors*, la photographie me permet de la ressaisir, et en même temps j'éprouve des sensations. Inversement, quand j'ouvre la main et que je dépose, telle une chose, la matière compressée, ce *dedans*, que peut-on constater ? Il ne s'agit pas d'un modelage d'une forme nouvelle créée par l'habileté de mes mains, mais tout au contraire il s'agit d'une *empreinte* produite par mon geste de compression. Cet espace massif est une évidence troublante de mon geste, comme *Zone d'Ombre*. Il s'agit d'une main mise sur la matière dans une preuve de force.

Le processus recomposé donne une main fermée qui s'ouvre et, à la place du geste, un moulage de son espace entre : celui d'un poing. Ainsi, en refaisant le geste sur l'objet moulé nous touchons littéralement l'*évidence* du « saisir » dont nous devenons l'*écrin*. Avec la photographie, arrêt sur cette image, nous exposons l'expérience du saisir.

Le geste du poing serré est, quant à lui, connoté. Plein poing, que dis-tu ? A quoi ressembles-tu ? A quel temps appartiens-tu ? Prendre, poignée possessive, *pognon*, poignée autoritaire, mainmise, pensée poignante, première main, prise. Ce poing rempli se revêt alors d'une double consistance : d'un côté, par la préhension, la main *jauge* le contenu. De l'autre, la vue de la « photographie » (aussi préhension) permet de *juger* la première prise. Jauger et juger établissent alors un rapport de distances : par le geste de saisir nous appréhendons véritablement quelque chose.

Si, par la *prise de vue*, nous dédoublons le geste de préhension (le geste, le moulage, le toucher de la photo), le tirage photographique ne nous donnerait-il pas d'autres indices ? Sur quelle surface *transporter* et *projeter* cette vue ? Le tirage du *poing* sur gélatine dorée constituerait alors une *reprise éloquente* puisque *l'or* se fait toujours désirer...²⁷³ Ce double *virage* remplit davantage notre poing : l'or comblant en quelque sorte toute la surface. Que signifie avoir un poing en or ? Comment continuer à déployer ces remplissages successifs et où s'arrêter ?

Notre enquête, dans ce premier temps, se résumait en une expérience du toucher et une 'prise' de l'espace du saisir. La prise de vue du geste rempli est *transmué* en *or*. Cette 'réalité' de l'image finale que nous présentons dans *Power/Podium* se doit alors à l'organisation même de ses aspects sensibles, transportés sur cette surface chargée.²⁷⁴ Le *saisir* se donne au regard et attrape le désir et sa propre portée, en plein milieu. La *surface* dorée est le portrait d'une poignée, riche de sens.²⁷⁵

Au cours de notre réflexion sur l'acte de *saisir*, une autre notion s'est mise à vibrer ; celle d'*accéder*. Si la première action engageait la main, la deuxième engageait les pieds et trouvait son accomplissement dans un objet précis : un podium²⁷⁶. Nous avons ainsi conçu et exécuté un objet en bois peint de couleur verte que nous avons présenté sur le sol, à proximité du tirage photographique sous cadre. Quel étrange rapport allait-il se tisser entre ces deux situations ?

Si la main, ici l'organe de la prise, rend au *poing* l'image d'un pouvoir, observons les pas à accomplir pour accéder au sens du *Podium*. Nous sommes confrontés à l'objet dans son silence, dans un état de suspens. Même si nous

²⁷³ M. Maffesoli, *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques*, op.cit., p. 39. « L'or pour l'alchimiste médiéval, ne concerne pas la possession d'un bien matériel et monnayable, mais est le symbole d'une quête sans fin, la recherche de soi dans le cadre d'une communauté humaine, où les valeurs spirituelles. C'est ce qui fait que la frontière doit être toujours repoussée, afin que cette aventure se poursuive. »

²⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 373 : « Le sens même de la chose se construit sous nos yeux, un sens qu'aucune analyse verbale ne peut épuiser et qui se confond avec l'exhibition de la chose dans son évidence. »

²⁷⁵ La mise sous vitre de cette pièce rendrait le geste plus *précieux*. Accessible à la vue mais non au toucher, le plein poing serait thésaurisé.

²⁷⁶ Plate-forme, estrade sur laquelle on fait monter le vainqueur d'une épreuve sportive.



Power/Podium. Tirage photographique sur papier métalisé doré, à l'intérieur d'une vitrine en bois (16 x 24 x 2cm) ; Plate-forme en bois peinte en vert : base (108 x 32 cm) avec une marche (24 x 32 x 16cm), 1994.

Exposition : DEA, Paris I, Panthéon-Sorbonne, Saint-Charles, Salle 423, 1994.
Duplo Pousar, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 1995.

trouvons un rapport de contiguïté entre ces deux objets, il plane une certaine disjonction, un écart, un non-dit. La photographie du poing est placée sous vitrine sur le mur et, au sol, à proximité, le *Podium*, tel un meuble, attend une circonstance pour être utilisé ; nos habitudes nous disant que pour y accéder il faut avoir accompli un exploit.

Accéder à l'objet devient alors la *célébration* d'un être comblé. Nous y devinons (à l'état latent) une action à venir, mais que déduire par la mise en vitrine du poing ? L'encadrement sous verre, une sorte de vitrine, thésaurise ce portrait. L'encadrement isole le poing tout en le mettant en évidence.²⁷⁷ Dans un cas, nous sommes devant une preuve « saisissable », dans l'autre, nous sommes devant une « expectative ». La main écriin du poing, poignée d'adhésion, donne forme au malléable, prend pour connaître, s'irradie. Représentation d'un possible — proposition d'un accessible ? (...)

²⁷⁷ Groupe μ , *Traité du Signe Visuel - Pour une rhétorique de l'image*, Paris Seuil, 1992, p. 378-381 : « La bordure est un signe de la famille des index... Le signifiant de l'index peut varier. Il peut être matérialisé par un « cadre », au sens artisanal du terme, mais aussi par des socles, les vitrines, les barrières, et. : tous ces artifices organisent l'espace de façon à ce que l'on puisse identifier et délimiter des énoncés.

3.2.1. Manipulations et double peau : *Distension*

« Peut-être notre véritable destin est-il d'être éternellement en chemin, sans cesse regrettant et désirant avec nostalgie, toujours assoiffés de repos et toujours errants.

« (...) N'est sacrée en effet que la route dont on ne connaît pas le but et qu'on s'obstine néanmoins à suivre, telle notre marche en ce moment à travers l'obscurité et les dangers sans savoir ce qui nous attend »²⁷⁸

La montagnemodelée qui gardait les empreintes des mains, *Zone d'Ombre* et *Power/Podium*, sont à la fois des œuvres de mains mais aussi une exploration de l'espace du corps.²⁷⁹ Les traces de mains sur le modelage de la montagne évoquent le passage du corps qui modèle, en même temps qu'elles montrent les traces de l'acte de porter. Le remplissage d'un geste (*Zone d'Ombre* et *Power/Podium*) produit un indice et expose son espace. Le registre photographique des expériences (*Power/Podium*) est un « regard », une coupure qui voit le toucher qu'il expose en tant que trace photochimique de l'expérience. En fait, l'ensemble des expériences autour du toucher et du regard, du modelage, de la trace et de la photographie, nous ouvre un champ « illimité » de rapports sur lesquels travailler.

En 1997, période coïncidant avec le début de ma thèse, je me suis engagée, avec deux artistes (un Brésilien et un Uruguayen), dans un projet intitulé '*Illimites*'.²⁸⁰ Nous nous étions connus à Paris et les circonstances nous ont fait nous retrouver à Porto Alegre. À partir de cette rencontre, nous nous sommes posés des questions sur les limites géographiques (entre le Brésil et l'Uruguay), sur les sensations de dépaysement ressenties en France et surtout sur l'errance à la fois sujet et mobile de notre pratique. Faite de déplacements,

²⁷⁸ S. Zweig, *Le Chandelier enterré*, cité par M. Maffesoli, *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques*, op.cit., p. 33.

²⁷⁹ Voir la description concernant l'expérience de cette pièce, dans le chapitre intitulé : *Extensions du corps*, « Montagne, pondérations et ébauches », p. 41.

²⁸⁰ En français l'on écrirait « illimites », mais nous avons décidé de garder dans le texte sa graphie originale, un néologisme en portugais.

notre pratique artistique semblait croiser différentes disciplines artistiques.

Nous avons alors décidé de « camper », pendant un an dans un « terrain vague », lieu d'échanges et de travail. Là, je me suis concentrée sur la création d'une sorte de décompression des espaces et j'ai travaillé à la construction d'impressions de voyage. Au bout d'un an, mon vécu d'espaces, les déserts et les terres visités, les échanges et les gens rencontrés dans mes déplacements antérieurs, mon espace mental se trouvaient dépliés, distendus et réunis dans une exposition commune. Dans les deux occasions de rencontre et d'exposition, différents points signalétiques ont dessiné mes déplacements artistiques (la photographie, l'empreinte, le travail de montage et de construction) constituant un moment de rassemblement important dans mon parcours.²⁸¹

Une indication portée en marge de mes copies de travail, m'a fait parcourir un livre indiqué par Jacques Cohen et qui, par un étrange coup de main du sort, m'a été offert très récemment par une autre amie.²⁸² Je l'ouvre et j'y lis : « Le voyageur se déplace de lieu en lieu, afin d'arriver au non lieu ; l'ermite se meut extralucidement à l'intérieur de lui-même, et sortant de son moi, atteint une densité anonyme. »²⁸³ Absorbée par cet énoncé, je continue à parcourir le livre. L'auteur me révèle plus loin des paroles, sous la forme d'une question touchante : « Où aller avec mon désir ? »²⁸⁴ Comment alors attraper ce sujet qui me fuit ? Où aller avec mon travail d'artiste ?



Expositions : *Ilimites, cercanias y confines*,
(proximités et confins)
Galerie de L'Alliance Française de Montevideo,
Uruguay, 1997.

²⁸¹ Pour *Ilimites*, F. Secco, H. Ferverza et moi avons développé nos propres recherches. J'ai travaillé sur quatre œuvres : *Distension, Double sens, Sans titre, J'unis*, montrées initialement à Montevideo/ Uruguay et ensuite à Porto Alegre, en 1997.

²⁸² Sandrine Rummelardt, une amie de Mulhouse, m'a offert ce livre, lors de son passage à Porto Alegre au mois de juillet 2002.

²⁸³ K. White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1978, p. 70.

²⁸⁴ Ibid. Avec cette question, l'auteur évoque toute la question posée par Nietzsche : « *migrateur vole, à corps perdu, au travers du néant.* »

L'une de ces œuvres exposées dans *Ilimites, Distension*, retravaille l'idée d'un parcours à partir d'un protocole initialement établi. Les réalisations antérieures me pointaient certaines directions à prendre. J'ai décidé de continuer à travailler avec l'argile, matière qui, par sa malléabilité, me permettait d'altérer, d'imprimer, de défaire et de recommencer une expérience. C'est pourquoi j'enregistrais ces manipulations avec la photographie, devenue, entre temps, un moyen de distanciation privilégié de mes actes et un espace de contemplation.

Ma contrainte initiale était que tout le « dispositif » entre dans mon sac de voyage. Je plaçais les deux kilos d'argile, préalablement séparés pour cet exercice, sur une base en bois recouverte de plastique, sur laquelle je faisais mes manipulations. À un mètre environ de cette table d'opération, j'ai posé, sur un trépied, mon appareil Nikon. Légèrement en plongée, l'appareil muni d'un objectif macro permettait une approche serrée de mon champ d'étude dont il restituait et même amplifiait, au grain près, les détails. Le réglage de la mise au point me permettait d'obtenir un rendu homogène, net et égal du modelage. Un long câble me liait au déclencheur de l'obturateur de l'objectif.

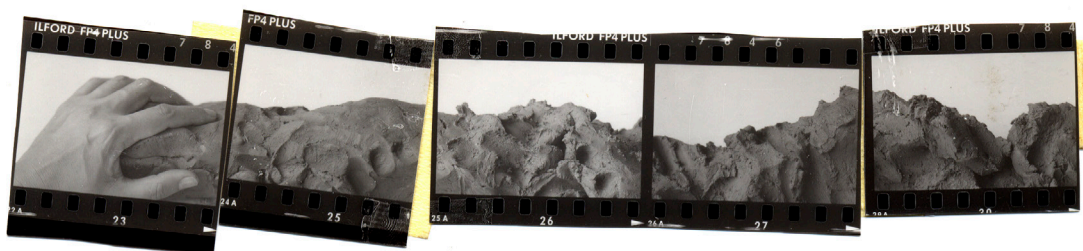
Pendant quelques heures, la lumière naturelle modelait l'argile, tandis que je la travaillais, la malaxais. À distance, et à chaque fois que j'éprouvais le besoin de m'arrêter sur un aspect du travail, j'actionnais l'appareil. J'ai ainsi rempli une bobine de 36 poses d'une pellicule noir et blanc, au format 24 x 36mm.

Cette activité m'a mise en grande tension car toute manipulation nécessitait une concentration extrême. Il me fallait tenir dans les limites du cadre que je m'étais établi. À chaque arrêt sur image, je retenais ma respiration comme pour trouver un état de concentration dans l'exercice. Emmagasinant la mémoire de mes actes de transformation, j'avais une conscience des gestes très aiguë. Après chacune des prises, je recommençais à transformer l'argile. Ainsi, je ne cherchais pas à répéter une situation, au contraire, chaque touche transformait la précédente. L'activité de mes mains sur cette matière souple et plastique était intense. En plongeant, pénétrant, s'enfonçant pour palper l'argile, mes mains se confondaient avec la matière. Sans limite, la matière et mon corps s'échangeaient des informations. La terre répondait à la vivacité de mon contact, se laissant « empreindre » en exhibant les traces de ce pas-

sage. Happée par la photographie, la terre s'exposait en tant que matériau et panorama de l'acte de toucher.

« L'imagination matérielle est toujours en acte. Elle ne peut se satisfaire de l'œuvre réalisée », écrivait Bachelard. Image matérielle tant de fois faite et dé faite. Mémoire et nostalgie de terres imaginées, connues et lointaines qu'habitent désormais l'épreuve contact. L'exercice de *toucher*, distancié par la photographie, était une tentative de « se mettre dans la peau » de ce paysage que j'engendrais. Les jeux d'ombre et de lumière sur le modelage, fixé par l'objectif, dramatisent un peu le sujet isolé par l'encadrement. La terre argileuse manipulée forme le paysage et chaque vue, sur toute la longueur du film, dessine les reliefs du *terrain* et, aussi, un parcours. Ce moyen d'enregistrement devenait une sorte de *simulateur des distances*, me révélant la construction de l'image d'un nouveau territoire.

Les vues successives présentent l'expérience réglée par un cadrage. Chaque image est à la fois enregistrement de l'acte de modeler et résultat d'une activité projective. En modelant dans l'urgence, j'imaginai construire l'étape suivante d'un profil tout en effaçant le modelage précédent. Pendant l'action, j'avais une certaine conscience du champ cadré par l'appareil, et je re-créais, à tâtons, une morphologie imaginaire. « La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir. »²⁸⁵ L'appareil photo coupait et plaçait à distance les états de cette expérience. Sur la planche contact, ces vues, alignées, fonctionnaient comme une sorte de panorama²⁸⁶ de l'action.



Distension, 1997. Epreuve contact (construction).

²⁸⁵ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 466.

²⁸⁶ Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Robert, 1991: **Panorama** ♦ 3° (*Abstrait*) Etude successive et complète d'une catégorie de questions. L'étymologie du terme nous renseigne : du grec *pan* « tout » et *horama* « faire attention ». ♦ Spectacle. ♦ Vaste paysage.

Le panorama est une vue qui embrasse (comme nous le faisons pour serrer quelqu'un dans nos bras) et en même temps nous invite à la parcourir, à faire attention à sa morphologie, à la texture du terrain. Un spectacle grandiloquent qui se présente au regard et nous comble.

Le mouvement des mains était photographié de haut et par morceaux. L'expérience retardée et artisanale de l'enregistrement du geste de toucher en mouvement apparaissait telle une construction chronophotographiée qui fixe sa trajectoire sur un support.²⁸⁷ Il est important de considérer cette expérience comme un passage du temps transposé sur un support fixe mais aussi comme une projection de ma mémoire. La sculpture se prolonge dans la photographie qui happe les volumes construits par l'acte de toucher :

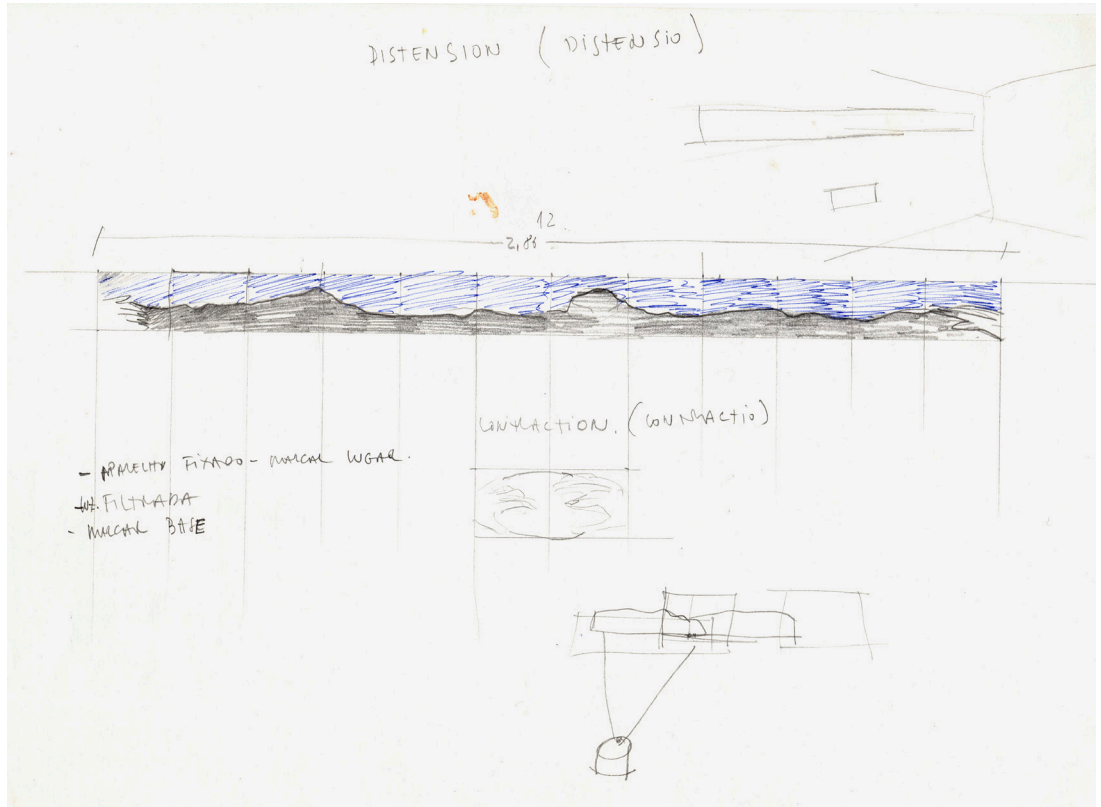
« L'excitation des épidermes est pleinement acceptée parce qu'elle est aussitôt transcendée dans les balancements profonds des volumes. La photographie rejoint la sculpture, placée à l'autre bout des arts, parce qu'elle connaît aussi, l'ascétisme du toucher »²⁸⁸

Parmi les 36 poses du film, j'ai agrandi cinq images. Ce choix a reposé sur un critère de construction ressentie lors des prises de vue (voir page suivante). Développées sur papier noir et blanc, dans une taille supérieure au référent (30 x 40 cm), ces vues alignées nous mettaient devant un foisonnement de surfaces. Placées à distance, écartées et échelonnées, ces vues successives dessinent une ligne qui commence par l'image de la main sur la terre, suivie par d'autres images de foisonnements, d'arrachements, de caresses et de pliures sur la terre argileuse.

L'alignement symétrique des cinq agrandissements, mesurant 2 m, part d'une image de la main touchant la terre, à laquelle succèdent deux modelages descendants puis un ascendant. La cinquième image boucle la séquence par une sorte de parenthèse ouverte. Dès lors, les mêmes images se trouvent doublées, formant au centre un espace de contemplation. Bachelard

²⁸⁷ E.-J. Marey, *Le Mouvement*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon : « Il serait sans doute intéressant de suivre ainsi toutes les transitions entre un sourire à peine perceptible et le rire le plus franc, de saisir les caractères de la physionomie qu'expriment l'étonnement, la colère et les différentes émotions. »

²⁸⁸ J.-C. Lemagny, « Noir et mythes », dans *l'Ombre et les Temps*, op. cit., p. 262.



Distension, 1997 (étude).

disait, à propos des points de tension, qu'ils ont une puissance à fixer et à concentrer le rêveur.²⁸⁹ Cette parenthèse a été fermée grâce à une manipulation, suivant laquelle les négatifs ont été inversés, avant d'être agrandis, doublant et bouclant ainsi la séquence. À la fin de cette séquence, la même main du début semble empêcher le modelage de continuer à s'étendre, concentrant ainsi l'expérience.

Pour l'exposition à Montevideo, cette œuvre a été placée sur un mur à environ 10 m de l'entrée de la pièce. Les dix images alignées ressemblaient, vues de loin, à un paysage. De près, chaque cadre proposait une autre lecture, en même temps que cet encadrement « repositionnait », en quelque sorte, le spectateur. La juxtaposition de cette succession de « repositionnements » et d'inversions agrandies, devenaient alors un moyen de construction d'un espace de perception oscillant : « En regardant une photographie (un tirage), l'œil du spectateur se recadre à l'intérieur du mode d'engendrement de l'image photographique (mode projectif), il se replace comme point central subjectif des projections opérées, et il se considère en même temps comme pôle d'une nouvelle projection, par devant lui, au delà de l'image matérielle. »

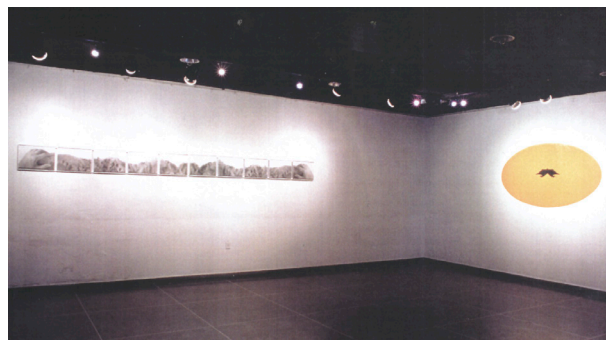
Vu de loin, ce panorama se divisait également en deux bandes horizontales différenciées. Sur la base de l'image, la terre exhibait ses volumes contrastant avec la bande claire et uniforme. De droite à gauche, et de gauche à droite, les tirages exhibaient des reliefs du terrain projetés et fixés sur la peau satinée du papier photographique, indiquant deux mouvements de lecture. Distensions du toucher, les agrandissements photographiques exposaient le temps et l'espace de l'expérience : « Dans l'analogie de la linéarité entre temps et espace, la photographie est vue à la fois comme une image de l'*antériorité* et de l'*ailleurs*, projetée devant soi, sur un support, traversée du flux du regard, et transportée au delà, vers le futur. »²⁹⁰

La photographie m'a permis, ici, de *graver* sur un support les traces de mon expérience. Ce support translucide, le négatif, est projeté sur une surface

²⁸⁹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 283 : « Les centres de la contemplation ne sont naturellement pas des points géométriques. Ils doivent avoir en quelque manière la puissance de fixer le rêveur ; il doivent lui permettre la concentration de la rêverie. »

²⁹⁰ M. Frizot, « Un dessein projectif : la photographie ». In : *Projections, les transports de l'image*, op. cit., p. 92.

papier. Par cette machination, mon action de toucher l'argile est *transportée* sur une surface sensible qui l'accueille et qu'un bain chimique *fixe* de manière inédite.²⁹¹ Par un geste de retournement de la *surface* translucide du négatif photographique, il m'a été possible de *doubler* les cinq morceaux choisis de mon expérience pour en faire une boucle. Tout le travail de la photographie constitue alors une sorte de brouillon, projet d'une activité constructive, à la recherche d'un lieu.²⁹²



Distension (gauche) et *Double sens*

Expositions : *Ilímites, cercanías y confines*,
(proximités et confins)
Galerie de L'Alliance Française de Montevideo,
Uruguay, 1997.

Cet aspect nous dévoile une autre facette de ce processus. Affaire de surfaces, dans *Distension*, le toucher est un double toucher. Pris dans leur fonction de matrice de reproduction, les négatifs sont potentiellement « les moules duplicateurs » de mon expérience dans une direction opposée. La photographie et la sculpture croisent ainsi notre expérience de gravure. En fait, l'opération de duplication se rapproche beaucoup de celle d'un graveur qui travaille sur sa matrice et voit apparaître l'envers de son geste sur le tirage²⁹³. Ce négatif me permet d'étendre ce rapport et de « fixer » l'espace du miroir. Les tirages photo deviennent alors contemplation d'une contemplation.

²⁹¹ Ibid, p. 87. « Quiconque a placé un négatif dans un agrandisseur et parfait la mise au point de l'image sur le plan de projection sait bien qu'il n'a pas conclu ainsi les opérations photographiques : le support sur lequel il reçoit l'image projective devra inscrire les gradations de lumière, dans la masse d'une couche sensible (certes peu épaisse), et dans la nature physico-chimique du support. »

²⁹² Ibid, p. 87. « Un autre facteur distinctif de la photographie intervient matériellement dans la production photographique. L'opération mathématique de la projection impose un plan de projection/réception, purement abstrait, sur lequel se manifeste « l'image » de chaque point – point-image qui représente la rencontre (ou traversée) du plan par la droite de projection ; la projection lumineuse dont procède la photographie ne peut se satisfaire d'un plan virtuel, elle suppose au contraire la matérialité de ce plan, bien qu'il ne soit rien dit *a priori* de celle-ci. Et cette matérialité de l'écran comme support de visibilité de la photographie est permanente, qu'il s'agisse de la feuille de tirage ou du mur blanc de la salle de projection: un support imageant, qui fait l'image de la projection – sans quoi cette image serait sans lieu, perdue dans l'espace de la projection. »

²⁹³ En écrivant sur *Distension*, je me suis souvenue d'un travail graphique qui date de 1985. Il s'agissait de trois gravures, trois plaques gravées, portant sur la question de la duplication des motifs lors du travail de tirage. Elles ont été montrées à Paris en 1987, lors de l'exposition : *La Jeune Gravure et ses invités brésiliens*, Grand Palais. Voir l'annexe 3, Tome II.



Distension, 1997. 10 photographies noir et blanc
(5 négatifs – tirage avec les négatifs inversés), 418 x 30 cm.

Expositions : *Ilímites, cercanias y confines*,
Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997.
Ilímites, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 1997.
Remetente, Espace ULBRA, Porto Alegre, Brésil, sept./oct. 1998.
Mímicas rupestres, Galeria da Universidade de Caxias do Sul, Brésil, 1998.
Tempo, Corpo, Corpo, Meio, Rumos Visuais/ Itaú Cultural, Belo Horizonte, Brasília, 2001.

3.2.2. Figure et indice : la sculpture et la photographie

« S'il est un art qui, à tous points de vue, incarne la synthèse de ces deux tendances (du creux/du concave) essentiellement sculpturales, c'est nécessairement la photographie, qui prend le négatif des choses pour mieux en restituer l'apparence (et, a fortiori, le cinéma) »²⁹⁴

Deux théoriciens, Krauss et Didi-Huberman, soulèvent, par des voies différentes, la question du négatif comme procédé artistique du XX^e siècle. L'une met l'accent sur le photographique²⁹⁵ comme modèle d'une certaine « indicialité » dans l'art²⁹⁶, l'autre déploie son point de vue à partir d'un procédé anachronique (mais pas moins technique) ; l'empreinte.²⁹⁷ Ces deux points de vue nourrissent nos recherches sur ce **double toucher du geste et du photographique** ainsi que sur l'articulation de deux sortes d'empreintes : celle de la vision et celle du toucher. La photographie et l'empreinte sont deux façons de faire travailler le sujet de la mémoire et celui de la projection.

Empreinte du visuel, la photographie est devenue, selon Krauss, un modèle critique de la sculpture des années soixante. Technique de prélèvement, l'empreinte est utilisée en sculpture, pour dupliquer un original. La photographie et la sculpture travaillent donc toutes deux sur les bases de la trace, du jeu du creux et du concave, du négatif et du positif.

²⁹⁴ S.M. Eisenstein, « Rodin et Rilke. Pour une histoire du problème de l'espace dans l'histoire de l'art », (écrit en juillet 1945, tr. fr. in : *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1980 (pp. 249-298), cité par J. Aumont in : « Où s'arrête la sculpture », *Sculpteur/Photographier*, Paris, Louvre/Marval, 1991, p.137.)

²⁹⁵ R. Krauss, « Notes sur l'index », in : *The originality of Avant-garde and other Modernist myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. Cette façon de décrire une situation par un refus à été évoquée par , à propos de l'œuvre de Duchamp : « Décrire le moi allait se fonder sur des qualités de réserve, d'énigme, de refus, de travestissement »

²⁹⁶ R. Krauss, *Caminhos da escultura Moderna (Passages in Modern Sculpture)*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.

²⁹⁷ Ces deux formes de prélèvement d'une situation nous permettent d'examiner les relations entre *idéalisation* et *littéralité*, et d'observer le statut de l'empreinte, dont Didi-Huberman va poser les jalons dans les ouvrages, *Devant l'image*, *Devant le temps* et le catalogue *L'Empreinte*.

La photographie et le moulage, en plus d'être des techniques de reproduction, sont des espaces de démonstration. De nombreux exemples de ce type d'engendrement propédeutique du moulage ou de la photographie peuvent être recueillis dans l'histoire de l'art moderne et contemporain. Didi-Huberman, et antérieurement Krauss, soulèvent l'importance de ce travail de montage, et par conséquent de langage, dans l'œuvre de Rodin par exemple. C'est le cas pour la célèbre *Porte de l'Enfer* dans laquelle l'artiste a combiné des moulages de pièces précédentes pour construire un relief « narratif »²⁹⁸. Comme il s'agissait d'une pièce frontale, cette opération lui a permis d'agencer les figures et de proposer une vue simultanée des diverses positions des pièces préexistantes²⁹⁹.

Dans l'article « L'empreinte comme travail », Didi-Huberman analyse la pratique de Rodin comme heuristique du moulage. Selon lui, l'artiste, en moulant par morceaux une figure et en la séparant, en numérotant et en rangeant dans sa gypsothèque, « faisait de ces morceaux l'équivalent de ce que signifient pour un poète, dans son travail de langage, les syllabes et les expressions qui l'enveloppent, envahissent son esprit et



Rodin, *Fugit Amour*, c. 1887. Marbre, 45,2 x 38,1 x 17,2 cm. Musée Rodin, Paris.



Rodin, *Porte de l'Enfer*, 1880-1917 (détail), bronze. Philadelphia Museum of Art.

²⁹⁸ R. Krauss, *Caminhos da escultura Moderna (Passages in Modern Sculpture)*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1988, p. 20 : Dans la *Porte de l'Enfer* de Rodin, l'on peut reconnaître un corps masculin, probablement le moulage de la sculpture en marbre, *Fugit Amour* qui est au Musée Rodin à Paris parmi d'autres sculptures recyclées.

²⁹⁹ Pour voir l'importance de la question de la reproductivité, la multiplication et l'originalité chez Rodin, voir l'ouvrage de Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), pp.151-157.

³⁰⁰ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p.97 : Il cite ici L. Steinberg qui a soulevé l'importance méthodologique de Rodin à partir de 'plâtres originaux' : « Il faisait faire plusieurs moulages en plâtre. L'un était préservé en état et les autres divisés en plusieurs fragments, dont chacun était ensuite numéroté et répertorié afin que le sculpteur pût ultérieurement le sortir du placard, parfois plusieurs années après, pour le réutiliser dans d'autres figures. Ainsi disséqués, membres séparés du torse, ces fragments trouvaient place dans des arrangements nouveaux et des groupements mûrement réfléchis » (L. Steinberg, 1963, p. 62-63).

mettent à penser à sa place. »³⁰⁰ La pièce cathédrale, réalisée par Rodin, montre une torsion des mains unies par la base de la sculpture. L'artiste construit cette pièce à travers un montage : il copie *deux fois* un même prélèvement et les fixe ensemble. Ce procédé lui donne la possibilité de voir cette « double main » en rotation explorant les diverses facettes de son modèle. Par un geste 'malicieux', l'artiste construit une situation dont le titre est très évocateur. Ce n'est pas la symétrie qui construit sa cathédrale (allant à l'encontre des bâtisseurs de cathédrales), mais c'est l'élan vital qui se dégage des forces plastiques produites par cet assemblage *du même*, en rotation, produisant une sensation de mouvement.



Rodin, *Cathédrale*, (?) plâtre,
Musée Rodin, Paris.

Cette « ouverture » donnée par la technique est également importante dans notre travail. Dans *Distension*, la technique permet un travail de construction de l'image et le réglage du montage. Les pièces photographiques montrent en effet l'angle opposé à celui où j'étais placée quand je travaillais l'argile, angle que seul l'appareil pouvait saisir. La séquence des vues a été « altérée » par l'incidence lumineuse naturelle changeante, quand bien même le cadre restait fixe. Mon travail de construction est donc un laborieux jeu de manipulations et de machination par lequel le modelage est ramené à une frontalité.

La construction de sens, dans *Distension*, expose en même temps le résultat d'un exercice et dévoile des indices de l'articulation sensible entre l'état transitoire du modelage et la fixité de la photographie. Le mode de spatialisation de l'expérience du toucher sur la photographie m'a permis de rassembler l'expérience et de la mettre en évidence en tant que « vue », paysage.

Cette surface photographique, « objet plan, pelliculaire, aplatissement automatique du volume sur une surface, impliquant facilement, avec la notion de profondeur de champ, le modèle des plans successifs de visibilité »³⁰¹, se trouve entre deux registres, *l'être là* de la sculpture et

³⁰¹ J. Aumont, « Où s'arrête la sculpture ? ». In : *Sculpteur/Photographe*, Paris, Louvre/Marval, 1991, p. 133.

le *ça a été* de la photographie. Cette surface contient désormais le travail de volume³⁰².

Distension expose simultanément le montage de la photographie de la main en train de prendre la matière et celle des traces des manipulations de la photographie. En ce sens, l'œuvre accomplit une tâche « didactique », dans la mesure où elle montre une relation de cause à effet : le mobile à l'action et ses vestiges. Mais ce faisant, l'on balance entre le « mirage » du premier regard qui y voit un paysage, et les indices qui déjouent ce paysage. Quel est le déplacement du spectateur dans cette œuvre ? Par où passe-t-il ?

Ce problème fut traité par Gabriel Orozco (cité antérieurement), dans *Mes mains sont mon cœur* où la photographie est support d'une démonstration et espace d'une action. L'œuvre est constituée de deux images montées ensemble, l'une sur l'autre. Chacune présente un temps d'une action. Dans la première, l'on voit deux mains fermées devant un buste. Sur la deuxième, placée en-dessous, les mains s'ouvrent et dévoilent un moulage en terre. Le geste de l'artiste produit une figure :

« Le geste le plus simple produit, presque immédiatement, la figure de l'organe vital par excellence ; où les extrémités du corps produisent l'image de son centre ; où le contact épidermique produit une image viscérale »³⁰³

Ces deux images juxtaposées montrent et démontrent un mode opératoire constitué d'empreinte et aussi d'analogie. Le geste produit une forme proche de celle d'un cœur. Le travail de l'artiste consiste à « construire » les rapports entre deux choses distinctes. Dans le travail d'Orozco, la photographie démontre et expose ces manœuvres. En lisant le titre : *Mes mains sont mon cœur*, et en regardant l'image, il se produit un lien entre les choses. Fermées et ouvertes, comme dans le mouvement de systole et de diastole d'un cœur, le geste des mains trouve dans le titre la boucle de l'expérience. Comme

³⁰² Ibid, pp. 134 : Aumont a exploité ce sujet en se demandant par exemple dans quelle mesure les reliefs narratifs de la sculpture à la fin du XIX^e siècle – en rendent l'espace par des plans avec une profondeur réglée – n'étaient ils pas proches à ce qu'était, et allait encore être la photographie.

³⁰³ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op.cit., p. 239.



Gabriel Orozco.
Mis manos son mi corazón (Mes mains sont mon cœur),
1991. Terre cuite et photographies
15 x 10 x 15 cm.

Expositions: 'América - bride of the sun',
Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, 1992.
'L'Empreinte', Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

pour les trois œuvres personnelles précédemment présentées, *Zone d'Ombre*, *Power/Podium* et *Distension*, le titre acquiert une fonction importante : celle nominative et presque littérale de décrire l'expérience pour permettre au spectateur de se placer du côté du processus et, ainsi, de décrypter (refaire lui-même) l'expérience.

L'artiste nous fait vivre l'expérience perceptive de l'image placée dans l'espace d'exposition, comme une « preuve » de ce qu'il affirme verbalement dans la légende qui l'accompagne³⁰⁴. La syntaxe de l'œuvre, en tant que terme de construction d'un langage, se donne en deux temps qui, montrés ensemble, manifestent une « narration ». Il y a une exploration rhétorique de l'image en tant qu'espace de démonstration d'un message. L'image finale est à la fois la mémoire d'un acte indiciel de construction et la projection littérale et métaphorique d'un regard manœuvré par une légende qui « voit » dans cette image, la représentation iconique d'un cœur.

Nous allons revenir à la question suscitée par le titre d'une œuvre précédente : « *Power et Podium* » (p. 160). Je m'interroge sur la fonction du titre dans cette pièce ? Le titre m'est venu en deux langues différentes. Ces vocables, « *Power et Podium* », sont écrits en anglais et en latin. Ils ne sont pas traduits en français lors des expositions.³⁰⁵

L'usage d'un mot dans une autre langue est récurrent dans ma démarche. Par un geste de ma main, je l'attrape de son contexte courant et je l'intègre dans ma pratique. Merleau-Ponty disait : « La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien. »³⁰⁶ Cette sonorité étrangère fonctionne pour moi, comme une stratégie constructive, étant donné que la *différence* est une 'mise en alerte' de mes sens et une invitation au dépaysement. La sonorité des mots éveille en moi une culture toute entière,

³⁰⁴ J.-M. Schaeffer, *A imagem precária* (L'image précaire, Du dispositif photographique), Campinas, Papiros, 1996, p. 73 : voir la relation entre l'image et l'affirmation verbale qui l'identifie.

³⁰⁵ Jacques Cohen m'a fait réfléchir sur l'usage des termes étrangers dans mes titres : Il m'a fait même me rappeler d'autres travaux non cités dans la thèse, comme « *Mask und spiegel* » (1992) ; tous ceux qui sont cités dans la thèse, dont « *Potosi* », et « *Power/Podium* », sans parler de ceux qui sont en français, langue étrangère aussi par rapport à mes origines géographiques, mais celle que j'ai choisie pour écrire ma thèse.

³⁰⁶ M. Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 214-215 : « Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. »

celle dont ils proviennent. Ces déplacements nourrissent bien mes expériences et m'aident à accomplir une activité critique et poétique. Peut-être faut-il songer que ma pratique expose également les langues et les gestes, comme autant d'indices, fonctionnant telles des pièces d'une construction poétique et d'un jugement esthétique.³⁰⁷

Dorflès nous a permis de déceler un autre enjeu de l'utilisation de mots étrangers, scientifiques, dialectaux, dans notre travail. Leur présence dans nos énoncés peuvent aussi créer des situations inédites. Par une opération de dislocation les mots étrangers deviennent une *pièce* d'ajustage du sens. Ces mots, eux-mêmes déplacés de leur contexte, nous provoquent. L'on en revient au phénomène d'*ostranénie*, cité auparavant.³⁰⁸

Dans le cas de *Power/Podium*, par exemple, les mots soulignent un aspect présent dans l'œuvre – les rapports entre le geste de la main et le pouvoir, entre la couleur verte de l'objet qui sert à combler le vainqueur de gloire – et leur emploi dans une langue étrangère fonctionne comme un signal, une ponctuation subtile qui nous fait porter une attention spéciale, vers un énoncé.

³⁰⁷ J-F. Lyothard, *Discours-Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985. p. 291 : « Que les mots traités poétiquement recouvrent le pouvoir de nous accorder avec les choses, cela voudrait dire que le langage est en son fond comme un monde ou un corps : comme un corps parce qu'il nous fait entrer avec les significations dans une relation antéréflexive analogue à celle par laquelle le corps nous unit aux rythmes, aux couleurs, aux lignes ; comme un monde puisqu'il n'est pas seulement l'opérateur actif qui actualise les données significatives, mais aussi le champ de ces données, que l'activité poétique, à la différence de l'acte de parole décrit par le linguistique structuraliste, ne saisit pas comme un horizon d'où surgissent et s'imposent des mots et des enchaînements des mots à travers l'événement desquels quelque chose se dit qui n'appartient pas à l'intention du poète, mais à une convenance des signifiants et des sens. »

³⁰⁸ J. Dorflès, *L'Intervalle perdu*, *op cit.*, 107 : « Chaque fois qu'un élément à sémantique identifiable est retiré de son contexte normal et inséré dans un contexte qui lui est étranger, ou chaque fois qu'une unité morphe-sémantique est utilisée de manière à lui faire assumer une « fonction » différente de celle de son origine (et d'autant plus si celle-ci est insolite, inattendue, inédite), une *ostranénie* se produira. »



Notes d'errance : Strasbourg

Depuis le train, on peut apercevoir, au loin, la silhouette de la cathédrale de Strasbourg. De près, au contraire, au centre de la place de la cathédrale, je suis saisi de vertige. La grandeur et la puissance de la base de l'édifice s'éfilant élégamment entre les dentelles de pierre jusqu'à atteindre la fine pointe, mène mon regard vers la gauche : là où demeure la seule tour de cette bâtisse gothique inachevée.

Un jour, Monsieur Kuntz, un ami alsacien de 89 ans, professeur retraité de l'école des Arts Décoratifs, m'a raconté son histoire. Il est né en Alsace après le retour obligé de sa mère, qui habitait à Joinville, au Brésil. Il n'a jamais connu son père Emile, décédé à la suite d'une chute de cheval. Ses yeux brillaient tandis que se réveillait en lui une sorte de nostalgie embryonnaire. Le bouquet de roses fraîchement cueillies dans son jardin, qu'il avait en main pour me l'offrir, encadrait son récit. Et comme pour m'initier aux secrets de sa ville, il m'invita à l'accompagner pour connaître un détail curieux à l'intérieur de la cathédrale. Taillée dans la base d'une haute colonne de sustentation de l'édifice, la figure d'un petit bonhomme accroupi semblait la soutenir. À l'égard de cette trouvaille, l'espace interne de la cathédrale produisit en moi une sensation accrue d'ampleur et d'ivresse.

C'est à Strasbourg que j'ai commencé à réfléchir sur les deux ordres de grandeur opposés que sont le minuscule et l'immense. Les bagues que j'ai réalisées aux Arts Décoratifs pendant deux années étaient des objets creux, des architectures qui possédaient un espace interne. Portées entre les doigts, elles étaient des cachettes, des portes de contenants architecturaux, habitées par mon corps et à portée de mon regard. J'ai vécu à Strasbourg sous le signe du rêve, où les espaces s'emboîtent les uns dans les autres et le temps semblait aboli. Le petit bonhomme de pierre de la cathédrale portait sur son dos les ivresses de hauteur et la peur des ténèbres qui hantaient les bâtisseurs de l'œuvre. À l'atelier, je me laissais porter par un délire d'extension verticale. Les pieds bien ancrés sur le sol, je m'étirais, devenant ductile et tendue, m'élançant vers le ciel.

3.3. Le toucher comme instauration : *Torrear*

« Dans la vie infinie on monte et l'on s'élançe
Ou l'on tombe ; tout être est sa propre balance. »³⁰⁹

Assise devant mon ordinateur pour me remettre au travail, me préparant pour une autre journée d'écriture, je m'étire en étendant les bras et touche, par hasard, une pile de livres qui traînait sur ma table. J'en extrais un petit livre reçu en cadeau de Muriel Caron : *Les Boutiques de cannelle*, de Bruno Schultz. Feuilletant ces pages, je m'arrête soudain sur la partie intitulée 'Textes divers'. Abandonnant pour un temps mon texte et mes préoccupations, je me plonge dans la lecture de *La République des rêves*, où l'écrivain raconte l'histoire d'un lieu où il allait se promener pour rêver, tout simplement :

« Au dessus de ce lopin de terre, le ciel s'était encore une fois ouvert, un ciel plus vaste et plus profond que nulle part ailleurs, immense comme une coupole, ciel aspirant, orné d'improvisations et de fresques inachevées, de draperies flottantes, d'ascensions frénétiques... Ici, les choses se décident exemplairement et jusqu'à la fin des siècles. Ici tout se joue une seule fois, irrévocablement. Voilà pourquoi dans ce qui arrive ici il y a cet accent de tristesse et d'austérité »³¹⁰

Cette lecture inespérée entre en syntonie avec la question du *Toucher comme instauration*. Le travail qui sert de repère concret à notre texte, *Torrear*, se situe dans un croisement d'expériences du corps et du regard. Vécue comme une aventure, une découverte, semblable à celle des personnages décrits dans cette nouvelle,³¹¹ l'intervention que nous avons réalisée met en fonctionnement le *génie du lieu*, et instaure un autre ordre *sur* ce lieu.

³⁰⁹ V. Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*. Cité par G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 389

³¹⁰ B. Schultz, *Les Boutiques de cannelle*, Paris, L'étrangère/Gallimard, 1992.

³¹¹ Ibid p. 170 : « Je l'ai vu, je lui ai parlé. Il avait les yeux incroyablement bleus, des yeux qui n'étaient pas faits pour voir, mais pour s'épuiser dans le rêve. Il m'a raconté qu'en arrivant dans cette région, dans ce pays anonyme n'appartenant à personne, il avait tout de suite senti l'odeur de l'aventure et de la poésie, il y avait vu dans le ciel le contour, le fantôme, du mythe flottant au-dessus du pays. »

3.3.1. Intervenir dans un lieu

Certaines des réalisations que j'ai évoquées auparavant, comme *Zone d'ombre*, *Power/Podium*, *Meeting* et *Distension*, ouvraient les possibilités du toucher et du geste, au travers d'un travail laborieux de dislocation et de construction. Si ces œuvres ont pu cohabiter dans une exposition³¹², chacune se présente en tant qu'unité sous le regard des spectateurs. L'exposition était ainsi conçue comme un espace de rassemblement et de démonstration d'expériences diverses où se constituait une sorte d'alternance des modes d'appréhension : il fallait sortir de l'une pour entrer dans la suivante.

L'expérience dont je veux parler maintenant est différente puisque l'architecture du lieu d'exposition est le fondement de l'œuvre. Tandis que je montrais mon travail dans l'exposition *Duplo Pousar*³¹³, au Musée d'Art Contemporain de Porto Alegre, Elida Tessler et Jaílton Moreira m'ont invitée à intervenir dans une tour.

Torreão est une tour annexe à un atelier-école d'art³¹⁴ qui accueille régulièrement des interventions et installations d'artistes généralement brésiliens, et parfois aussi étrangers de passage. Vue de l'extérieur, la tour se distingue de la maison par son format carré bordé, sur le pourtour, de douze ouvertures en forme d'arche. Pour accéder à l'espace interne, il faut d'abord gravir un large escalier jusqu'aux ateliers du deuxième étage puis emprunter un escalier en bois, étroit et raide, qui mène à la pièce carrée, mesurant 3 x 3 m. J'ai vécu l'expérience de cette « ascension » comme une sorte d'(ap)préhension de l'espace architectonique, de son contexte et de sa fonction. Qu'est-ce qui pouvait se constituer en tant qu'œuvre dans cet espace ? Comment le lieu déterminait-il les méthodes d'investigation et mon intervention ?



Torreão.
Porto Alegre, Brésil.

³¹² Conformément aux indications sur chaque reproduction, on peut retrouver certaines œuvres dans les diverses expositions individuelles et collectives : *Duplo Pousar* (Porto Alegre), *Ilímites* (Montevideo/ Porto Alegre), *Mímicas Rupestres* (Caxias do Sul). Voir les annexes 3.2, 3.3, 3.4, Tome II.

³¹³ L'intervention a eu lieu au mois de juin 1996.

³¹⁴ Inaugurée en 1994, avec une exposition de Elida Tessler, cette tour est devenue une sorte de repère pour les artistes de Porto Alegre, du Brésil mais aussi d'autres continents, étant donné qu'elle a accueilli à ce jour plus d'une cinquantaine de propositions. Ce lieu est tenu par Elida Tessler et Jaílton Moreira.

Je constatais que l'accès à l'espace du « *Torreão* » lui-même altérait en quelque sorte ma posture corporelle et ma perception, projetant des attentes, me donnant des idées. Au fur et à mesure que je montais les escaliers, ce parcours imprimait en moi une certaine conscience de mon corps en même temps que mon regard se laissait emporter vers le haut. Mes pas progressaient sur les échelons de l'escalier en bois et me rapprochaient de la surface blanche du plafond. Arrivée au niveau de la pièce, les douze fenêtres de son pourtour m'invitaient à regarder à l'extérieur. La lumière naturelle et changeante transformait l'espace tout au long de la journée, projetant sur le sol des taches lumineuses. Tandis qu'au dehors la ville s'étendait à perte de vue, la pièce vide et entièrement blanche m'accueillait.



Torreão (escalier).



Torreão (intérieur).

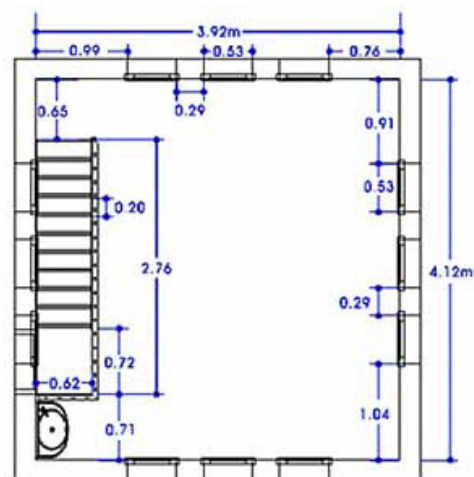
Le fait de 'monter' les escaliers pour y travailler, avait soudain revêtu une gravité particulière. Monter était à la fois accéder à cette pièce mais aussi ressentir les 'fondations' de mon intervention, de mon rapport à ce lieu : Que faire ici ? Comment habiter ce lieu ? Quelle fonction lui attribuer ? La pièce semblait avoir été récemment repeinte. J'appris par la suite qu'après chacune des interventions, il était d'usage d'effacer toutes les traces de passage et de laisser la pièce 'immaculée' pour l'intervention suivante. La tour, successivement 'occupée' par des artistes depuis 1993, disloquait sa mémoire dans les albums de documentation, dans les textes écrits par un visiteur choisi, où ces 'espèces d'espaces' vivaient tels des fantômes d'une période 'd'habitation'. Ainsi, si pour les habitués du *Torreão* les interventions successives effaçaient les précédentes en les plaçant sur le plan de la réminiscence, elles apportaient également au lieu un devenir à chaque fois renouvelé.

Les questions que je me posais sur la fonction originelle de cette tour mais aussi en tant que lieu d'investigation de l'espace, m'ont menée à me positionner dans ce contexte. Devant cet objet architectural singulier, et dans ce contenant, j'ai senti qu'il y avait là une fonction ouverte : un cube blanc.

En consultant le mot « tour » dans un dictionnaire de langue portugaise, j'ai localisé un verbe peu utilisé, '*torrear*', qui possède la même racine que « tour » et signifie : *s'élever, se porter à la manière d'une tour...* Cette trouvaille correspondait bien aux sensations que j'avais éprouvées lors de ma visite au *Torreão*. Ce vocable est donc devenu le titre de mon intervention.

Je me suis mise à *conjuguer* l'espace, comme s'il s'agissait d'un verbe,

en me laissant travailler par les sensations physiques et attitudes corporelles vécues dans le lieu. L'étroit escalier, qu'il n'est possible d'emprunter qu'individuellement, m'obligeait naturellement à regarder le plafond et les marches. Arrivée au niveau de la pièce, j'éprouvais un résidu de 'montée', une volonté de continuer. Le plafond barrait mon désir au point que j'y ai dessiné mentalement une ouverture, un trou par lequel je pouvais continuer ma progression.



Torreão (plan).

Mon doigt, pointé vers le plafond, y dessinait un cercle. En me voyant faire ce geste il m'est brusquement venu à l'esprit que, dans le travail que je venais d'achever, *Meeting*, il y avait une pose analogue. Les six caches de protection des gestes découpés au scalpel sur le support photographique se trouvaient encore éparpillés et collés sur les murs de mon atelier comme les ombres portées des gestes qui étaient sur la table. Un premier dialogue s'est établi. Un geste médité dans la table *Meeting* migrerait vers cet espace.

À partir de ces deux situations - mon expérience concrète dans ce lieu et la conscience de mes gestes en tant qu'opérations et figures – les opérations plastiques *incorporaient* ma perception et l'exaltaient en quelque sorte. J'ai retenu le travail avec la silhouette de l'index, résidu de *Meeting*, que j'ai déplacé vers cette intervention. J'ai enlevé toutes traces de luminaires du plafond pour avoir une surface bien régulière. Montée sur un échafaudage, j'ai tracé au plafond un cercle de 3, 5 m de diamètre à l'aide d'un crayon attaché à une ficelle. J'ai ensuite recouvert la partie interne de cette circonférence avec de la peinture passée au rouleau. J'ai choisi le bleu cobalt, couleur que j'avais déjà utilisée dans un travail antérieur.³¹⁵ Le cercle bleu ouvrait, en quelque sorte, l'espace clos de la pièce. La peinture se fondait dans l'architecture et venait subvertir l'espace architectural en complexifiant ses dimensions (sur les plans optique, plastique, psychique).

³¹⁵ L'œuvre, en l'occurrence, a été montrée lors de mon DEA à Paris I, en juin 1994. Il s'agissait d'un portrait photographique de moi, vue de dos, dont le fond a été recouvert d'une peinture bleu cobalt. Voir l'illustration p. 95. Je l'avais échangé avec Elida Tessler, quelques années plus tôt à Paris. Ce travail lui appartient depuis cette date. Elle m'invitait maintenant à intervenir dans le Torreão.

Aux deux angles des murs, face à l'entrée, et à 80 cm du sol, j'ai collé deux découpes d'index qui se faisaient face à une certaine distance³¹⁶. Les index étaient pointés vers le haut. La sensation d'ascension et d'exploration de l'espace s'est constituée en tant que *parcours* et *extension* colorée pour le spectateur. Comment vivait-il ce cercle bleu ?

Torreär dans l'espace, c'est s'inscrire dans l'architecture, espace délimité et clos, pour fonder une situation nouvelle. Le cercle bleu peint au plafond activait le mur en lui conférant une étendue. Les mains collées au mur régissaient le mouvement d'ascension et impliquaient le spectateur.

Ce travail de peinture, réalisé au *Torreão*, m'a rappelé une expérience essentielle dans ma compréhension des rapports entre couleur et architecture. Il s'agit de l'hypothèse d'occupation et de transformation de l'espace de l'Aubette, à Strasbourg, au début du siècle par Hans Arp, Sophie Taeuber Arp et Théo Van Doesburg. En fait, j'ai visité ces lieux, dont l'espace interne était en ruine, en 1989, imaginant leur intervention à partir des maquettes qui se trouvent au Musée d'Art Moderne de Strasbourg. Les Néoplasticistes, dont se recommandait Van Doesburg, préconisaient l'usage de la couleur sur les surfaces pour intégrer les rythmes propres de la pièce – pour en jouer. L'agencement de plans de couleurs des murs était lié à la construction d'une vision en déplacement. Ce que complète la pensée de Malevitch selon laquelle la peinture occupe une fonction 'd'*embrayeur*' spatial, chargé de relancer et de faire travailler une donnée architecturale.³¹⁷

Dans notre intervention, la 'surface' picturale amplifie l'espace concret de l'architecture. Le mur devient écran d'une 'projection' chromatique complexe, questionnant les données concrètes du lieu et saisissant le spectateur. Qu'est-ce que le bleu ? Vaste question qui traverse toute l'histoire de l'art et à propos de laquelle Geneviève Monier, dans sa brève histoire du bleu³¹⁸, cite un passage de Bachelard, dans *l'Air et les songes* : « D'abord il n'y a rien,

³¹⁶ La silhouette résultant du travail de masquage d'une des photos de *Meeting* a servi de patron de découpe sur un support autocollant peint au rouleau d'une peinture métallique aluminium

³¹⁷ J. Clay, « Contre-Epreuve, l'origine de la question (Mondrian/Malevitch) » in : *Architecture arts plastiques pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*, Rapport de fin d'étude d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale. Paris, CORDA, 1979. p. 153.

³¹⁸ G. Monier, « Brève histoire du bleu », in : *Monochromes*, Arstudio, Paris, 1990 , p. 36.

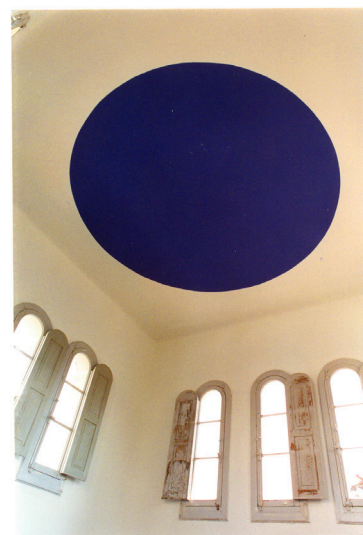
puis il y a un rien *profond*, ensuite il y a une profondeur bleue ». Ce passage a d'ailleurs intéressé Yves Klein, et nous le reprenons ici dans le cadre de notre intervention, étant donné que la couleur bleue, vécue intuitivement par nous comme *sensation* de profondeur, est aussi chargée de sens. Il y a la sensation bleue, le concept de profondeur du bleu et l'aspect poétique et évocateur, comme couleur du ciel et de l'immensité.

Yves Klein disait encore sur son usage du bleu : « Mon but était de présenter au public une possibilité d'illumination de la manière picturale colorée en soi qui fait que tout état de choses physiques, pierre roche, bouteille, nuages, peut devenir un objet de voyage par imprégnation pour la sensibilité cosmique, sans limite, de toute chose. (...) Le bleu n'a pas de dimension. Tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces psychologiques. »³¹⁹

Notre cercle bleu semble impliquer le spectateur et engendrer un type de préhension et de rapport à l'espace en tant que découpe et étendue. Saisi d'un coup, le regard ne se lasse pas de pénétrer cette profondeur bleue. Bien qu'immense, ce cercle prend place dans le champ de vision du spectateur. Rowell évoque certaines expériences picturales d'Ad Reinhardt et de Frank Stella, qui se rapprochent, en partie, du type d'intervention que je propose ici :

« Ces œuvres de très grand format (héritage de l'expressionnisme abstrait) qui plaçaient le spectateur dans un tête à tête privilégié, et le laissaient pénétrer à l'intérieur du tableau en incitant à identifier son espace avec celui de la peinture. »³²⁰

En fait, la perception de ce cercle bleu au plafond changeait au cours de la journée, selon la lumière ambiante ou nos déplacements, ce qui provoquait des illusions. Vers 18 heures, par exemple, ses bords paraissaient plus sombres. Ce phénomène optique résultait du



Torrear, 1995 (détail).

³¹⁹ Yves Klein, *L'Aventure du Monochrome*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 177.

³²⁰ M. Rowell, « Art Minimal », *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 130.

contraste entre le bleu du cercle et le blanc de la pièce : le contraste était le plus fort au point de jonction entre les deux couleurs et il s'atténuait au fur et à mesure que l'on regardait vers le centre de la surface monochrome bleue. Ce phénomène qui construisait une 'perception' donnant l'impression que le plafond se transformait en coupole, était déterminant d'un type de rapport au lieu. En effet, la rencontre avec ce lieu qui le transporte produit, chez le spectateur, un moment poétique qui semble réveiller des structures profondes et le projeter au-delà de son corps.

Ce 'faux-volume' était changeant au cours de la journée. Le matin, le cercle bleu, qui paraissait plus clair, fonctionnait comme un aplat monochrome, tandis que les découpes d'index en papier argenté, baignés par la lumière du soleil, se manifestaient davantage. Éblouissantes, contrastant avec le mur blanc de la pièce, elles vibraient d'une sorte de tremblement perceptif.

Selon la place que l'on occupait dans l'espace, selon le trajet effectué ou l'angle d'observation, la figure bleue changeait d'apparence : parfois, on la percevait ronde, d'autres fois ovale. Le temps et l'espace d'une expérience rejoint les préoccupations des 'spatialistes' qui fondaient leur art sur l'union du temps et de l'espace et sur une intégration de pratiques diverses.³²¹

Le lieu d'accueil de cette intervention, le *Torreão*, avec sa réalité physique et son histoire, déterminait également une part du travail. L'espace constituait en quelque sorte le cadre de l'expérience perceptive, offrant à l'artiste un temps de travail et une période d'accueil, d'exposition. En ce sens, il est un lieu de passage, un endroit où travailler pendant un temps donné. Comment alors ne pas poser le problème de la relation entre le geste artistique (le nôtre) et le lieu d'exposition ? Daniel Buren évoque le travail 'in situ' pour définir son rapport aux lieux : « Il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit,

³²¹ *50 espèces d'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou/Reunion des Musées Nationaux, 1998, p. 44 : « L'architecture est volume, base, hauteur, profondeur, contenus dans l'espace. La quatrième dimension c'est l'art. » Extrait du Manifeste Technique du Spatialisme (Manifesto técnico, rédigé et lu par Fontana lors de la IX Triennale de Milan (1951), à l'occasion du 1^{er} Congrès international des proportions.)

mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s'affiche »³²²

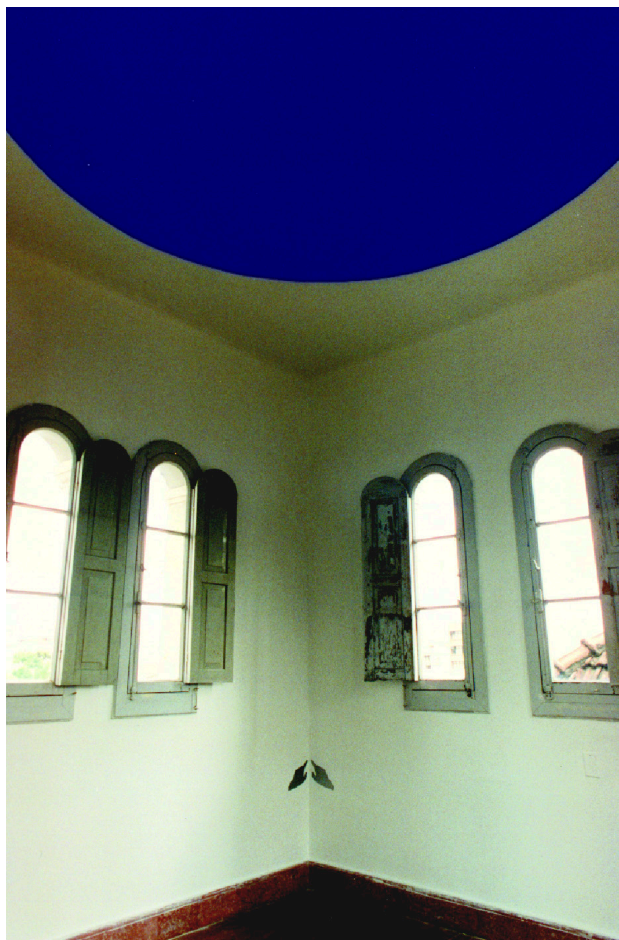
Dès la conception de cette œuvre, il me semblait que l'espace lui-même participait du travail et que mes gestes, minimes et puissants, devaient ponctuer une fonction de l'espace. J'imaginai les gens qui allaient monter voir ce lieu que je préparais pour eux : un espace d'ouverture de la pensée.

D'un point de vue opératoire, cette intervention incorporait également des œuvres exposées simultanément dans la galerie du Musée de Porto Alegre. Le geste, un report recyclé de *Meeting* traduisait ici un rapport prégnant au lieu. Le cercle que nous avons tracé au centre de ce cube, tout en étant une extension des gestes de la main dessinant dans l'air une ouverture, était la limite de la peinture de même qu'une figure géométrique chargée de connotations et d'histoire. Ainsi, notre geste reproduisait-il, peut-être, une expérience culturelle (comme les architectures sacrées, les coupes d'église). Mais ce cercle ouvrait également métaphoriquement l'espace comme rapport de la personne à la forme architecturale et expérience perceptive.

Torrear est ainsi la construction d'un espace où s'organisent et se rassemblent des signes errants formant un sens. L'œuvre se constitue dans le lieu, elle « fusionne avec le contenant. »³²³ Le *Torreão* cumule les fonctions d'atelier, de lieu de réflexion et de discussions avec celle d'espace d'exposition. *Torrear* c'est opérer une découpe, toujours double, qui permet d'ouvrir l'espace, au-delà de lui-même, en s'ouvrant soi-même à l'expérience esthétique par ce déplacement.

³²² Ibid, p.48 : Buren utilise un vocabulaire plastique élémentaire, les tissus rayés et soulève le problème du rapport entre le signe et son geste. Comment ce signe se place-t-il par rapport au lieu d'accueil ? : « J'ai compris que le signe était totalement neutre, impersonnel, alors le travail, lui, pouvait devenir extrêmement personnel. C'est le placement du signe, son positionnement qui compte, et ce placement ne peut être que personnel. »

³²³ R. Recht, *Ma chambre à la rue Kruteneau en Satellite, une installation de Sarkis*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, p. 24 : Sarkis récupère des éléments de son œuvre antérieure et les incorpore à chaque fois dans un nouveau contexte expositif. L'installation *Ma chambre à la rue Kruteneau en Satellite* résulte de l'agencement d'œuvres antérieures, des Kriegsschatz, installées dans l'espace. Le plan de sa chambre est rapporté à l'espace du Musée, construit et transformé par un jeu d'échelles et de lumière, instaurant un autre espace, un espace mental. Voir en annexe 2.2, Tome II.



Torrear, 1995. Peinture bleue au plafond Ø 180 cm, autocollants argentés des silhouettes de l'index placés aux angles de la pièce.

Torreão, Porto Alegre, Brésil.

3.3.2. Silhouettes de l'index, détachement et adhésion : *Torrear et Double Sens*

« Le double est un signifiant vide qui loin de lester le monde phénoménal, le déréalise. Panoplie des doubles dont le déploiement reste orchestré par un même sujet. (...) Mots, signes, choses ont double nature, l'une cachée derrière l'autre, ou l'une en l'autre, de sorte que rien n'existe qui ne soit aussi autre chose. »³²⁴

« Comme les traces ou les empreintes, L'acte de montrer du doigt établit une relation entre signe et référent qui est de nature spatiale et physique. En tant que geste, c'est l'équivalent des signifiants verbaux du type « ceci » ou « cela » qui restent vides tant qu'un acte d'énonciation ne les munit pas d'un objet référentiel. (...) Le fait de montrer du doigt est visuel et gestuel. »³²⁵

Les photos de mes mains faisant des gestes, dans *Meeting*, fixaient mon activité corporelle. Mon mouvement était saisi par l'appareil et j'étais habitée d'une conscience du geste comme expérience et signe. L'image photographique montrait une *perspective* du geste glacé, et détaché du fond noir.

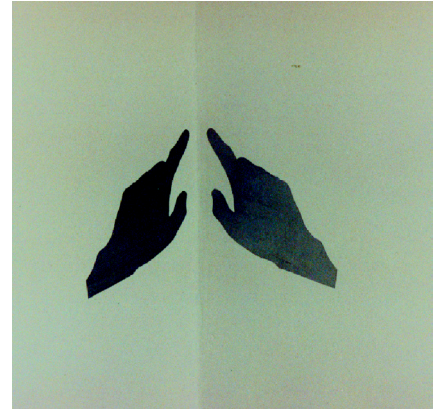
Pour obtenir ce noir uni, je devais isoler le geste et altérer le fond. Je couvrais l'image photographique d'un film transparent. Avec un scalpel je découpais le film en prenant comme repère le périmètre des gestes photographiés. Après avoir retiré la pellicule du fond de l'image, je la couvrais au rouleau d'encre noire vinylique. Le cache obscurci donnait un rectangle noir uniforme presque imperceptible. Au moment où j'ai retiré la pellicule, à ma grande surprise une image émergeait de ce fond noir avec une silhouette noire. Ces silhouettes d'un profil photographique du geste étaient de nature différente des ombres portées qui résultent d'une projection lumineuse. Le cache n'en était pas moins semblable à une ombre en *apparence* (les ombres portées se produisent à une certaine distance entre l'objet, la source lumineuse et l'écran de projection). Ces silhouettes étaient littéralement des découpes obtenues

³²⁴ Gaëtane Lamarche-Vadel, *Actualité et inactualité du double*. In : La question du Double, op. cit., p.120 et 121.

³²⁵ R. Krauss, Marcel Duchamp ou le champ imaginaire, in : *Le photographique*, op. cit., p. 80.

par contact reportées ailleurs. L'adhérence comme procédure d'isolation a produit un 'signe' autonome.

Les deux opérations - découpe et remplissage - ne nous sont pas inconnues. Elles font partie de nos méthodes d'investigation sur une forme d'inversement afin d'accéder à une autre portée de l'espace. Comme ce fut le cas pour *Zone d'ombre* et, antérieurement, pour *Silhouette*,³²⁶ deux œuvres produites à partir de l'observation du comportement des 'choses' déplacées dans un autre contexte.



Torreär, 1995 (détail).

Les index, en tant que découpe doublée, sont apposés sur la surface du mur qu'ils touchent par contact. Dans *Torreär*, le geste retiré de *Meeting* adhère au lieu. Il est à la fois le signe d'une projection dans l'espace - le dessin d'un cercle à partir du geste - et l'indicateur des directions à suivre. Le geste est-il positif ou négatif? Facteur d'oscillation de la surface, la silhouette du geste semble vibrer dans les deux sens. Selon la place que l'on occupe dans l'espace, une sorte de flèche peut se dessiner à l'envers et d'un coup la surface blanche des murs se met à vibrer au contact des gestes (voir image): les voix de l'espace sont une double voie.

Souvenons-nous de *L'Autoportrait de profil* (1958) de Marcel Duchamp. La partie blanche est entièrement encadrée par le noir, en même temps qu'elle dessine le profil du visage activant la relation forme et fond. Selon Didi-Huberman, la silhouette, chez Duchamp, possède une double valeur: optique de la projection et tactile du relevé, elle est un *devenu*. Ce *devenu* est un relevé, un contour servant de charnière entre un positif et un négatif. Très présent dans ma recherche, cet aspect se traduit par un mode de pensée inverse qui dessine une méthode de travail ainsi qu'une poétique.³²⁷

L'intervention au *Torreão* a fourni une nouvelle donnée à mon réseau. J'ai continué à réfléchir sur les relations entre un signe mobile, les silhouettes des gestes et le pan de couleur. J'ai l'impression que l'idée d'un réseau interne à l'œuvre s'instaure, que le dialogue entre les œuvres devient de plus en plus

³²⁶ Il y a eu l'expérience nommée *Silhouettes* (1994) dans laquelle j'ai projeté des plans d'architecture sur une surface translucide, en l'occurrence des intérieurs de trois temples catholiques, dévoilant par la silhouette le profil d'un 'corps'. Cette opération de remplissage indiquait de manière flagrante des analogies entre ces types d'architecture et le corps humain féminin.

³²⁷ Didi-Huberman, *l'Empreinte*, op. cit., p. 145: « Mais si la déchirure constitue une version tactile de l'ombre, quelle sera désormais la version tactile de halo, la figure tangible de ces excroissances auratiques qui enveloppent et redoublent les corps humains? »

fréquent, et qu'un problème lancé ici se déplace et se transforme plus loin.

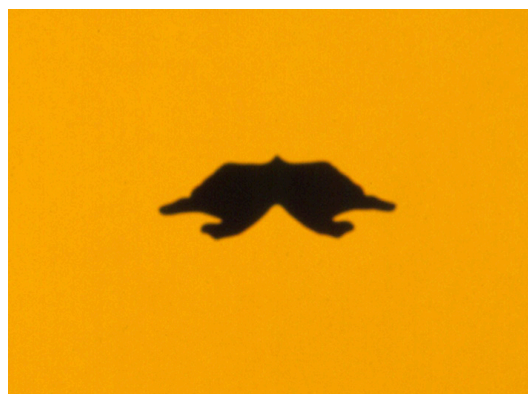
Avec *Double Sens* j'ai essayé d'élargir l'idée de l'intervention précédente et de déceler certaines directions récurrentes. Il me semblait important de garder une certaine autonomie du signe, et je réfléchissais sur les possibilités d'incorporer la 'mobilité' comme élément de l'œuvre. La question qui se posait alors était de faire travailler la notion de migration, de direction et de garder en même temps à l'esprit cette sorte

d'adhésion entre lieu et œuvre. Qu'est-ce qui se fait œuvre dans le rapport à un lieu ? Comment l'*adhérence* peut-elle signaler et transformer un lieu ?

Ayant encore en mémoire le travail de *Torreão*, j'observais que la peinture touchait la surface du mur en la couvrant. Ce pan de couleur s'intégrait au lieu. Le bleu n'était pas une couleur créée de mes mains par un mélange de pigments, mais elle se rapprochait d'une sensation de couleur que j'avais éprouvée. Je travaillais donc avec des couleurs industrielles, choisis par leur impact visuel et par leur signification.³²⁸

J'ai alors cherché des produits industriels capables d'allier des fonctions d'adhésion et d'uniformité de couleur. Je me suis arrêtée sur des PVC adhésifs, utilisés dans la publicité, qui disposaient d'une gamme de tons très large tout en se prêtant à de multiples usages. M'interrogeant sur les couleurs récurrentes dans ma pratique, j'en ai identifié trois : le rouge (*Drapeau*), le bleu (figure p. 95 et *Torrear*, p. 187) et le jaune (pieds). Comme par enchantement, je retournais au début de ma pratique, aux trois photographies réalisées à Strasbourg en 1991. Je retournais aux couleurs du Néo-Plasticisme de l'Aubette, mais d'une autre manière.

Double Sens poursuit le processus de déplacement de résidus d'autres œuvres ; en l'occurrence les silhouettes de l'index qui appartenaient à *Meeting* et à *Torrear*. J'ai repris la forme ovale, saisie littéralement de *l'Inverseur*, et



Double Sens, 1997.
Vinyle autocollant (détail).

³²⁸ M. Pastoreau. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*, (Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société), Lisboa, Ed. Estampa, 1997, p. 19 : Il y a différentes significations de la couleur jaune dans la culture occidentale. Elle est la couleur la plus différente lumineuse, couleur du soleil à l'opposé du gris.

d'autres œuvres³²⁹, à laquelle j'étais très attachée. Je l'ai agrandie, à l'aide d'un projecteur de diapositives, et reportée sur papier pour en faire un patron. À partir du modèle, j'ai fait une découpe de 180 cm de long, dans le PVC adhésif jaune or. Au milieu de cet ovale, j'ai apposé les silhouettes doublées des gestes : d'abord dupliquées puis rabattues, je les ai ensuite assemblées de manière à former une seule figure (voir page précédente). Cette double main a été transférée sur un adhésif autocollant de couleur noire et placée au centre de l'ovale.

En tant que pièce multiple, tirée à dix exemplaires, *Double Sens* peut être exposée dans dix contextes différents. À chaque fois, la pièce *adhère* au lieu de l'exposition et dure le temps de l'événement. Cet aspect est important dans la mesure où l'œuvre existe par sa présentation, collée dans le contexte spatial où elle se trouve. Jusqu'à présent, je l'ai présentée cinq fois : la prochaine présentation aura lieu lors de ma soutenance de thèse.

Ces mains bipartites, pointant dans des directions opposées et apposées à la surface jaune, semblent vibrer et suggérer une image, du fait du contraste entre les deux couleurs. Là où les deux silhouettes des mains sont unies, il se produit une sorte d'élévation ressemblant à une montagne. La découpe et le contraste provoquent une sorte d'ambivalence et un glissement de sens générant des lectures diverses, vaguant en bordure, tombant dans les champs de couleur. Ce glissement peut-être alors vécu comme un mouvement perceptif qui implique le spectateur dans l'objet de la vision. Suivant Lyotard nous pouvons alors dire que *Double Sens* se pose en tant qu'un discours à double face: « Vouloir et savoir est impliqué dans le discours : tournant autour de son objet, dans l'espace profond, l'objet se déroband toujours par quelque face. »³³⁰

Les extrémités de mon corps, mes mains, indiquent les deux centres de l'ellipse, forme par excellence de la cosmologie baroque, qui introduit une chute, une perturbation dans le cercle, et l'impossibilité d'un centre unique. *Double Sens* apparaît comme une sorte d'emblème de mon réseau d'errance pointant vers deux directions de temps, le *passé* et le *futur* mais aussi deux sortes d'espace, le *positif* et le *négatif*. Je réalise alors que le spectateur, face à l'œuvre, fait le *présent* et l'imagine. Lui seul concède à l'œuvre la durée susceptible de l'instaurer en tant qu'espace d'expérience esthétique.

³²⁹ La présence de l'ovale se trouve d'abord dans la série des trois peintures à l'encre de Chine sur calque nommées *Silhouettes*, ainsi que dans le *Deux* et le *Sept*, de *Diversions*, une série d'objets portables à manipuler, présentés lors de ma Maîtrise en Arts appliqués, à Paris I en 1993, mais aussi dans le travail graphique *L'Inverser* (Porto Alegre, *Porto e Virgula*, n.28). Voir l'annexe 3.3, « En quête d'espaces », Tome II.

³³⁰ J. F. Lyotard, *L'autre œil*, in : *Discours-Figure*, op. cit, p.128 -129: « L'étendue du désir vient faire le lit des pensées et les y couche ».



Double Sens, 1997.
Vinyle autocollant (multiple de 10).

Expositions : *Ilímites, cercanias y confines*,
Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997.
Ilímites, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 1997.
Brasil Reflexão 97 – A Arte Contemporânea da Gravura,
Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, Brésil.

Notes d'errance: tranches

A Strasbourg, j'ai réalisé une bague en or sertie d'une énorme améthyste, encastrée dans un fin anneau au profil carré, maintenu par quatre appuis. La pierre reflétait sa face cachée dans un plateau poli d'or jaune.³³¹ La surface ronde et dorée de la base du chaton, se teintait d'une tonalité de violette plus chaude. Un autre jour, alors que je travaillais à la librairie du Jeu de Paume, le poète brésilien Wally Salomon, de passage à Paris pour l'exposition d'Hélio Oiticica, m'a parlé de L'Eloge de l'ombre de l'écrivain japonais Tanizaki et m'a demandé de lui commander le livre Pierres de Roger Caillois. En possession de ce livre, il s'est mis à réciter à haute voix l'un des textes (il me semble qu'il s'agissait de Quartz fantôme). Je me souviens encore de ses mouvements faciaux et de son plaisir à lire dans une langue étrangère. Sa puissante voix m'enchantait. Elle avait le pouvoir de me déplacer vers mon pays natal lointain et de raviver le souvenir des « tranches » d'agate que j'emportais dans ma valise pour en faire cadeaux aux gens que je croisais lors de mes voyages. Quelques années plus tard, les circonstances m'ont amenée à travailler avec des agates à Soledade, au Brésil. Avant d'être découpées en tranches, elles ont souvent une forme d'œuf enfermant leur mystère. Je m'intéressais au rapport entre leur aspect extérieur rugueux et grossier et leur réalité cachée qui recélait toujours un intérieur généreux et fascinant, débordant leur contenant. Caillois savait que la face nocturne de la nature, les pierres, invoquaient le rêve. Et j'ajouterais que leur enchantement provoque une perturbation, une déviation proche de notre processus erratique de recherche.

³³¹ Voir en annexe 3.3, Tome II, p. 341.

3.4. *Ilimites d'un double toucher : Sans titre*

« Une aiguille de cristal habitée par sa propre effigie est dite quartz fantôme. Elle est scandée dans son épaisseur par l'épure répétée de sa forme, comme par autant de voiles successifs, des peaux que la mue aurait conservées au lieu de remplacer. Elle impose avec insistance l'idée, l'image, sinon la preuve d'un développement personnel qui obéit, dans un univers qui l'exclut, à l'impérieuse fatalité d'un germe. »³³²

L'autre jour, chez moi, au Brésil, mon attention s'est portée sur une boule colorée issue du mélange de divers bâtons de pâte à modeler qui traînaient dans la chambre de ma fille Júlia. Je préparais l'exposition *Ilimites*³³³, et je me trouvais dans un état d'attention spéciale. Cet objet trouvé tenait bien dans la paume de ma main. Il était constitué de tâches irrégulières, des masses de couleurs qui pénétraient les unes dans les autres, formant des marbrures. En la voyant, je me suis posée quantité de questions. Il ne s'agissait pas tant de reconnaître la matière qui la composait, que de ressentir qu'elle m'emportait ailleurs.

J'entrepris alors une méthode d'observation. Je l'ai regardé au travers de mon objectif macro. Je l'ai prise en photo, en utilisant une pellicule noir et blanc. L'épreuve contact de cette expérience exhibait le subtil contraste de la gamme des gris. Une séquence photographique montre la boule sur un fond noir, très sombre ; une autre s'intéresse à l'image de l'empreinte de mon pouce déformant la pâte ; une autre encore présente le résultat de la boule coupée en deux morceaux distincts, bien symétriques. Par cette opération, je faisais littéralement une 'épure' dans la masse colorée, la dupliquant en deux tranches. Ces images furent ultérieurement agrandies dans un format 50 x 60 cm qui les rendaient

³³² R. Caillois, *Pierres*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, p. 56.

³³³ Voir en annexe 3.6, Tome II.



Sans titre, 1997.
Cinq photographies noir et blanc.
40 x 250cm.

Expositions : *Ilímites, cercanías y confines*,
(proximités et confins). Galerie de L'Alliance Française
de Montevideo, Uruguay, 1997.

Ilímites, Pinacoteca do Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brésil, 1997.

très belles et étranges. Géantes, elles ressemblaient à une planète ou à une pierre sortie d'une caverne. Ces tirages dénotent une exploitation de la 'matière' de la photographie.³³⁴

L'aspect le plus frappant de cette expérience s'inscrit dans la relation entre les couleurs de l'original et leur équivalent dans la gamme des noir et blanc de l'image. Le jaune tend vers le gris pâle. Le rouge, ainsi que le bleu, évoluent vers le noir. Le blanc est subtilement contaminé de nuages de couleurs. Le fond sombre permet à l'objet regardé de se détacher davantage. La qualité du mélange des pigments dans la pâte à modeler trouve dans l'image un équivalent granulé qui lui donne un aspect satiné. (Ces modulations de gris se rapprochent des rendus que j'obtenais avec la technique de la gravure sur métal : l'acquatinte). La photographie, en déréalisant davantage mon référent, m'ouvrait un champ d'interprétations assez étendu. En fait, cette expérience m'a permis de comprendre qu'il importe peu que l'image conduise au vécu ou qu'elle réveille des fantasmes... Pour mon processus de travail, l'essentiel était d'être mobilisée entre **construction** et **errance**.

³³⁴ Les cinq tirages ont été faits à l'aide de la compétence d'une amie : Vilma Sonáglia, une photographe plasticienne qui habite à Porto Alegre. Sa recherche plastique (qu'elle analyse dans *Metamorfoses da luz*, PPGAV, UFRGS, 1996) dénote d'un riche usage de la photographie comme expression artistique. Elle explore notamment les modulations des grains de la photographie et les réglages de la profondeur du champ pour obtenir des images abstraites d'un grand impact visuel.

III

ESPÈCES DE PROJECTION ET ESPACES DE MÉMOIRE

4. LE RÉSEAU D'ERRANCE : REGARD RÉTROSPECTIF

Notes d'errance : les cartes géographiques

Un ami brésilien qui habitait à Fribourg, en Allemagne, m'a proposé d'assister un Allemand, vendeur de cartes géographiques de l'Amérique du Sud, pendant son séjour à Paris. Mon travail consistait à fixer les rendez-vous avec ses nouveaux clients et à servir d'interprète espagnol/français.

Tout au long des ces trois jours, nous avons été reçus au Cabinet des Cartes Géographiques de la Bibliothèque Nationale de la Rue Richelieu, à L'Institut Géographique National et à L'École des Mines de Paris. Nous avons aussi visité quelques librairies du V^{ème} arrondissement, spécialisées dans les voyages. J'ai pu avoir accès aux cartes des régions méconnues de l'Amérique – le sud de l'Argentine et la frontière de l'Amazonie et du Pérou– et observer le tracé topographique et politique des villes que j'avais visitées ou dans lesquelles j'avais vécu. Envahie par une étrange sensation, j'ai parcouru du regard la carte topographique de ma région au Sud du Brésil - 'Campos de Cima da Serra'³³⁵ - où se trouve ma ville de naissance, Vacaria.

Plutôt que les notations techniques qui intéressent les spécialistes en géopolitiques, les explorateurs et les marchands, mes yeux, fixés sur ces cartes, parcouraient mes terres lointaines. Le souvenir d'un texte de Borges (dans lequel il décrivait une carte géographique qui avait la taille exacte du territoire qu'elle représentait point par point)³³⁶, me traverse. Parcourant la blancheur froide de ce document, cette sorte d'espace miniaturisé qui excluait de sa représentation les douleurs du corps et la profondeur du terrain, je me plongeais dans d'autres pensées. Ces lieux me rappelaient quantité d'expériences vécues, réveillant des sensations et réminiscences pas encore partagées. Par instants je me détachais de la salle, et croyais entendre les bruits du chariot qui me menait à l'école, je sentais dans ma gorge l'amer goût du tiède camargo,³³⁷ tiré directement des mamelles de Mila, notre vache. Pliée entre mes mains, je gardais en stratège ma propre carte d'errance.

³³⁵ Cela se traduirait comme les 'Champs au-dessus des montagnes'. Ce sont des plaines verdoyantes, à 1100m d'altitude, sillonnées des rivières qui traversent des collines douces. Cette région se prête bien à l'élevage du bétail et à l'agriculture.

³³⁶ Ce texte se trouve dans le livre de Jorge Luis Borges, « De la rigueur des sciences », *Histoire de l'éternité*, Paris, U.G.E. 1951, pp. 129-130.

³³⁷ « Camargo »: tasse de café sucré et cannelle mélangé avec du lait tiré directement de la vache, servi au petit déjeuner dans les fermes du sud du Brésil.

« L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. »³³⁸

Le livre *Espèces d'espaces* de George Perec m'accompagne depuis longtemps. Je le parcourais en éprouvant le même plaisir que m'apporte la marche et la découverte d'un nouveau territoire. L'écrivain me conduisit peu à peu, au cours du texte, à le suivre dans son déplacement : « de l'étendu de l'extérieur de nous, ce au milieu ambiant, l'espace alentour... il y a plein de petits bouts d'espaces... Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions »³³⁹. Reprendre Perec comme un des phares de notre travail d'écriture de cette partie de la thèse est une manière de lui rendre hommage et aussi de me laisser travailler par ma propre pratique de l'espace.³⁴⁰ Si, dans *Espèces de Projections et Espaces de Mémoire*, je joue volontairement avec *espèces* et *espaces* c'est parce que j'éprouve maintenant le désir de tracer ma carte d'errance, pratiquant, à ma manière, la leçon tirée de son livre. Nommant les espèces de projections, je pourrais, qui sait, soulever l'entrecroisement de la dimension poétique avec la portée technique du terme dans notre démarche. Construisant un espace de la mémoire, je pourrais peut-être présenter les modes de spatialisation d'une absence, d'une expérience venue d'une autre dimension temporelle comme symptôme, installé comme espace de l'expérience artistique.

Tout au long des deux chapitres précédents – *Le corps à l'œuvre ductilités*, *Le Double toucher du geste et du Photographique* – je décris l'espace

³³⁸ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122.

³³⁹ Ibid., pp. 13-14.

³⁴⁰ « 50 espèces d'espace, œuvres du Centre Georges Pompidou » est aussi le titre d'une exposition réalisée aux Musées de Marseille, repris littéralement de l'ouvrage de Perec. À partir de la réunion d'une cinquantaine de pièces provenant en majorité de la collection du Musée National d'Art Moderne, elles invitent à s'interroger sur ce que je désignerais assez généralement, dans un premier temps, la question de l'espace.

et le contexte créés par nos diverses expériences plastiques. Au travers de ce travail d'écriture, j'ai pu visualiser et constituer mon champ de recherche. J'ai pu constater qu'il y avait une *incorporation* croissante des situations vécues aux expériences nouvelles. Démultipliant et déplaçant mon corps, je construisais en figure et en acte le *corpus* de mon œuvre.

Les expositions personnelles « *Extensiones Lejanas, Duplo Pousar, Torrear, Ilimites.* »³⁴¹ m'ont permis de réfléchir sur ce qui arrive lorsque je réunis dans un parcours d'exposition mes différentes *pensées*, vécues chacune comme un élargissement de mon champ d'action. Chaque travail était une unité qui s'articulait avec d'autres selon une *disposition* et une architecture particulière. L'exposition générait une structure. Pour repartir de ce point, je constate l'importance croissante des rapports entre l'espace et les œuvres faisant de cet espace une *projection* de ma *mémoire*.

Dans quelques expériences - *Torreare* par exemple - l'espace architectural a pris le devant. Il était lui-même le point de départ de mon inscription et mes gestes étaient indissociables du lieu. Incrustés (collés et peints) sur cette architecture, ils fondaient des rapports perceptifs avec le lieu pendant un temps. À travers le réglage de ce lieu, j'impliquais le spectateur à *ressentir* ce que j'avais moi-même éprouvé lors de ma première visite dans le lieu. L'acte de montrer l'architecture de la tour et son contexte devenait la 'matière' de mon œuvre.³⁴² Mon *espace mental*, lui, était franchi grâce à cette *instauration*. Ainsi, mon intervention était une sorte de 'construction' d'une Zone de contact, du spectateur avec le lieu.

La question des rapports entre le spectateur et l'espace, d'une certaine façon problématique récurrente de l'architecture, traverse également plusieurs démarches artistiques de production du XX^e siècle. Dans le domaine des arts visuels, ce croisement venait étendre l'activité artistique,

³⁴¹ Voir la Liste d'expositions dans l'annexe, p. 338-362.

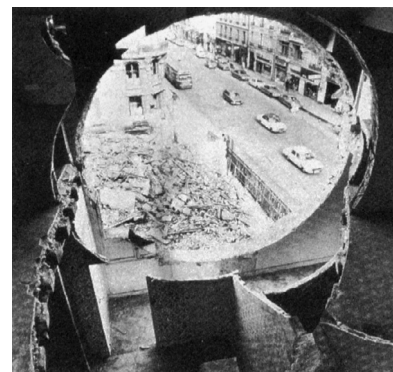
³⁴² J-M. Poinot, In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine, in: *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Edition du Centre Pompidou, 1986. p. 324-325: « En effet, la question du lieu dépasse de loin la notion de territoire social accordé ou garanti à l'œuvre, lorsque ce lieu constitue le chaos de l'œuvre, voir lorsqu'il fournit sa matière ne serait-ce que de façon partielle. C'est à une expérience qui touche à la fois au découpage du visuel et au découpage sémantique que les artistes se sont attaqués en investissant des lieux divers dans la nature et la cité, amis aussi, et ceci est d'une extrême importance, en investissant suivant des modalités nouvelles le lieu culturel lui-même. »

hors des galeries et musées, au tissu du monde³⁴³. Par l'intervention directe sur un site, sur une architecture, l'artiste produit une expansion de son champ d'action et en même temps une expansion du champ perceptif du spectateur.

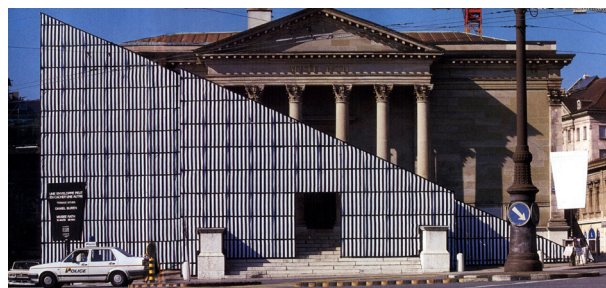
Quand, par exemple, un artiste comme Gordon Matta Clark *découpe* un rond dans le mur d'un bâtiment, il propose littéralement un dialogue de l'architecture avec l'espace de la ville³⁴⁴. L'artiste provoque par son intervention des réactions et questionnements.

Par son geste radical de découper un rond dans un bâtiment qui allait être détruit, il expose aussi les transformations de la ville, en occurrence le quartier des Halles à Paris.³⁴⁵

Quand Daniel Buren installe ses toiles rayées construisant une autre façade sur un bâtiment, en l'occurrence le Rath Museum à Genève³⁴⁶, il met en *tension* les rapports entre ce qui était montré (la nouvelle façade que couvrait en partie le bâtiment du musée) et ce qui était caché (un Musée qui abritait des œuvres). Toutes ces altérations fonctionnent comme des sortes d'activations, de *re-sémantisations* éphémères de l'espace urbain, soit-il un haut lieu de l'art ou un autre espace de la ville.



Gordon Matta-Clark,
Conical Intersects, Paris, 1975.



Daniel Buren,
Une enveloppe peut en cacher une autre,
Rath Museum, Genève, 1989.

³⁴³ En fait, depuis les Constructivistes comme Malevitch et Lissitsky, les artistes des années 70 du *Minimalisme* et de l'*Arte Povera* attachaient une grande importance à la présentation de leur pratique déplaçant la problématique de l'art vers les attitudes. Souvenons-nous du titre de la fameuse exposition à Berne, réunissant des démarches qui prenaient en compte l'élargissement des rapports entre l'art et le contexte de présentation. Harald Szeemann, Scott Burton, Grégoire Muller, et Tommaso Trini. *Live in your Head: When Attitudes become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Kunsthalle, Bern, 1969.

³⁴⁴ P. M. Lee. *Object to be destroyed, The work of Matta-Clark*, Massachusetts, The MIT Press, 2000, p. 185.

³⁴⁵ N. de Oliveira, M. Petry, N. Oxley, *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 30.

³⁴⁶ Ibid., p. 158.

En relisant les textes que j'ai effectivement écrit à propos des mes œuvres, je vois que j'ai construit un parcours et un récit d'errance. Mon bagage s'est accru et j'ai aussi gagné de l'expérience. Dans certains cas, j'étais moi-même conceptrice et artisane de mes objets, touchant et manipulant des matériaux et concepts (*Potosi* et *Du bout des doigts*). Dans d'autres cas, je me lançais dans une zone méconnue en faisant appel à d'autres compétences et en cherchant des collaborations (*Abreuvoir*, *Distension*). Les rapports entre mes différentes pratiques se complexifiaient.

Ébauchant en quelque sorte mon réseau d'errance artistique, j'allais vers une amplification de mon champ d'action, en jouant de plus en plus avec différents registres d'espaces. Les passages de l'image à l'espace étaient proches d'une activité migratoire. Des fragments d'autres travaux atterrissaient sur un objet ou un lieu (de *Meeting* à *Torrear*). Dans le cas d'une intervention éphémère comme pour *Torrear*, il s'est produit autre chose dans notre démarche. Quand l'intervention s'est trouvée exportée vers la documentation, au travers des registres photographies, vidéo, Cd-Rom,³⁴⁷ l'œuvre absente continuait à résister tout autrement. La documentation, mémoire de l'œuvre, semblait s'intégrer à notre pratique nous permettant d'accomplir deux mouvements dans l'espace : je pouvais, par le truchement d'une image, me référer à un travail éphémère, mais, dans le même temps, ces images réunies avaient le pouvoir d'*ensemencer* mes œuvres à venir. Recueillant nos expériences, ces registres extérieurs à mon corps venaient rejoindre mes *collections* de gestes et cet ensemble formait un *corpus d'images* de mon œuvre.³⁴⁸

Entourée de ces sortes de 'fonds permanents', à proximité des œuvres finies, des projets et des documentations d'interventions, ma pratique me travaillait. Depuis *Distance*, *Extensiones Lejanas*, *Duplo Pousar*, *Ilímites* et *Mímicas Rupestres*, la photographie qui était un outil prospectif devenait maintenant le moyen d'avoir un regard rétrospectif sur mon activité et ma création. Elle traversait ma démarche. Au début comme projet (l'image des mains dans *Zone d'Ombre*), ensuite comme moyen de spatialisation (*Abreuvoir* et *Distension*), et finalement la photographie permettait le registre de nos expositions. L'image souvenir rendait possible l'exercice critique et la contemplation de mes différentes propositions.

³⁴⁷ Les photographies documentaires de *Torrear* font désormais partie des albums du 'Torreão', de même que le registre vidéographique. Un CD-ROM a été réalisé en 1997, dans lequel sont regroupés l'ensemble des interventions dans ce lieu, dont la nôtre.

³⁴⁸ *Petit Robert*, **corpus** : Recueil de pièces, de documents concernant une même discipline.

En tant que *dispositif de captation*, puis en tant que *dispositif projectif*,³⁴⁹ la photographie me permettait de circuler dans des espaces complexes. Quand, dans *Distension*, elle accomplissait la fonction de ‘registre’ d’une expérience temporelle, elle était en même temps l’outil qui transformait et donnait une taille et une mesure à mes *idées*. C’est-à-dire que sur l’image agrandie je ramenait une expérience de la durée (temps) en construisant une expérience de l’extension (espace). Dans *Sans titre*, la photo rendait possible la *transfiguration* d’une situation banale en une autre, par la mise en place d’une conception projective, par la « manipulation artificielle des grandeurs : de la grandeur nature à la grandeur naturelle réside tout un glissement opérant de la mesure à l’apparence, de la représentation à la vision, de l’objectif au subjectif »³⁵⁰. Dans d’autres cas, le registre photographique nous fournit le tracé, devenu *report* d’un ‘signe manipulé’ (*Meeting, Torrear et Double Sens*). Ou, tout simplement, le négatif exposé devant une source lumineuse (*Boîte à Bijoux et J’unis*) dévoile le pôle inverse d’une image. Je suis forcée de constater la mise en place d’un travail de ‘construction’, nourri par la *migration* des signes et par mes manipulations et *déplacements* successifs ; et où les éléments qui passent d’une œuvre à l’autre se constituent en un réseau de relations.

En constante tension entre **construction** et **errance**, notre œuvre semble indiquer le besoin d’un espace de rassemblement. Ce *corpus* de l’œuvre, constitué d’espaces et de temps hétérogènes, me forçait à réfléchir sur les conditions pour continuer à travailler dans cette complexité. S’il fallait réfléchir à un contenant pour ma pratique (lieu de transport, de transversement et de collection), quelle forme aurait-il³⁵¹ ?

En ce sens, les circonstances ont encore une fois joué un rôle important dans la poursuite de notre questionnement. Une invitation à exposer dans un projet collectif, *Remetente* (Destinataire), *une lecture d’artiste*, m’a fourni l’occasion de me poser concrètement ces questions concernant la mobilité et l’errance

³⁴⁹ M. Frizot, Un dessein projectif : la photographie, in : *Projections, les transports de l’image*, op. cit., p. 79-81 : « La photographie étant entièrement basée sur le principe optique de la caméra obscure, voila la photographie (au niveau de la prise de vue) intégrée au système de la projection. »

³⁵⁰ P. de Haas, Entre projectile et projet, in : *Projections, les transports de l’image*, op. cit., p. 95. L’auteur cite un text inédit de Didier Caron.

³⁵¹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Dunod, 1992. p. 286 : « Dans la notion de contenant, remarque le technologie, viennent se fondre trois activités : transport, transversement et collection. »

dans ma démarche. D'autant que l'esprit de coopération et de découverte qui animait cette réunion d'énergies semblait aller à la rencontre de mon travail.³⁵² Il fallait intégrer cette invitation (au moment où nous sommes en train de réunir les œuvres et de rassembler notre pensée) dans le parcours de notre thèse. Comment s'y prendre ? Comment mettre vraiment au travail la portée dynamique que nous avons décelée précédemment dans nos différentes œuvres ?

Essayons de voir alors de quelle manière ce travail a fonctionné lui aussi en tant qu'*extension du corps*, et comment il mettait en chantier³⁵³ l'*errance*, la *mémoire* et la *projection*. Comment s'articulent les espaces vécus, réels, théoriques, fragmentés, ordonnés et architecturaux ?

³⁵² Ma deuxième fille est née peu après l'ouverture de cette exposition. Comme une sorte de carte généalogique, la planche contact (p. 226) montre mon portrait couvert d'un film bleu, celui de ma fille aînée Júlia et mes mains en position d'accueil et en attente d'une vie que je portais effectivement en moi.

³⁵³ « Mettre en chantier », nous devons cette conscience d'un travail qui nous travaille aux correspondances échangées avec Monsieur Jacques Cohen.

4.1. Construction d'un lieu, parcours génératif: *Cabine de projection*

« Aimons errer au sens ancien. Autrefois, erreur voulait dire voyage, et non pas atteinte à la vérité; on parlait des erreurs d'Ulysse. L'imagination et tout autant la mémoire parfois mêlées dépassent toujours le voyage physique, lui offrent une autre durée, un autre espace. On vit deux fois dans l'erreur, et la deuxième est la plus douce. D'où vient ce désir de raconter son voyage de retour? »³⁵⁴

« Il y a quelque chose qui est du domaine, non pas de la spatialisation. Comment je pourrais dire cela ? de la spatialisation en pierre ou en brique, enfin je veux dire quelque chose qui va être du domaine du construit, mais qui est une construction mentale. »³⁵⁵

Je vais maintenant retranscrire un de mes textes publié dans la revue qui présentait les idées de travail des dix-huit artistes engagés dans l'exposition *Remetente*³⁵⁶. Cette sorte de 'récit de construction' va m'aider à situer plus précisément les problèmes que je m'étais posés à ce stade de mon parcours artistique. Ce texte, intitulé *Pensées*, soulève des questions importantes qui me hantaient pendant mon processus de travail. Il m'a en quelque sorte *guidé* tout au long de ma participation dans ce projet collectif :

« ...Un pont, construction d'ingénierie destinée à unir des lieux très souvent infranchissables, c'est l'image que j'ai choisie pour illustrer ma participation au projet *Remetente*. Peut-être cet objet concret se prête-t-il bien comme métaphore de liaison, pour que je puisse établir des remarques sur certains motifs qui nous réunissent. Être au milieu d'un enchaînement me conduit à discourir sur la rencontre sans aucun doute privilégiée en des temps et lieux si distants. En ce sens, je peux avancer qu'Elaine Tedesco

³⁵⁴ A. Borer, L'ère de Colomb et l'ère d'Amstrong. In : *Voyages, Traverses*, n° 41-42, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1997, p. 241.

³⁵⁵ G. Perec, A propos de la description, in : *Sémiotique de l'Architecture, Espace et représentation, penser l'espace*. Paris, Ed. de la Villette, 1982, p. 287-343.

³⁵⁶ M. I. Dos Santos, « Pensées », *Remetente*, Porto Alegre, 1998.

et Sandrine Rumelhardt représentent des points de référence dans le temps et dans l'espace de mon trajet.

J'ai été invitée par Elaine Tedesco à participer au projet d'exposition *Remetente*. La proposition consistait à établir, à travers une chaîne d'invitations, d'artiste à artiste, un dialogue entre nos pratiques diverses.³⁵⁷ Nous nous sommes retrouvées à plusieurs reprises et j'ai également eu le privilège de 'regarder' et de traduire certaines questions concernant ses propositions spatiales dans un texte paru à l'occasion de l'exposition au Goethe Institut de Porto Alegre, en 1994³⁵⁸.

Sandrine Rumelhardt, mon invitée, est une artiste de Mulhouse (France) qui a vécu à Strasbourg à la même époque que moi (1987/91). Artiste multimédia, elle a utilisé des matériaux fortement liés à la lumière (le verre traversé par la lumière, le plâtre qui la capte et l'absorbe, la photographie qui la fixe temporellement, la vidéo et les signaux lumineux) qui révélaient des espaces de correspondance et de transformation. La page destinée à Sandrine dans cette publication, où apparaît l'énigmatique photographie « Walking », suggère, semble-t-il, l'incorporation du déplacement spatial qu'elle réalisa de Mulhouse (France) à Porto Alegre, du 25 août au 8 septembre 1998. Ce qui nous conduit à penser que son intervention dans le projet ne pourra être saisie comme un objet, mais plutôt comme un ensemble de 'gestes en mouvement tentant d'ouvrir un champ du possible'³⁵⁹.

³⁵⁷ Elaine a justement noté dans son texte de présentation de la revue *Remetente* les trois croisements qui nous réunissaient alors. Le corps comme motif, la mémoire du geste et son négatif, et l'évocation d'états de repos du corps. L'utilisation du dispositif photographique pendant le procès de travail, comme notation, ou comme instrument d'une poétique. La présence constante d'un protocole d'intentionnalité et d'attitudes envers l'objet, devant être suivi ou limites à franchir. Notre travail, dans l'exposition, devenait une opportunité de dialoguer ouvertement sur les distances existantes à partir de ces croisements, et dans une situation de voisinage que conférait le lieu d'exposition. À cette occasion, je me suis rappelée qu'Elaine fut la première à photographier mon travail, en 1985. Elle a fait des photographies des mes gravures qui ont été montrées lors de ma première exposition individuelle à Porto Alegre. Elle participa aussi à l'édition d'artiste, 'Vestige - objet document graphique d'une intervention', que nous avons réalisée en collaboration avec Helio Ferverza, en 1987. Et pendant des années, à trois reprises, et aujourd'hui encore, nous sommes voisines de quartier à Porto Alegre.

³⁵⁸ M. I. Dos Santos, *Memória Principal*, Porto Alegre, Instituto Goethe, 1994.

³⁵⁹ Sandrine a organisé plusieurs événements de façon relativement autonome et inventive, avec d'autres artistes plasticiens et des musiciens en France et en Ecosse. Elle a monté, avec un groupe d'artistes, une salle de lecture à Mulhouse, appelée ONZE. Le public local a pu ainsi entrer en contact avec des publications d'artistes de divers pays. Si je l'ai invitée à Porto Alegre, c'est à la fois parce qu'elle réussit à potentialiser différents aspects, et

Lorsque j'ai évoqué le fait que ces deux personnes démarquaient deux points dans le temps (1985-1998) et dans l'espace (Brésil-France), je voulais introduire dans notre rencontre la notion de parcours. J'observe également que, dans mon parcours, mon trajet artistique, un travail renvoie au précédent ou indique ce qui viendra.

Tout au long de cette expérience collective, j'ai eu une conscience aiguë de ma place en tant que 'maillon du milieu' d'un processus en chaîne. Être au milieu détermina également le travail que j'allais entreprendre pour cette exposition. En pensant à ce 'milieu' et à ce voisinage, nombre de questions m'ont envahie. Que montrer, au sein de ce projet commun et quels rapports établir entre nous dans ce réseau ? Il m'a semblé qu'une lecture d'artiste pouvait s'appliquer également à ma propre démarche, et je la faisais effectivement dans mon parcours de thèse. Comment alors se laisser traverser par cette expérience nouvelle ? Je souhaitais survoler mon œuvre afin d'en voir le mouvement qui la caractérisait. Je n'avais pas l'intuition d'objets précis mais plutôt celle de situer une pensée sous forme de diagramme.

La lecture d'un poème de William Blake : « Une pensée et voilà l'immensité emplie » me rappela que certaines situations latentes et potentielles, présentes dans mon travail, nécessitent souvent un *dispositif* afin de les activer dans un lieu. J'ai beaucoup réfléchi sur ce mouvement de *monter*, *démonter* et *remonter* et *indiquer* toujours une autre direction, en incorporant un répertoire évolutif propre de mon travail... Montrer les gestes de la main et une série de manipulations et de transfigurations d'images photographiques à travers la lumière... Construire un *lieu* de projets et de réflexions qui représentent, à ce moment précis, l'extériorisation d'un espace mental de représentation et de création de mes angoisses.

Pour cette exposition, ma proposition consistait à mettre en évidence ce lieu au sein de cette trame. Penser à cette salle de projections, un dispositif *quasi* architectonique, à partir duquel est engendré le travail à ce point précis de mon trajet et de notre rencontre. Cela représente aussi pour moi un laboratoire des possibilités et une salle d'étude. Un lieu marqué par un regard rétrospectif et prospectif, qui traduit avec justesse mon besoin

parce que la teneur du projet *Remetente*, qui consistait à proposer ou produire des expériences conjointes à travers une 'lecture d'artiste' s'y prêtait particulièrement. Voir dans l'annexe 3.7, Tome II.

actuel d'atelier. Mobilité et introspection, synthèse et projection, un endroit où travailler l'échelle mentale et la mémoire, à la portée de la main. »³⁶⁰

Ces réflexions ont guidé le projet de ma *Cabine de Projection*. Telle une carte d'intentionnalité, ce texte prend en acte la pensée même de l'œuvre et fonctionne comme une sorte de mémoire de la construction.³⁶¹

Le projet de la cabine s'est ébauché dans cette volonté de rassemblement. Je ne voulais pas seulement faire un objet, mais construire un 'habitable' à partir duquel je pourrais effectivement travailler et accueillir mon œuvre. Je devais aussi évaluer les coûts de cette réalisation, puisque nous avons reçu une somme forfaitaire pour notre participation à l'exposition.³⁶²

Afin de bien dimensionner la construction de ce contenant, j'ai fait appel à la collaboration de ma sœur architecte, Ângela³⁶³. Nous avons travaillé ensemble, transposant sur le plan de la cabine une sorte de synthèse de mes déplacements et des actions présentes dans mon œuvre. Au regard de l'ensemble de ma démarche, j'ai pu mettre en évidence quelles étaient mes attitudes artistiques. De ma pratique récente, j'ai retenu, réuni et articulé quatre points : contenir, manipuler, projeter, exposer.³⁶⁴ Après plusieurs entrevues, nous avons tracé ensemble un volume cubique, démontable, mesurant 180 x 180 x 220 cm, à l'intérieur duquel je pouvais me mouvoir, rentrer et sortir, disposer ma documentation, mes projets et mes deux projecteurs. Ce volume serait installé à l'intérieur d'un autre espace d'exposition, pouvant jouer, par extension, d'autres relations avec le lieu d'accueil.

³⁶⁰ Ce texte a été publié en portugais dans la revue *Remetente*, Porto Alegre, 1998. Voir dans l'annexe 3.7, Tome II, p. 348.

³⁶¹ S. Lackenbacher, *Le Palais sans rival. Le récit de construction en Assyrie*, cité par G. Didi-Huberman, *La Demeure, La souche, Apparetements de l'artiste*, Paris, Ed. de Minuit, 1999, p. 28 : « Un peu à la manière des Assyriens qui autrefois faisaient accompagner la construction d'un palais d'un récit, en vue de faire mémoire de l'édifice lui-même. » Dans ce texte (sur l'œuvre de Pascal Convert), j'ai particulièrement retenu la dimension 'existentielle' de toute image mentale, de toute *construction* de l'esprit qui selon l'auteur, prenait en acte la disparition future de l'objet architectural au travers du récit.

³⁶² Chaque artiste a reçu 500 reais et ma cabine a coûté 790 reais (US\$ 800).

³⁶³ Angela Cristina dos Santos venait de passer son diplôme d'architecte.

³⁶⁴ Une partie des œuvres que nous avons montrées à l'intérieur de la cabine (*Zone d'Ombre*, *Power/Podium* et *Torrear*) se trouvent présentée tout au long des trois parties de notre thèse. Sa lecture les éclaire et constitue le mouvement que nous évoquions.

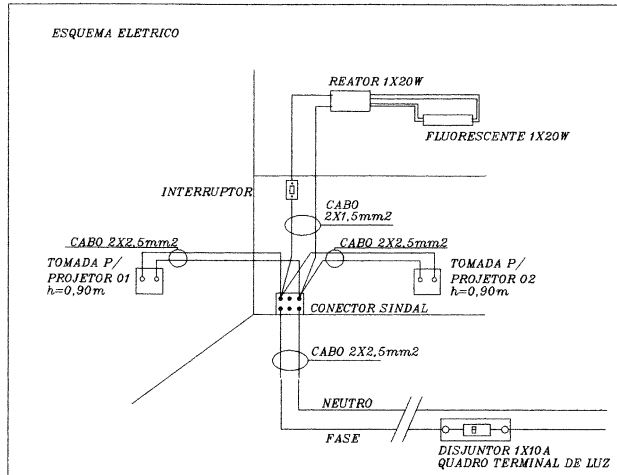
L'étape projective de la cabine qui s'est étalée sur trois mois (juin/septembre) nous a permis d'anticiper, avec un plan, quelques caractéristiques d'ordre fonctionnel. Il fallait prévoir la mobilité de la *Cabine* dans différents espaces d'exposition. En l'occurrence, il fallait réfléchir aux emboîtements des diverses parties, lors du montage et du démontage. Il y avait aussi la nécessité d'intégrer à la cabine un système électrique, permettant de brancher une source de lumière à l'intérieur et aussi de prévoir deux prises pour connecter les projecteurs. Ce projet visait à guider précisément le travail du menuisier.

Pour construire la cabine, nous avons recherché des matériaux répondant aux exigences énoncées précédemment. Le matériau retenu, le MDF³⁶⁵, ne nécessitait aucun travail de finition hormis un vernis de protection donnant à l'objet une apparence uniforme et impeccable.

Cette *quasi* architecture, à l'échelle du corps, était quelque chose entre une salle et un meuble. L'espace interne correspondait à la taille de mes bras ouverts de part en part. Sur la paroi du fond, face à l'entrée, nous avons intégré une étagère mesurant 40 x 180 cm, baignée d'une source de lumière fluorescente placée au plafond. Ce plan de travail serait utilisé pour dessiner, placer du matériel et pour y laisser à la disposition du public la documentation et les textes critiques et de réflexions que moi ou d'autres avions produits à propos des expositions. À gauche, sur les murs, il était prévu d'afficher, selon l'envie, et pour les avoir à portée de vue, les documentations photographiques des expositions, les cartons d'invitation, et, enfin, les images pouvant se rapporter et nourrir mes réflexions.

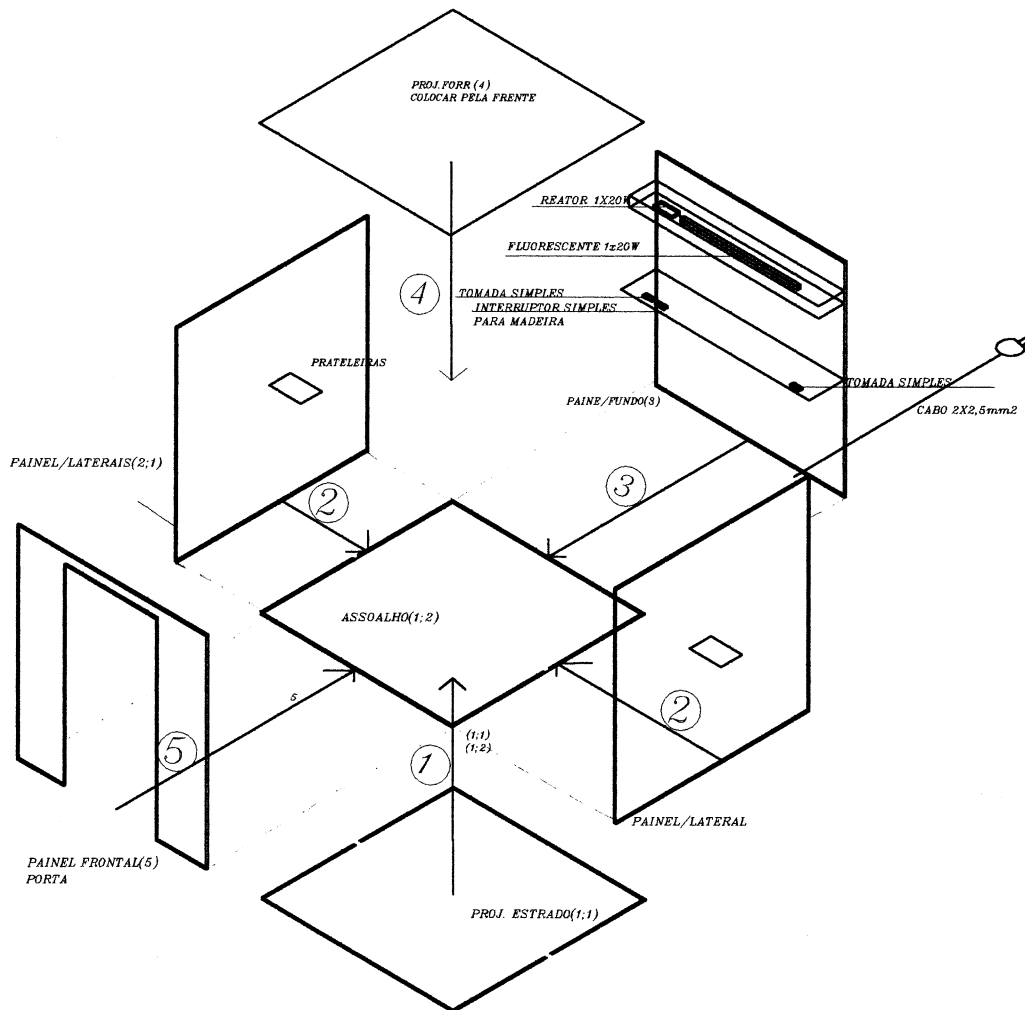
En plus d'archiver les documentations d'expositions passées (côté gauche), je montrais (côté droit), dans la cabine, les projets, les idées en cours et les prospections. Enfin, il était prévu que la cabine puisse aussi s'ouvrir vers l'extérieur en tant que lieu de *projection*. À cette attention, deux fentes d'environ 8 x 150 cm ont été percées sur les deux côtés de ce volume cubique, face aux emplacements des projecteurs. Les faisceaux lumineux y transporteraient les images (diapositives), des projecteurs à l'espace ambiant, interceptées soit par un écran soit par les murs mêmes de la pièce dans laquelle serait montée la cabine.

³⁶⁵ MDF : planches de résine cellulosique.



Cabina de Projeção, 1998
 (système électrique et plan de montage). 180 x 180 x 200 cm.
 Montrée a l'exposition *Remetente*,
 Porto Alegre, sept./oct. 1998.

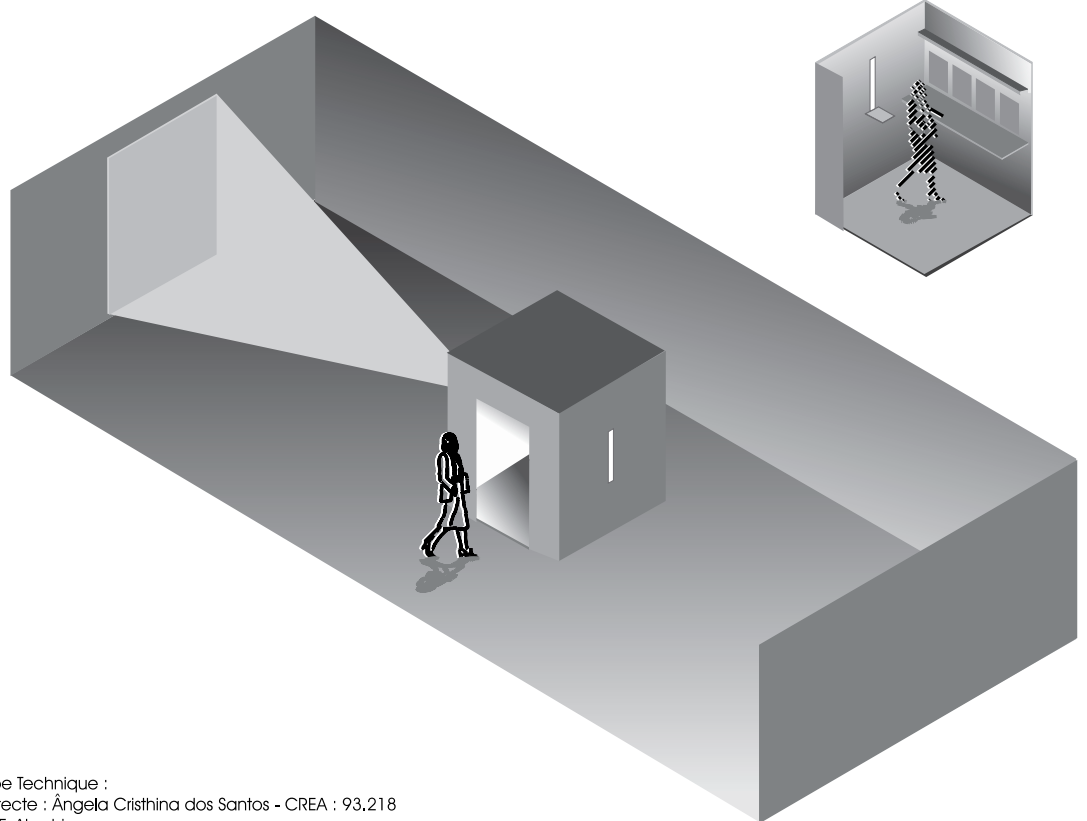
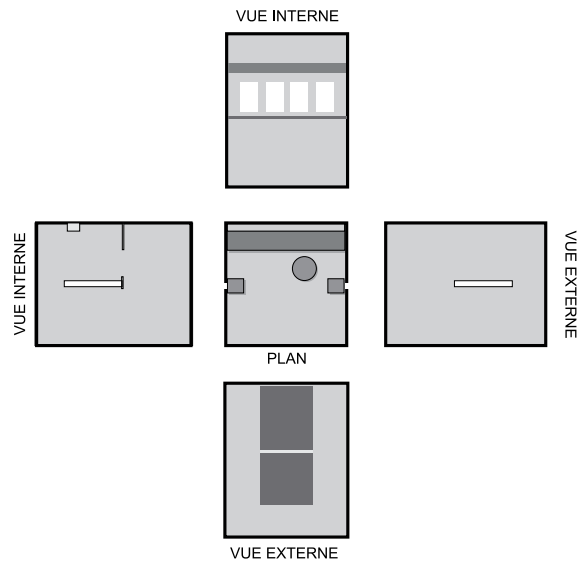
Plan de montage Cabine de projection



Maria Ivone dos Santos

Cabine de Projection

180 x 180 x 220cm



Équipe Technique :
Architecte : Ângela Cristhina dos Santos - CREA : 93.218
José F. Abrahim
Ingénieur : Fernando Borsoi - CREA : 80.370

L'objet que nous avons fait construire³⁶⁶ fut montré dans le cadre de l'exposition *Remetente*, au premier étage d'un bâtiment magnifique, dans une pièce sombre mesurant 10 x 5 m, voisinant d'autres interventions³⁶⁷. Centrée au milieu de la pièce, la cabine dialoguait avec des projections lumineuses mesurant chacune 120 x 180 cm, qui baignaient les deux murs adjacents de la pièce. Ces projections montraient deux gestes de la main, un ascendant un descendant, choisis parmi des prises de vues récentes. L'entrée de la cabine était accessible au public. Dès que l'on franchissait la porte, on était à l'intérieur d'un espace plus intime, peuplé d'images, de quelques documents et de notations.



Vue de l'exposition *Remetente*, une lecture d'artiste, Espace ULBRA, Porto Alegre, Brésil, sept / oct. 1998.

Ce passage de l'intentionnalité du projet à la construction effective d'un lieu nous mettait devant une expérience artistique bien complexe. De même que la cabine *s'installait* dans l'espace de l'exposition *Remetente* en tant que *représentation* du projet qui lui a donné origine, elle se présentait comme lieu de propositions achevées et inachevées et cabine de projection. Paradoxalement, son *aspect fonctionnel* était porteur d'*incertitudes*.

La *Cabine* semblait effectivement *incorporer* cette problématique pour *être* et devenir une extension du corps ainsi que la mise en place *matérielle* et *immatérielle* de notre sujet de thèse sur les modes de projection de la mémoire. Réunissant tout à la fois un regard rétrospectif et une activité prospective (qui soit une ouverture vers d'autres réalisations), la *Cabine* était une sorte d'extension physique et opératoire de mon espace mental.

La mobilité qui caractérisait notre démarche artistique se trouvait désormais logée à l'état latent dans un contenant architectural fait pour

³⁶⁶ La cabine fut réalisée dans un atelier d'ébénisterie à Canoas, près de Porto Alegre, Brésil.

³⁶⁷ L'exposition s'est déroulée de septembre à novembre 1998, dans l'Espace de l'Ulbra à Porto Alegre. Cet espace qui a accueilli la première Biennale du Mercosul en 1997 est resté fermé pendant un an. Les artistes organisateurs de *Remetente* l'ont loué pour l'exposition en gardant l'aménagement des salles de la Biennale. Mon intervention était localisée au premier étage, à droite des escaliers près des travaux de Karin Lambrecht, de Sandrine Rumelhardt et d'Elaine Tedesco. Voir en annexe 3.7, Tome II.

l'accueillir : comme documentation, dans les négatifs photographiques mis sous verre dans les dispositifs, dans les textes offerts à la lecture et comme dispositif projectif. En outre, cette construction condensait en même temps la fonction d'*atelier* et de lieu d'échange d'idées avec le public.

Si l'on essaye de refaire le parcours de celui qui rentrait dans la salle où se trouvait la cabine, on voit, dans un premier temps, le volume externe et, au fur et à mesure que l'on s'approche, les deux images projetées. En pénétrant dans la cabine, les murs offrent un parcours de '*lectures*' diversifiées. Nous sommes alors confrontés à l'étendue de son espace interne en nous déplaçant dans divers modes de perception et codes de lecture (photographies, invitations, projets). Centrée sur son mode de fonctionnement particulier, la *Cabine* invitait à des regards différenciés. À travers la documentation photographique, nous pouvions juger notre œuvre dans son *ensemble*. Au travers des projets, nous pouvions deviner leur avenir.

Si le corps était, jusqu'à présent, un matériau artistique ductile, la figure présente dans diverses réalisations faisait en même temps un retour à sa fonction classique de rapport de mesure pour l'architecture. L'espace était aménagé en respectant nos rapports ergonomiques et en répondant, effectivement, à nos attitudes corporelles au travail. Il était une extension de notre pensée.

La cabine – une *projection* géométrique conçue comme une *architecture* de l'œuvre – reçoit le spectateur en même temps qu'elle *projette* mon corps au-delà de ses limites. Les images apparaissent d'abord inversées, toutes petites à l'intérieur de la cabine. Nous avons monté des négatifs photographiques de prises de vues de nos mains dans ces cadres en verre utilisés pour diapositives. À la différence de ceux de notre *Boîte à Bijoux* qui restaient dans la boîte (p. 101), les négatifs ici étaient utilisés comme image projetée. Chaque diapo-



Entrée de l'exposition *Remetente*. *Distention* (gauche). *Cabine de Projection*.



Cabine de Projection, 1998. Cabine en MDF. Deux projecteurs à diapositives, 180 x 180 x 200 cm. Montré à l'exposition *Remetente*, Porto Alegre, sept./oct. 1998.

sitive placée en face de la lampe se projette d'abord à l'envers sur les lentilles du projecteur *Etude*³⁶⁸. Poussées par la lumière, ces mains parcourent les deux directions opposées de l'espace faisant une apparition grandiose sur l'écran des murs. À travers leur taille surnaturelle elles figurent un geste d'accueil. En montrant l'envers de leur *apparition*, elles exposent aussi les mécanismes de production de cette vision. Anthropique lieu d'une entropie, la *Cabine de Projection* expose et articule le travail de construction d'une *origine*.

La notion de projection, utilisée par nous ici, recoupe diverses activités et embrasse plusieurs champs. D'après Michel Frizot, ce vocable est utilisé pour définir différentes choses. Il nous dit :

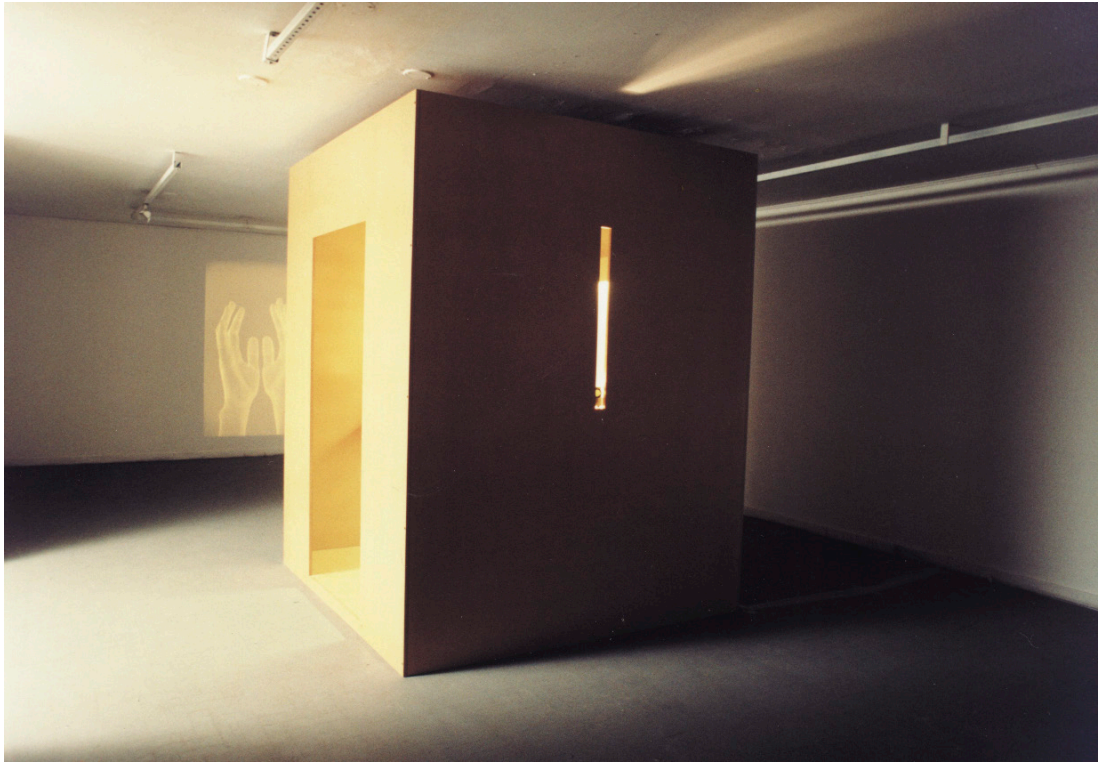
« Le caractère projectif de la photographie pourrait se résumer par les opérations suivantes: projeter (prise de vue), *transporter à l'identique* – avec ou sans agrandissement (tirage) – *passer au travers de* (la transparence de l'image), *projeter sur* (le support), toutes opérations réglées par le principe de la projection géométrique.(...) Or dans la Langue de Dessargues, projet est encore proche de projection, mais va dériver ensuite, dans un sens figuré, métaphorique, vers le sens de projet: ce que l'on (entre) voit devant soi, ce que l'on projette mentalement. Dans un processus d'évolution du sens, *projection*, *projeter* sont passés d'un sens mécanique et géométrique (le jet, la trajectoire d'un point à un sens lumineux (par l'immatérialité du rayon lumineux), puis à un sens mental, ou temporalisé, par lequel ce serait l'idée, ou la conscience qui se transporterait « au-devant du sujet, dans le temps figure par une directivité-avant linéaire. »

Il convient de rajouter que la projection est aussi un terme utilisé en psychanalyse, défini comme l'opération par laquelle un sujet situe dans le monde extérieur, mais sans les identifier comme tels, des pensées, des affects, des conceptions, des désirs, croyant de ce fait à leur existence extérieure, objective, comme un aspect du monde. C'est une opération essentiellement imaginaire.³⁶⁹

Porteuse de ses différentes modes de projection, la cabine les articule dans chacune des présentations publiques, une ensemble complexe de fonctions. Lieu dans lequel ranger la mémoire de l'œuvre, espace de travail et d'activité prospective, la cabine expose diverses **espèces de projections**.

³⁶⁸ Michel Frizot, Un dessin projectif: la photographie. In: *Projections, les transports de l'image*, Édition Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 89-90.

³⁶⁹ *Dictionnaire de la psychanalyse*, (coord. R. Chemama) Paris, Larousse, 1993. p. 214.



Cabine de Projection, 1998. Cabine en MDF. Deux projecteurs à diapositives,
180 x 180 x 200 cm. Montrée à l'exposition *Remetente*, Espace ULBRA,
Porto Alegre, Brésil, sept./oct. 1998.

4.1.1. Les documents, notations et projets

« Celui qui fait le voyage a quelque chose à raconter »⁴⁰⁰

« Une note apporte avec elle l'idée d'une écriture brève et rapide, correspondant à une position qui tente de capter la pensée dans son moment de constitution, dans son mouvement d'écriture. Mais elle apporte aussi avec elle une indication de déploiements futurs. Des *notes* pointent à partir de l'espace ouvert pour ses doutes et ses inquiétudes. »⁴⁰¹

La cabine, en tant que *re-présentation* du projet qui l'a précédée, était un lieu qui exhibait et articulait d'autres représentations (photos, projets, dessins). Chacune de ces représentations était placée dans l'espace (collée au mur ou posée sur l'étagère), selon des rapports de visibilité différents. Cette diversité d'espaces et de niveaux discursifs questionnait le spectateur et l'invitait à se déplacer de l'un à l'autre. Les choses montrées l'incitaient à s'approcher et quelquefois à prendre en main et feuilleter des documents.



Cabine de Projection
(vue interne avec les deux projecteurs).

Chacun parcourait cet environnement *multiple* selon ses propres intérêts et sa disponibilité. L'intérieur bien rangé de la cabine restait paradoxalement un espace brouillé et *non* conclu, à l'opposé de l'apparence impeccable de la cabine. Celle-ci offrait une mise en place fonctionnelle des éléments qui permettait au spectateur de monter (ou remonter) un parcours, en ébauchant une idée de trajectoire au travers des œuvres et des réflexions.

⁴⁰⁰ W. Benjamin, 'le conteur', dans *Œuvres III*, Paris, folio essais – Gallimard, 2000, p. 116 : « Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter » dit le proverbe, qui décrit donc le conteur comme quelqu'un qui a vu du pays. »

⁴⁰¹ H. Ferverza, « *Apontamentos sobre algumas produções artísticas no século XX e sua relação com a documentação, o acervo e a exposição* » (Notes sur quelques productions artistiques du XXe siècle et sa relation avec la documentation). Colloque *História e Arquivos (L'Histoire et les Archives)*, Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2002.



Mur de gauche (de haut en bas) :
 Deux photographies de maisons préfabriquées,
 Rivera, Uruguay, 1995.
 Carton d'invitation de l'exposition *Remetente*,
 1998.
 Document photographique de la pièce *Zone
 d'Ombre*, Paris, 1994.
 Document photographique de l'intervention *Tor-
 rear*, Porto Alegre, 1995.
 Photographie (étude) pour le projet *Power&Podium*,
 Paris, 1994.
 Carton d'invitation de l'exposition *Extensiones
 Lejanas*, Madrid, 1992.

Mur d'en face : (gauche)
 g) Polaroid d'une œuvre d'Elaine Tedesco, portée
 par moi et Sandrine Rumellardt, Porto Alegre, 1998.



Mur d'en face : (droite)
 Planche contact (élévation et accueil), Porto
 Alegre, 1998.
 Planche contact (ventre et suite des gestes
 d'élévation), Porto Alegre, 1998.
 Mur de droite : (œuvres inachevées)
 Document photographique extrait d'un
 journal, 1996.
 Planche contact, modelage en plâtre, cristal
 de roche et gestes de la main, 1996.
 Notations du projet de l'objet *Boîte à
 Larmes*, 1996-99. Copie d'un texte de Cio-
 ran, *Les Larmes et les Saints*.



Cabine de Projection, 1998.
 Cabine en MDF. Deux projecteurs à
 diapositives,
 180 x 180 x 200 cm. Montrée
 à l'exposition *Remetente*, Porto
 Alegre, sept./oct. 1998.

Mon intuition de réunir ces documents dans un 'lieu' conçu à cette attention m'a ouvert une perspective de travail primordiale. Ma démarche rejoint, par ailleurs, celle d'autres artistes du XX^e siècle⁴⁰². En plus du plaisir de voir mes œuvres rassemblées, il me semblait que cet exercice me poussait à réfléchir sur ce qui se produisait lors de ce rassemblement. La question qui apparaît en premier lieu est : que se passe-t-il (effectivement) lorsque l'on regroupe des approches diverses d'une œuvre dans une exposition ? Que dire si cette réunion hétérogène est intégrée dans un espace qui s'actualise, alternant et *exposant* chaque fois de nouveaux objets ? S'agit-il d'un musée ? Est-ce un atelier ?



Marcel Duchamp, *La boîte en valise*.
40 x 37,5 x 9 cm. Edition 1955/68,
Schwarz, catalogue raisonné n° 311.

En décrivant le contenu de notre *Cabine*, je me suis souvenue de la *Boîte en valise*, un étui-dispositif d'exposition portative, dans laquelle Duchamp a réuni des reproductions de ses œuvres. Dans quelle mesure cette réunion était-elle aussi une sorte de *stratégie* de conférence permanente avec son œuvre et une forme de présentation de sa pensée auprès du public ? Dans quelle mesure cette *valise* complexe, didactique et ambiguë, permettait à Duchamp de *déplacer* sa pratique en dehors d'une problématique d'objets ? Dans quelle mesure ces *reproductions* d'œuvres recueillies sous forme de documents, installées dans une valise *portative* ont permis à Duchamp de nourrir la suite de son travail ?⁴⁰³ Si l'on regarde bien ce geste par rapport aux œuvres développées par la suite, on constate que, comme l'a bien noté Didi-Huberman : « le paradigme mis en place ne cessera plus de se développer,

⁴⁰² Lissitsky, Duchamp, Beuys, Broodthaers, Sarkis, entre autres, ont cherché à rassembler leurs œuvres pour créer, en quelque sorte, des musées personnels.

⁴⁰³ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p. 116 : « Parlant de la boîte de 1914 (qui se présente déjà avant la *Boîte verte* de 1934) comme un recueil de notions programmatiques pour la conception du *Grand Verre*, Duchamp insista beaucoup sur leur valeur d'usage critique, c'est-à-dire sur leur valeur « anti-rétinienne » ».

d'élargir ses modalités d'application jusqu'au monde sculptural des objets produits en vue d'*Étant donnés* »⁴⁰⁴.

Les œuvres que Duchamp aimait tant, réalisées dans différents moments, se logeaient désormais dans un objet de déplacements, dans une valise. Les réunir ainsi était pour lui encore une *nouvelle forme d'expression*⁴⁰⁵. Sa démarche faite de dislocations implique et entretient le mouvement d'esprit du spectateur.

Lissitsky, au début du XX^e siècle, envisageait déjà ce même problème à une échelle plus vaste. Il s'est attaché à proposer une *architecture* pour les œuvres des abstraits dans une salle du Musée Provincial de Hanovre en 1927/28⁴⁰⁶. L'aspect qui m'intéresse particulièrement dans la salle réalisée d'après un projet à Hanovre est qu'il faille la regarder non seulement comme objet matériel, mais aussi comme un espace de démonstration et d'expérience : « Lissitsky trouva sa voie en ordonnant et en rythmant les formes constructives fondamentales, en les rendant labiles et mobiles, afin de mettre en évidence un processus »⁴⁰⁷. À cette fin, il a prévu un dispositif qui permettait de glisser des panneaux couvrant et dévoilant des œuvres.⁴⁰⁸ Les murs mêmes étaient rayés, ce qui conférait un rythme au déplacement et à la dislocation opérée par le spectateur. L'espace du Musée jouait aussi son rôle.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Ibid., p.117 : Nous savons maintenant que pendant des années l'artiste a gardé secret son projet de construction d'*Étant donnés le gaz d'éclairage et la chute d'eau* (1914/1949). En plus de cet aspect, il est possible de voir dans les notes reproduites dans la boîte le resserrement de son réseau de collaborations et l'association de deux corps de métier que sont les photographes et les imprimeurs, c'est à dire des artisans détenteurs d'un savoir-faire précis et spécifique qui donnent existence aux projets. N'oublions pas qu'il a été originalement tireur de gravures.

⁴⁰⁵ M. Duchamp, 'Entretien Marcel Duchamp – James Johnson Sweeney', dans *Duchamp du Signe, écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 184.185 : « J.-J. S. - Et votre valise ? M.D. - Encore une nouvelle forme d'expression. Au lieu de peindre quelque chose, il s'agissait de reproduire ces tableaux que j'aimais tellement, en miniature et sous un volume très réduit. Je ne savais comment m'y prendre. Je pensais à un livre, mais je n'aimais pas cette idée. C'est alors que me vint l'idée de la boîte dans un musée en réduction, un musée portatif, et voilà pourquoi je l'installais dans une valise. »

⁴⁰⁶ B. Nobis, « El Lissitsky, « L'Espace des abstraits » pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928 », in : *L'ART de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 1998, p.145.

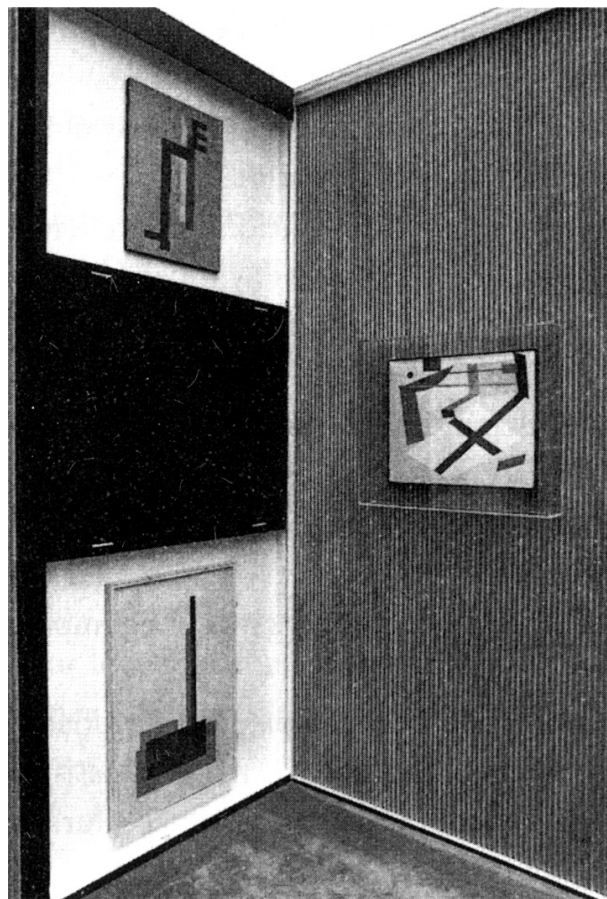
⁴⁰⁷ Ibid., p. 154.

⁴⁰⁸ Il est vrai que ce travail était étroitement lié à son contexte et au projet de Dorner de faire un musée vivant. Ce musée a été complètement désarticulé en 1937 par les national-socialistes.

⁴⁰⁹ B. Nobis, op. cit., p. 155. « Avec l'aide de Lidia Dorner, la veuve d'Alexander Dorner, « L'Espace des abstraits » fut reconstruit au même emplacement, en 1968, aujourd'hui devenu le Musée Régional de Basse-Saxe. Lors de l'achèvement du nouveau bâtiment du Musée Sprengel, l'espace fut intégré à la collection de l'art du XX^e siècle et, depuis 1979, il se trouve dans l'immédiate proximité du « Merzbau » de Schwitters, lui aussi reconstruit par fragments et accessible au public. »

En 1923, en réponse à une lettre du directeur du musée qui lui demandait comment accrocher ses œuvres, Lissitsky écrivait : « Quand j'ai fait mes *Proun*, je n'ai pas pensé à orner l'une de ces surfaces d'encore une autre touche décorative. Si vous vouliez traiter cette question correctement, comme le voudrait le sens commun, vous commanderiez un placard pour stocker ces documents de mon travail. On y mettrait des étiquettes indiquant à quelle sphère d'activité ils appartiennent, et de quel domaine du savoir ils sont issus. »⁴¹⁰ Par ces remarques, l'artiste ouvrait sa démarche au-delà des objets, vers une exposition de sa *pensée*.

Les propositions de Duchamp et de Lissitsky nous aident à comprendre l'enjeu de ce processus de rassemblement. Réalisées à différentes périodes, chacune s'articule avec les autres, construisant un réseau de relations et dévoilant la mobilité d'une *pensée*. Avec la valise de Duchamp, nous nous retrouvons devant un espace de démonstration où les reproductions d'œuvres se présentent comme des condensés de son *projet artistique* à voir organiquement⁴¹¹. Lissitsky, quant à lui, articulait aussi organiquement les différents niveaux de perception de



El Lissitsky, *L'espace des abstraits*, 1927/1928.
Musée Provincial de Hanovre.
Réinstallé au Sprengel-Museum, Hanovre, 1979.

⁴¹⁰ Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Les Cahiers du M.N.A.M.*, Paris, Centre Georges Pompidou, n° 29, 1989, p. 76. La lettre était adressée très probablement à Küppers, directeur de la Kerstner-Gesellschaft, société artistique qui fut très active pour promouvoir l'œuvre de Lissitsky en Allemagne.

⁴¹¹ Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p.126. Selon lui, les collections portatives dans le travail de Duchamp fonctionnent comme un contre-motif puissant au *n'importe quoi* invoqué si souvent à l'égard de l'œuvre de Duchamp. « Ce contre-motif est celui d'une heuristique comme attitude méthodique pour « ouvrir le champ » technique et symbolique du travail artistique, sans pour autant faire n'importe quoi ». Duchamp, évidemment, n'a jamais « fait n'importe quoi ». Aussi ouvert soit-il à la *tuchè* (l'occasion, le hasard), son travail tente constamment de *maintenir ensemble* l'erratique idée fixe, l'abandon aux imprévus et le resserrage méthodique. »

l'œuvre des abstraits dans l'espace concret du Musée de Hanovre. Il faisait de l'exposition un espace pour vivre les propositions plastiques en repos et en mouvement, comme lieu d'une *esthèsie*.⁴¹²

Ce phénomène est aussi caractéristique de notre démarche, dont témoigne la *Cabine* qui se présente en tant qu'espace de démonstration et d'articulation d'une pensée. Rassemblant dispositif projectif et lieu de démonstration, notre cabine apparaît comme un *organisme* porteur d'une dynamique : lieu d'expérience ouvert et mémoire effective de l'œuvre. Présents dans cette cabine-archive et dispositif à doubler (projeter), le rassemblement des registres photographiques des expositions passées, images souvenirs de nos expériences et réalisations importantes dans notre parcours artistique nous permet de contempler à *distance* notre œuvre passée et d'*anticiper* celles qui adviendront. Ces nombreux registres de l'espace (photo documentaire, projections lumineuses, notations et projets) nous donnent une *vision* décalée de notre démarche.

Ce type de regard relève d'une poétique des distances (temporelles et spatiales). Nous sommes dans un réseau de relations. À l'intérieur de cet espace, notre perception se dérobe toujours d'un registre à un autre⁴¹³. Que se produit-il entre regarder un document photographique, une intervention réelle et un projet ? Qu'est-ce qu'un document ? Que se passe-t-il entre ces expériences *différées*, cohabitant dans la cabine ? Plutôt que d'essayer de répondre à ces questions, les images elles-mêmes demandent un travail de montage. Mais de quelle sorte de montage s'agit-il ?

⁴¹² Il faut rappeler que ces aspects expérimentaux sont présents dans l'art brésilien des années 60/70. Hélio Oiticica et Lygia Clark cherchaient cette espèce d'*esthèsie* en proposant une fusion de l'art avec la vie. Avec ses inventions : *Reliefs spatiaux*, *Pénétrables* et *Espaces pour habiter* (*Tropicália*, 1967) il a construit une démarche radicale et intense qui déplaçait complètement la question des lieux de légitimation de l'art. Pour approfondir ces aspects, il faut se rapporter au catalogue de l'exposition d'Hélio Oiticica à la Galerie nationale du Jeu de Paume. *Hélio Oiticica*. Paris : Éditions du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1992.

⁴¹³ F. de Mèredieu, « Image et distanciation », dans *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 303 : « L'image fut parfois utilisée par Beuys comme une sorte d'image différée, une sorte de double ou spectre. Sa fonction est alors de distanciation, de façon très brechtienne. L'éloignement du réel et sa conceptualisation passent par l'image -photos, documents, films, vidéos, images sonores, voix retransmises par micro (...) L'installation intitulée *Dernier Espace avec introspecteur* (1982), qui met en scène la vie de Beuys, comporte, à l'une de ses extrémités, un trépied supportant un rétroviseur - relique d'un accident d'automobile de Beuys. Fixée au mur, la photographie de ce même rétroviseur. C'est donc de manière différée, et par double truchement d'un reflet et d'une image (elle-même double ou reflet de la réalité) que Beuys « regarde en arrière », contemplant à distance sa vie passée. »

Les reproductions photographiques de l'intervention *Torrearear* qui se trouvent sous le portrait de la pièce *Zone d'Ombre*, et à côté de l'invitation de l'exposition '*Extensiones Lejanas*', réalisée à Madrid, en 1991, nous interrogent. Ce mur de reproductions placées à proximité sur la paroi gauche de la cabine semble ramener ces différentes propositions artistiques sur un même plan : reproductions d'objets, reproductions d'images, reproductions d'une intervention dans un lieu précis. En même temps que la reproduction semble atténuer l'aspect rituel de la présence des objets diminuant la force, leur présence concrète⁴¹⁴, nous avons l'impression que cette dimension de la documentation nous ouvre la possibilité de travailler notre œuvre dans le sens inverse, en considérant l'image comme source des nouveaux

départs.⁴¹⁵ Les images sur papier, affichées sur les parois de la cabine, servent aussi bien à la remémoration d'un événement passé, à l'information qu'à nourrir l'analyse de notre production en tant qu'ensemble, en tant que problématique. Mode de rassemblement de notre pratique passée, la documentation nous permet de faire des allers et des retours pour voir comment déployer encore notre démarche. « Le modèle réduit permet à l'artiste de résumer et



Cabine de projection (vue interne).
Exposition *Remetente*, Porto Alegre, sept./oct. 1998.

⁴¹⁴ Comme l'a bien identifié Walter Benjamin dans son célèbre essai sur la reproductibilité. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939). *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

⁴¹⁵ Ce qui revient à replacer l'image comme puissance dialectique à double régime et à double rythme, entre l'inanimé de l'objet et l'animation mise en œuvre. C'est tout au moins la problématique de deux ouvrages de G. Didi-Huberman : *Devant l'image* et *Devant le temps*. Toutefois nos points de vue, nos outillages et nos compétences sont différents. Je travaille intuitivement cette puissance. Autrement dit, je vis cette tension dans ma peau et je travaille le montage de ses temps hétérogènes en instaurant un processus de distanciation de ma production par le moyen de reproduction et de documents.

de condenser son œuvre. »⁴¹⁶ L'on revient ici à un point annoncé dans le début de notre recherche, lorsque nous avons évoqué la notion de ductilité et de son contraire, la compression. Que va-t-il se passer avec ces images et notations, organisées et réduites, quand elles seront reprises dans la continuité de notre pratique? Souvenons nous que dans notre démarche, l'enjeu de mettre en valise son œuvre peut-être compris comme une stratégie de contrôle, mais qui vise surtout à pouvoir *porter et transporter*, avoir près du corps et devant nos yeux ces images, une vision rétrospective de son parcours, et en même temps présenter des possibilités prospectives nous permettant de ponctuer notre tracé d'errance. En ce sens, ces images photographiques sont une *archive mobile* qui se déroule et s'engendre en manifestant, au travers d'une *pratique discursive*, une pensée dans sa complexité et dans son étendue.⁴¹⁷

Regardons cet aspect à partir de la démarche de Robert Smithson, dans laquelle, parallèlement à son activité '*in situ*', il développe tout un réseau de références, de registres et d'informations. En réunissant la documentation d'une intervention antérieure, non seulement il produit un mouvement d'intégration d'espaces et de temps hétérogènes, mais aussi, par cette mise en scène de l'action par un moyen différé, l'événement s'actualise différemment⁴¹⁸. Cette nouvelle

⁴¹⁶ F. de Mèridieu, *Le monde en valise*, op. cit., p. 164 : cette démarche serait sans doute à rapprocher de celle de Mallevitch dont le livre *le Suprematisme* (34 dessins) a pu apparaître comme une sorte de rétrospective en miniature de l'exposition de ses peintures à Moscou en 1920. Là encore, on retrouve les divers processus de collection (le livre fonctionnant comme une sorte de musée permanent). De la réduction (les œuvres furent réduites dans la proportion de 10 à 1), du multiple et de la multiplication (le livre comme la boîte étant éditée à plusieurs exemplaires). »

⁴¹⁷ R. Krauss, *Les espaces discursifs de la photographie in : Le photographique pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990. Elle développe une réflexion sur le besoin d'examiner l'archive photographique comme un espace complexe, au-delà d'une problématique de genre artistique qui engage la recherche de manière archéologique, en citant la leçon de Foucault dans *L'Archéologie du Savoir*, (Paris Gallimard, 1969), pp. 171-172 : « Elles ne doivent pas être comprises comme un ensemble de déterminations s'imposant de l'extérieur à la pensée des individus, ou l'habitant de l'intérieur et comme par avance ; elles constituent plutôt l'ensemble des conditions selon lesquelles s'exerce une pratique, selon lesquelles cette pratique donne lieu à des énoncés partiellement ou totalement nouveaux, selon lesquelles elle peut être modifiée. Il s'agit moins des bornes posées à l'initiative des sujets que du champ où elle s'articule (sans en constituer le centre), des règles qu'elle met en œuvre (sans qu'elle ne les ait inventées ni formulées), des relations qui lui servent de support (sans qu'elle soit le résultat dernier ni le point de convergence). Il s'agit de faire apparaître les pratiques discursives dans leur complexité et dans leur épaisseur ; montrer que parler, c'est faire quelque chose – autre chose qu'exprimer ce qu'on pense. »

⁴¹⁸ J.-M. Poinot, *In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine, in : Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?*, op. cit., p. 320 : « Les propositions de Smithson sont antihétiques, et renvoient constamment l'une à l'autre, d'où sa prédilection pour les reflets – sur les miroirs, le verre, la surface de l'eau – et sa fascination pour les photographies et le cinéma. »

présentation prend alors la forme d'une sorte de parcours labyrinthique qui emboîte des espaces et des temps, comme dans un récit de voyage. Criqui nous éclaire sur cet aspect : « Il veilla à distraire l'attention du seul objet afin de prendre conscience d'un jeu avec l'absence incluse dans presque toutes ses réalisations. Ainsi, si une sculpture est avant tout pour le spectateur un objet qui s'offre à la vision, elle peut aussi faire intervenir la *non-perception*

(comme dans les *Enantiomorphic Chambers de 1965*) ; si une sculpture est un objet placé dans une galerie ou un musée, elle peut aussi très explicitement renvoyer à un lieu extérieur et établir un dialogue entre présence et absence, entre conception et perception (c'est le cas dans la série de *Sites/Non sites*, à partir de 1968). Si une opération artistique qui a lieu à un moment donné en un lieu donné, peut n'être que temporaire et accessible au spectateur par le seul biais d'un texte et des photos qui en sont la « trace souvenir », et dans lesquels « c'est la dimension de l'absence qui reste à découvrir », comme dans l'article publié en septembre 1969 par *Artforum* : « Incidents of Mirror-Travel in Yucatan ».⁴¹⁹

Ce *transit* réel et métaphorique nourrit aussi l'expérience effective de la *Cabine de projection*. (Le projet de la cabine se trouve présenté à l'entrée de la salle d'exposition). Cet aspect *antithétique* constitué de plusieurs renvois d'une action à une image dessine le réseau de mon œuvre. C'est lors du remontage de la cabine dans l'exposition collective *Temps, Corps, Corps, Moyen*,⁴²⁰ que je serais confrontée au changement de son contenu puisque la cabine a accueilli d'autres hypothèses prospectives, informant en même temps sur le développement et le devenir de ma pratique.

⁴¹⁹ J.-P. Criqui, Actualité de Robert Smithson. In : *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?*, op. cit., p. 320.

⁴²⁰ M. Hill, *Tempo, Corpo, Corpo, Meio*, Itaú-Cultural, Campinas, 2000 : « Préserver dans la mémoire l'intégrité des corps, des affects, du faire, des temps et des espaces paraissant ici comme un propos subtilement suggéré au travers des dispositifs photo-vidéographiques... comme moyens d'expression de l'intime. » La cabine fut remontée dans cette exposition collective qui réunissait cinq artistes. Lors de cette présentation, l'intérieur de la cabine a incorporé la documentation de l'exposition *Remetente*, ainsi que d'autres projets. Toute la documentation a été tirée sur des affiches (reproductions), distribuées le long des parois internes de la cabine. Une des projections a été remplacée. Nous reparlerons de cet aspect plus tard. Voir l'annexe 4.6, Tome II.



Cabine de projection (vue interne).



Cabine de Projection. Epreuve contact : gestes, 1998. Exposition Remetente.

Comme une sorte de carte généalogique, cette planche contact montre mon portrait couvert d'un film bleu, celui de ma fille aînée Júlia et mes mains en position d'accueil et d'attente d'une vie que je portais effectivement en moi.

Si l'on creuse un peu plus nos *Espèces de projections*, que dire des documentations rangées du côté droit de la cabine ? La description de leur contenu dévoile davantage leur sens. Une planche contact montre une rangée de gestes de la main, des fragments du corps, un portrait de l'artiste et celui de sa fille en train de faire un câlin à sa poupée. En regardant bien, on peut reconnaître sur ce tirage positif d'une séquence tirée par contact, les deux images qui se trouvent projetées à l'extérieur de la cabine, sur les murs de la pièce. En fait, deux *negatifs* choisis de cette rangée ont été découpés et mis entre caches appropriés, pour être exposés devant la source lumineuse des projecteurs. À travers la surface minime du négatif, qui dans sa précarité même fonctionne comme barrière d'un flux lumineux réel, la photographie dessine, ici, une apparition fragile des mains.⁴²¹

La projection lumineuse qui sort des deux ouvertures latérales trouve, transforme et baigne l'espace environnant. L'image projetée en grandeur cinématographique fonctionne sur notre perception d'une manière différente que le document. La lumière est la matière première, une énergie qui propulse dehors les images. Je vais aussi revenir sur l'effet de la projection des négatifs en m'attardant un peu plus sur la dimension phénoménologique de la projection.

Mais, continuant à passer en revue les différents modes de projections montrés du côté droit de la *Cabine*, il faudra également soulever ces catégories de représentations, les projets d'installations, qui n'ont pas encore été réalisés.⁴²² Prenons, à titre d'exemple, *Contenant*. Il est constitué de notations, d'un dessin technique et d'une perspective.⁴²³ Ces dessins anticipent le réel, ils sont à la place d'une chose pas encore réalisée qui s'exprime graphiquement comme un *simulacre monté* selon les termes de Lévy : « *Il se range du côté d'un discours persuasif, et relève en partie de la problématique de la véridiction.* »⁴²⁴ Inexis-

⁴²¹ R. Durant, *Dématisation et A-Symbole*. In : *Le temps de l'image*, Paris, La Différence, 1995, p. 188 : « L'image projetée dans sa fragilité, nous rappelle au contraire le peu de consistance des choses, et témoigne d'un étonnement, presque d'un émerveillement qu'une telle apparition soit possible »

⁴²² Voir la liste exhaustive des documents en Annexe 3.7, Tome II.

⁴²³ Ce projet fut réalisé dans le cadre de l'UV d'Anne Marie Duguet, pendant mon DEA, à Paris I, en 1994. Le *Pavillon* voulait mettre en chantier les possibilités de régler les rapports entre le rythme des images projetées, leur taille, par rapport aux déplacements du spectateur dans l'espace du pavillon. L'oreille projetée était le référent corporel qui aurait donné naissance à cette investigation. Encore boîteux sur plusieurs aspects et jamais construit, ce projet figure néanmoins du côté des projections futures sur mon envie d'articuler projections sonores et visuelles.

⁴²⁴ A. Levy, « Iconicité et reproduction dans la représentation architecturale », in *Sémiotique de l'Architecture, Espace et représentation, penser l'espace*. Paris, Ed. de la Villette, 1982,

tants encore, les projets figurent des intentionnalités et se placent comme une problématique d'anticipation et de virtualité⁴²⁵.

Ainsi, plusieurs *potentialités* coexistent dans la cabine⁴²⁶. La projection du flux lumineux (jet) qui amplifie l'image (négatif) projetée ; la projection géométrique des espaces nouveaux et les conceptions mentales d'un espace (projet architectonique) ;

la projection psychologique, des sentiments et des émotions qui se trouvent dans l'espace expressif du geste, dans des *entre-lieux* intimes et pleins de température : la photo de *L'Abreuvoir*, qui montre le vide entre les pieds accueillant l'eau, celle de *Zone d'Ombre* qui montre la pesanteur du fer de l'espace entre deux mains ; ou bien *Power/Podium* qui exhibe le poing plein, comblé.

Les projections lumineuses les plus diaphanes, réalisées au travers de négatifs mis en cadre comme dispositifs, véhiculent un flux lumineux et embrassent l'architecture. Elles ont une énergie toute diverse des images tirées sur papier. Du regard à une rencontre dans la lumière, le spectateur s'y baigne⁴²⁷. Mes mains *fantômes* l'accueillent. Mis *devant*, ce jet d'un autrefois nous mène



Cabine de projection (vue d'ensemble), montrée à l'exposition Remetente.

p. 287 : « Le paradoxe du projet architectural et de sa représentation c'est qu'il s'agit de reproduire un objet à produire (qui n'est pas là), en d'autres termes, la représentation de l'objet que l'on crée naît et se développe dans le mouvement même de sa production. Comme l'a écrit Alain : « Les projets naissent à l'ébauche ».

⁴²⁵ Ibid, p. 288-289.

⁴²⁶ M. Frizot, Un dessein projectif : la photographie *in* : *Projections, les transports de l'image*, op. cit., p.86 : « Le tirage photographique positif qu'impose l'intermédiaire négatif est donc, sous la forme de contact ou d'agrandissement, le produit d'une opération projective : elle se traduit par l'application des principes géométriques de la projection (parallèle ou centrale) et par l'indice de transparence, de traversée de l'image photographique primaire (négatif)... Dans un processus d'évolution du sens, *projection* et *projeter* sont passés d'un sens mécanique et géométrique (le jet, la trajectoire d'un point) à un sens lumineux (par l'immatérialité du rayon lumineux) puis à un sens mental, ou temporalisé, par lequel ce serait l'idée, ou la conscience qui transporterait « au-devant » du sujet, dans le temps futur figuré par une directivité-avant linéaire. »

⁴²⁷ H. Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, p. 60 : « La diapositive a un statut photographique original. Elle n'est pas une empreinte plate mais elle véhicule un flux lumineux. Elle ne rompt plus contact avec celui qui la regarde ; elle l'embrasse au point qu'il redevient un spectateur, et non simplement un regardeur, un rencontrer... on s'y baigne. »

à poser quelques questions à double sens : quelles projections vont se loger dans l'écran mental du récepteur lors de son parcours ? Vers quels espaces le projettent-elles ?

4.1.2. Installation et mobilité de la mémoire : *La chambre de la rue Kruteneau et la Cabine de Projection*

« Et tout ce que j'ai vécu, expérimenté et fait, c'est mon trésor. Et si on concrétise cela dans l'art, si l'on rend visible, vivable, on peut voyager avec ces formes, on peut ouvrir des frontières au lieu de les fermer. »⁴²⁸

« Un atelier n'est pas tel ou tel lieu élu par l'artiste arbitrairement. Non plus un atelier ne représente une dérivation négligente, abstraite ou désinvolte du travail qui s'y élabore. L'atelier de tout grand créateur quel que soit le domaine où il s'emploie et les formes dont il use est sa doctrine, sa méthode et l'abcès de fixation du point de vue qu'il expérimente. »⁴²⁹

Concevoir ma *Cabine* en tant que *projet* d'un atelier, dans le cadre de ma thèse en arts plastiques, c'était reconnaître que ma démarche s'étendait au-delà même de mes œuvres et de leurs expositions publiques. En alternant les mouvements d'expansion et de replis, la *cabine-atelier* range et entretient ses mystères⁴³⁰. Si la succession de mes œuvres laisse apparaître la portée de mon champ de travail, cet *espace de travail* les réunit en tant que problématique. Comme l'a remarqué Lamarche-Vadel : « L'atelier est à la fois la question

⁴²⁸ U. Fleckner, « Le trésor de souffrance de l'humanité devient un bien humain. Sarkis, Warburg et la mémoire sociale de l'art in : *Les Trésors de la mnémotaxie : Recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*, op. cit., p.18 : ce commentaire est attribué à Sarkis et fut repris par l'auteur dans : Drateln 1991, p. 295.

⁴²⁹ B. Lamarche-Vadel, *Lignes de mire, écrits sur la photographie*, Paris, Marval, 1995, p. 33.

⁴³⁰ Nos *Extension du corps, Le geste et ses extensions* et nos *Manœuvres et Rassemblement* se trouvent dans la cabine sous forme de résidus, de documentations, pouvant à tout moment être réactivés, prenant d'autres directions.

et la réponse dont dispose spontanément l'artiste, entre les deux il travaille à étendre éperdument le sens de l'espace. »⁴³¹

En réfléchissant sur la cabine comme lieu de travail, je me suis souvenue d'une peinture d'Antonelo de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*. Notre cabine avait une apparence, mais surtout une *fonction* analogue à cet espace, à quelques siècles d'écart. Par sa structure et sa morphologie, la construction figurée dans la peinture encadrerait en quelque sorte une fonction et était pleine de sens cachés, par la dimension symbolique des éléments de la composition. Je rapporte un extrait de la minutieuse description de ce cabinet faite par Georges Perec :



Antonelo de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, c. 1475.

«Le cabinet de travail est un meuble en bois posé sur le carrelage d'une cathédrale....Tous les éléments sont fixes, c'est-à-dire, constituent le meuble proprement dit...L'espace tout entier s'organise autour de ce meuble, (et le meuble tout entier s'organise autour du livre): l'architecture glaciale de l'église (la nudité de ses carrelages, l'hostilité de ses piliers) s'annule: ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats et les hommes habitent avec sérénité. »⁴³²

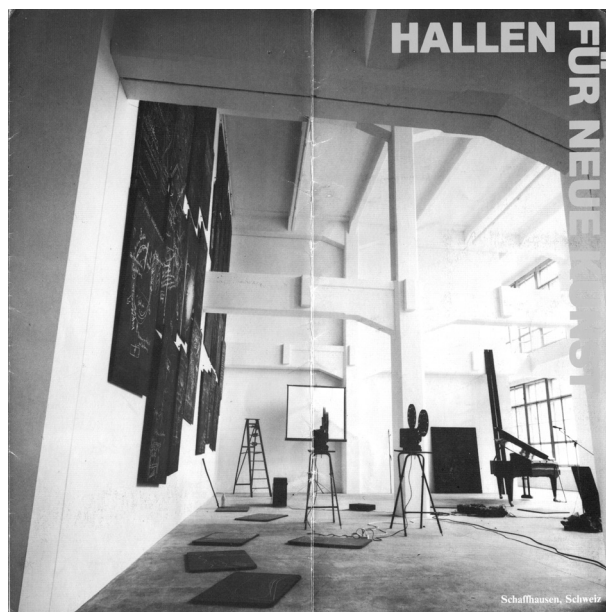
Comme par enchantement, la vision du cabinet de saint Jérôme répond précisément à la fonction d'un lieu de création qui recèle les conditions pour penser. Cela nous ramène à une idée contemporaine, chère à Broodthaers et à Beuys, de l'atelier comme lieu de *conférence* permanente.⁴³³

⁴³¹ B. Lamarche-Vadel, op. cit., p. 33.

⁴³² G. Perec, « Saint Jérôme dans son cabinet de travail », dans *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 116.

⁴³³ Conforme note d'orientation de Jacques Cohen : étymologie du mot « conférence » : « confere » (« cum » = avec + « ferre » = porter) → « apporter ensemble » ; « mettre en commun » ; « échanger des propos », « rapprocher ».

En 1981 et 1983, Joseph Beuys a présenté l'installation, *Das Kapital Raum, stratégies pour réactiver les sens*, (1970-77) à Zurich.⁴³⁴ L'énigmatique titre de l'exposition, peut être soit interprété comme un commentaire de l'œuvre de Karl Marx, *Le Capital*, soit comme une indexation critique du lieu où l'exposition se tient, (la Suisse est un pays dont l'évier de l'économie est basé sur le marché financier). L'aspect fonctionnel de l'exposition est donné par une lumière homogène qui en exclut toute aura, nous plaçant devant une démarche où les *relations subtiles entre les termes* présentés constituent les pistes qui vont nous permettre d'accéder au sens de l'œuvre. Ces termes hétérogènes étaient des objets, des dispositifs de projection, des tableaux dessinés à la craie. Nous avons su par la suite que ces ardoises ont été le support des démonstrations publiques, que l'artiste instaurait, pour présenter sa pensée. Installé dans les 'Hallen für neue Kunst de Sachaffhausen', depuis 1984, il offre aujourd'hui la possibilité de suivre la création de Beuys sur de longues années. Entre autre, montrer l'atelier c'est d'une certaine manière exposer le processus de pensée de l'artiste et susciter les conditions d'apparition des œuvres. Ce n'est pas seulement parler des objets mais des articulations des points de vue de l'artiste.



Joseph Beuys, *Das Kapital Raum*, 1970-1977,
Installé dans les *Hallen für neue Kunst*
de Schaffhausen, Suisse, depuis 1984.

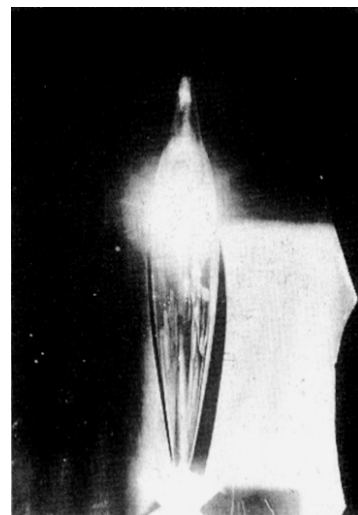
Comme nous l'a appris Brancusi, au sujet de la relation entre ses sculptures et ses photographies, (le jeu des prises de vue et des montages qu'il faisait avec ses différentes œuvres dans l'espace de l'atelier) l'atelier était aussi

⁴³⁴ F.J. Verspohl, *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977, stratégies pour réactiver les sens*, Paris, Editions Adam Biro, 1989, p. 22-23: « La scène de l'atelier comme le musée où elle est exposée constituent ainsi une 'banque de données' effectivement consultable, un coffre fort bien différent de ce que le titre de l'œuvre, *Das Kapital Raum* 1970-77, nous laisse d'abord supposer que l'atelier devient lieu de conférence permanente (...). »

le lieu d'une expérience de *transmutation* de la matière en une image éblouissante.⁴³⁵ Penser à ces aspects me pousse alors à réfléchir à l'atelier en tant qu'œuvre. Ce sujet pointe la dimension heuristique de ma pratique.

Pour approfondir un peu l'idée de mobilité de ma mémoire, fondamental dans notre travail actuel, je commenterai la démarche de Sarkis.⁴³⁶ J'ai choisi cet artiste pour lui témoigner ma reconnaissance, car, tout autrement qu'Antonelo de Messina, il m'a appris que l'espace de l'art était avant tout un rapport *affectif d'installation* d'une pensée. Je m'identifiais depuis longtemps à la manière dont il travaillait l'idée du déplacement de l'œuvre. En plus, je l'ai effectivement croisé à Strasbourg, la période où il enseignait aux Arts Décoratifs (1987/90).⁴³⁷ En fait, mon travail de cette période touchait la question du *transport* et du *port* des œuvres, question déjà implicite dans mes gravures (1981-87)⁴³⁸, raison pour laquelle mon identification avec sa démarche s'est accrue.

Sa pratique artistique, faite d'installations, touche la problématique des rapports entre les œuvres dans l'espace – qui est très importante dans notre démarche actuelle – et le rôle de la mémoire dans la construction d'un réseau



Constantin Brancusi,
L'Oiseau d'or, bronze,
1919-1922.
Photo de l'artiste.

⁴³⁵ Ample question dont Brancusi, dès 1922, soulignait l'importance en prenant en charge la documentation photographique de son œuvre. Voir l'article de J. Leenhardt, Au delà de la matière : Brancusi et la Photographie. In : *Sculpteur-Photographe/Photographie-Sculpture*, op.cit, pp. 33-38.

⁴³⁶ Sarkis est un artiste d'origine arménienne, qui vit à Paris. Son œuvre s'interroge sur la mémoire et son articulation dans un parcours d'expositions qu'il développe depuis 1968.

⁴³⁷ Il n'a pas été mon professeur mais j'ai assisté à ses rencontres ouvertes au public. Il a suivi le travail de conclusion de Helio Ferverza, à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg en 1989.

⁴³⁸ En 1988, avec Helio Ferverza, Otacilio Camilo et Ricardo Campos, nous avons réalisé à l'espace Latino Américain à Paris une exposition, nommée *Distance*. À cette occasion, j'ai investi le sous-sol de la galerie où j'ai installé sept œuvres de petit format marquées par un subtil jeu de lumière : *Bague maison*, *Corner* : un cube à facettes réalisé en cuivre, *Piscine* : une vitrine ouverte contenant sur une petite étagère une bague piscine avec de l'eau à côté d'une échelle (conçue à échelle réduite), baigné par une lumière bleue. L'image miniaturisée se projetait sur la paroi de verre. Une gravure figurant le soleil, un objet métallique, creux et arrondi à voir à hauteur d'yeux dévoilait des vues d'un paysage baigné d'une lumière verte, dans son intérieur. Et un petit objet *l'Esprit de la montagne*, construit en métal, installé dans un creux des murs.

d'errance. Sarkis considère que l'œuvre n'est pas une fin en soi. Ainsi, chacune de ses installations prend une résonance différente selon les éléments qu'il intègre et le lieu dans lequel elles sont présentées. Quand, dans une exposition précédente réalisée à Berne en 1968, il dit : « *Ma mémoire est ma patrie* », il accorde une importance relative à un lieu géographique précis. Il loue surtout le *scintillement* de son espace mental où les choses trouvent leur emplacement et leur taille. Comme il le dit lui-même, dans sa démarche : « Les œuvres se déplacent avec leur expériences. Les expériences deviennent mémoire. »⁴³⁹

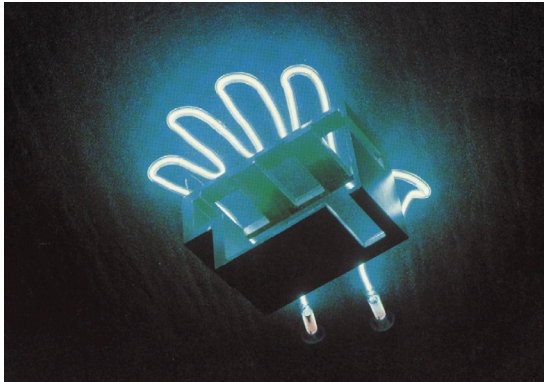
Ce scintillement trouve dans *La chambre de la rue Krutenau* l'espace d'une construction temporelle magique. Cette installation, réalisée en avril 1989 à Strasbourg, dans une grande salle de l'Ancienne douane, a été exemplaire. À l'entrée était inscrit en néon bleu ce message : *Ici la nuit est immense*. Sarkis nous introduit dans une sorte de récit, construit avec ses objets, la lumière et l'architecture mêmes.

La chambre de la rue Krutenau en satellite est une construction complexe. Sarkis y orchestre le corps-à-corps entre les œuvres et le spectateur, par un jeu d'échelles. Il s'est approprié l'espace de sa chambre (une quasi cellule) à Strasbourg, qu'il a déplacé dans l'espace du musée. (C'est dans son atelier de la rue Krutenau qu'il réalisa la série d'aquarelles présentées dans une salle annexe à l'installation).⁴⁴⁰

Dans une salle de 50 x 10 m, bordée d'une canalisation de cuivre où circule l'eau de Ill, (la rivière que l'on l'entend couler aux pieds du musée), l'artiste a distribué six modèles de sa chambre atelier strasbourgeoise. Respectivement à l'échelle 1/50^e, 1/20^e, 1/10^e, 1/5^e, et 1/1, ses maquettes étaient distribuées dans la salle, ponctuées par des éclairages oscillants qui donnaient la sensation de « *presque une pulsation* ». Tout au long de ce parcours, l'on voyait intégrés à ces modèles des objets. Il s'agissait d'objets trouvés au hasard de ses déplacements, ou ayant figurés dans d'autres installations et se retrouvant ici replacés avec les différentes échelles de sa chambre, des-

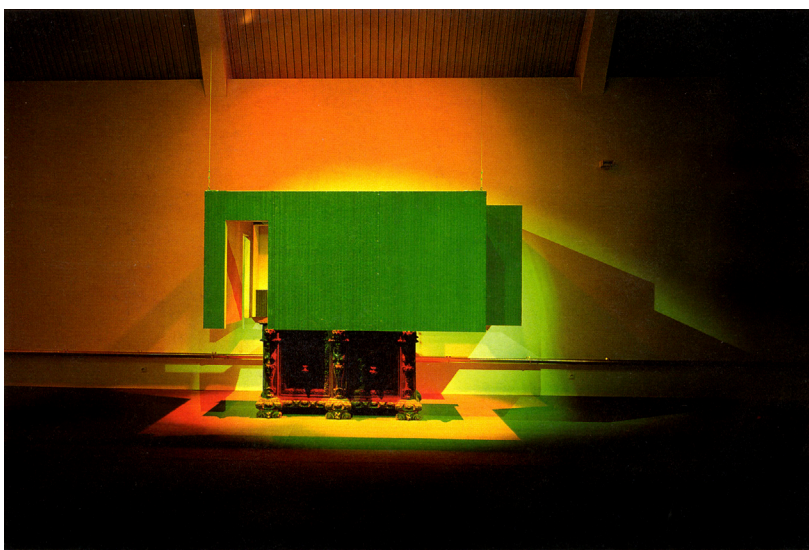
⁴³⁹ « Réponse de Sarkis à une proposition de Christian Bernard. Lexique Sarkis », *Art Press* n° 220, p. 40-46.

⁴⁴⁰ Il faut se rapporter à l'excellent texte de présentation de cette exposition de Sarkis. R. Recht, *Sarkis, Ma chambre à la rue Kruteneau en satellite*. Strasbourg, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1990. Voir l'annexe 2, Tome II.



Sarkis, *Ma chambre de la rue Krutenau en satellite*. Ancienne douane, Musée de la Ville de Strasbourg, 1989.

Le modèle réduit au 1/50^e, vue d'ensemble.



Le modèle réduit au 1/2^e, vue d'ensemble.



Vue d'une partie de l'installation depuis l'entrée sous un éclairage fort.



Sarkis, *Ma chambre de la rue Krutenau en satellite*.
Ancienne douane, Musée de la Ville de Strasbourg, 1989.
Le modèle 1/1 avec le tigre, les bandes magnétiques
et les photographies de la rue Vergniaud,
et le fusil rouillé. Toutes les photographies sont de l'artiste.

sinant des temps et des expériences perceptives singulières. Sarkis nomme *Kriegsschatz*, littéralement « trésor de guerre »⁴⁴¹, sa collection personnelle d'objets signifiants. Il les déplace d'expositions en expositions, s'exprimant au travers de ce lexique concret qu'il intègre aux lieux qui l'accueillent. En traversant l'installation, on peut se demander ce qui se produit dans cette articulation entre objets et maquettes, dans cet espace muséal. De quelle mémoire sont-ils porteurs ? Quel espace figurent-ils ? Quel rapport au temps instaurent-ils ?

En altérant l'échelle de sa chambre, Sarkis joue avec notre perception. Nauman disait que l'échelle fournit deux sortes d'informations : « information physique et visuelle et information intellectuelle qui indique que la sculpture est seulement un modèle. Immédiatement vous imaginez quelle serait la taille réelle et comment se positionner devant elle. »⁴⁴². Avec cette manipulation d'échelle, Sarkis *travaille* les rapports au corps du spectateur dans ce déplacement, en lui faisant ressentir l'enjeu qui se passe dans l'espace de la chambre. Comme l'a précisé Recht, « L'installation intègre le parcours dans la durée, dans l'expérience de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle intègre absolument le spectateur dans le processus artistique. »⁴⁴³

La maquette à l'échelle 1/1 reconstitue la chambre originale, fortement éclairée par le haut, dans laquelle il a disposé sur le sol 15 piles de bandes magnétiques⁴⁴⁴. La pile centrale fait office de socle pour une sculpture d'un tigre. Dans un coin, nous voyons un fusil rouillé ainsi qu'une énigmatique rangée de cadres (une série de photographies de son atelier de la rue Vergniaud)

⁴⁴¹ « Réponse de Sarkis », op. cit, p. 42. « *Kriegsschatz (depuis 1976). Trésor de guerre. C'est une réponse (antidote) aux objets collectés, très souvent par la force, dans d'autres cultures et présentés, entassés, dans la même architecture, à une même température, sous une même source lumineuse. Mes objets, sculptures, installations luttent contre cette situation figée.* »

⁴⁴² N. Benezra, « Bruce Nauman en perspective » in : *Bruce Nauman*, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, 1994, p. 35. L'auteur cite la réflexion de Bruce Nauman au sujet de l'échelle : « Información acerca de la escala da dos clases de información: información física y visual e información intelectual que indica que la escultura es solo un modelo. De inmediato te pones a imaginar cómo sería a tamaño real y como reaccionarías con ella. »

⁴⁴³ R. Recht, *Sarkis, Ma chambre à la rue Kruteneau en satellite*. Strasbourg, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1990. p. 30.

⁴⁴⁴ Selon les précisions de Roland Recht il s'agit des œuvres de Wagner, Schoenberg, Berg, de Webern et de Tarkowski.

tournés contre le mur⁴⁴⁵. Ces divers objets en attente font de cette reconstitution un lieu latent, habité de potentialités et de mémoires enregistrées (bande sonores, photographies) déplacées de son atelier parisien. Comme le remarque Recht : « Riches de leur histoire propre, ils véhiculent la mémoire des lieux qu'ils ont occupés. Selon le principe du butin de guerre (kriegsschatz) ou du trésor des reliques, ils composent un vaste réseau mental où se multiplient et se croisent à l'infini les mouvements de sens. »⁴⁴⁶

Comme dans le tissage d'une toile d'araignée, l'artiste prend en compte dans son travail le lieu d'accueil, L'Ancienne douane, où viennent peupler des exemplaires tirés de sa collection. Chargé de connotations personnelles (son vécu) et historiques, l'écritoire chinois est encadré par le modèle de la chambre, à l'échelle 1/2, suspendu à mi-hauteur. Un meuble, baigné d'une lumière rouge intense, semble imposer sa présence. Calciné d'un côté, il recèle ses secrets et paraît beaucoup plus grand par cette mise en scène. Au-delà du principe de collection, la *mise en scène* renouvelée de son *musée personnel* engendre ici un espace de rêve qui pourrait bien laisser présager une apparition lointaine d'un ange⁴⁴⁷. Pour Sarkis, sa mémoire est la pensée de l'avenir dans la mesure où son œuvre toute entière se nourrit de ces déplacements⁴⁴⁸. L'inclusion d'éléments appartenant à d'autres expositions, loin d'enlever l'énergie de son travail, alimente son trésor. Ces pièces porteuses de sens condensent ce qu'il a récemment nommé de *Leidschatz*. Elles sont le réservoir de puissance mémorielle. Elles émeuvent l'énergie douloureuse qu'ils ont emmagasinée.⁴⁴⁹

Ma démarche actuelle est proche de celle de Sarkis en ce qui concerne l'utilisation des « supports visuels » en mobilité. À l'intérieur de notre cabine, notre

⁴⁴⁵ Peut-être ses photographies sont-elles celles qui participent de l'essai en image de Sarkis, publié dans *Les trésors de la Mnémosine : Recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*, C'est au dire de l'organisatrice « un ouvrage insolite, entre livre d'artiste et de son œuvre rassemblée. »

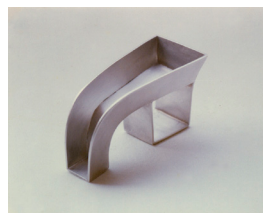
⁴⁴⁶ R. Recht, *Une installation de Sarkis*, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1990.

⁴⁴⁷ W. Benjamin, « Annonce de la revue *Angelus Novus* » in : *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2002, p. 273 : « Selon une légende talmudique, les anges eux-mêmes – qui se renouvellent, innombrables, à chaque instant sont créés pour, après avoir chanté leur hymne devant Dieu, cesser de chanter et disparaître dans le néant. »

⁴⁴⁸ R. Recht, op. cit., p. 30.

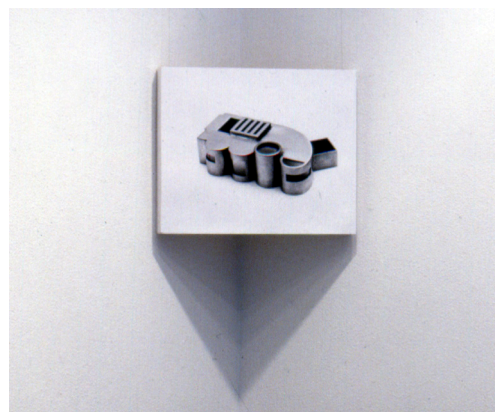
⁴⁴⁹ U. Fleckner op. cit., p. 15 : Le lexique Sarkis a été enrichi par la notion « *Leidschatz* », déplacé de la démarche d'Aby Warburg. Selon Warburg, les œuvres d'art sont le « produit qui permet de maîtriser la peur dans la mémoire sociale. »

collection de gestes *raisonne* et dévoile nos inquiétudes sociales, révélant la dimension critique (historique) des gestes récurrents dans l'histoire humaine. Ce qui distingue ma pratique c'est le mouvement de repli et d'expansion, d'intériorisation profonde et de distanciation que les gestes manifestent.



Maria Ivone dos Santos,
Bagues Construction, argent, verre, 1990.

Le jeu avec l'échelle, que j'ai tant travaillé avec mes bijoux, s'est déplacé vers les jeux projectifs de la photographie.⁴⁵⁰ L'œuvre charnière de ce passage, *Casa*, en atteste. La pièce photographiée mesurait 10 x 6 cm, et a été faite à partir des lames de maillechort unis par soudure. Les ouvertures latérales de la pièce et la partie supérieure (ronde), ont été bouclés par une lame transparente (Rhodoïd) et par un plateau de verre. C'est peut-être avec cette construction projetée à partir de l'espace de ma main, à la taille de ma main, qui avait l'apparence d'une forteresse, que j'ai démarré mes investigations sur la portée de l'image. La prise de vue de cette maison agrandie sur papier nous informait sur une tout autre réalité. J'ai gardé encore jusqu'au jour d'aujourd'hui cet objet dans les profondeurs de mon coffre. C'est l'image de cet objet photographié qui m'intéresse.



Casa (Maison), 1991.
Photographie noir et blanc, 50 x 60 cm.

Expositions : *Extensiones Lejanas*,
Madrid, Espagne, 1992.

Tandis que Sarkis reste attaché à la force expressive des objets mis en scène lors de ces expositions, je travaille de plus en plus avec des images élaborées selon un jeu de 'double représentation'. Les expériences recueillies dans l'espace de ma vie, incorporées littéralement lorsque je refais un geste

⁴⁵⁰ Toute une série de « bagues constructions » ont constitué mon travail de conclusion du diplôme de bijoutière aux Arts Décoratifs de Strasbourg en 1990. Ce travail fut présenté avec une « valise-construction » qui s'ouvrait sur une table. L'ensemble m'a fait réfléchir sur ces rapports physiques entre les objets et le corps. J'ai continué à travailler cette problématique pendant ma Maîtrise d'Arts Appliqués à Paris I : *Espace du corps/Parure de l'esprit : conception d'un bijou et réflexion sur sa portée.* (1993). L'ensemble de mes recherches avec les bijoux fut montré à la Galerie *Ipsofacto*, Lausanne, 1994, portant le titre : *Enquête d'espace : dix-versions.* Voir l'annexe 3.3, Tome II.

(poing, mains en accueil, prière), sont répétées, interprétées au sens théâtral du terme, et se déplacent à la surface des supports que j'utilise.

Avec ma *Cabine* démontable, construction qui contient et déplace mon bagage empli de répertoires de gestes et de registres des espaces occupés, je cherche un terrain où pouvoir m'installer, comme le font les gens du voyage. Passeur de frontières dans ma vie personnelle et professionnelle (peintre, graveur, bijoutière, photographe, sculpteur, enseignante), le contenu en attente de chaque chose présentée dans la cabine me mobilise.

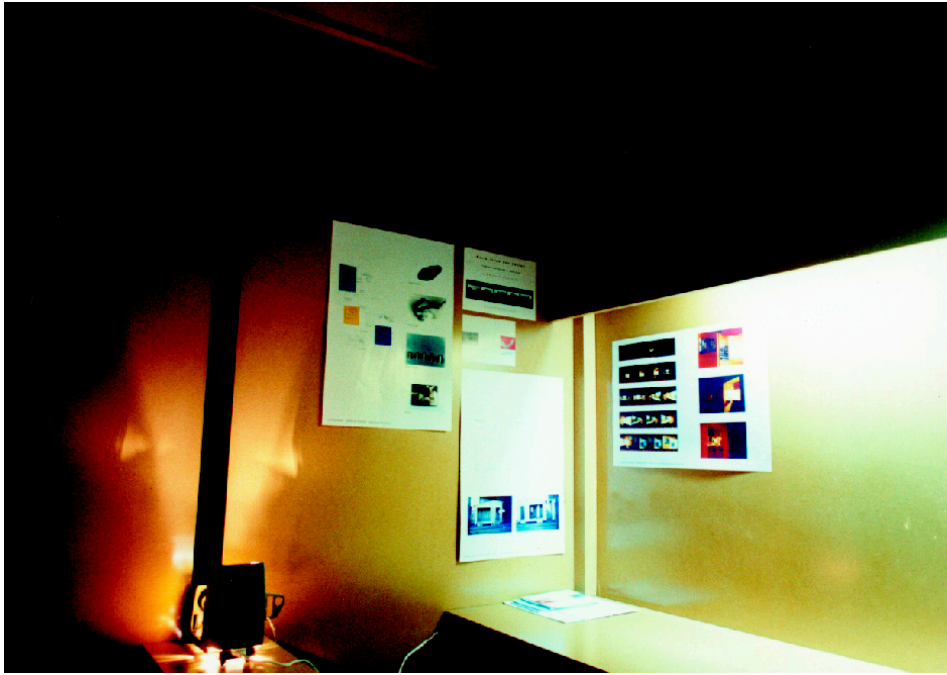
Ce 'lieu mobile', cet atelier, constitue pour moi à la fois un point d'arrivée et un point de départ pour la thèse. Un point d'arrivée parce qu'il concrétise mon besoin de réunir dans une seule œuvre ma pensée dans tous ses états : documents, projets, négatifs, textes. Un point de départ, parce que cette cellule contient 'un monde' à partir duquel je vais poursuivre mon chemin artistique.

L'exposition *Remetente* (1998) a été le premier arrêt de ce déplacement prospectif. Le deuxième montage de la cabine, en 2000, pendant l'exposition *Temps, Corps, Corps, Moyen*,⁴⁵¹ a été vécue comme une occasion de réorganiser davantage les documents de la cabine. Comme cette cabine était censée voyager vers deux autres galeries, il fallait faire attention aux dommages (vols, etc) de la documentation originale. Cette contrainte m'a poussée à substituer une partie des documents par des fac-similés. Cette situation m'a davantage fait réfléchir sur le groupement des informations. J'ai alors réuni des images tirées des archives originales et j'ai obtenu des copies numériques. J'ai montré cinq affiches format 32 x 45cm. J'ai aussi intégré trois planches contact d'images plus récentes, dont la série de prises de vue d'agates que je désirais avoir à proximité pour méditer sur un projet d'installation en ébauche : *Strates*. J'ai également inclus les photocopies des projets qui appartenaient au premier montage, *Remetente*.

⁴⁵¹ Cette exposition a été le résultat d'une sélection nationale réalisée par des commissaires d'exposition de l'Institut Itaú Cultural, São Paulo, Brésil. La cabine fut présentée à Campinas du 27 avril au 16 juin 2000. Initialement il était prévu qu'elle participe de deux autres montages à Brasília et à Belo Horizonte. Comme cette œuvre avait été sélectionnée aussi pour voyager dans une exposition à Berlin, elle a été retirée du circuit et fut substituée par *Distension*. Malheureusement, l'exposition de Berlin a été annulée suite à des problèmes administratifs. La cabine est à présent démontée en attente d'autres possibilités de montage futurs. Voir l'annexe 3.6, Tome II.

L'espace physique de la galerie à Campinas était plus petit que le précédent. La cabine fut montée au milieu d'une pièce de 6 x 4 m. En conséquence, les projections sur les murs avaient diminué en taille, s'adaptant aux limites des murs. Sur le mur gauche, j'ai projeté la même image de la main qui, dans le montage antérieur se trouvait à droite. Sur le mur droit j'ai projeté une diapositive figurant une vue éloignée de la cabine tirée dans l'exposition *Remetente*. Par ces jeux de renvois, l'image de la main apparaissait projetée deux fois. En grand, sur le mur gauche et toute petite, projection d'une *projection* sur le mur droit.

Cette installation exposait la cabine en vrac et son 'double' provoquant une mise en abîme des gestes et des espaces. Cet effet était très troublant. C'était étrange de la voir en tant qu'image et de l'avoir en même temps présente physiquement. Par ce montage, nous arrivions à inscrire des durées temporelles et à déboîter des espaces. Les *Espèces de projections* trouvent alors, au moment de l'exposition, leur *Espace de mémoire*.



Vue interne, côté gauche :
 Planche I – Containir/
 Peser, Invitation «*Exten-
 siones Lejanas*», «*Ilími-
 tes : cercanias y confines*»,
 Planche documentation
 de l'installation de la *Ca-
 bine de projection* : «*Re-
 metente*», Porto Alegre,
 1998.



Vue interne, côté gauche avec
 la projection des mains au fond
 (même image de l'exposition
Remetente)



Vue interne, côté droit avec projection d'une
 diapositive tirée de la documentation anté-
 rieur. La *Cabine de Projection* (exposition
Remetente) mise en abîme par ce nouveaux
 montage).

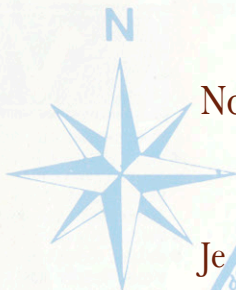
Cabine de Projection, 1998/2000.
 Exposition : *Temps, Corps, Corps, Moyen*.
 Campinas, Brésil.



Cabine de Projection, 1998/2000.
Exposition : *Temps, Corps, Corps, Moyen*.
Campinas, Brésil.

STRASBOURG

PLAN D'ORIENTATION DU CENTRE



Notes d'errance: en larmes

Je me souviens être arrivée à Strasbourg par le train, dans la matinée du 20 juillet 1987. Pendant le trajet je rêvais d'une ville dont je ne connaissais que quelques images de cartes postales, les cigognes et la description d'une amie qui l'avait visitée. Munie d'un plan de la ville obtenu à la gare, j'ai traversé le boulevard Président Wilson, en direction de la Petite France, quartier pittoresque, bordé par l'Ill. Il y avait peu de mouvement dans les rues. Je marchais, habitée par la sensation de contentement d'être finalement arrivée dans cette ville où j'allais vivre pendant un an.

Alors que je me rendais Place de l'Université, je me suis arrêtée sur le trottoir pour essayer de repérer d'où venait la musique que j'entendais. Je suis entrée dans une église très sobre (Saint Thomas). Le son d'un orgue me traversait le corps et me faisait vibrer à l'unisson. J'ai marché dans ce temple, dans un état 'supraterrestre', (pour reprendre une notion de Cioran), sans savoir dire combien de temps je restais là.

Depuis, cette expérience m'accompagne. Je me suis aperçue qu'un certain type de musique a le pouvoir de me transporter et de m'élever. Je goûte alors la saveur d'une gloire infinie et de mes yeux déversent des flots de larmes que j'essaie de retenir dans les paumes de mes mains.

5. DYNAMIQUE PROJECTIVE

5.1. Le négatif comme projection : *Remetente/Méditations*

« Dire non, c'est, d'un point de vue dynamique, engager une esthétique du refus où ruses et sortilèges formels s'exaltent réciproquement. »⁴⁵²

« J'étais l'heure qui doit me rendre pur. »⁴⁵³

J'ai évoqué précédemment, lorsque j'ai présenté *Boîte à Bijoux*, le fait que le négatif photographique était le modelage des ombres d'un espace tridimensionnel 'gravé' sur une surface plane sensible, qui permettait de restituer cet espace en positif bidimensionnel. La *Cabine de Projection* projette des négatifs photographiques d'une série de gestes de nos mains. Directement lancé sur les murs, ce négatif utilisé en tant que diapositive sert de tamis à la lumière des projecteurs. Il est l'espace de mémoire d'un geste.

La vision de ce geste en *négatif* provoque notre perception. Cette image projetée sur les murs de l'espace d'exposition donne l'illusion d'un bas-relief. Les gestes transportés par la lumière paraissent rentrer dans la surface du mur, et en même temps, ces mains géantes semblent accueillir la *Cabine de projection* toute entière. Ces halos lumineux, gestes de rassemblement, entourent l'espace concret de la cabine.

L'observation de cette situation nous a amené à concevoir le travail du geste et du négatif comme une opération à l'intérieur d'une stratégie

⁴⁵² M. Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique, L'artiste stratège de l'inconscient*, Paris PUF, 1994. p. 262 : « C'est aussi, d'un point de vue, cette fois, économique, reconnaître que l'esthétique du refus, travaillée en son fond par la libido démoniaque, se converti en une réelle *esthétique du désir*, pour peu que l'artiste, acceptant les enjeux du combat, grisé mais impérieux, se mue en véritable stratège de l'inconscient. »

⁴⁵³ S. Mallarmé, *Igitur in : Divagations, Igitur, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976. p. 46.

constructive plus étendue. Cette expérience nous a ouvert des perspectives de travail. Je me suis d'abord rendu compte que je pouvais modeler, au moyen d'un *jet lumineux*, mes plans de projection. J'ai ensuite confronté deux expériences : produisant un bas-relief – j'ai enfoncé ma main dans une matière souple, la pâte à modeler. Après, j'ai versé du plâtre sur *l'empreinte* du geste ; j'obtenais ainsi un « haut-relief ». Le geste en creux se doublait d'un geste en avant. Ces deux expériences ont abouti à un travail, postérieur à la cabine, qui se classe dans notre démarche sous la rubrique *Méditations*.

Par l'examen d'un cas, les *Méditations* me permirent de mettre en place une série d'expériences pratiques basées sur l'observation des phénomènes découverts tout au long de notre démarche. L'installation de la cabine comme lieu de mémoire et de projection de l'œuvre m'ouvrait au même moment des perspectives nouvelles. Les projets y étaient laissés à l'état d'ébauche, dans l'attente d'un développement. Ils constituaient des repères à partir desquels notre quête se poursuivait ; ils punctuaient des expériences qui nous *mobilisaient*. Dans quelle mesure nous informent-elles sur ce que nous ressentons ? Comment une dynamique opératoire produit-elle une *expérience tangible* ?

5.2. Le geste comme projet : *Méditations*

« S’occuper de la souffrance signifie toujours qu’il faut développer une énergie, trouver une forme pour pouvoir s’occuper de la mémoire de la souffrance. »⁴⁵⁴

« Tout m’est pâte, je suis pâte à moi-même, mon devenir est ma propre matière, ma propre matière est action et passion, je suis vraiment une pâte première. »⁴⁵⁵

En parcourant le chemin d’un geste qui part de *l’acte* à *l’apparence* et à *l’apparition*, le geste comme *natif* et *négatif*⁴⁵⁶ placé dans une certaine situation, nous provoquons la rencontre entre le *toucher* et le *touchant*. *Le geste comme projet*, et *écran* et *écran*, vont me permettre de travailler avec ces espaces de contact. Un travail d’empreintes, certes, mais aussi un travail prospectif, un exercice de pondération sur les modes de fixation d’un geste.

La lecture des journaux quotidiens peut quelquefois avoir la force d’un coup de poing en plein estomac. Ainsi l’image d’une femme, pleurant la perte de son bien-aimé, a réveillé en moi des sentiments. Apparaissant soudain comme la meilleure illustration d’un passage lu et relu de Novalis, la force de cette image me happe.⁴⁵⁷ C’est ainsi sensibilisée que j’introduis cette image dans mes archives de gestes. Extraite du monde de tous les jours, elle *estampe* la dimension tragique de l’homme.

⁴⁵⁴ U. Fleckhner, Le trésor de souffrance devient un bien humain, in : *Les trésors de la Mnémosine*, op. cit., p. 18 : citation attribué à Sarkis, cité dans : Drateln 1991, p. 295.

⁴⁵⁵ G. Bachelard *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 80.

⁴⁵⁶ G. Didi-Huberman, L’empreinte comme exigence, in : *L’Empreinte*, op. cit., p. 117. : « L’apparence est définie comme « impression rétinienne » de l’objet, ses « conséquences sensorielles » en général, L’apparition s’en distingue comme condition à la fois *native* et *négative* de l’objet : elle nomme, dans les préoccupations quadridimensionnelles de Duchamp, le processus projectif par lequel l’apparence se rend capable de prendre corps en transitant d’un monde dimensionnel à un autre. »

⁴⁵⁷ Novalis, *Hymnes à la nuit*, III. p. 125 : « Un jour que je versais amèrement des larmes, que défaite en douleur, mon espérance allait s’évanouir, – et j’étais solitaire, debout près de cette terre aride qui, lieu obscur et resserré, détenait l’être de ma vie – solitaire comme aucun solitaire n’avait jamais été – oppressée d’une angoisse indicible, à bout de forces, plus rien qu’un souffle de détresse... »

Interdite d'oubli par la présence de cette image *touchante* affichée sur le mur de la *Cabine de Projection*, inquiète de la persistance de cette image qui me demande à être travaillée, je l'accueille. Puis-je trouver les moyens de répondre aux questions posées par l'image ? Me mettant au travail, je regarde d'abord ce qui, dans l'image même, conforme la situation du geste. Les mains de la femme tiennent un morceau de tissu qui absorbe ses larmes. Je fais alors l'expérience de me mettre moi-même dans cette position, un peu comme dans *Zone d'Ombre*, et le geste me renseigne sur son espace *négatif*. Tout ce qui reste dans l'ombre, dans ce geste de pleurer, devient alors une zone de contenance.



Méditation / Boîte à Larmes, 1996/2000.
Re-photographie en noir et blanc sur papier Ilford Cetin, 49,5 x 49,5 cm (détail recadré d'après photographie tirée de la presse).

Avec mes deux mains couvrant mes yeux, je suis confrontée au vide. Dans mon exercice j'imagine que cet intervalle vide est une paroi blanche. Cette morphologie est équivalente à celle qu'occupe le tissu présent dans l'image. Poussant un peu l'exercice, je fais des empreintes de la morphologie de mes mains et de la partie correspondante de mon visage, avec un tissu enduit de plâtre. Ces deux empreintes reconstituent, en tant que parois rigides, le *blanc* présent dans l'image du journal.

En présence de ces deux parois, je m'étais rendue compte que si je les liais ensemble, je pouvais faire un objet qui pourrait servir de contenant des larmes. Tenu entre mes mains et contre mon visage, l'objet creux épousait le geste en même temps qu'il formait une boîte. Je m'étais aperçue que le geste lui-même était le *projet-prototype* de l'objet.

À cette constatation est venue s'ajouter la question de ce qui n'était pas visible dans l'image et dans ma représentation. Il s'agit du contenu même que ce geste était censé accueillir : les larmes. Indices-fantômes d'une souffrance, les larmes absentes de mon exercice de représentation étaient néanmoins là en tant que *projection*. « Qu'est-ce qu'une projection, et que signifie la figure d'une projection, là où il n'y a pas encore d'espace ? »⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ J. Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.

En suivant les pistes de ma propre démarche personnelle, avec mes propres sensations, je me mis à associer l'état liquide des larmes, leur image et transparence aux cristallisations rocheuses que je collectionnais. J'imaginai que la douceur et la légèreté absorbante du coton, recevant les larmes, devenait lourde et pesante. J'enregistrais ces différentes possibilités avec la photographie. La lecture d'un texte de Cioran, dans lequel l'écrivain avouait le désir (qui rejoint le nôtre), *de peser des larmes* pour les comprendre a nourri notre sujet d'étude. Il écrit à ce sujet :

« Je songe à une herméneutique des larmes, qui tenterait de découvrir leur origine ainsi que toutes leurs interprétations possibles. Afin d'aboutir à quoi ? À comprendre les sommets de l'histoire et à nous dispenser d' « événements », puisque nous saurions en quelle mesure l'homme a réussi à s'élever au dessus de lui-même. Les larmes prêtent un caractère d'éternité au devenir ; elles le sauvent. Ainsi, que serait la guerre sans elles ? Les larmes transfigurent le crime et justifient tout. Les peser et les comprendre c'est trouver la clé du processus universel. Le sens d'un tel approfondissement serait de nous guider dans l'espace qui relie l'extase à la malédiction. »⁴⁵⁹

La recherche de Cioran cherche à constituer la transition entre les deux situations paradoxales, l'extase et la malédiction, au travers d'un exercice de *pondération* des larmes. Il se questionne sur comment dépasser la souffrance. Nous nous questionnons sur la persistance de certains actes humains, sur ces gestes qui traversent le temps et l'espace pour réapparaître à nouveau. Au dire de Warburg, ces gestes constituent le butin historique de l'homme et sont l'objet propre d'une science de la civilisation : « Le trésor de souffrance de l'humanité devient un bien humain. » L'historien nous dirige alors sur le *travail* d'un retour. Que devient 'un geste', comme élément figuratif et comme matrice de l'espace, dans les mains d'un artiste ? Il ajoute alors : « L'élément figuratif se trouve dans le trésor des archives de l'âme organisées selon la tension ressentie par le moi à la recherche de son style entre passion et modération, entre décharge des pulsions et la culture intellectuelle. »⁴⁶⁰

Comment cette tension est-elle gérée dans notre démarche ? Dans la cabine, des images incomplètes - la prise de vue, la découpe du journal, la

⁴⁵⁹ Cioran, *Des Larmes et des Saints*, Paris, l'Herne, 1986, p. 65.

⁴⁶⁰ A. Warburg, Le trésor des archives de l'âme. in : *Les trésors de la Mnémosyne*, op. cit., p. 259.

série d'images des cristaux et le texte que je me suis approprié de Cioran - cohabitent et m'aident à élaborer une pensée, un autre *Pensun*. La documentation de la pièce *Zone d'Ombre* nous rappelle un développement antérieur de notre quête sur les espaces négatifs du geste. Néanmoins, si *Zone d'Ombre* posait la question de *pondérer* l'éten- due noire de l'image du geste pour en révéler la masse de l'ombre, ce nouveau travail développe autrement l'espace négatif du geste. Deux déploiements sont alors possibles : envisager le geste même de pleurer comme projet d'une zone de contenance des larmes, et *projeter* des rapprochements entre les larmes et les cristaux.



Méditation / Boîte à Larmes,
1996/2000. Photographie en noir
et blanc (détail), 49,5 x 49,5 cm.

Trois années s'écoulèrent avant que je ne puisse donner suite aux deux directions contenues dans l'image : exposer les *figures* et créer *l'objet*. J'ai attribué ce temps d'arrêt à un besoin de laisser les choses au repos. Je savais aussi que des pensées (penser du latin « *Pendere* », « *pensus* » : pendre, peser) se révéleraient à l'occasion, dans l'éruption même de la nécessité de les montrer (penser c'est peser). Ce travail se constituait en silence, un peu comme les diamants qui se forment en profondeur et qui, soumis à une pression venue du centre même de la terre, émergent à la surface.

Aussi, une invitation à exposer se présenta comme prétexte à les sortir de leur condition de projet⁴⁶¹. En revoyant ces images disposées sur l'épreuve contact, exposées dans la cabine, je décidais d'en agrandir quatre. Ces quatre photographies noir et blanc, agrandies au format 49,5 x 49,5 cm, furent disposées dans l'espace d'exposition, les unes à côté des autres, pour constituer un ensemble. La disposition des images dans l'espace d'exposition révélait un travail de montage. L'image de la femme était intercalée avec celles des cristaux. Ce montage d'images transparentes et lumineuses tempérerait la force dramatique de la figure tirée du journal.

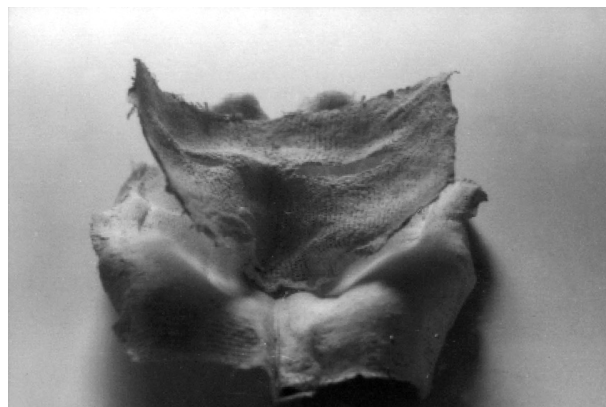
⁴⁶¹ Blanca Brites a organisé une exposition réunissant les recherches de quelques artistes enseignant à l'Institut des Arts : *Singular no Plural* (Singulier au Pluriel), Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.



Méditation / Boîte à Larmes, 1996/2000.
Quatre photographies en noir et blanc sur Papier Ilford Cetin, 49,5 x 49,5 cm.

Expositions : *Singular no Plural*, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2000.
Saudade, Villa Steinbach/Musée des Beaux-Arts, Mulhouse, France, 2001.

La re-*photographie* de la femme pleurant, tirée des faits divers d'un journal et les trois tirages distincts des cristaux de roche, révèlent mon geste d'*extraction* et celui de *montrer*. L'image 'pincée' dans une vague d'information isole ce sujet et l'encadre. Images d'un contrepoint, les cristaux, froids, durs et à facettes, montrent leurs faces, en même temps que l'angoisse figurée se cachait la face. Ensemble, ces photographies deviennent une hypothèse figurale offerte à la contemplation silencieuse du spectateur. Comme s'il était possible de sonder les profondeurs de l'âme et d'en faire un portrait de larmes. Comme s'il était possible d'isoler la souffrance, au sens clinique du mot, par ce toucher.



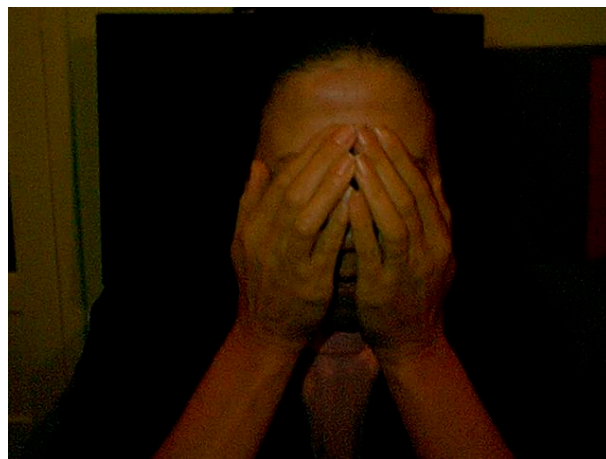
Étude pour la *Boîte à Larmes*, 1997-2002 :
Moulage d'après nature fait avec des pièces
de tarlatane imprégnées de plâtre.

En considérant notre quête du point de vue du contenant, ces *Méditations* nous mènent à une procédure inverse, proche *tautologiquement* parlant du corps physique et qui semble aboutir à la construction d'un *contenant* pour accueillir nos fluides corporels. J'ai imaginé que je pourrais réaliser la *Boîte à larmes* à partir des empreintes de mes mains et de mon visage moulés auparavant avec le plâtre.

Ici, le geste considéré dans sa fonction utilitaire nous dévoile son enveloppe : une surface limitée par deux parties du corps. Investies d'un *destin anatomique*, les parois trouées de l'objet (par où nos yeux se posent effectivement) peuvent se constituer comme l'espace d'une perte. Perte corporelle, *exprimée*, les larmes sont l'expression sensible d'un deuil. Ce contact entre visage et mains nous fait sentir l'absence de lumière. Le geste de pleurer nous plonge dans la nuit. À quoi sommes-nous confrontés ?

À la recherche d'une matière étanche, et qui soit si possible blanche, j'ai décidé d'essayer de réaliser ma *Boîte à Larmes* en porcelaine ou biscuit. Ce matériau me plaisait, étant donné qu'il me ramenait à l'univers domestique des objets utilitaires et fonctionnels, comme la tasse de thé qui nous réchauffe.

Ce choix nous a confronté, de nouveau, à l'univers technique du moulage. Pour réaliser la pièce en porcelaine, je devais partir du geste et de son empreinte afin d'en tirer un positif en plâtre et le refaire dans une taille légèrement agrandie, sachant qu'il diminuerait de taille lors de la cuisson. Je devais réaliser un moule divisé en parties en laissant une entrée pour la coulée de la pâte céramique. Les parois externes du moule devaient avoir une épaisseur de deux centimètres afin de permettre à la pâte (à base de Kaolin, feldspath et quartz) d'adhérer dans les parois du moule, par absorption. L'objet, ma boîte à larmes, serait alors soumise à une cuisson de température de 1350°C qui la rendrait dure et étanche. L'objet serait alors un récipient, un relevé concret d'une *attitude* de notre corps, devenant une *extension* qui nous permettrait d'accueillir nos fluides corporels et de recevoir nos larmes.



Étude pour *Boîte à Larmes*, espace du geste. 1997-2002. Registre photographique en une pose analogue à celle de l'image du journal.

Cet objet en ébauche tissait un dialogue avec un travail de Pascal Convert, *Autoportrait*, de 1992. L'artiste prélevait une zone de son visage pour la reproduire en métal.⁴⁶² Ce fragment détaché du corps semble être aussi le résultat d'une forme de méditation : « Quel est ce visage qui me fait porter un deuil du visage, quelque part entre le mien et celui des miens ?⁴⁶³ »

Pascal Convert a réalisé d'autres travaux portant sur le relevé corporel. De son côté, Didi Huberman aurait remarqué les paradoxes que ces procédures

⁴⁶² G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, p. 244 : « Le moulage de la tête a été effectué à partir d'un enregistrement vidéo laser (scanner). Cet enregistrement a permis, au moyen d'un automate, la réalisation d'un « buste » en plâtre à l'échelle 1. Un moule à sous-pièces en plâtre a été réalisé à partir de cette matrice. À partir d'un tirage en cire, une technique d'électrolyse de cuivre (réalisé par un orfèvre professionnel) a permis la réalisation d'une tête négative qui a été argenté par électrolyse d'argent, sur le cuivre. »

⁴⁶³ G. Didi-Huberman, *La Demeure, la souche, Apparentements de l'artiste*, Paris, Ed. de Minuit, 1999, p. 128-129. : « Nous voyons, certes, des morceaux de corps argentés, ainsi qu'une version en argent repoussé du visage soumis à l'empreinte – et tout cela pourra bien évoquer les précieux métaux traditionnels des anciens trésors de reliques. L'emploi du cristal irait lui aussi dans ce sens remémoratif. Mais les rapports – bien réels – que les objets de Pascal Convert entretiennent avec la relique sont des rapports déplacés, inversés, mis en aporie, *relevés*. »

ont créé : « Pascal Convert inventait un *lieu* du dedans, hautement subjectif, à mi-chemin entre la hantise et la méditation. Car la hantise comme la méditation savent *donner lieu* à une spatialisation paradoxale du visage, du corps propre ou d'un seul organe *projeté* et en même temps *renversé* dans sa figuration. »⁴⁶⁴

Didi Huberman, tout au long de son étude sur *l'Empreinte*, soulève la question du statut des formes ainsi obtenues. L'histoire de l'art humaniste n'acceptait pas les formes empreintes comme 'artistiques', puisque ces formes n'avaient pas de 'style' et n'étaient pas produites par une invention, un dessin ou un modelage. Réalisé par l'empreinte directe de matière à matière, ce procédé aveugle touche et enregistre la forme par un contre-motif. Sans exhiber une expressivité plastique, un modelé qui lui permettrait de révéler le talent de l'artiste, l'empreinte était, et continue encore à être, une technique de reproduction capable de restituer, de doubler une forme.⁴⁶⁵

Trop rudimentaire, elle appartient surtout à l'univers technique et aux autres branches de la science, telles que l'anthropologie, l'ichnologie (discipline de la paléontologie qui étudie les vestiges).⁴⁶⁶ Ce qui retient en particulier notre attention, c'est l'*intrication* d'une forme avec sa contre-forme ainsi que l'idée selon laquelle les formes sont des processus.



Pascal Convert, *Autoportrait*, 1992.
Empreinte de bras et de tête, argent sur cuivre - Installation FRAC des Pays-de-la-Loyre.
« Cette pièce est destinée à être incrustée dans le mur, en sorte que l'orifice du cou crée une ouverture dans le plan mural »

⁴⁶⁴ G. Didi-Huberman, *La Demeure, la souche, Apparements de l'artiste*, Ibid., p. 128.

⁴⁶⁵ G. Didi-Huberman, L'empreinte comme survivance in : *L'Empreinte*, op. cit., p.65. L'auteur nous parle que les formes ainsi produites sont un contre-modèle de la notion de l'art : « (...) Car l'humanisme d'institution qui fonde l'histoire Vasarienne – humanisme dogmatique, académisme axiomatique – s'oppose en bien de points à l'humanisme d'invention qui fonde l'art italien lui même (...) Brunelleschi, de Masaccio, de Donatello : il ne fonde pas en fixant des règles intangibles, mais expérimentent sans relâche, sur tous les fronts. »

⁴⁶⁶ G. Didi-Huberman, Ouverture sur un point de vue ichnologique in : *L'Empreinte*, op. cit., p. 190.

Très proches de l'inanimé, du fossile, les rapports entre formes et contre-formes nous rendent alors un produit, une empreinte qui est elle-même un substrat d'une expérience, d'un passage.

Trop proche d'un corps, un moulage sur le vif, comme cela a été le cas des ex-voto florentins par exemple,⁴⁶⁷ nous rend paradoxalement une forme dérangement, morte parce que trop réelle: « Une mode, une 'coutume solennelle et barbare', selon l'expression de Warburg, régna à Florence de la fin du XIII^e siècle au milieu du XVII^e siècle: Les personnages illustres eurent le droit d'exposer de leur vivant dans l'église Santissima Annunziata leurs effigies de cire, faites sur le vif, revêtues de leurs propres habits, parfois même à cheval. »⁴⁶⁸ Peut-être est-ce de là, dans ce double d'un corps, que réside tout le malaise observé dans le discours idéaliste de l'histoire de l'art.⁴⁶⁹

Toutefois, ce processus d'empreinte se trouve repris et utilisé par nombre d'artistes contemporains, dont ceux cités tout au long de notre étude (Duchamp, Nauman, Penone, Orozco), et surtout il est intégré dans notre propre pratique artistique.

En ce qui nous concerne, l'empreinte et la photographie sont les moyens que nous avons privilégié pour extraire une situation d'un contexte, produisant de cette façon un écart nécessaire pour en révéler un sens autre.

Nous avons fait le prélèvement de nos extrémités du corps, nos mains, notre tête, nos pieds. Nous utilisons l'empreinte pour dupliquer une partie de notre corps (*Méditations*), révéler un espace entre (*Zone d'Ombre*), interroger quels sont alors les phénomènes qui se produisent de par cette opération d'écartement, par ce contact et par ce toucher. Ouverte aux expériences et aux passages des choses, l'*empreinte*, aussi bien que la *photographie*, sont pour nous autant d'hypothèses techniques d'un toucher toujours autre.

Didi-Huberman nous a aussi indiqué que « l'empreinte nous oblige à penser d'un même mouvement l'emprise (le contact avec le substrat, où se

⁴⁶⁷ G. Didi-Huberman, L'empreinte comme survivance, *L'Empreinte*, op. cit., p. 190.

⁴⁶⁸ B. Saint-Girons. Plasticité et Paragone in: *Plasticité*, éd. Léo Scheer, Paris, 2000, p.47 : l'auteur nous raconte une pratique aussi répandue en Occident, mais toujours releguée aux savoirs artisanaux.

⁴⁶⁹ G. Didi-Huberman, L'image matrice in: *Devant le temps*, op. cit., p. 81.

forme l’empreinte) et l’écart (la distance d’avec le substrat, où se présente l’empreinte) ». ⁴⁷⁰ Produisant un phénomène d’articulation ambigu, entre proche et lointain, les formes obtenues par empreinte se présentent dans cette complicité même. La technique produit une situation paradoxale puisqu’elle oblige celui qui regarde à reconstituer, à prêter à cette situation inanimée une âme. Ce que l’on appelle bel et bien une construction fantasmatique. Est-ce à ce moment que notre regard touche à une sensation ?

En ce qui concerne notre projet *Boîte à Larmes*, par exemple, nous sommes devant un écart qui aurait prélevé l’espace du geste, mais aussi devant un geste qui s’exprime (un pleur). La douleur s’ouvre comme un contenant pour les larmes. Cependant nous sommes également devant un vide. Nos mains vides sont capables de recevoir d’autres projections. Par conséquent, le négatif comme projection – travail des rapports entre formes et contre-formes – est aussi pour nous ce qui advient entre le touché et le touchant.

La partie supérieure de notre *Boîte à larmes* portera aussi l’empreinte de notre visage et l’*espace-geste* se donnera comme objet de pondération des larmes. L’objet, *lieu* de dépôt de nos souffrances, va alors jouer le paradoxe d’être une espèce de contact étrange : accueillant nos *pertes*, l’objet va servir à une méditation. Là où le *relevé* du corps, par un jeu d’inversions *révèle* l’objet, l’objet devient le lieu d’accueil de notre condition humaine. ⁴⁷¹

⁴⁷⁰ G. Didi-Huberman, L’empreinte comme pouvoir *in* : *L’Empreinte*, op. cit., p.50.

⁴⁷¹ Ce travail est en cours d’exécution.

5.3. Ecrin et écran : *Méditations et Topographie d'un Contact*

« La notion d'indice, pour nous, a ceci de particulièrement fécond dans le domaine des arts visuels qu'elle nous oblige d'abord à penser la question du « sens » (le sémiotique, voire le conceptuel, le sens-*sèma*) dans son articulation indéfectible avec celle du « sens » (le phénoménologique et le sensoriel, voire le charnel, le sens-*sôma*). Elle nous oblige également à repenser, devant chaque objet, l'unité fondamentale du visible et du tangible dont Merleau-Ponty, parmi d'autres phénoménologues, a si bien parlé. »⁴⁷²

« Je rêvais d'appareils qui me permettraient de projeter des visions lumineuses dans les airs, sur des étendues de brumes ou gaz (...) des murs plans et convexes, tapissés de matières artificielles comme la Galalithe, le trolithe, le chrome et nickel, qu'un seul mouvement de commutateur aurait transformé en lumière radieuse. »⁴⁷³

Le procédé du moulage nous permet de connaître l'espace négatif d'une forme. Les parois intérieures d'un moule montrent des saillies et des creux. Étués vides, les moules gardent ainsi la mémoire de la forme et peuvent désormais recevoir le métal ou une autre matière.⁴⁷⁴ Le positif restitue la *forme* de ce premier contact. La projection d'un négatif, les mains projetées depuis la cabine sur les murs de l'espace d'exposition, provoquent un effet similaire à celui d'un moule.

Écran et écrin sont deux sortes d'espaces, en principe distincts quant à

⁴⁷² G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, p. 113. (Cf. M. Merleau-Ponty, op. cit., 1964, p. 172-204.)

⁴⁷³ M. Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique: L'artiste, stratège de l'inconscient*. PUF, 1994, p. 62.

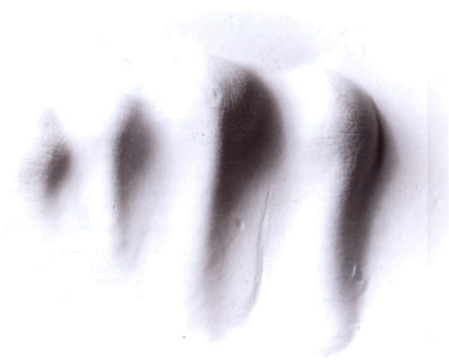
⁴⁷⁴ Cette question des espaces négatifs a été l'objet d'une recherche menée à l'instituto de Arte da UFRGS, Porto Alegre, intitulée *Le Double toucher du geste et du photographique*. Cette recherche se recoupe avec notre sujet de thèse. Nous avons analysé la dimension de la technique du moulage et son espace dans le texte publié : *O quarto escuro de Vânia*. Voir en Annexe 5.1, Tome II.

leur nature même, mais ayant en commun le fait d'être surfaces d'accueil d'une image et d'une forme. Dans notre démarche, ces deux espaces suscitent quelques questions. Qu'est-ce qu'un écrin ? Qu'est-ce qu'un écran ? L'écrin est censé épouser la forme d'un objet pour l'accueillir. L'écran, quant à lui, est une surface blanche ou réfléchissante, qui accueille un jet de lumière. Arca, « coffre », l'écrin est de la même famille linguistique et psychique qu'*arceo* : « Je contiens », et *arcanum* : « secret »⁴⁷⁵.

L'écrin pour 'garder' et l'écran pour 'regarder' se fondent sur des processus distincts sur le plan technique et sur celui de la réception. L'un est un objet matériel, produit par empreinte, tandis que l'autre est le support d'une image immatérielle. Ils peuvent être réunis dans notre démarche sous une rubrique commune d'*Espaces de Mémoire*. Espace d'une révélation, l'écran extrapole ses limites pour accueillir toutes sortes de projections: celui du geste, projeté sur les murs partant de la cabine, et celui de la cabine elle-même, projetée lors du montage de notre *Cabine* à Campinas.

Nous faisons souvent référence aux gestes de la main. En effet, dans le geste comme projet, ils sont aussi nos *matrices*. Ainsi, dans notre démarche, les mains peuvent fonctionner comme l'*écrin* des objets qu'elles génèrent. C'est le cas de *Du bout des doigts*, *Zone d'Ombre* et *Boîte à Larmes*. Un travail récent, une *Méditation*, propose l'enjeu d'articuler, dans un seul objet, ces deux procédés : l'empreinte et la projection. Essayer de rapprocher ces modalités d'accueil par une réalisation, c'est la faire entrer dans un espace marqué d'ambivalences sur le plan matériel aussi bien que sur le plan métaphorique. Cela signifie aussi faire parler ensemble l'empreinte tridimensionnelle de l'objet et celle de sa représentation, réunies par un dispositif optique de reproduction.

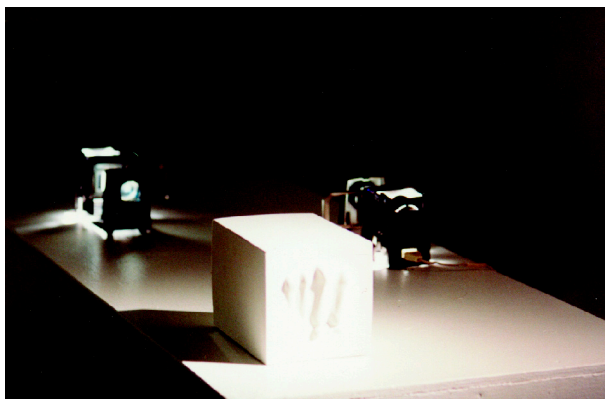
Pour faire cette *Méditation*, j'ai d'abord réalisé l'empreinte de ma main serrée, mon poing, dans la pâte à modeler, pour faire un tirage en positif



Méditation (étude) : articulation de l'empreinte avec la projection. Photographie en noir et blanc d'un positif en plâtre, tiré au format 30 x 30 cm. L'objet a été fait à partir d'une empreinte du geste (poing) sur la pâte à modeler.

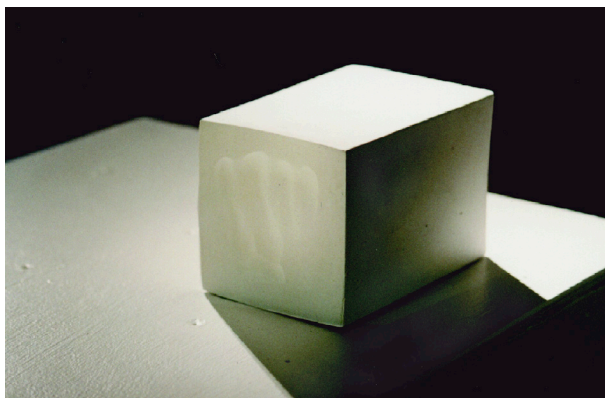
⁴⁷⁵ G. Durand, op. cit., p. 286. : Arca, « coffre » de la même famille linguistique et psychique que *arceo*, « Je contiens », et *arcanum*, « secret »

du geste. J'ai construit une sorte de boîte dont le fond était rempli de cette pâte où j'y ai enfoncé ma main pour produire l'empreinte du poing. Servant de paroi au plâtre liquide, cette boîte m'a permis de constituer un haut-relief du geste et d'en prélever aussi la forme d'un bloc. Sur le côté opposé du geste, j'ai préparé une surface blanche pouvant servir d'écran de projection.



Méditation, 2000. Sur la base : bloc en plâtre avec moulage du poing, 12 x 30 cm. Deux projecteurs. *Étude*.

Ce geste en blanc fut photographié et le négatif noir et blanc fut mis en cache afin de servir de tamis à une projection. Sur une face du bloc en plâtre émergeait l'empreinte d'un poing tandis que l'autre face, toute blanche, recevait le faisceau lumineux sortis des projecteurs. La lumière des projecteurs transportait l'image du négatif photographique de ce même poing vers le bloc en plâtre. L'effet que nous avons observé dans les projections de mains de la cabine - d'un bas-relief - se trouvait confronté avec le haut-relief en plâtre. La lumière semblait nous éblouir en même temps que les ombres du négatif, désormais logé dans cet écran, modelaient notre perception.



Méditation, 2000 (détail).
Projection sur le bloc en plâtre.

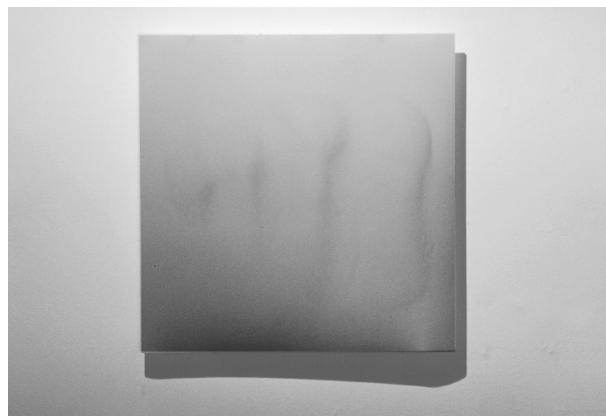
Exposition *Singular no plural*. Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil.

Deux petits projecteurs *Étude*, déplacés de la cabine, se trouvaient disposés sur la petite table. L'un projetait l'image du poing dans le bloc tandis que l'autre projetait une autre image de nos mains directement sur les murs de la pièce. En contre-voie, sur le coin du mur, les mains ouvertes dans une position d'élévation semblaient se modeler en bas-relief dans l'espace architectural. Méditations sur le geste et sur la présentation de l'image ;

présentations produites justement par l'envie de faire parler des antagonismes, et par l'envie de faire l'expérience concrète du *transport* comme élaboration problématique critique : discuter l'origine comme geste et le geste comme origine, penser le devenir de mes gestes.

Sur le mur de droite, dans l'espace de l'exposition à Porto Alegre, un tirage positif du poing sur papier noir et blanc, mesurant 49 x 49 cm, dévoilait en même temps le destin doublement projectif de la photographie. Comment l'image du poing déplacée dans différents *écrans*, sur d'autres supports, se portait-elle ? Quelles réalités nouvelles pouvaient être créées par ces transports d'image ? Le tirage sur papier du poing restituait la sécheresse suggérée par le modelage du poing en plâtre. Il dévoilait notre travail, très subtil lors du tirage, qui visait à préserver au maximum le *blanc* et l'opacité du papier, en modelant tout doucement les ombres du poing. Le réglage entre ces différentes étapes de travail, et entre ces divers types de projection, a fait de cet exercice un apprentissage.

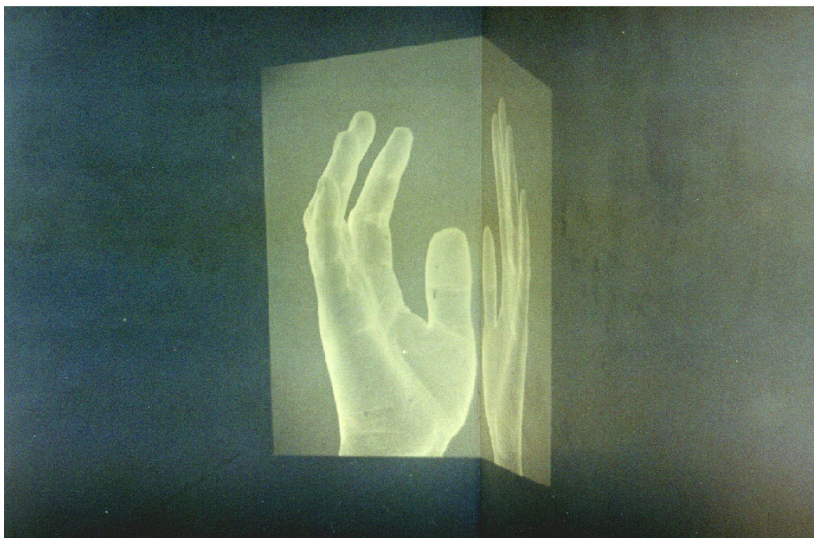
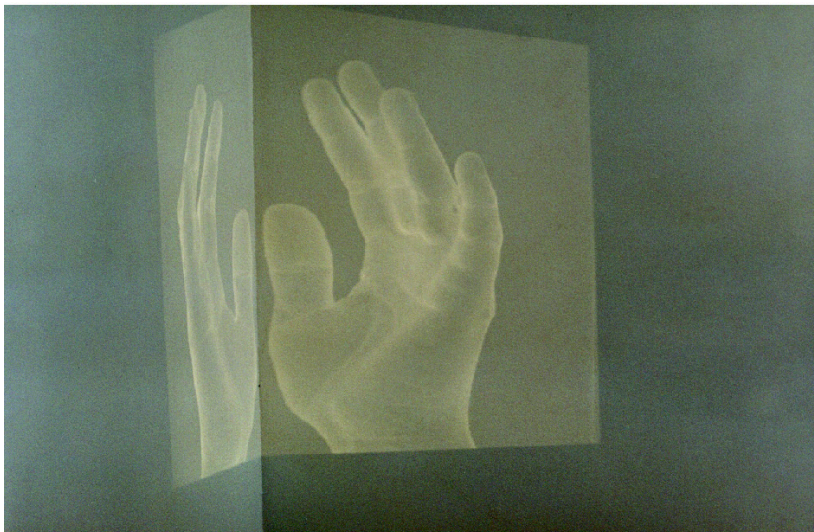
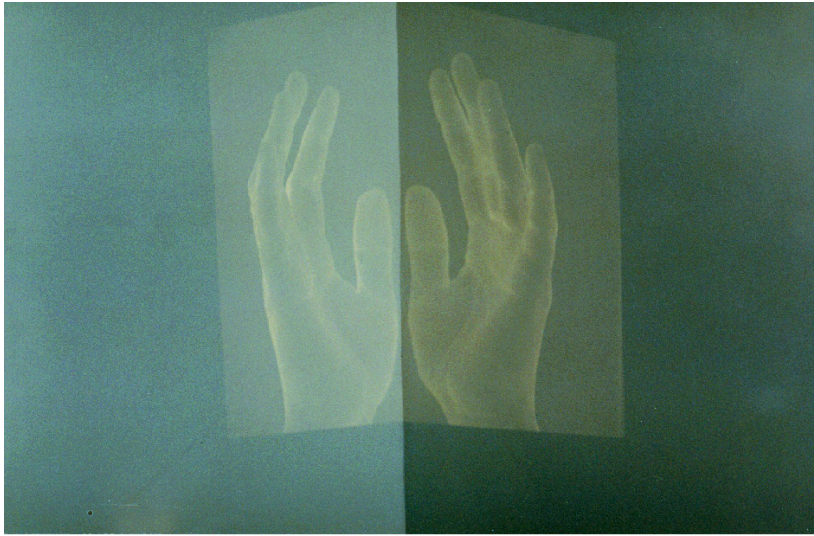
Aumont remarque que les projections lumineuses placent le spectateur dans un état d'attention⁴⁷⁶. Van der Lier compare la projection diapositive à une sorte de transfiguration, proche de l'effet obtenu par les images de vitraux, traversés par la lumière : « La diapositive (projetée) a un statut photographique original. Elle n'est pas une empreinte plate mais elle véhicule un flux lumineux. Elle ne rompt plus le contact avec celui qui la regarde ; elle embrasse presque architecturalement au point qu'il redevient un spectateur, et non simplement un regardeur, un rencontreur... on y baigne ».⁴⁷⁷



Méditation, 2000.
Photographie noir et blanc sur papier matte,
49,5 x 49,5 cm.

⁴⁷⁶ J. Aumont, *A Imagem*, Campinas : Papyrus, 1995 (original en français, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990), p. 135 : espace plastique, espace du spectateur.

⁴⁷⁷ H. Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, Les Cahiers de la Photographie, 1983 (1987). p. 60.



Méditation, 2000.
Projection sur l'angle
de la pièce.
Exposition *Singular
no plural*. Pinacoteca
do Instituto de Artes
da Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul, Porto Alegre,
Brésil.

Mes négatifs des gestes, images doublement *fantômes*, sont charmés par la lumière des projecteurs. La *malignité* du dispositif, selon Frizot,⁴⁷⁸ crée les conditions d'une apparition. Brillantes, elles débordent les limites du cadre. Les mains modèlent l'écran et aussi l'ambiance. Les images projetées subissent des modifications anamorphiques, selon nos déplacements dans la pièce.



Méditation, 2000 (vue d'ensemble).
Exposition *Singular no plural*. Pinacoteca do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Porto Alegre, Brésil.

Opaques, brillants, en relief, creux, ces différents *aspects* et ces différentes *projections* du geste mobilisent notre regard. Regarder le vide d'un moule c'est, d'une certaine façon, se conformer à sa vacuité. Regarder son évidence c'est restituer mentalement le geste qui l'a produit. Espaces négatifs, les dispositifs de reproduction sont en eux-mêmes des formes aveugles d'espaces prélevés.

Le travail de l'empreinte et celui de l'image projetée posent tous les deux, le problème des *présentifications* d'absence. L'écran est l'espace où nos *absences* trouvent leur existence. De même que sur le support papier, les murs ou tout autre matériau où elle se fixent et se stabilisent. *L'écrin*, ce sont nos gestes mêmes dans un mouvement de saisie de la forme qu'eux-même ont engendrée.

Pour conclure, puisqu'il faut bien finir notre thèse, nous présenterons un travail récent. *Topographie d'un contact* fut réalisé en 2001. Il est une sorte de caresse et une sorte d'adieu.

Ce travail est important parce qu'il présente une articulation complexe entre le toucher et le regard. À partir des pressions des mains laissées sur une forme rectangulaire remplie de pâte à modeler, nous avons fait divers tirages de plâtre. J'ai fait un moule rectangulaire, mesurant 18 x 24 cm et haut de

⁴⁷⁸ M. Frizot, Un dessin projectif : la photographie. In : *Projections, les transports de l'image*, op. cit., p. 89 : « C'est ainsi que dans tous les cours d'histoire de l'art du monde, par la malignité du dispositif, les peintures les plus opaques et les plus ternes sont devenues de scintillantes et monumentales apparitions et salles obscures : des images transportées, par la lumière, d'une toile à l'autre (il y aura lieu de réfléchir aux conséquences de ce transport d'art). »

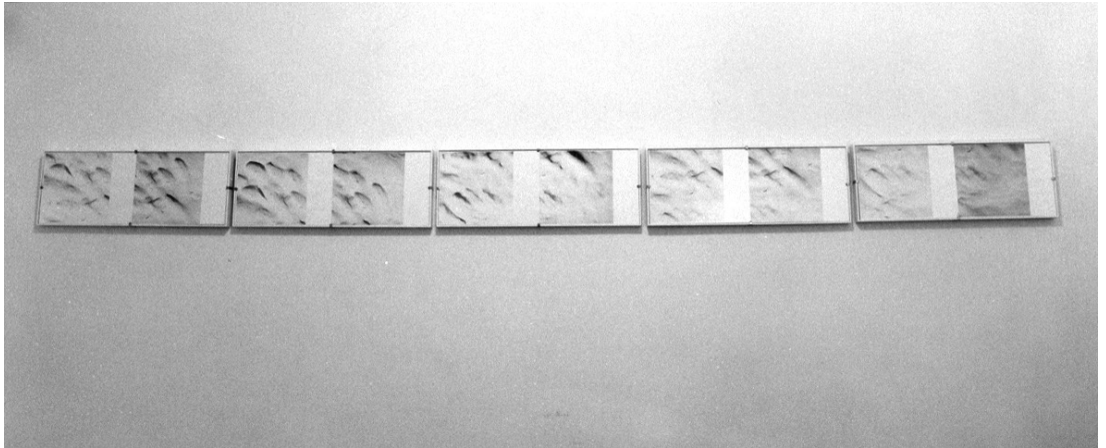
2 cm, que j'ai rempli de pâte à modeler blanche. Avec mes mains j'ai touché cette surface en y imprimant des marques de mon passage. Ce moule gardait l'empreinte de mes actions, et les relevés produits par la suite, avec du plâtre, fixaient chacune de ces expériences. Les bouts des doigts voyageurs parcouraient le chemin infini d'une matière souple pour devenir des topographies blanches. Kenneth White vient nous rejoindre et il ne vient pas seul. « Vivre jusqu'au bout, c'est dépasser les frontières, *pénétrer dans le voyage comme dans une matrice.* »⁴⁷⁹.

Ces reliefs blancs et rigides obtenus en toute liberté et sans aucun objectif précis ont été à nouveau transportés vers la surface plane d'un autre espace négatif. Avec la photographie j'ai balayé ces terrains blancs. Cette opération me permettait de réduire mes expériences de passages vers une surface presque sans épaisseur à un négatif translucide. Passages de positifs en négatifs – du geste à l'empreinte, du mou au rigide. Du positif en plâtre au noir du négatif photographique, les traces de nos mains se transformaient à chaque fois au gré des interventions successives. Où allait celui qui a laissé tant de marques sur ces terrains ? Que nous montrent ces topographies blanches ?



Topographie d'un contact, 2000/2001 (détail).
Photographies noir et blanc, 18 x 24 cm, sur papier baryte.

⁴⁷⁹K. White, *La figure du dehors*, op. cit., p. 195 : il cite Jean Duvignaud (il le souligne lui-même).



Topographie d'un contact, 2000/2001.
12 photographies noir et blanc
18 x 24 cm, sur papier baryte.
Porto Alegre, Brésil.

Re-cadrant ces zones prélevées nous avons fait des agrandissements sur papier dans un format carré, 18 x 18 cm, saisissant le côté droit et ensuite le côté gauche de chaque prélèvement de plâtre. Parcourant deux fois cette forme rectangulaire, nous avons obtenu un effet de distension de chacune de nos expériences du geste. Nous avons pu cartographier le passage d'un geste créant un champ de mémoire du geste. Comment ce champ de contact, regardé à distance par la photographie, dévoilait-il aussi le temps de notre expérience ?

Levinas nous dit : « La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu. Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur insaisissable. Elle s'alimente des faims innombrables. »⁴⁸⁰

Montées par groupe de deux, ces expériences présentent l'articulation à chaque fois plus subtile entre zones touchées, en relief dans l'image, et zones blanches. La dernière planche nous montre le portrait de la surface blanche du plâtre presque inaltéré : arriver au point de portraiturer des surfaces sèches, des surfaces d'un contact nous permet, paradoxalement, d'aller au fond de nos méditations sur les gestes... d'aller au fond d'une enquête, d'un contact qui mesure des distances.

La *vision* du *toucher*, au cœur de cette problématique du *contact*, produit cette *surface* complexe : « Entre l'unique et le sériel, le passage et le fossile, le contact et la distance... »⁴⁸¹. Le contact en tant qu'expérience et en

⁴⁸⁰ E. Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, P.U.F., 1979, p. 82, 83.

⁴⁸¹ G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p. 129.

tant que travail de *construction* nous projette un nouvel espace. En incluant la vision et l'ouïe au corpus du tact, Nancy avait justement suggéré que le contact non seulement *mesure* mais aussi *suscite* des distances : « Corpus du tact : effleurer, frôler, presser, enfoncer, serrer, lisser, gratter, froter, *caresser*, palper, tâter, pétrir, masser, enlacer, étreindre, *frapper*, pincer, mordre, sucer, mouiller, tenir, lâcher, lécher, branler, regarder, écouter, flairer, goûter, éviter, baiser, bercer, balancer, porter, peser... »⁴⁸².

Oubli d'un corps, mémoires du corps, ces images des reliefs montrent en silence ce qui reste. Ces cartographies blanches relèvent notre passage. Schuler nous sussure à l'oreille. Silence, l'heure de finir est arrivée : « Le silence s'approfondit et s'allonge comme matrice de toutes les possibilités. »⁴⁸³

Le moment d'achever la thèse est presque arrivé. A-t-elle une fin ? Mes poings s'ouvrent. Mes mains s'étendent dans l'espace et me questionnent encore. Qu'aspirent-elles à devenir ?

⁴⁸² J. Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000. p. 85. *Corpus*, op. cit., p. 82: Derrida s'est permis de mettre en italique les mots *caresse* et *frappe*, comme pour souligner provisoirement une saisie de sens qui l'aidait au développement de son analyse. Cette marque que Derrida a apposé au texte de Nancy, rejoint et touche le cœur de notre cheminement personnel.

⁴⁸³ D. Schuler, *Narciso Errante*, Petrópolis, Vozes, 1994, p. 149.



Topographie d'un contact, 2000/2001 (détail).
Photographie noir et blanc
18 x 24 cm, sur papier baryte.



«— À t'avoir raconté cette histoire, je m'en sens complètement vidé. Cette histoire est mon secret, tu comprends?

— Et après?

— A toi je ne veux pas dire : «je t'en prie, ne la répète pas»...

— Oui. Mais maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Il fait partie de moi, et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : J'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre.

— Tu as raison. Il faut que les secrets circulent... »⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ H. Guibert, *L'Image Fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 170.

Notes d'errance: une journée

Récemment, en lisant les Notes Mentales de Hollis Frampton, j'ai été frappée par son commentaire sur l'autobiographie qui soulevait la différence entre écrire sa vie et la vie qui s'écrit elle-même. Il citait notamment le cas de Marcel Duchamp qui disait ne pas aimer travailler mais préférer vivre. Tandis que j'étais en train de finir d'écrire ma thèse, ces propos se sont révélés comme un coup poing à l'estomac. Tendues à l'extrême, mes mains tremblaient. Poursuivant ma lecture, l'auteur m'a rassuré en me disant que vivre était quelque chose que nous faisons sans arrêt, que nous travaillons ou pas. Mais il est revenu à la charge en notant que l'impression de ne pas être vivant était une raison pour ne rien faire.

Assise dans ma chaise rouge, choisie avec un rare plaisir dont seulement maintenant je mesure la portée, je me trouve à Porto Alegre, parallèle 30, dans une petite pièce avec un placard bourré d'ouvrages, une archiveuse métallique qui conserve mes négatifs photos et mes brouillons. Devant l'ordinateur, je regarde ma pensée s'écrire d'elle-même. Au fur et à mesure que je frappe les touches de cette machine à écrire sophistiquée, les mots défilent et occupent l'espace de l'écran. Si je m'en tiens à la sonorité de mes gestes - je frappe si fort en écrivant que je produis une curieuse musique - les hésitations sont les silences, les fautes d'orthographe que je dois rectifier lorsque je m'en rends compte. Je regarde au travers de la fenêtre protégée par des grilles en métal qui donnent sur le jardin et, tout à coup, les sons de la maison, de la rue et du quartier enrichissent la masse et la texture, formant avec mes frappes une symphonie. J'écris cela parce que, soudain, je suis habitée d'un espoir que, tout au long de ces années décisives, la vie, du moins une perception sensible de la vie, m'a quand même imprégné ne serait-ce que pour laisser des germes me permettant de continuer.

Devant moi, depuis janvier 2002, une carte postale (l'encouragement bienvenu de mon directeur de recherche) reproduit une peinture de Rembrandt. Sur un fond très sombre se détache le visage lumineux d'un homme (un moine) penché en avant. Il semble plongé dans ses pensées, éclairé par cette source, absente dans l'image, que je devine être un livre. Une citation de Derrida est jointe (en pensée) à l'image : " Il faudra descendre, travailler, se pencher pour graver et porter la Table nouvelle aux vallées, la lire et la faire lire ". Je comprends soudain mon voyage, souvent boiteux au début de mon travail d'écriture, et je me rends compte que j'arrive à la fin en laissant tant d'interrogations sans réponses: Ai-je réussi à construire suffisamment bien mon texte ?

CONCLUSION

« La montre et la carte n'y donnent qu'un semblable de réponse : elles nous indiquent comment ce que nous sommes en train de vivre se situe par rapport au cours des astres ou à celui d'une journée humaine, ou par rapport à des lieux qui ont un nom. Mais les événements-repères et ces lieux-dits, où sont-ils eux-mêmes ? Ils nous renvoient à d'autres, et la réponse ne nous satisfait que parce que nous n'y faisons attention, parce que nous nous croyons « chez nous ». Elle renaîtrait, et serait en effet inépuisable, presque insensée, si nous voulions situer à leur tour tous les niveaux, mesurer nos étalons, si nous demandions : mais le monde même, où est-il ? Et pourquoi suis-je moi ? Quel âge ai-je vraiment ? Suis-je vraiment seul être moi ? N'ai-je pas quelque part un double, un jumeau ? »⁴⁸⁵

« L'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. »⁴⁸⁶

« Pareil au jongleur qui reçoit du ciel l'un après l'autre tous les objets qu'il réclame, je balançais dans mes mains la grâce et la gravité, le plaisir et le désespoir, l'insouciance et la passion »⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 141.

⁴⁸⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 166.

⁴⁸⁷ Jean Tardieu, La Musique, in : *La part de l'ombre*, op cit. p. 53.

Fruit d'une distanciation physique et temporelle, ma thèse est le cumul de sept années passées précédemment en France auxquelles se superposent les sept années de recherches vécues ensuite au Brésil. L'exercice de penser et d'écrire dans une autre langue a été une expérience importante. Étrangère chez moi, j'ai accompli une lente digestion qui m'a donné l'énergie pour construire ce texte mêlant des impressions, des appropriations, des réflexions et des souvenirs. Ce tissu que je viens de broder m'apprend qu'il est lui-même un ouvrage dont la forme mentale la plus exacte serait celle d'un film, comme les tapisseries de Bayeux.

Mon travail s'est construit au fur et à mesure, tel une carte d'errance constituée à la manière des premiers plans : par contingence et contiguïté. Une chose après l'autre à des échelles différentes. La réalisation des œuvres m'a permis d'atteindre de nouveaux départs. Elles constituent un butin de 'pierres précieuses' faites d'événements plastiques et de phénomènes à chaque fois singuliers : *Potosi* (1992), *Drapeau* (1992), *Du bout des doigts* (1994), *La Boîte à bijoux* (1989-94), *Abreuvoir* (1992), *Meeting* (1995), *Zone d'Ombre* (1994), *Power/Podium* (1994), *Torreare* (1995), *Double Sens* (1997), *Distension* (1997), *Sans Titre* (1997), *Cabine de Projection* (1998), *Boîte à Larmes* (2000), *Méditations* (2000), *Topographie d'un contact* (2001). J'ai choisi de les parcourir chronologiquement, à l'exception de *Torreare*, ce qui me permettait de voir ma thèse selon deux points de vue : comme l'effilement des perles d'un collier, mais aussi comme des volumes que l'on peut saisir séparément, d'une main. Chacun des 15 'volumes' contient une histoire qui lui est propre, et tous constituent ma thèse.

Le texte et les images que nous partageons dans ***EXTENSION DU CORPS, MÉMOIRE ET PROJECTION : RÉSEAU D'UNE ŒUVRE ET DE SON ERRANCE*** recourent plusieurs expériences et témoignent de notre parcours de thèse. D'une part, ils ont *réveillé* la mémoire de notre création, sa géographie et les circonstances de nos déplacements réels. Au travers des *Notes d'errance* et des cartes géographiques, nous avons ponctué notre chemin de vie pour faire le passage entre **vécu** et **extensions**. D'autre part, ce texte a articulé et mis à vif notre sujet de recherche sur les modes de projection de notre mémoire, dévoilant à travers l'écriture le réseau de notre œuvre.

Notre point de vue a été celui d'un artiste migrateur, chercheur sans terre fixe, qui a trouvé dans la mobilité même du corps le moyen d'articuler

sa création plastique ; et le déploiement successif des œuvres, dans le cadre d'un texte universitaire, éclaire le champ théorique qu'elles instaurent. Ce texte universitaire se construit alors comme un espace important pour notre création. Cet objet a une forme particulière parce qu'il revendique d'être pris au sens d'un *ouvrage* d'exposition de notre pensée. Les marges blanches laissent un vide opératoire, condensant davantage le texte et les images par blocs. Ce choix d'apparence correspond à un besoin réel de laisser de l'espace pour de futures notations. La thèse telle que nous la présentons ici s'arrête et sera jugée sur ces bases, mais peut-on dire quand se termine une recherche ?

Au plus près des œuvres, ce texte a rassemblé notre bagage poétique, nos affinités électives et théoriques en les articulant avec le travail intriqué de construction de chaque proposition. Artiste/artisane, photographe, employant des techniques lentes, faisant des manœuvres et des inversions, nous avons pu développer notre rapport au temps, à l'espace et aux circonstances. Histoire de voir que la stratégie de survie, évoquée dans l'introduction, s'est avérée être une vraie traversée, une *transvie* du corps dans l'œuvre.

En fin de parcours, nous nous sommes rendu à l'évidence que les notions cardinales qui ont guidé notre recherche, à savoir « **Extension** », « **Mémoire** », « **Projection** », « **Réseau** » et « **Errance** » appelaient d'autres notions, qui opéraient aussi au sein de notre démarche. Une vision d'ensemble nous a permis de déceler que notre poétique s'articulait dans la tension entre **errer** et **demeurer**, entre la dispersion et le besoin de cerner un espace. Les cartes géographiques, relatives aux procédures de réduction de l'espace en plan, sont les figures de nos déplacements réels mais aussi un moyen – qui s'est intégré dans notre pratique –, de réduire et de boucler l'espace de l'expérience pour le re-garder.

Ainsi la **PARTIE I : LE CORPS À L'ŒUVRE : DUCTILITÉ**, nous a permis d'introduire le lecteur dans les rapports entre le corps de l'artiste et l'œuvre. Notre propre corps s'est présenté comme un matériel et comme mobile de notre traversée. Tout au long de notre travail, nous avons contemplé la démarche d'autres artistes, et plus spécialement de ceux qui utilisent leur corps comme un matériau. Ces rapprochements circonstanciés ont constitués, à eux seuls, un moment privilégié de notre activité de recherche. Nous avons constaté que le développement des stratégies utilisées par des artistes comme Bruce Nauman, puis Gabriel Orozco, Guiseppe Penone, Marcel Duchamp et Sarkis constituaient

aussi des paramètres sur lesquels nous pouvions nous baser pour analyser et développer nos propres stratégies. La démarche de Nauman, par exemple, nous a permis de comprendre une manière de s'impliquer dans l'œuvre par l'utilisation de l'image photographique et du moulage de son propre corps. La photographie comme *l'image-projet* des réalisations futures lui permettait aussi d'accomplir une fonction autocritique par rapport à ses convictions et à ses idées. Ces artistes nous ont montré que leur corps était le mobile de leur expérience du monde mais aussi, et surtout, un matériel de leur travail.

Le premier chapitre de la première partie, intitulé **Les Extensions du corps**, s'est subdivisé en trois extensions : *Potosi* (1992), *Drapeau* (1992), et *Du bout des doigts* (1994). Ces œuvres, antérieures à notre thèse, nous ont permis de souligner les rapports féconds entre notre expérience vécue, notre mémoire et notre activité plastique. Le terme **extension** nous est apparu dans sa double acception : comme un prolongement du corps, en tant qu'œuvre, mais aussi comme la possibilité d'embrasser un nombre croissant de sensations et de notions suscitées par la démarche, ce qui permettait au langage d'errer sur plusieurs chemins. Le fait de recourir à chaque fois à l'une de nos œuvres pour procéder à nos analyses nous a permis de garder une distance salutaire par rapport à la séduction des concepts. Nous avons pu remarquer que les aspects formels et constitutifs de chaque travail nous indiquaient quelles étaient les notions à retenir, à travailler et à analyser.

Ces trois œuvres dont nous venons de parler ont constitué l'enjeu initial de notre démarche, en explorant, par divers modes de projection de notre mémoire, la question du corps à l'œuvre : absent (*Potosi*), figuré (*Drapeau*), et mobile d'une action (*Du bout des doigts*).

La **Première extension : Potosi**, s'est présentée comme un travail de remémoration d'une expérience personnelle liée à la fascination d'une ville minière, *Potosi*, en Bolivie. Ce berceau d'une intense activité entre l'Europe et l'Amérique depuis 1550 s'est avéré être une figure *symptôme* puissante. Par cette réalisation, nous avons constaté que le temps et l'espace du vécu, bordés d'un halo qui les double, entraînait en nous une dynamique productive par la mise en œuvre d'un *revenir* en *devenir*. Benjamin nous a appris qu'un événement vécu est une sorte d'inscription qui se réveille par le souvenir. Didi-Huberman nous a éclairé sur l'image malice qui, face au temps, revient comme un symptôme. Ces notions allaient à l'encontre des aspects présents dans *Potosi*.

La **Deuxième extension: Drapeau**, s'est présentée comme un objet qui porte l'inscription d'un fragment de notre corps pénétrant l'étendue de la couleur rouge. Cette pièce nous a engagée dans le processus du **double**. La photographie était ici une empreinte lumineuse d'une scène qui nous transportait à l'œuvre. L'introduction de la **découpe** photographique d'un fragment de notre corps a constitué un point d'ouverture dans notre pratique, tout comme l'utilisation de la couleur. Cet arrêt sur image encadrant le corps et le lançant en avant sur un support a pu être interprété comme un élément du langage, obtenu par une opération d'extraction, cependant il était surtout une opération de nature projective qui constitue le sens de l'image. Comme l'a revendiqué Rosalind Krauss à propos des photographies de Stieglitz, la découpe constitue l'image. Le geste postérieurement inscrit dans un champ rouge nous interpellait. La couleur et la forme de l'objet le chargeaient aussi d'une fonction idéologique.

Une installation de l'artiste brésilien Cildo Meireles. *Déviations vers le rouge* nous a renseignée sur la dimension phénoménologique de la couleur rouge. Le rouge est une expansion. Comparativement à notre *Drapeau*, nous avons pu remarquer que le rouge montait à l'assaut et que le geste allait vers le champ de couleur. Le drapeau était alors une *extension* d'une *expansion* au même titre que le geste figuré était une anticipation d'une action de saisir. Ce **geste** emblématique du corps, inscrit sur l'objet en bois, dialoguant avec sa forme drapeau, nous interrogeait sur la possibilité de saisir l'objet et exposait, en même temps, une tension entre deux mouvements opposés.

Nous avons pu remarquer que la notion de **ductilité**, d'usage dans notre pratique artisanale avec les métaux, appelait son inverse ; en effet, cette capacité qu'ont certains métaux de s'étendre sans se rompre pouvait se trouver **condensée** dans une petite taille que nous pouvions tenir en main. Entre *extension* et *condensé*, la ductilité nous montrait que la matière, comme la mémoire, était un matériau maniable, capable de transformations et de métamorphoses, et d'un retournement critique. Entre mémoire et oubli, quelque chose travaillait en nous, pour un jour survivre et revenir. Nietzsche avait déjà annoncé cette hypothèse d'un retour qui nous travaille : « Si la mémoire et la sensation étaient le matériau des choses. »⁴⁸⁸ Un texte décou-

⁴⁸⁸ C. Didi-Huberman, Plasticité du devenir et fracture dans l'histoire, Warburg avec Nietzsche, in : *Plasticité*, op. cit., p. 62.

vert plus récemment parle de la plasticité de la mémoire. Il s'intègre, même après coup, à notre idée de l'œuvre comme une projection, une extension de la mémoire.

Hantée par les mines, lieux géographiques puissants et demeures du désir et de souffrance humaines, nous avons nous-même façonné *Du bout des doigts*. À Paris, nos méditations sur les **gestes**, explicitées à partir de notre propre expérience corporelle, ont produit un ensemble d'objets à être portés, *œuvre* d'une pratique réflexive. Ce travail nous a permis de tisser des rapports entre la **proximité** d'un toucher des métaux travaillés à la main et la **distance** évoquée par le nom des lieux gravés à la base des objets. Ces réflexions à partir de l'œuvre nous ont permis de nous étendre tout autrement sur ce sujet, réveillant aussi l'enjeu politique de notre quête.

Dans Condensés et Étendue : Cildo Meireles, des œuvres nous ont aidée à démontrer la puissance métaphorique de certaines propositions, les **condensés**. Faits pour être portés ou transportés auprès du corps, ou placés dans un lieu beaucoup plus grand, ces propositions, *Cruzeiro du Sul*, *Condensés-frontière Rio/São Paulo*, nous ont aidées à voir qu'une petite quantité de matière ou leur réduction schématique pouvait représenter une énorme étendue et susciter un autre type d'appréhension de la réalité.

La petite taille des condensés et celle *Du bout des doigts* rejoignait par ailleurs un aspect soulevé auparavant et qui concernait le pouvoir de puissance qu'avait le modèle réduit d'embrasser en totalité une réalité autrement insaisissable. Levi-Strauss nous avait éclairé sur la pratique du modèle réduit comme processus de renversement de la connaissance par une transposition qualitative que permet l'appréhension de l'objet d'un coup d'œil, question soulignée au début de notre recherche. La réduction d'échelle à laquelle Cildo Meireles et nous-même soumettons nos propositions donnent en fait au spectateur la possibilité de faire un exercice mental de reconstitution et d'évocation d'une situation, afin de susciter des étendues et de réveiller leur dimension symbolique. Façonnant et portant ces dés métalliques en main, nous incorporions une histoire, ressuscitant et évoquant les sens cachés d'une géopolitique complexe faite de domination.

Questionnée sur les raisons religieuses, politiques et artistiques du choix des techniques laborieuses dans notre pratique, nous ne pouvons que

constater le besoin d'avoir devant nous un temps étendu. Nos pratiques révèlent peut-être une idée d'éternité, chère à Valéry, et Benjamin a été pour nous la voie d'accès à la compréhension de la dimension spirituelle d'un tel travail : « on dirait que l'affaiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches. »⁴⁸⁹

La notion d'**extension** est toujours intimement liée à notre **mémoire**, dans laquelle l'œuvre est vécue comme une élaboration d'un problème qui nous aurait touchée. Les notes d'errance de cette première partie, *mouvement, le rouge et l'étain* racontent et relient nos déplacements de vie à notre pratique. Ces notes sont relatives à *Potosi, Drapeau* et *Du bout des doigts*, œuvres réalisées en France et exposées en différentes occasions.

Ayant éprouvé la nécessité de travailler certaines notions ayant émergé de nos œuvres précédentes et d'aborder leur champ théorique - la conscience de la fonction de la **découpe** photographique qui nous a **doublée** dans le *Drapeau*, et la sphère du geste - cela nous a amené à traiter plus spécifiquement ce problème dans la **II PARTIE : LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE**.

Nous avons pu observer que le geste photographique était l'espace d'un toucher complexe. La photographie est une forme d'art, mais elle est aussi un appareil catégoriel, une forme de penser. D'après Flusser, elle se prêtait à la liberté et à l'invention. Philippe Dubois a développé dans son *Acte photographique* la thèse selon laquelle la photographie était d'abord un indice pour ensuite devenir iconique ou symbolique. Cette mobilité de situations d'un champ a retenu notre attention. Rosalind Krauss nous a montré que le Photographique est devenu un champ théorique important pour la compréhension de la pratique artistique à partir des années 60. Ce terme s'est formé à partir de la notion d'indice, emprunté à Charles Peirce, qui a défini l'indice comme un signe en connexion physique avec son référent.

Au regard de notre pratique, nous avons pu observer que les configurations de notre propre corps, prises par la photographie, étaient l'*empreinte* d'une

⁴⁸⁹ W. Benjamin, *Le conteur* in *Œuvres*, op. cit, p. 129. Il cite Paul Valéry : « L'homme jadis imitait cette patience. Enluminures ; ivoires profondément refouillées ; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées ; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides (...) – toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. »

situation choisie par nous et qui se transformait en une série de manœuvres artistiques. Chaque proposition que nous avons présentée ici a été le fruit d'une sensation longuement méditée et transformée en pose. Contrairement à la logique de l'instantané photographique, de la capture magique d'un réel pour toujours gelée comme image, nous avons construit avec ce dispositif, tout comme avec notre corps, chacune de nos propositions. La conscience du geste, de la pose du corps et de l'arrêt, énoncés par la note d'errance : *Photomaton*, notice introductive de cette partie, a motivé un grand nombre d'expérimentations.

L'artiste comme figure nous a permis de démontrer l'enjeu entre la représentation photographique du corps qui pose et son transfert en tant que figure sur une mémoire plane et le travail d'interférence. Cela nous renvoie aux développements des procédures expérimentées auparavant dans le *Drapeau*, mais aussi à une référence anticipée par la démarche de Bruce Nauman (...), en ce qui concerne l'usage de son corps d'artiste et de la fonction du dispositif photographique dans la construction d'une poétique personnelle.

Nous nous étions alors trouvés en plein milieu d'une dynamique du **double**, et au cœur d'une *activité projective*. La photographie est basée sur une projection géométrique qui permet le transfert d'une *empreinte* sur d'autres supports et qui nous permettait de nous lancer dehors, de nous doubler en un arrêt. Tout au long de notre pratique photographique, les images en noir et blanc s'imposaient, subissant quelquefois de subtiles transformations : virage au sépia (*Abreuvoir*), inversion de négatifs (*Distension*). Cette rencontre entre une image et son support s'est constituée à travers un travail complexe de construction du sens. Ce *transport*, pour reprendre une notion chère à Michel Frizot dans son article sur la notion de projection en photographie, d'une image gravée vers un support connoté, nous a permis de réfléchir sur le toucher de la photographie dans notre pratique, sur les manipulations et transformations que vont subir nos prélèvements corporels et nos gestes.

Les gestes de la main, qui avaient fait leur apparition dans les réalisations antérieures (*Drapeau* et *Du bout de doigts*) et qui étaient évoqués dans *Potosi*, furent regardés d'en face. Ils sont devenus le matériel même des réalisations que nous allions développer par la suite. Les analyses des ces théâtralisations et représentations corporelles, mises en scène par nos propres

maines et happées par le dispositif photographique, nous ont permis d'interroger la puissance sémantique du corps. Nous avons constaté que cet 'appareil', placé sur un trépied devant nous ou manipulé par un tiers, devenait un puissant outil de **suspension** et de **distanciation** de nos gestes. La photographie venait incorporer nos compétences comme un moyen de contemplation privilégié, capable de cristalliser une image (celle visée) de nos projections mentales. Ces images nous permettaient d'être spectateurs de nous-mêmes, et en même temps elles nous permettaient de partager notre pensée, de l'exposer.

Trois situations ont été présentées dans le premier chapitre de cette deuxième partie, intitulé **Le geste et ses extensions**. Elles nous ont aidées à développer cet enjeu, en centrant davantage notre travail sur ce *devenir* des gestes pré-médités et capturés sur la surface d'un négatif. Du montrer de nos mains exhibant des matières inaccessibles, logés sur la mince surface du négatif – Le portrait du contenir : Boîte à Bijoux (...) – à l'apparition fulgurante d'un paysage construit par une pose de la morphologie de nos pieds retenant de l'eau – Regard suspendu et Projection : Abreuvoir – notre corps se transformait, d'une œuvre à une autre, pour constituer notre poétique. Dans le chapitre Le geste et la distanciation : Meeting, nous avons pu réunir dans une installation diverses poses de nos mains photographiées dans différentes positions. Tirées sur des surfaces opaques et épargnées par une opération de masquage, nous avons pu transformer les fonds de ses images, altérant leur aspect. Ces dédoublements de nos mains fixés et exposés autour d'une table nous ont aidé à voir que cette manœuvre artistique consciente s'est constituée comme la mise en place d'un jeu d'hypothèses nous permettant de *spatialiser* une tension, ouvrant notre pratique à plusieurs interprétations. Doublement figées par leur choix d'apparence et par les procédures d'extraction et d'isolement du motif du fonds, ces découpes des mains suscitaient plusieurs rapprochements.

L'expérience de la présentation de *Meeting* dans l'exposition *Duplo Pousar* a été fondamentale pour comprendre les phénomènes dégagés par cette réalisation. Elle nous a montré, par exemple, que le mouvement du spectateur autour de la table le replaçait à chaque fois dans une situation d'identification différente selon le geste qui lui faisait face, le mettant dans un double jeu. La notion de projection faisait aussi émergence pour définir cette capacité qu'a l'individu de s'identifier avec des aspects figurés dans l'œuvre, et jouer le jeu de dédoublement. L'œuvre l'interrogeait sur la position

qu'il allait prendre dans ce jeu expressif de mains puisque chaque place lui signalait une action. Mais elle l'invitait également à une pratique de la distanciation.

L'exploration des divers modes de présentation d'une image photographique, tels que l'espace du négatif (*Boîte à bijoux*), le négatif projeté sur un positif agrandi (*Abrevoir*), ou encore le montage des tirages transformés avec l'objet, ont rendu possible l'articulation de nos pensées artistique et théorique. Le négatif était aussi bien la matrice d'un positif que l'espace d'une virtualité. Il se constituait par un écart mais cette *empreinte* avait toujours la puissance de revenir et de s'investir sur d'autres formes.

Poursuivant notre enquête, le second chapitre de cette deuxième partie, intitulé **Manceuvres et rassemblements**, a développé le problème des passages de l'image et de leur matérialisation. Si les arts plastiques ont parfois eu dans le passé du mal à assimiler la photographie comme pratique plastique, se perdant dans des querelles sur son aspect mécanique différent du travail manuel auquel ce terme s'est souvent rattaché, comment séparer la main du dispositif photographique dans notre pratique ? Qui manipule quoi ? Qui est modelé ? Qui prend le modèle ? Cette observation, faite à la lumière de nos œuvres, nous force à constater que la photographie, ouverte à un éventail de possibilités, devait être comprise comme plastique au sens large et métaphorique du terme⁴⁹⁰. Dominique Baqué développe justement l'idée de la photographie plasticienne comme un espace hybride et ouvert à l'expérience. Pris entre cette capacité du dispositif de reproduire une visée du corps, de le cristalliser, et cette possibilité de le transporter, nous avons initié une autre série d'investigations.

L'espace du photographique s'insérait dans notre pratique pour devenir un modèle de nos investigations futures. La puissance d'un art par nature dialectique, dans lequel l'espace négatif et positif s'impliquent mutuellement, se trouvait ouvert à un jeu de manipulations et de construction. Comme technique de réduction d'une scène importée dans une pellicule translucide, un

⁴⁹⁰ En 1992 il y a eu un débat à la Sorbonne pour discuter notamment de la question du statut de la photographie dans les Arts Plastiques. *Arts Plastiques, Recherches et Formations Supérieures*, Paris, CÉRAP. La lecture de ces actes, la première fois que nous avons été confrontée à ce problème de définition, nous a fait penser que cette discussion entre artistes plasticiens utilisant la photographie pouvait plutôt les aider à voir comment la photographie était utilisée dans leur pratique.

négatif touché pouvait lui aussi voyager dans une autre direction de l'espace. La scène photographiée pouvait alors augmenter ou bien rester à la dimension du négatif et comme telle être projetée ou non par la lumière d'un appareil. Ce passage entre dimensions, la dimension projective et manipulable de la photographie, était et continue encore à être une des clefs de notre pratique. La mémoire a alors trouvé son procédé pour se fixer ou être arrêtée par une projection. Tous ces déplacements nous ont permis jusqu'ici de franchir les frontières d'un déterminisme technique pour investir la dimension heuristique du médium photographique.

Dans **Manceuvres et rassemblements**, nous avons pu poursuivre notre recherche sur le toucher du geste et du photographique. Le chapitre intitulé Le toucher comme milieu : Zone d'Ombre, l'image du geste de prier, une représentation, nous a ouvert tout un éventail d'expérimentations et de manipulations. *Notes d'errance : Madeleine* raconte l'expérience qui démarre avec la fascination d'une image, d'une sculpture du Moyen Âge. Nous nous étions intéressés à la vue de ses mains et au geste qu'elles exhibaient, le geste de prière. Ayant refait et photographié nous-même ce geste, une autre investigation se mettait en place. L'image faite par ce modelage de lumière sur nos mains nous indiquait l'existence d'une partie sombre, l'espace interne du geste. À partir de cette constatation, nous en sommes venus à ce que le geste lui-même pouvait nous servir d'écran pour recevoir une matière, pour restituer matériellement cette zone. Produisant une forme par impression, l'espace entre les mains est devenu un objet qui gardait la mémoire de notre geste. Après avoir moulé cette empreinte, nous l'avons ensuite transporté vers une nouvelle matérialité par un procédé de fusion. En fer, nous faisons le passage du bidimensionnel de l'image au tridimensionnel altérant la portée du geste.

Cette réalisation nous a renseigné sur le rôle du passage du positif au négatif. Nous avons alors pu remarquer que nos déplacements artistiques - de graveur à orfèvre, orfèvre à photographe orfèvre, photographe -, devenaient eux aussi une mémoire mobile pour la poursuite de nos enquêtes. L'espace même du photographique, marqué de cette double inversion d'un négatif et d'un positif, rejoignait notre pratique première de graveur. L'envers est devenu matrice des opérations de passage de l'image à la matière. Les procédures négatives de Duchamp et de Nauman nous ont aidé à comprendre la complexité de l'espace des formes moulées.

Devenu une *présentation négative* du geste, l'objet que nous avons réalisé (*Zone d'Ombre*) nous a permis d'interroger cette excréation comme une extension du corps révélant l'existence d'un dedans. L'œuvre nous a permis de révéler ce passage ambivalent, de la dimension spirituelle à la dimension matérielle, de l'élévation à la chute. *Feuille de Vigne Femelle* de Duchamp et *L'espace sur ma chaise* de Nauman, formes empreintes qui renversent le corps des choses, nous ont permis de démontrer la puissance qu'ont les traces de susciter leur origine. Le négatif appelle le positif. Travaillant avec ces notions chères à Duchamp et introduisant le spectateur comme celui qui comble l'espace suggéré par l'œuvre, les questionnements de la mise en forme, de l'évidence, dont Didi-Huberman traite dans sa théorie sur l'empreinte, tout cela nous a amené à développer la notion de projection. Ces procédures d'inversion, proches de notre *Zone d'Ombre*, avaient ce pouvoir d'*entraîner* le spectateur à combler l'œuvre, en lui projetant du sens. La projection, conçue d'abord comme une opération de transport et comme une extension de notre mémoire, a pu, par cet inversement technique, définir l'état de mobilisation de celui qui regarde. Elle est devenue l'opération qui lui permettait de constituer, par ce regard, une situation absente dans l'objet.

Dans **Le toucher comme surface : *Power /Podium et Distension***, nous avons décidé de travailler la matière, la sentir et la toucher, et de contempler l'expérience de ce toucher. Dans *Power/Podium* nous avons tiré notre scène - une poignée, une main empli serrant la matière - obtenue par une *prise* de vue photographique, sur une surface métallisée qui lui conférait une allure et une taille sensible. Ce portrait du saisir était mis en rapport avec l'objet *Podium*, peint en vert et placé à proximité dans l'espace d'exposition. Ensemble, ils manifestaient la tension entre deux formes de *préhension* et entre deux situations du corps : *figuré* dans l'image du saisir métallique et *suggéré* par l'objet. Ensemble ils nous ont montré d'autres pistes à travailler. Le poing, transformé par une opération de passage, s'exhibait en même temps comme registre d'une action et comme élaboration sensible d'une pensée pesée. Il était par une double *préhension* devenu une pondération sur l'ascension.

Retenant de ce travail la question de la contemplation d'un toucher transformé en image, une surface manipulée qui se déplaçait vers une autre surface, nous sommes passés à une autre proposition. Dans le chapitre Manipulation et double peau : *Distension*, les manipulations sur une parcelle de matière et sa saisie par le dispositif photographique étaient dans le registre

d'un double toucher. Ayant réglé l'appareil photographique, notre dispositif de captation, en le fixant à une certaine distance nous avons pu retracer le temps de ce toucher sur la matière. Ces doubles empreintes sont devenues des portraits d'une action. Elles nous ont aidée à étendre littéralement l'expérience du toucher dans l'espace, une autre surface, et à le contempler. Chaque moment était devenu un espace, et cette scène créée était aussi bien le déboîtement d'une sensation ressentie qu'une chose nouvelle. Le souvenir de traversées d'espaces réels se doublait par l'élaboration d'autres terrains.

La séquence des prises de vue, sélectionnées préalablement afin de constituer une séquence, s'est alors trouvée rabattue dans l'autre sens, par l'inversion des négatifs, de manière à fermer une boucle. L'errance de l'expérience de *Distension* d'un toucher se trouvait ainsi contrôlé par une opération de contention d'une main doublée. Ces deux réalisations nous ont aidé à visualiser davantage comment notre démarche articulait cette tension entre construction et errance, détectée auparavant dans le *Drapeau* et dans *L'Abreuvoir*. *Distension* me montrait qu'elle était une extension produite par les passages d'un toucher de la matière – **parcourir**, par une découpe - **fixer**, par un retournement de surfaces en plan – **boucler**. Ces trois opérations nous aidaient à trouver un moyen de contenir et en même temps d'exprimer une situation. L'image photographique était une expérience rendue surface, une sorte de re-spatialisation de notre vécu.

Articulant le geste, la matière et l'image photographique, nous mettons en place une série de stratégies de dislocation qui créent des espaces de démonstration puissants. L'œuvre de Gabriel Orozco nous a aussi montré cette double articulation d'empreintes dans *Mes mains sont mon cœur*. Son travail nous a permis de mettre en évidence dans notre propre démarche l'importance du titre d'une œuvre, comme preuve des assertions de la proposition de l'artiste. Mais le titre est également ce qui permet au spectateur de se placer du côté du processus de l'artiste, en lui donnant peut-être la possibilité de faire lui-même une expérience.

La photographie et le moulage devenaient, avec le titre, les moyens mis en œuvre dans la construction des espaces de démonstration et des projections de notre pensée, nous faisant alors franchir nos frontières artistiques.

Dans *Distension*, la relation entre sculpture et photographie nous avait permis de travailler de deux manières l'articulation entre extension et

projection. Le négatif photographique est la surface qui rend possible le passage de l'expérience du modelage, gravé sur lui, à une autre dimension et vers d'autres supports. Les négatifs, par les caractéristiques même qu'ils ont d'être des traces translucides, étaient à ce titre des *duplicateurs* d'une situation dans deux directions de l'espace. Si dans *Zone d'Ombre*, montré précédemment, les moules étaient le geste qui me permettait de travailler le passage du positif au négatif, (du concave et du convexe), ici le négatif photographique était la surface-miroir qui me permettait de ramener une expérience du temps, par les mains et par une manipulation de l'étendue comme une expérience de l'espace.

Dans le **toucher comme instauration** : *Torrear*, il s'est produit un déplacement important pour notre travail. Ayant eu l'occasion de m'aventurer dans l'occupation effective d'un lieu - il ne s'agissait plus de créer des œuvres pour une exposition – j'ai alors voulu réfléchir sur ce déplacement des notions expérimenté auparavant comme forme de ponctuation de notre passage concret sur un lieu d'exposition. L'installation *Torrear* a été réalisée dans un espace tenu par des artistes à Porto Alegre, Brésil. L'expérience du lieu et ses caractéristiques ascensionnelles ont réveillé en moi le souvenir d'autres montages. Nous laissant emportés par l'espace, conjuguant notre expérience antérieure avec notre propre impression de cet espace, nous sommes intervenus dans ce lieu. Nous avons produit une inscription en déplaçant des **gestes** tirés de notre répertoire et en les articulant avec une autre découpe, un cercle peint au plafond, une **ouverture** produite par la couleur bleu. (...). Le verbe *Torrear*, forme fléchie de 'tour', existe dans la langue portugaise pour définir une élévation mentale à la manière d'une tour. L'espace de la pièce s'est alors trouvé indexé et littéralement altéré par l'apposition de ces **deux découpes** d'index doublés et placés dans le coin de la petite pièce, pointant vers cette **autre découpe**. Ce bleu me permettrait d'ouvrir l'espace de la pièce à la perception du spectateur. Je le faisais monter encore.

Cette installation m'a également permis de déceler dans ma pratique l'indice d'un réseau de circulation interne, dans lequel les éléments d'autres œuvres se trouvaient replacés dans un autre contexte, créant d'autres situations. Rien ne se perd... Les découpés du geste des index, des résidus de *Meeting*, (le cache qui a servi à épargner l'image des mains pour interférer dans leur fond) se replaçaient dans l'espace de la tour pour nous indiquer une montée. Déplacées, altérées, doublées, ces silhouettes étaient devenues des signes puissants pour la poursuite de notre travail avec les gestes, indiquant des

directions dans l'espace. Elles s'articulaient ici avec la couleur bleu dans *Torrearear*, mais elles allaient aussi pénétrer le champ de couleur dans *Double sens*.

Observer comment ces résidus pouvaient être montés et remontés, s'allier avec la couleur, altérant à chaque fois la lecture et la direction de notre regard, m'a poussée à faire d'autres incursions. Pensant à la question de la mobilité, et songeant à la dimension phénoménologique de la couleur jaune, une couleur riche, riche de sens, nous avons réalisé *Double Sens*. Nous avons constaté avec *Torrearear* et *Double Sens*, qu'il ne s'agissait plus seulement de saisir le sens, de toucher un sens mais de le suivre. Cette pièce autocollante, un ovale jaune, portait une silhouette d'index unis au milieu, pointant des directions et l'espace. Cette pièce conçue comme un multiple pouvait adhérer au mur et devenir avec lui une surface, instaurant de fait avec l'espace un autre rapport au lieu. Les deux index, utilisés dans *Torrearear* et replacés ici dans cette nouvelle configuration mobilisaient notre regard pour le confondre, pour lui indiquer des directions ambivalentes et nous mobiliser dans un espace autre. Ce que les déplacements et ces deux propositions nous ont appris, c'est qu'une situation peut *devenir* un chemin à double voie, dessiner une vie à double sens, et investir un geste d'une double portée. Attentive au comportement des formes et des signes, nous avons erré sur plusieurs chemins.

L'exposition *Ilimites*, constituée de *Distension*, *Double Sens* et *Sans Titre*, a constitué un moment privilégié d'exposition de nos recherches sur **LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE**. Conjuguant à la fois la production matérielle des images et la mobilité des signes et des objets leur installation, nous avons opéré les concepts inhérents à la photographie, tels que le cadrage, le négatif, l'inversion ainsi qu'avec sa dimension projective. Cet ensemble d'expériences nous a permis de susciter un champ de relations hétérogènes, le champ du toucher dont nous venons de parler.

Dans *Ilimites d'un double toucher : Sans Titre*, nous étions mobilisés par une expérience dense et qui nous travaille encore. Elle nous a fait pénétrer des zones souterraines du 'sans', expérience vécue comme l'effleurement d'un espace indicible ou la matière expose sa beauté secrète. C'est une expérience qui brille telle une promesse d'un développement futur.

Jacques Derrida nous éclaire à ce moment final de notre thèse sur cette double voie d'un toucher qui ouvre des réseaux et des possibilités de rencontre, ce dont notre pratique est empreinte : « Touchant avec tact à la

pensée du toucher, la comprenant aussi à bras-le-corps, et corps et âme, une telle pensée devait en même temps s'offrir et s'exposer – à se laisser toucher. Car toucher, croit-on, c'est touchant ce qu'on touche, se laisser toucher par le touché, par le toucher de la chose, objective ou non, ou par la chair que l'on touche et qui devient touchante autant que touchée. »⁴⁹¹

Étendant de plus en plus les limites de notre pratique artistique, et élaborant par divers moyens notre pensée, nos impressions, nous avons éprouvé la nécessité de voir l'ensemble, de visualiser le réseau qui se formait jusque-là. Le texte de thèse a pu lui aussi accomplir cette fonction. Il a ouvert notre parcours, mais il a été devancé par une proposition qui traduisait cette volonté de réunir notre œuvre. Zigzagant entre de multiples pensées, comme cartographe de nos propres déplacements, nous avons décelé l'existence de cet espace pour la poursuite de notre chemin. Les opérations caractéristiques de notre démarche, parcourir, garder, réduire l'expérience et l'éteindre, l'élaborant autrement, détectées et montrées jusqu'ici, se sont trouvées engagées dans la mise en chantier de cet espace.

L'idée d'un réseau de l'œuvre et de son errance, défini comme un chemin d'énergie et de bifurcations de notre pratique, nous a amenée à démontrer et à construire, dans la troisième partie de notre thèse – **ESPÈCES DE PROJECTION ET ESPACES DE MÉMOIRE** – cet espace capable de contenir et d'exposer notre dynamique projective. Tous ces mouvements, détectés auparavant dans notre pratique, dans le rapport entre parcourir et construire, entre errer et demeurer, se trouvaient alors mobilisés pour la constitution de cet espace.

L'objet *Cabine de projection* a d'abord été ce projet, puis il a été effectivement construit et montré en 1998 à Porto Alegre. Il est alors devenu l'aménagement physique de mon parcours artistique récent (1992/1998). Il était une **construction** qui portait dans son intérieur l'avenir de notre œuvre, sous la forme de notes, de projets, de travaux en chantier. Il exposait aussi des documents relatifs aux déplacements antérieurs, photos souvenirs d'exposition, catalogues et cartes d'invitations.

Accomplissant la fonction d'atelier, de lieu de **mémoire** et d'espace de conférence de nos expériences, cette construction *exposait* autrement notre

⁴⁹¹ J. Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, op. cit., p. 312.

pratique. Toutefois, notre cabine était aussi le lieu d'où sortaient les images. Lancées au dehors par deux projecteurs allumés, nos mains *apparaissaient* sur les parois externes de la salle qui les accueillait. Comme équivalent matériel d'un texte de thèse, la cabine était ainsi l'installation de notre pensée et le lieu de nouvelles **projections**.

La deuxième présentation de la Cabine en 2000 à Campinas, Brésil, m'a permis de réorganiser son espace interne en y intégrant la documentation de la présentation antérieure. Relançant encore d'autres images vers le dehors, la cabine projetait cette fois-ci une vue de l'installation antérieure. Nous avons pu l'exposer, en vraie et en image. Cette nouvelle présentation m'a permis d'observer que le spectateur n'était pas seulement dans une situation passive face à notre proposition, mais il pouvait aussi fouiller dans ses informations et conférer en quelque sorte ses impressions, en les confrontant avec ses propres idées.

L'aspect alors énoncé au départ, d'un revenir en devenir de notre mémoire dans la constitution d'un réseau de l'œuvre, montrant des modes de projection de notre mémoire, devenait visible grâce à la construction de ce lieu. En même temps, par la confrontation même de notre œuvre à ses modes de fonctionnement, nous découvrons que c'était un revenir en devenir autre, puisque à chaque fois il s'agissait d'aller vers des situations jusqu'alors inconnues de nous.

Cette problématique soulevée par la cabine d'un aspect organique de l'œuvre faisait encore appel à la démarche de Duchamp, avec sa *Boîte verte*. Il nous a appris la puissance didactique de ses espaces de rassemblement pour la saisie de sa pensée artistique. Lissitsky avait, lui aussi, éprouvé en 1927 le besoin de ranger son œuvre selon ses modes de fonctionnement, ce qu'il a montré dans le cabinet des abstraits de Hanovre, comme nous avons pu le voir.

La question de la mobilité et de la création d'un réseau d'errance de mes œuvres a pris alors une tournure intéressante. Nous avons pu voir dans le chapitre intitulé **Dynamique projective** que les réalisations postérieurement entreprises sous le titre de *Méditations*, montrées en 2000 et en 2002, ont été effectivement les développements d'idées lancées et exposées auparavant à l'intérieur de la cabine sous la forme de notes. Ces notations nous ont permis de poursuivre notre activité d'artiste, en parallèle avec le long travail d'écriture de cette thèse qui a occupé des années entières de notre vie. Ces notations ont

alors été fondamentales en tant que source/retour de l'avenir de notre création. Comme si la construction de la *Cabine* était une stratégie qui nous assurait une survie pendant que l'on était pris par une activité.

Le rapprochement entre le travail de la *Cabine* et la démarche de Sarkis nous a permis de voir alors que notre travail trouvait, au moment de leur exposition, l'occasion d'éclairer notre chemin et de constituer notre pensée pour l'autre. C'est par l'élaboration d'une exposition que nous partageons notre espace mental, suscitant des approximations avec les œuvres passées et rêvant de leur avenir. Ma recherche m'a permis aussi de tisser avec mes affinités électives, Cildo Meireles, Bruce Nauman, Gabriel Orozco, Giuseppe Penone, pour reprendre encore Benjamin et de dévoiler toute la dimension du geste dans ma pratique, développant l'idée que chaque œuvre est une extension de notre vécu et une construction élaborée de notre expérience au monde.

L'aboutissement de notre étude nous a dirigée sur la création d'un **système** et d'un espace de notre pratique artistique capable de devenir le lieu d'articulation et de projection de notre mémoire. Ce *Corpus* d'œuvres, produites et présentées tout au long de notre thèse, constitue désormais un champ original, ouvert au partage et aux projections d'un autre. Nous pouvons constater, lors des expositions récentes, l'affirmation de la mobilité de nos œuvres et des notions a y déceler. Je marche et je déplace mon bagage, mon langage.

Cet ensemble de prospections se complète alors avec la virtualité de mes notations qui migrent encore vers ma cabine comme des 'germes' de nouvelles propositions. Je me permets maintenant de quitter ma chaise rouge pour me laisser exposer aux nouvelles expériences du monde. Mais je sais désormais que je peux aussi revenir sur mes pas, dans ce lieu d'images et dans ces pages de la thèse, pour tisser avec leur contenu et continuer à fléchir sur leur avenir.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas : Papyrus, 1990 (*L'Image*. Paris : Nathan, 1990).

———. Où s'arrête la sculpture ? In : *Sculpter – Photographier / Photographie – Sculpture*. Paris : Louvre/Marval, 1991.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves - essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942.

———. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1947.

———. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.

BAQUÉ, Dominique. *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris : Ed. du Regard, 1998.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte secreta do ator, Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec/ Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980.

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

BAUDRY, Marie-Thérèse. *Sculpture, méthode et vocabulaire*. Paris: Ed. du Patrimoine, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, 1985

———. *ŒUVRES I*. Paris: Gallimard, 2000.

———. *ŒUVRES II*. Paris: Gallimard, 2000.

- . *ŒUVRES III*. Paris: Gallimard, 2000.
- . *Rua de mão única - Obras escolhidas, volume II*. São Paulo: Ed. Brasiliene, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: P.U.F., 1993.
- BIOY CASARES, Adolpho. *La Invención de Morel*. Buenos Ayres: Emecé, 1996.
- BONTE Pierre, IZARD Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: P.U.F., 1991.
- BORGES, Jorge Luis. « De la rigueur des sciences ». In : *Histoire de l'éternité*. Paris : U.G.E., 1951.
- . *Ficciones*, Buenos Aires : Emecé Editores, 1956.
- . *Poesias*. Buenos Aires : Editorial Kapelusz, 1977.
- BORIN, Françoise. *Les Mains, code de lecture pour une iconographe*. In : *La Main* (ouvrage collectif). Orléans : I.A.V., 1996.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. do Senac: Ed. Marca d'Água, 1996.
- BRUN, Jean. *Les Masques du désir*. Paris: Buchet/Chastel, 1981.
- . *La Main et l'esprit*. Cergy Pontoise/Genève, Sator / Labor et Fides, 1986.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido (Marcel Duchamp: Ingénieur du temps perdu, 1967 et 1977)*. São Paulo : Perspectiva, 1997.
- CAILLOIS, Roger. *Pierres*. Paris: Gallimard, 2000.
- CAROLL, Lewis. *Tout Alice*. Paris : Flammarion, 1979.
- CHEMAMA, R. (coord.). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CHÉVRIER, Jean-François. L'image, l'objet. In : *Sculpteur/Photographier*. Paris : Louvre/Marval, 1991.
- DE OLIVEIRA, Ana Claudia. *Fala Gestual*. São Paulo : Perspectiva, 1992.
- DE OLIVEIRA, Nicolas; PETRY, Michel; OXLEY, Nicolas. *Installation Art*. Londres : Thames and Hudson, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du Sens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- . *Le Pli-Leibniz et le Barroque*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles ; GUATARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- . *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

- DIDEROT, Denis. *Œuvres*. Paris: La Pléiade, 1951.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- . *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1999.
- DORFLÈS, Gillo. *L'Intervalle perdu*. Paris : Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens/Klincksieck et Cie., 1984.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas : Papyrus, 1995. (*L'Acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan, 1990.)
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe : écrits*. Paris: Flammarion, 1975.
- DUGUET, Anne-Marie. Le double au cœur du dispositifs électroniques explorés par les artistes. In : *La Question du Double*. Le Mans : École Régionale de Beaux-Arts, 1996.
- DUPUY, Michel; MAKARIUS, Michel (org.). *La Question du Double*. Le Mans: École Régionale des Beaux Arts, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- DURAND, Régis. *Le Temps de l'image : Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris : La Différence, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. *Le Jeu du Jeu*. Paris: Balland, 1980.
- FLECKNER, Uwe; SARKIS. *Les Trésors de la Mnémosyne : recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*. Dresde: Verlag der Kunst, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Los Gestos : Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- . *Filosofia da caixa preta (Für eine Philosophie der Fotografie)*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: P.U.F., 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: N.R.F., 1966.
- FRAMPTON, Hollis. *L'Écliptique du Savoir – Film – photographie – Vidéo*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.
- FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- FRIZOT, Michel; PAÏNI, Dominique (Org.). *Sculpteur – Photographe / Photographie – Sculpture*. Paris : Marval/Louvre, 1993.
- GAGNEBIN, Murielle. *Pour une esthétique psychanalytique : l'artiste, stratège de l'Inconscient*. Paris : PUF, 1994.
- GROUPE μ, *Traité du Signe Visuel – Pour une rhétorique de l'image*, Paris Seuil, 1992.

- GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.
- HEGEL, G. W. F. *Esthétique*, Paris : Flammarion, 1979.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Odes, Elégies, Hymnes*. Paris : Gallimard, 1993.
- HOUSSET, Emmanuel. L'âme et la Main. In : *La Main* (ouvrage collectif). Orléans : I.A.V., 1996.
- IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre : ArtMed, 2002.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*. Campinas: Payrus, 1995. (*Premières et dernières pages*, Paris, Seuil, 1994).
- JOHNSON, Geraldine A. (Org.). *Sculpture and Photography: envisioning the Third Dimension*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KIERKEGAARD, Sören. Le souvenir est un vêtement à rebut. In : FLECHNER, Uwe; SARKIS. *Les Trésors de la Mnémosyne* : recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida. Dresde : Verlag der Kunst, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique* : Pour une théorie des écarts. Paris : Macula, 1990.
- . *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993.
- . *Caminhos da escultura Moderna (Passages in Modern Sculpture)*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire – Livre XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Lignes de mire, écrits sur la photographie*. Paris: Marval, 1995.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. Actualité et inactualité du double. In : *La Question du Double*. Le Mans: École Régionale de Beaux-Arts, 1996.
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed : The Works of Matta-Clark*. Boston : The MIT Press, 2000.
- LEENHARDT, Jacques. Au delà de la matière : Brancusi et la photographie. In : FRIZOT, Michel; PAÏNI, Dominique (Org.). *Sculpteur – Photographier / Photographie – Sculpture*. Paris : Marval/Louvre, 1993.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'Ombre et le temps - Essais sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1993.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole, II. La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1965.
- . *Milieu et technique*. Paris: Albin Michel, 1973.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Paris : Le livre de Poche, Biblio essais / Gallimard, 1990.

- . *Le Temps et l'autre*. Paris: P.U.F., 1996.
- LÉVY, Albert. L'icônicité et sa reproduction dans la représentation architecturale. In: RENIER, Alain (Org.). *Espace & Représentation : Sémiotique de l'architecture, espace et représentation*. Paris : Les Éditions de la Villette, 1982.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 1955.
- . *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1972.
- LODY, Raul. *Pencas de balangandãs da Bahia : um estudo etnográfico das jóias-amuletos*. Rio de Janeiro : Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- . *Religiosidade Popular*, Rio de Janeiro, Funarte/Museu do Folclore Edson Carneiro, 1981
- LYOTARD, Jean François. *Les Transformateurs Duchamp*. Paris : Galilée, 1977.
- . *Discours-Figure*, Paris : Éditions Klincksieck, 1985.
- . *L'Inhumain (Causeries sur le temps)*. Paris : Galilée, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *Du Nomadisme, Vagabondages initiatiques*. Paris : Librairie Générale Française, 1997.
- MALABOU, Catherine (Org.). *Plasticité*. Paris : Ed. Léo Scheer, 2000.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igtur. Divagations. Un coup de dés*. Paris : Gallimard, 1976.
- MAREY, Etienne-Jules. *Le Mouvement*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1994.
- MARX, Karl. « Os metais preciosos » in *Para a critica da economia política do capital. O rendimento e suas fontes*. Sao Paulo : Nova Cultural, 1996.
- MATTHIEUSSENT, Brice. Le Double et la Technique. In: *La Question du Double*. Le Mans : École Régionale de Beaux-Arts, 1996.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris: P.U.F., 1950.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945
- . *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin : Escultura e desenhos*. Lisboa : Taschen, 1977.
- NERUDA, Pablo. *Mémorial de l'Île Noire*. Paris : Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai savoir*. Paris : Gallimard, 1982.
- . *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1949.

- NOBIS, Beatrix. El Lissitsky : l'espace des abstraits du musée provincial de Hanovre, 1927/1928. In : *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris : Ed. du Regard, 1998.
- NOVA ENCICLOPÉDIA Ilustrada da Folha. São Paulo : Folha de S. Paulo, 1996.
- NOVALIS. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux*. Paris : Gallimard, 1975.
- ONIMUS, Jean. *Etrangeté de l'art*. Paris : P.U.F., 1992.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio – no Movimento dos Sentidos*. Campinas : Unicamp, 1997.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Geografía y cultura*. Madrid : Alianza Editorial, 1987.
- PACZYNSKI, Stanislas Georges. *Rythme et geste, les racines du geste musical*. Paris : A. Zurfluh, 1988.
- PARFAIT, Françoise. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Ed. du Regard, 2001.
- PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo, simbólica e sociedade (Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société)* Lisboa : Estampa, 1997.
- PAZ, Otavio. *Marcel Duchamp : l'Apparence mise à nu*. Paris : Gallimard, 1977.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.
- . A propos de la description. In : RENIER, Alain (Org.). *Espace & Représentation : Sémiotique de l'architecture, espace et représentation*. Paris : Les Éditions de la Villette, 1982.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro : Editora José Aguilar, 1974.
- POINSOT, Jean-Marc (Org.). *Une Scène parisienne, 1968-1972*. Rennes : Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991.
- PROUST, Françoise. Duplications et Duplicité. In : *La Question du Double*. Le Mans : École Régionale de Beaux-Arts, 1996.
- RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio R. *Comunicação não verbal : a gestualidade brasileira*. Petrópolis : Vozes, 1985.
- REY, A; REY-DEBOVE, J. (Orgs.). *Le Petit Robert : Dictionnaire de la Langue Française*. Paris : Ed. Robert, 1991.
- RILKE, Rainer Maria. *Elégias de Duíno*. Petrópolis : Vozes, 1989.
- SAINT-GIRONS, Baldine. Plasticité et *Paragone*. In : *Plasticité*. Paris : Ed. Léo Scheer, 2000.
- SAMI-ALI. *L'Espace imaginaire*. Paris : Gallimard, 1974.

- SAYAG, Alain. *De la photographie comme un des Beaux-Arts*. Paris : CNP, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem precária, sobre o dispositivo fotográfico (L'Image précaire du dispositif photographique)*. Campinas : Papyrus, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris : Gallimard, 1990.
- SCHULER, Donald. *Narciso Errante*. Petrópolis : Vozes, 1994.
- SCHULTZ, Bruno. *Les Boutiques de cannelle*. Paris : L'étrangère/Gallimard, 1992.
- SERRES, Michel. *Les Cinq sens*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.
- . *Statues*. Paris : Flammarion, 1989.
- TARDIEU, Jean. *La Part de l'ombre*. Paris : Gallimard, 1972.
- VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Paris : Les Cahiers de la Photographie, 1983.
- VERSPÖHL, Franz-Joachim. *Beuys, das Kapital Raum, 1970-1977, stratégie pour réactiver les sens*. Paris : Adam Biro, 1989.
- VILAR, Pierre. *Or et Monnaie dans l'histoire 1450-1920*. Paris : Flammarion, 1974.
- VINÇON, René. *Artifices d'exposition*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- WACHTEL, Nathan. *Le Retour des ancêtres – Les indiens Urus de Bolivie XX^e - XVI^e siècle. Essai d'histoire régressive*. Paris : Gallimard, 1990.
- WARBURG, Aby. Le trésor des archives de l'âme. In : FLECHNER, Uwe; SARKIS. *Les Trésors de la Mnémosyne : recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*. Dresde : Verlag der Kunst, 1998.
- . L'assimilation psychique des empreintes expressives du passé. In : FLECHNER, Uwe; SARKIS. *Les Trésors de la Mnémosyne : recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida*. Dresde : Verlag der Kunst, 1998.
- WHITE, Kenneth. *La figure du dehors*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Catalogues

- 50 Espèces d'espaces : œuvres du Centre Georges Pompidou et Musée national d'art moderne*. Paris : Ed. du Centre Pompidou/Reunion des Musées Nationaux, 1998.
- AUMONT, Jacques; BEAUVAIS, Yann; BELLOUR, Raymond; CARERI, Giovanni; DAMISCH, Hubert; FRIZOT, Michel; De HAAS, Patrick; MINAZZOLI, Agnès; PAÏNI, Dominique. *Projections, les transports de l'image*. Hazan/Le Fresnoy/ AFAA, 1997.
- BUSSMAN, Klaus. *Bernd & Hilla Becher - Typologies*. Munich : Shirmer/Mosel, 1990.

- BENEZRA, Neal; HALBREICH, Kathy; SCHIMMEL, Paul; STORR, Robert. *Bruce Nauman*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.
- BUCHLOCH, H. D. Benjamin; CRUZVILLEGAS, Abraham; KURI, Gabriel; NESBIT, Molly; ORTEGA, Damian; RUIZ, Alma. *Gabriel Orozco*. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 2000.
- BRITO, Ronaldo; MACIEIRA de SOUSA, Eudoro Augusto. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro : Funarte, 1981.
- COCCHIARALE, Fernando. *Vertentes Contemporâneas (Versants Contemporains)*. São Paulo : Itaú Cultural, Rumos Visuais, 1999. (trad. Française/Annexes)
- CRQUI, Jean-Pierre. Actualité de Robert Smithson. In : *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?* Paris : Ed. Du Centre Pompidou, 1986.
- DE BIASI, Pierre-Marc. La substance du signe. In : *Sous le signe de...* Figeac : Publisud / Centre Lotois d'Art Contemporain, 1991.
- DE SOUSA, Edson Luiz. *Sombras do Silêncio (Ombres du silence)*. Porto Alegre : Exposition *Duplo Pousar*, 1995. (trad. Française/ Annexes)
- DE SOUSA, Edson Luiz. *Duplo Pousar – Maria Ivone dos Santos/Helio Ferverza*. Porto Alegre : Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris : Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997.
- DOS SANTOS, Maria Ivone. *Memória Principal (Mémoire Principale)*. Porto Alegre : Instituto Goethe, 1994.
- . *Ilimites*. Porto Alegre : Pinacoteca do Instituto de Artes/UFRGS, 1997.
- . *Efemérides de Lia (Ephémérides de Lia)*. Porto Alegre : Obra Aberta, 1998.
- . *O quarto Escuro de Vânia ou o berço de dédalo (La chambre noir de Vânia ou Le berceau de Dédale)*. Porto Alegre, 1999.
- . *O lado de dentro do Outdoor/Clube da Lata (The inside of a Billboard)*. Porto Alegre : Fumproarte, 2001. (trad. anglaise)
- GALERIE nationale du Jeu de Paume. *Hélio Oiticica*. Paris : Éditions du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- GISBERT, Teresa. The Indigenous element in colonial Art. In : *America, bride of de Sun*. Anvers : Royal Museum of Fine Arts/Im Schoot Books, 1992.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Londres : Phaidon Press Limited, 1999.
- HILL, Marcos. *Tempo Corpo, Corpo, Meio (Temps, Corps, Corps, Milieu)*. São Paulo : Itaú Cultural, Rumos Visuais, 2000.
- HUCHET, Stéphane. *O Contato*. São Paulo : Paço das Artes, 2002.

LEBEL, Jean-Jacques. La vie légendaire de Rose Sélavy. In : *Féminin/masculin, le sexe de l'art*. Paris : Gallimard/Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995.

MARCADÉ, Bernard. Le devenir-femme de l'Art. In : *Féminin/Masculin*. Paris : Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995.

MEREWETHER, Charles. The migration of images : Inscriptions of land and body in Latin America. In : *América, bride of the Sun*. Anvers : Royal Museum of Fine Arts/Im Schoot books, 1992.

MOREIRA, Jailton, *Percurso Paisage Corpo Percurso*. In : *Mímicas rupestres*. UCS : Caxias do Sul, 1997.

POINSOT, Jean-Marc. In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine. In : *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?* Paris : MNAM, Ed. Du Centre Pompidou, 1986.

MARCADÉ, Bernard. *Féminin/Masculin*. Paris : Gallimard/Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995.

RECHT, Roland. *Ma chambre de la rue Kruteneau en Satellite : une installation de Sarkis*. Strasbourg : Editions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1990.

———. *Penone : L'espace de la Main*. Strasbourg : Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1992.

SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp : Multiples et éditions*. Paris : Galerie Thorigny, 1991.

SZEEMANN, Harald; BURTON, Scott; MULLER, Grégoire; TRINI, Tommaso. *Live in your Head : When Attitudes become Form : Works-Concepts-Processes-Situations-Information*. Bern : Kunsthalle, 1969.

THE NATIONAL Gallery, London. *100 Great Paintings : Duccio to Picasso*. London : Published by Order of the Trustees Publications Department National Gallery, 1981.

WYE, Deborah. *Committed to print*. New York : The Museum of Modern Art, 1988.

YVES KLEIN. Paris : Musée National d'Art Moderne/Éd. du Centre Georges Pompidou, 1983.

Revues

AGAMBEM, Giorgio. Notes sur le geste. In : *Trafic*, n° 1. Paris : POL, 1991.

BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Le Cerf, 1975.

BERNARD Christian, SARKIS. Lexique Sarkis, réponse de Sarkis à une proposition de Christian Bernard. In : *Art Press*, n° 222. Paris, 1997.

BIANCIOTTI, Hector; ENTHOVEN, Jean-Paul. Les dernières énigmes de Roger Caillois. In : *Cahiers*. Paris : Éd. du Centre Pompidou/ Pandora Editions, 1981.

- BOIS, Yve-Alain. Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration. In : *En revenant de l'expo, Les Cahiers du MNAM*, n° 29. Paris : Éd. du Centre Pompidou, 1989.
- BORER, Alain. L'ère de Colomb et l'ère d'Amstrong. In : *Voyages, Traverses*, n° 41-42. Paris : Éd. du Centre Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Indice de la plaie absente, Monographie d'une tache, Traverses*, n° 30-31. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1984.
- DOS SANTOS, Maria Ivone. *Intersecções : fotografia e pintura (Intersections : photographie et peinture)*. Porto Arte, v. 8, n. 14, mai. 1997.
- . *Pensées. Remetente*. Porto Alegre, 1998.
- DOS SANTOS, Maria Ivone; FERVENZA, Helio. *L'Inverser. Porto e Vírgula*, ano IV, n.28. Porto Alegre : Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1996.
- FRANCA, Patricia. L'infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois. In : *Porto Arte*, n° 16. Porto Alegre : PPGAV/IA-UFRGS, 1999.
- FRANCISCO, Severiano; SALLES, Evandro. Cildo Meireles. In : *Arte Futura*, n° 0. Brasília, 2001.
- GORI, Iris; BARBIERI, Sergio. *Arte popular latinoamericano: Principales manifestaciones en Brasil*, n. 2. Buenos Ayres : Centro Editor de América Latina, 1975.
- JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. In : *Gávea*, n° 14. Rio de Janeiro : PUC, 1996.
- LAPALUS, Marie. Sarkis : la mémoire du conteur. In : *Art Press*. Paris, n. 41, nov. 1989.
- MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In : *Arte Brasileira Contemporânea, Cadernos de Textos 1*. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.
- METZ, Christian. Le signifiant imaginaire. In : *Communications*, n° 23. Paris: Seuil, 1975.
- MONNIER, Geneviève. Brève histoire du bleu. In : *Artstudio*, n°16. Paris, 1990.
- PASTOUREAU, Michel. Le Regard Héraldique. In : *Visions, Cahiers du MNAM*, n°37. Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1991.
- . *Regards sur l'Arte Povera, Artstudio*, n°13. Paris, 1989.
- PRÉVOST, Jean-Marc. L'œuvre entre causalité et hasard. In : *Artstudio* n. 13. Paris : Automne, 1991.
- RIOUT, Denys. Les pilules bleues d'Yves Klein. In : *Artstudio*, n°16. Paris, 1990.
- SCHEFER, Jean Louis. Quelles sont les choses rouges ? In : *Artstudio*, n° 16. Paris, 1990.
- STORR, Robert. Gabriel Orozco : Technique de l'énergie. In : *Art Press*, n° 225. Paris, 1997.

Thèses et rapports

BOIS, Yve-Alain; BONNEFOI, Christian; CLAY, Jean. *Architecture-Arts plastiques, pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*. Paris : Corda, 1979 (rapport de fin d'études d'une recherche remise au secrétariat de la recherche architecturale).

DOS SANTOS, Maria Ivone. *Extension du corps, mémoire et projection*, DEA d'arts plastiques et science de l'art, Université de Paris I / Panthéon – Sorbonne, Paris, 1994.

FERVENZA, Helio. *Le Montrer et le Cacher dans le Rapport d'un Signe et de son Espace*, Thèse de Nouveau Doctorat en Art et Sciences de l'Art, Option Arts Plastiques, Université de Paris I / Panthéon – Sorbonne, Paris, 1995.

SONÁGLIO, Vilma. *Metamorfoses da luz*. Dissertation. PPGAV-IA/UFRGS, 1996.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. *Entre l'œil et l'illumination: recherches sur une pratique plastique*. Thèse de Nouveau Doctorat en Art et Sciences de l'Art, Option Arts Plastiques, Université de Paris I / Panthéon – Sorbonne : Paris, 2001.

L'INDEX AUTEURS

A

Agambém, Giorgio 86, 87
Arp, Hans 183
Ashton, Dore 66
Aumont, Jacques 90, 156, 173, 174, 259

B

Bachelard, Gaston 28, 42, 60, 64, 69, 114, 145, 168, 183, 246
Baqué, Dominique 89, 112, 124
Barba, Eugenio 55, 126
Barthes, Roland 104, 110, 112
Bataille, Georges 141
Barnet, Michel 33
Baudry, Marie-Thérèse 140, 148
Bazin, André 110
Benezra, Neal 236
Benjamin, Walter 10, 32, 38, 102, 103, 113, 217, 223, 237, 270, 273, 276
Bergson, Henry 18, 24, 64
Bernard, Christian 233
BEUYS, Joseph 13, 219, 232, 230
Bianciotti, Hector 71
Biasi, Pierre-Marc de 52
Bioy Casares, Adolpho 96, 97
Bois, Yve-Alain 221
Bonte, Pierre 126
Borer, Alain 206
Borges Jorge Luis 33, 200
Borin, Françoise 55, 128
BRANCUSI, Constantin 13, 151, 231, 232
Brites, Blanca 249
Brito, Ronaldo 75
BROODTHAERS, Marcel 219
Brun, Jean 24, 61, 67, 72, 80, 81, 82, 121, 125, 126, 139
Buchloh, Benjamin 57
BUREN, Daniel 185, 186, 202

C

Caillois, Roger 71, 193, 194
Cameron, Dan 51, 72
CAMILO, Otacilio 232
CAMPOS, Ricardo 232
Caron, Muriel 33, 179
Carroll, Lewis 22
Chevalier, Jean 144

Cocchiarale, Fernando XXX
Cioran 248
Clair, Jean 148, 183
Cohen, Jacques 114, 131, 141, 143, 163, 176, 230
CONVERT, Pascal 209
COURBET, Gustave 150
Criqui, Jean-Pierre 225

D

De Haas, Patrick 204
De Oliveira, Ana Cláudia 46
De Oliveira, Nicolas 202
De Sousa, Edson Luiz 140
De Souza, Eudoro Augusto Macieira 75
Deleuze, Gilles 16, 18, 270
Derrida, Jacques 33, 146, 247, 265
Didi-Huberman, Georges 18, 41, 93, 137, 138, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 171, 172, 174, 189, 209, 219, 220, 223, 246, 252, 253, 254, 255, 256, 264, 274
Dorflès, Gillo 144, 145, 153, 177
DOS SANTOS, Ângela Cristina 94, 209, 212
DOS SANTOS, Maria Ivone 80, 207
Dubois, Philippe 84, 112, 274
Duguet, Anne Marie 19, 227
Durand, Gilbert 104, 165, 204, 257
Durand, Régis 81, 83, 112
Duvignaud, Jean 109, 112, 126
DUCHAMP, Marcel 12, 13, 90, 101, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 171, 189, 267, 219, 220, 221, 246, 254, 272

E

Eisentein, Serguéi, 171
Enthoven, Jean-Paul 71

F

FERVENZA, Helio 93, 94, 107, 121, 163, 207, 217, 232
Fleckner, Uwe 229, 237, 246
Flusser, Vilém 81, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 101, 102, 274
Focillon, Henry 121, 143
Foucault, Michel 35, 224

Frampton, Hollis 269
FRANCA, Patrícia 140
Francisco, Severiano 51
Frizot, Michel 83, 168, 169, 185, 204,
215, 228, 261
FONTANA, Lúcio 185

G

Gagnebin, Murielle 256
Gheerbrant, Alain 144
Gisbert, Teresa 38, 39
GREGOR, Erhart 133
Grupo μ 161
Guatari, Felix 270
Guibert, Hervé 113, 268

H

Halbreicht, Kathy 153
Hegel, G.W.F. 103
Herkenhoff, Paulo 72, 77
Hill, Marcus 7, 225
Hölderlin 16
Housset, Emmanuelle 127, 130
Huchet, Stéphane 361
Hugo, Victor 179

I

Izard, Michel 126
Izquierdo, Ivan 17

J

Jaar, Alfredo 66
Junqueira, Fernanda 49

K

Kapp, E. 107
Keyserling 28
Kierkegaard, Sören 33
KLEIN, Yves 184
Krauss, Rosalind 47, 89, 171, 172, 188, 224,
274

L

Lacan, Jacques 149, 177
Lamarche-Vadel, Bernard 47, 188, 229,
230
Lamarche-Vadel, Gaëtane, 189, 229, 230
Lebel, Jean-Jacques 149, 150
Lee, Pamela M. 202
Leenhardt, Jacques 232
Lemagny, Jean-Claude 138, 166
Levinas, Emmanuel 130, 264

Levi-Strauss, Claude 43, 100, 275
Levy, Albert 227
LISSITSKY 13, 219, 220, 221,
Lyotard, François 109, 177, 191

M

Maffesoli, Michel 137, 159, 162
MALEVICH, Kasimir 183
Mallarmé, Stéphane 244
Marcadè, Bernard 149
Marey, Etienne-Jules 166
Marx, Karl 35, 36, 51, 52, 231
MATTA-CLARK, Gordon 202
Matthieussent, Brice 96, 97
Mauss, Marcel 18
MEIRELES, Cildo 11, 49, 50, 51, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 274, 275
Merewether, Charles 37
Mèridieu, Florence de 19, 222, 224
Merleau-Ponty, Maurice 17, 41, 60, 159,
176, 256, 270
MESSINE, Antonelo de, 230, 231
Metz, Christian 112
Monier, Geneviève 183
MOREIRA, Jaílton 180

N

NAUMAN, Bruce 10, 12, 19, 20, 21, 146,
152, 153, 154, 272, 273
Neruda, Pablo 109
Nietzsche, Friederich 163, 274
Nobis, Beatrix 220
Novalis 32, 39, 55, 246,

O

OITICICA, Hélio 222
Onimus, Jean 82
Orlandi, Eni Puccinelli 113, 114
OROZCO, Gabriel 55, 56, 57, 174, 175,
272
Oxley, Nicola 202

P

Paczynsky, Georges Stanislas 65, 70
Pastoureau, Michel 52, 65, 190
Paz, Octavio 148
Peirce, Charles 103, 277
PENONE, Giuseppe 12, 114, 115, 116,
117, 118, 272
Perec, Georges 200, 206, 230
Petry, Michael 202
Poinot, Jean-Marc 201, 224, 225
Proust, Françoise 131

R

Recht, Roland 114, 116, 186, 233, 236,
237
Rector, Mônica 59
REINHARDT, Ad 184
REMBRANDT, 129
Rilke, Rainer Maria 46, 171
RODIN, Auguste 172, 173
Rowell, Margrit, 184
RUMMELLARDT, Sandrine 173, 207, 218

S

Saint-Girons, Baldine 254
SALGADO, Sebastião 66
Salles, Evandro 51
Sami-Ali 22, 23
SARKIS 14, 22, 33, 87, 186, 219, 229,
232, 233, 234, 235, 236, 237, 238,
246, 272
Savarese, Nicola 55, 126
Schaeffer, Jean-Marie 176
Schefer, Jean-Louis 51
Schimmel, Paul 154
Schmitt, Jean-Claude 122, 139, 140, 142
Schuler, Donaldo 265
Schultz, Bruno 179
SECCO, Felipe 163
Serres, Michel 67, 124, 127, 128, 144
SONÁGLIO, Vilma 94, 196
STELLA, Frank 44
STIEGLITZ, Alfred 47, 110
Storr, Robert 22
Szeemann, Harald 202,

T

Tardieu, Jean 41, 137, 156, 270
TAUBERT-ARP, Sophie 183
TEDESCO, Elaine 207, 218
TESSLER, Elida 180, 182
Trinta, Aluizio 59

V

VAN DOESBURG, Theo 183
Van Lier, Henry 228, 259
Verspohl, Franz-Joachim 37, 61, 231
VIEIRA DA CUNHA, Eduardo 122
Vilar, Pierre 29, 35, 36

W

Wachtel, Nathan 31, 35, 38, 67
Warburg, Aby 87, 237, 248
White, Kenneth 173, 262
Wye, Deborah 66

Z

Zweig, Stephan 162

L'INDEX RÉSEAU

A

Abrevoir 25, 114, 117, 137, 143, 203, 271
absence
 de beauté 154
 jeu avec l' - 225
 modes de spatialisation de l' - 200
adhésion 188, 190
affrontement 48 (cf. *Drapeau*)
ailleurs 71, 110
Anvers 37
apparition 42, 51 (cf. aura, distance)
architecture 183 (cf. espace)
argent 39 (cf. minéraux, mines)
argile 116, 164, 165
Art Physique 73, 74 (cf. cartes)
ascension 179, 180 (cf. lieu, *Torrear*)
 et extension 183
ascendante/descendante 141 (cf. *Zone d'Ombre*)
Atacama 156
atelier 208, 219, 229, 231
 fonctions de l' - 230, 239, 231 (cf. cabine, musée)
aura 113

B

bandeirantes 54
bandeiras (drapeau) 54
baroque 191
between 153
bijoux 9, 62, 76, 99, 100, 238
billets d'échanges 29, 36
blanc(he)
 et effacement 113
 peinture 121
 topographie 261 (cf. empreinte, photographie, plâtre)
bleu (cf. couleurs)
 cobalt 94, 182
 profondeur 184
 cercle 184
boîte(s) 102 (cf. cabine, coffret, valise)
 et projection 102
 et reliquaire 103
Boîte à Bijoux 99, 214, 240
Boîte à Larmes 249, 255, 257, 271
boucle 168
broder
 comme remémoration 32, 40 (cf. *Potosi*, mémoire)
broderies métalliques 28, 32, 33 9 (cf. argent, mines)

C

Cabine de Projection 13, 209, 271
 projet de la 209, 211, 214, 217
 construction de la 210
 fonctions de la 210, 214, 217, 219, 222, 224, 229, 230, 239 (cf. atelier, musée, projection)
cadrage 47 (cf. découpe photographique)
 et suspens 110, 112
Carajás 65, 69
camargo 199
caresse 166
cartes géographiques 3, 73, 74, 199, 243, 269
Casa 25, 238 (cf. échelle, main)
cathédrale 173
cercle 182, 183
 coupole 185, 186
Chuquicamata 65, 67
clichés 102 (cf. photographie, photographique, trésor)
coffre 100 (cf. boîte, cabine, valise)
 l'étymologie 104,
collection
 d'images 81, 83, 91, 97, 104 (cf. mémoire)
 de gestes 203
compression 16 (cf. *Condensado*, mémoire)
conquête 38 (cf. *Drapeau*)
Condensado (Condensé)
 d'espace 73, 76
 de couleur 51
 et ductilité 76
 la notion de 72, 73, 76 (cf. modèle réduit)
 l'objet 76, 77
 matériel 70, 77
contact
 noyaux sensible 17 (cf. image, mémoire, projection)
 épreuve 165 (cf. photographie)
 techniques 43 (cf. empreinte, toucher)
Contato (Contact) 264 (cf. exposition)
contemplation 125, 166 (cf. distanciation, photographie)
contempler 10, 42 (cf. *Potosi*, *Abrevoir*, *Distension*)
contenant
 la notion de 204 (cf. , *Cabine*, photographie)
 le geste comme 255 (cf. écrin, *Boîte à Larmes*, *Zone d'Ombre*)
Contenant 227
contenir (cf. *Boîte à Bijoux*, *Du bout des doigts*, *Cabine de Projection*)
 dédoublément du 104
 portrait du 99 (cf. photographie)

l'œuvre 209 (cf. *Cabine de Projection*)
 contention
 compression 16 (cf. condensado, mémoire)
 expansion 238 (Cf. extension, installation)
 contraction/expansion 16, 74, 77, 238
 contrôle 65, 119 (cf. travail de l'artiste)
 construction
 du sens 277 (cf. déplacement, extension, montage)
 et errance 143, 163, 196, 204 (cf. errer/demeurer, le travail de l'artiste)
 mentale 206
 récit de 206, 209
 corps (cf. extensions)
 /esprit 97
 à l'œuvre 10, 42, 60, 64, 69
 absent 41, 43, 153 (cf. projection)
 de l'artiste 19, 57, 92, 93, 153, 252, 273, 277
 ductile 41, 109
 errance du - 34
 et devenir 64
 et énergie 117
 et la terre 62, 41, 109
 et mesure 114, 115
 et projection 22, 23, 44, 147, 152, 154 (cf. empreinte, spectateur)
 et sens 67 (cf. toucher)
 et la terre 116 (cf. argile)
 et vécu 18, 19, 109, 162 (cf. mémoire, projection)
 extrémités du - 62
 figure 9, 19, 122 (cf. distanciation)
 figure et outil 57, 80, 81, 92, 93, 143
 fragments du - 19, 22 (cf. cadrage)
 instrument 18, 19
 langage 18, 22 (cf. gestes, *Meeting*)
 limites du 57
 mémoire au - 57, 60 (cf. extension)
 métamorphose du - 22, 23, 41 (cf. projection)
 moyen artistique 9, 19, 94
 paysage 94, 109, 114 (cf. *Abrevoir*, *Distension*)
 point de départ 16, 18, 22, 72, 246 (cf. *Drapeau*, *Du bout des doigts*, *Boîte à Larmes*)
 port d'arrivé 16 (cf. *Boîte à Larmes*)
 prélèvement du - 148, 245 (cf. empreinte, photographie)
 proximité/distance 25 (cf. *Abrevoir*)
 représentation du 93 (cf. photographie)
 corpus d'images 203, 204, 214 (cf. *Cabine*, mémoire, photographie)
 couleur
 expérience de la 184
 fonction d'embrayeur 183
 rouge, bleu et jaune 190
 blanc, gris, noir 196
 couteau 69
 cristallisation 129

cristaux 249
Cruzeiro do Sul (Croix du Sud) 76, 77
Cuzco 44 (cf. errance, voyage)

D

découpe 47, 112, 276 (cf. photographie)
 découper
 au bistouri 48, 188
 et remplir 189 (cf. inversion, manipulations)
 découpage
 visuel et sémantique 201, 202
 démarcation 74 (cf. cartes)
 déplacements
 dans l'exposition 25 (cf. distanciation)
 sur Paris 98 (cf. vécu)
 des mots 177 (cf. ostranénie, voyage)
 du sens 191, 194 (cf. double, *Distension*, *Double Sens*, *Sans Titre*)
 dés 62 (cf. broder, *Du bout des doigts*)
 désir
 et la technique 82, 102
 et métal 35 (cf. mines)
 et projection 41, 151, 152, 191
 mouvement du - 44, 104
 s'expose 102 (cf. vitrine, écran)
 devenir 88, 138
 devenu 189
 dialectique 32, 223
 diapositive 100, 102, 258 (cf. photographie, projection)
 dislocation 57 (cf. travail de l'artiste)
 distanciation 128 (cf. double, *Meeting*)
Distance 232 (cf. exposition)
Distension
 étude pour - 167 (cf. projet)
 l'exposition de 168 (cf. panorama)
 porter/emporter 164 (cf. mémoire, voyage)
 spatialisation 170, 203 (cf. double, photographie)
 document 222, 224 (cf. corpus d'images)
 doigts (cf. main, geste)
 et métaux 62
 nommer les 61 (cf. jeu)
 parés 69, 70
 et percussion 61 (cf. contact, extension, toucher)
 double (cf. empreinte, photographie)
 découpe 189, 274
 de l'existence 33 (cf. mémoire)
 dédoublément 126, 143
 dédoubler 96, 97, 125, 169
 dispositifs du - 96, 222 (cf. empreinte, projection)
 dynamique du - 11 (cf. *Distension*)
 et distanciation 222
 face 191

jeux 131 (cf. ruse)
 répétition 34, 169
 représentations et 97
 symétrie 166, 168 (cf. corps, *Abreuvoir*, *Zone d'Ombre*, *Distension*, *Double Sens*, *Torrear*)
 virage 159
 voir double 96
Double Sens 190, 192 (cf. symétrie, *Torrear*)
 douleur 70, 199, 246 (cf. larmes, mémoire, souffrance)
Drapeau
 contention/ expansion 52
 démarcation du territoire 54
 et signe 52, 54, 55 (cf. geste)
 extension du corps 55
 l'objet 25, 46, 54, 59
 pressage/présage 54
 red/raid 54
Du bout des doigts 60, 61, 62, 69, 203 (cf. rassemblement)
Duplo Pousar 121 (cf. exposition)
 ductilité
 concept opératoire 40, 41
 de la mémoire 10, 274 (cf. *Potosi*, *Distension*)
 des métaux 16
 et condensée 76, 224, 274 (cf. *Condensado*)
 et compression 76, (cf. *Du bout des doigts*)

E

eau 110, 114 (cf. errance, *Abreuvoir*)
 écart
 physique 40, 137
 temporel 25, 28, 31 (cf. mémoire, *Potosi*)
 échelle 74 (cf. modèle réduit, projection)
 altération de l'- 236
 jeu d'- 77, 112, 233, 238
 trouver l'- 110, 115
 éclose 100 (cf. *Abreuvoir*)
 écran 110, 169 (cf. photographie, projection)
 mental 229
 écrin 140, 144, 158, 161 (cf. boîte, geste)
 emblèmes 52 (cf. gestes)
 empreinte (cf. écrin, moulage, photographie)
 comme procédure 140, 146, 147, 150, 171
 comme un paradigme 146, 171
 du corps 43, 115, 116, 153, 162
 du geste 43, 137, 138, 140, 158, 245
 et écart 147
 et excrétion 145
 et projection 14, 44, 146
 et subversion 148 (cf. projection)
 psychique 22 (cf. vécu)
 reproductibilité 146, 147, 149
 érotisme et sainteté 141 (cf. projection, *Zone d'Ombre*)
 errance
 carte d' 200

construction et 143, 204,
 notes d' 10, 27, 45, 58, 79, 98, 108, 119,
 133, 135, 155, 178, 193, 198, 199, 243
 parcours d' 34, 55 (cf. voyage)
 récit d' 203, 233
 sujet de l'- 162, 205
 errant 137
 errer/demeurer 13, 204 (cf. construction)
 erreur 206
 escamoter 48
 espace
 conjuguer l'- 181
 de l'*Aubette* 183, 190
 de la ville 202 (cf. *Torrear*)
 de la main 238
 de rassemblement des œuvres 204, 219,
 221, 223 (cf. boîte, valise, cabine)
 du musée 220, 221
 espèces d'- 200, 205, 222 (cf. documents,
 projet)
 mental 201
Espace à pièces 25
 étain 58 (cf. mines)
 étendre 10
 éthique 127, 128,
 évidence 158 (cf. empreinte)
 expansion/contraction 16, 74, 77 (cf. condensado,
 ductilité)
 expérience esthétique 186
 exposer
 exposition 106, 180, 201, 203, 213, 221
 extension
 de la main 56, 57, 106, 107
 de la pensée 213, 214
 du corps 24, 25, 34, 205
 du geste 55, 106
 du vécu 9, 16, 28 (cf. mémoire, plasticité)
 et étendue 183
 et expansion 49
 l'œuvre comme 23, 28, 55, 59, 62, 99, 109,
 121, 137, 156 (cf. mémoire)
 la notion de 24, 25, 32, 55, 92, 276
 photographie et 92
 territoriale 74
Extensiones Lejanas 25, 26 (cf. exposition)
 extraction 47 (cf. découpe)
 ex-voto 122, 125 (cf. projection)

F

fantasme 196 (cf. projection)
 fascination 33, 39
 fer 62
 et symbolisme 144
 objet en 140, 141
 fétichisme 102
 feuille de vigne 149
 figure-symptôme 38, 39

forgerons 65
forteresse 238 (cf. *Casa*, main)
frontière(s)
 Brésil/ Uruguay 162
 Paraguay/ Bolivie 28
 Rio/ São Paulo 73, 75
 porteur de - 239 (cf. travail de l'artiste)

G

Geist 115, 116
géographie 31, 44, 73, 109, 162, 269 (cf.
géopolitique 199
germe 194
geste (s)
 altérité des 125, 126
 attitudes du corps 46, 48, 82, 93, 118
 centre du 143 (cf. *Zone d'Ombre*)
 collection des (répertoires) 86, 90, 97, 122,
 237, 239
 comme évidence 141, 158
 comme hypothèse 128 (cf. *Meeting*)
 d'échange 36, 59
 de photographe 89
 duplices 128
 du poing 158 (cf. *Power/Podium*)
 définitions des 86, 87
 éloquence des 125, 142
 emblème 46, 59, 61, 67, 122, 126, 274
 espaces négatifs 12, 158 (cf. évidence)
 et médialité 85
 et percussion 61, 71
 et sensation 59
 expérience du 60, 135
 formateurs 42, 43, 70
 gestuelle et parole 55, 61, 86, 126, 142
 migration de l'index 182, 188, 190 (cf.
 déplacements, double, *Torrear*, *Double Sens*)
 mobilité des 60
 poing 158 (cf. *Power/Podium*, *Méditations*)
 sphère du 122, 159
gravure 29, 70, 169, 196, 232 (cf. double,
 empreinte, symétrie)

H

histoire
 condenser l'- 72
 convoquer l'- 33, 238
hypothèse 153, 154, 183, 225, 251, 272, 276
 champ d' 146 (cf. empreinte)
 de travail 138
 le geste comme - 127
 mise en place des 128 (cf. gestes, *Meeting*)

I

identification 25
Ilimites 162, 163, 194, 201 (cf. exposition)
image(s)
 collection 81 (cf. mémoire, photographie)
 dialectique 32
 du double 96, 97
 effacé 113 (cf. blanc)
 la portée de l' 238
 immobilité de 12
 schéma 88 (cf. vécu)
 - souvenir 225
imaginaire 31
immobilité 54, 77, 127
incarnation 139, 143 (cf. gestes)
inconscient
 historique 38, 39
 le travail de l'- 23
incorporer 94 (cf. théâtre)
infini 155
inframince 147, 151
installation 213, 232, 236
intervalle 152, 154
Inverseur 191
inversion 143, 168 (cf. *Zone d'Ombre*, *Distension*)
isolation/ déplacement 145, 168

J

Jaune (cf. couleur)
Jeu 61
Joyaux 100
juger 158, 214

K

Kriegsschatz 236

L

langues étrangères 33 (cf. déplacement, voyage)
légende 38, 40, 106, 123, 176
Leidschatz 449
lieu
 génie du 179
 l'architecture du 180
 devenir d'un 181
 des projets 208
 mythique 28 (cf. *Potosi*)
lointain 109 (cf. *Abreuvoir*, *Distension*)
lumière 145, 258

M

- Madrid 25, 37
- Main(s)
- activité des 70
 - contour de la 56
 - coupés 129 (cf. cadrage, suspens)
 - duplices 127
 - écrivain et écran 104 (cf. *Zone d'Ombre*, *Méditation*)
 - entité autonome 97, 121
 - espace de la - 238
 - et exploration du monde 60, 67, 72
 - et extension 24, 48, 56, 57
 - et l'intangible 61, 121
 - et mémoire de l'espace 55
 - et monuments 126
 - et parole 121
 - et pensée 85, 127
 - et possession 72 (cf. préhension)
 - et regard 43
 - et signe 55, 59
 - et travail 72
 - gestes de la - 80, 82
 - la troisième - 106
 - lyrisme de la - 125
 - mobilité des - 70, 127
 - parée 69, 70, 71, 72
 - portée de la - 143, 209
 - présence /absence 121
- manœuvres 142, 276
- manipulation 164
- matière
- et énergie 77
 - et imagination 71, 165
- Méditation* 14, 256, 259 (cf. *Zone d'Ombre*)
- Meeting* 121, 130, 203
- mémoire
- et avenir 237
 - comme matériau 23, 88, 274
 - constitutive du sujet 17
 - d'espaces géographiques 10, 28, 109
 - de l'œuvre 215, 233
 - du graveur 29
 - élaboration de la 17, 165, 205
 - élan et retour de la 34
 - espaces de la 197
 - et photographie 81
 - et représentation 87
 - installation de la 233
 - l'étendard de la 57
 - mobilité de la 232
 - projection de la
 - remémoration 32, 34
 - répétition 33, 34
 - schéma corporel 18, 112
 - souvenir 17, 33
- mesure et souffle 115, 117
- minéraux
- conflits 36, 66
 - et désir 36,
 - et les couleurs 51, 52
 - et pouvoir extra-économique 35, 60
 - imaginaire des 59
 - travail avec les métaux 31, 39, 62, 64, 65
- mine(s)
- d'argent 36, 39
 - descente dans la 61
 - d'étain 58,
 - d'or, 54, 66
 - de cuivre (cf. *Chuquicamata*)
 - de fer (cf. *Carajás*)
 - promesse et souffrance 36, 39 (cf. désir)
 - visite dans les 65 (cf. voyage)
- miroir
- mise en abîme
- d'espaces 240
 - des gestes 104, 125, 204
- mise en scène 79, 92, 121, 126, 237
- mobilité
- d'une pensée 221 (cf. *Meeting*, *Torrear*, *Cabine*)
- modelage 164
- modèle réduit 43, 44, 224
- monnaie 35 (cf. gestes)
- monstrare* 106 (cf. exposition)
- montage 22
- de espaces hétérogènes 37, 59, 124, 249
 - ivresse d'un- 22
 - l'œuvre comme un 38, 46, 249
- montagne
- l'image de 35
 - apparition de la 42
 - pondérations 41, 42
 - terre et corps 38 (cf. *Abreuvoir*, *Distension*)
- monter 182
- montrer
- et cacher 106
 - l'outil du 12, 106, 107
- murs
- à l'angle des 183, 260 (cf. *Torrear*, *Méditation*)
- moulage
- sur nature 140,
 - techniques du 42, 252, 258 (cf. empreinte)
- moule 148, 150, 153
- musée personnel 237
- musique 71, 155
- et projection, 43, 44

N

- natif (cf. empreinte)
- négatif photographique 103, 169
- négative(s) (cf. empreinte, projection)
- présentations 81, 103, 137, 244
 - procédures 146
- noir
- peinture 124

négativité 144 (cf. fer)
nomadisme 112

O

œil 98, 108, 110, 143,
objets
 reconnaissance et étrangeté 25
 du désir 49
 portés 70, 72
œuvre(s)
 (trans) portable 75, 76,
 comme champs de projection 16, 101, 154
 comme extension 16, 28, 59, 46
 corpus de l' 201
 déplacement et installation des - 232
ombre 139, 140, 143,
orfèvrerie 62
orientation
origine 149,
ostranenie 145
ovale 191
ouvrage

P

Pacha Mama / Vierge Marie 38
panorama 165, 164, 168
parcourir 163
Paris 162
parure des doigts 67
 paysage 29, 58 110 (cf. *Abrevoir*,
 Distension, voyage)
passé/futur 161
paysage 100, 110, 114
peau 71 (cf. corps)
perception 17, 41, 60, 114, 225
percevoir 130
Pensées 206 (cf. *Remetente*)
penser 249 (*Méditation*)
plasticité
 de la mémoire 275
photographie
 brouillon projet 80, 83, 91
 cabine photomaton 77
 cadrage 47, 112, 165
 comme signe indiciel 89, 91,
 démonstration 91, 158
 diapositive 102, 228
 et contemplation 12, 82, 90, 89, 91, 124,
 164, 169
 et description 81, 90
 et distance 82, 83, 142
 et distanciation, 92, 94, 129
 et double 91, 100
 et empreinte 12, 137, 158, 171

 et espace fiction 110
 et ex-voto 122, 129
 et l'ombre 139
 et manipulations 12, 91, 169, 194
 et mémoire, 83
 et moulage 143
 et objet 48
 et projection 168
 et réduction 81, 168
 et registre 80, 81, 83, 164, 166
 et sculpture 124, 137, 156, 166, 171, 232
 et trace 81
 l'exposition de la 166
 philosophie 82
 plan technique de la 82, 139, 169
 plan poétique 113
 planche contact, 83, 122, 165, 227
 plasticienne 112, 279
 point de vue 90, 91, 92, 112, 159
 pose 81, 110
 prise de vue 83, 91, 92, 164
 prospective et rétrospective 203
photographique
 archive 224,
 dispositif 94, 101, (cf. boîte)
 découpe 11, 46, 47, 54, 97, 127 (cf. cadrage)
 l'acte 84, 112
 l'appareil 92, 101, 164
 l'espace du 90
 le tirage 158, 166, 169, 194, 259
 matière 196
 montage 166
 portrait du contenir 80
 processus 139
 reproduction 223
pieds 109, 110, 113, 161
pierres 108, 193
plâtre 147, 259
Poing 159, 161 (cf. *Power/Podium*, *Méditation*)
politique 275 (cf. mines, histoire)
pondérations 41 (cf. penser)
Porto Alegre 44, 162
positif/négatif 191 (cf. empreinte, photographie)
Potosi
 aventure minière 31
 berceau du capitalisme 35
 carte géographique de 69
 l'argent de 69
 l'ouvrage 10, 25, 28, 31, 33, 34, 36, 40, 59,
 203
 la ville de 28, 29, 31
 minerai comme fétiche 39
 mines d'argent 28, 35, 65
 modelage de la montagne 42
 motif de la montagne 28, 29, 37
 pont d'argent 40
 syncrétisme religieux 37, 38
 vécu à 31
 voyage à 29, 31

- Power/Podium* 156, 157, 162
- préhension
 geste de 42, 59
 par le toucher et par le regard 42, 43
- présence/absence 154, 225, 225
- prìem* 144, 238
- prise 164
- projectif
 mode 168
- projectile 71
- projection(s)
 de la mémoire 11, 31, 109, 201
 du corps 41, 52, 57
 chromatique 183
 des négatifs 227, 228 (cf. photographie)
 du spectateur 104, 152, 168
 et animation 142, 145
 et préhension 43, 44, 107, 140 143,145,151
 152
 espèces de 228
 géométriques 115, 169, 215
 la notion de 152, 157, 205, 215
 lumineuses 214, 222, 224, 227
 machines de rétention et de 96
 opération imaginaire 147, 149, 152, 204, 215
 principe optique 204, 215
 poids psychique 145
 psychanalytique 215
 sale de 208
- projective
 activité 25, 117, 147, 165, 204
 anticipation 9
 dynamique 14, 44
 intimité 10
- projet 222, 227
 comme simulacre 227
- proximité physique
 distances géographique 72
- R**
- rassemblement
 de l'œuvre 219, 221, 223 (cf. *Cabine de Projection*, mémoire)
- reconnaissance 112
- réduction
 musée en 220 (cf. boîte, photographie)
- regard
 et découpe 47, 127 (cf. cadrage, projection)
 et préhension 42, 67
 et toucher 71, 257, 264 (cf. *Distension*,
 Topographie d'un Contact)
 rétrospectif/prospectif 209, 213
- relique 33 (cf. ex-voto, mémoire, *Potosi*)
- remémoration
 broder comme opération de 32
 et le métaux 69 (cf. mines)
 et projection 33, 34, 72
 et répétition 34
- Remetente* 14, 204, 239
- remplir 141, 152, 162
- reporter 188, 204 (cf. manœuvres)
- représentation 142
- reproductibilité
- réseau
 d'errance 23, 190, 198, 203, 208
 de collaborations 94, 96, 207, 209
 de l'œuvre 225
 mnésique 17, 28, 33
 problématique 73, 223
 de relations
- ressouvenir 34
- retour critique 34 (cf. histoire)
- réunion 118, 128
- rêve 22
- rêver de la puissance 60
- rêverie 64
- rigidité 93, 94, 124
- rouge
 champs 46
 couleur 45, 46
 et l'or 51
 expansion 49, 51
 forme 48, 51 57, 271
 imprégnation 49, 50, 51
 peinture 45, 48
 symbolique de la couleur 51
- S**
- saisir 159
- sandaes 27
- Sans Titre* 194, 195
- sens/soma
 vision/ audition 71
- synesthésie 67
- sensation 96, 145
- sensibilité
- Serra dos Carajás* 66
- Serra Pelada* 63, 65, 66
- Siglo Veinte* 58, 65
- signe(s) 142,
 errants 186
 autonomie du 190
- silence 112, 113, 114, 144,
- silhouettes 188, 189
- symétrie 143
- Soffio* 115, 116
- Soledade* 193,
- son 70
- souffle 114, 115, 118
- source d'eau 108
- souvenir 165 (cf. *Abreuvoir*, *Distension*)
- spatialistes 185
- spectateur
 à la recherche du 97

champ de vision du 184
déplacement du 130
le travail du, 153, 168, 191, 214 (cf. corps)
perception du 22, 128, 201
Sumaj Orko 35, 40

T

table 119, 121, 122, 130 (cf. montage)
temps
d'un toucher 67
hétérogènes 204 (cf. *mémoire, projection*)
terre 61, 72, 75
territoire
théâtre 121, 125, 126, 142
thèse 127
tirage
d'images 159
d'objets 140
titres
la fonction des 103
Topographie d'un contact 262
Torreão 180, 181, 185
Torrear 179, 181, 183, 186, 203
toucher
comme stratégie de déplacement 71
comme instauration 179 (cf. installation)
comme milieu 137, 159 (cf. empreinte)
comme surface 156 (cf. photographie)
et photographie 12, 81, 169
et regard 171, 262
l'autre bout du monde 41 (cf. désir)
l'ombre 139
la terre 42, 165
le fer 145, 152
mémoire du 60
organes du 91
transport d'un 13
vision du- 244, 264 (cf. *Distension, Power/ Podium, Topographie d'un contact, Zone d'Ombre*)
totalisation
activité cartographique 74, 199
réduire et boucler 272 (cf. image, photographie)

transport 157, 169, 277
transporter 76, 224, 232
travail de l'artiste
acteur 92, 93
attitude heuristique 150, 151
comme élaboration du vécu 16, 22, 27, 272
comme cartographe 264 (cf. cartes, voyage)
comme projection de la mémoire 204
déplacements artistiques 163, 166, 176
et diversion, 72, 73, 149
incorporation 94, 137
manœuvres de passage 138, 189 (cf. virage)
néo-plasticistes 183
procédures lentes 33, 65
processus erratique 193, 262, 287, 346
proximité/distance 9, 54, 72, 73
simulateur des distance 165
synthèse et condensation 72
trésor 33 (cf. mémoire, histoire)

V

valise 74, 75, 219
vécu 14, 271
virage
l'opération chimique 113
la notion de 110 (cf. déplacement)
Virgen del cerro 37
vitrine 97, 100, 102, 138, 159, 161
voyage
à Machu Pichu, 108
en Amérique Latine 8, 28, 65
et errance 206
expérience du 155
impressions de 163
initiatique 61
récits de 29, 225 (cf. errance)
voyageur 163
voyeur 152
vue/toucher 139

Z

Zone d'Ombre 136, 145, 146, 151, 152, 158, 162.

TABLE DES FIGURES

Travaux personnels (ordre chronologique)

• <i>Construction</i> , 1990.....	238
• <i>Portrait</i> , 1991	95
• <i>Casa</i> , 1991	238
• <i>Potosi</i> , 1992.....	30
– Détail	31
• <i>Drapeau</i> , 1992.....	53
– Détail	46
• <i>Abreuvoir</i> , 1992/94.....	111
• <i>Du bout des doigts</i> , 1993.....	63
• <i>Du bout des doigts</i> (portées), 1993	68
• <i>La Boîte à bijoux</i> , 1989/94.....	99, 101, 105
• <i>Meeting</i> , 1995	123
• <i>Zone d’Ombre</i> , 1994	136, 151
• <i>Power/Podium</i> (étude), 1994.....	157
• <i>Power/Podium</i> , 1994.....	160
• <i>Torrear</i> , 1995	181, 187
– Détail	183, 184
• <i>Distension</i> (étude), 1997	157, 165
• <i>Distension</i> , 1997	170
• <i>Double Sens</i> , 1997.....	169, 192
– Détail	190
• <i>Sans titre</i> , 1997.....	195
• <i>Cabine de Projection</i> (<i>Remetente</i> , 1998)	
– Vue externe	214, 216
– Vue interne.....	217, 218, 223, 225, 226, 228.
• <i>Cabine de Projection</i> (<i>Tempo, Corpo, Corpo, Meio</i> , 2000)	
– Vue interne.....	241
– Vue externe	242
• <i>Méditation / Boîte à Larmes</i> (détail), 1996/2000.....	247, 249
• <i>Méditation / Boîte à Larmes</i> , 1996/2000	250
• <i>Boîte à Larmes</i> (étude), 1997-2002	251, 252
• <i>Méditation</i> (étude), 2001	257
• <i>Méditation</i> , 2000	258, 259, 260, 261
• <i>Topographie d’un contact</i> , 2000/2001.....	262, 263, 266, 267
– Détail	262, 266, 267

Expositions personnelles

- *Paisagens / Situações gráficas*, Porto Alegre, Brésil, 1985 336
- *En quête d'espaces*, Lausanne, Suisse, 1994 339
- *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992 26
- *Duplo Pousar*, Porto Alegre, Brésil, 1995 105, 123, 160
- *Torrear*, Porto Alegre, Brésil, 1995 187
- *Ilímites*, Montevideo, Uruguay, 1997 163
- *Singular no plural*, Porto Alegre, Brésil, 2000 261

Artistes cités

- **Anonyme**
 - *Virgen del Cerro (La Vierge de la Montagne de Potosi)*, avant 1720. (source de l'illustration : *América - Bride of the Sun*, Anvers, Royal Museum of Fine Arts / Imschoot Books, 1992, p. 145) 37
- **Alfredo Jaar**
 - *Rushes*, 1986. Photographies en couleurs travaillées à l'ordinateur et tirées sur pvc translucide, 106,7 x 71,1cm. (source de l'illustration : Debora Wye, *Committed to print*, New York, The Museum of Modern Art, 1988. p.84) 66
- **Alfred Stieglitz**, *Équivalents*, 1923-31. Photographie noir et blanc. (source de l'illustration : Rosalind Krauss, *Le Photographique - Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 132-133) 47
- **Antonelo de Messine**
 - *Saint Jérôme dans son cabinet de travail (saint Jerome in his Study)*, (source de l'illustration : The National Gallery, London – 100 Great Paintings : Duccio to Picasso. London, Published by Order of the Trustees Publications Department National Gallery, 1981, p. 73) 230
- **Auguste Rodin**
 - *Fugit, d'amour*, 1887, marbre, crédit photographique : Bruno Jarret (source de l'illustration : Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998, p. 20) 172
 - *Porte de l'enfer (?)*, Bronze. Crédit photographique: A. J. Wyatt : (source de l'illustration : Rosalind Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998. p. 21) 172
 - *Cathédrale, (?)* plâtre, Musée Rodin, Paris 173
- **Bruce Nauman**
 - *Onze photographies en couleur* (source de l'illustration : Bruce Nauman, Madrid. Ed. du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994, p. 86-87) 20
 - *Onze photographies en couleur / détail* (source de l'illustration : idem) 21
 - *Henry Moore bound to fail*, 1967 (source de l'illustration : idem, p. 89) 21
 - *De la main à la bouche*, 1967 cire d'abeille sur plâtre. (source de l'illustration : idem, p.89) 21
 - *A Cast of the Space under My Chair: L'empreinte de l'espace sous ma chaise* (source de l'illustration : Bruce Nauman, Madrid. Ed. du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994, p. 85) 153
 - *Device for a Left Armpit*, plâtre peint, 35,6 x 17,8 x 25,4 cm. Solomon Guggenheim Museum, New York, Panza Collection Extended Loan (source de l'illustration : G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit. p. 203) 153

- **Cildo Meireles**
 - *Déviation vers le rouge : Imprégnation, 1967-84* (source de l'illustration : P. Herkenhoff, G. Mosquera, D. Cameron, *Cildo Meireles*, Phaidon Press Limited, 1999, p. 86-87) 50
 - *Déviation vers le rouge : Entorno (Alentour), 1967-84*. Salle noire, moquette noire, peinture rouge, 250 x 500cm. Vue de l'installation. Exposition : XXIV Biennale de São Paulo, 1998 (source de l'illustration : P. Herkenhoff, G. Mosquera, D. Cameron, *Cildo Meireles*, Phaidon Press Limited, 1999, p.86-88) 50
 - *Déviation vers le rouge : Desvio (Déviation), 1967-84*. Salle noire, porcelaine blanche, robinet d'où sort un liquide rouge, 1000 x 500cm. Vue de l'installation. Exposition : Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1984 (source de l'illustration : idem, p. 86-89) 50
 - *Art Physique : ficelles/30km de lignes étendues, 1967*. Ficelle industrielle, carte géographique de l'Etat de Rio de Janeiro, valise en bois. 60 x 40 x 8cm (source de l'illustration : idem, p. 29) 74
 - *Mutations Géographiques : frontière Rio/São Paulo, 1969* (source de l'illustration : idem, p. 30) 75
 - *Condensé 2 - Mutations Géographiques : frontière Rio / São Paulo, 1970* (source de l'illustration : idem, p. 30) 75
 - *Cruzeiro do Sul, 1969-1970* (source de l'illustration : *America, Bride of the Sun*, Anvers, Royal Museum of Fine Arts / Imschoot Books, 1992, p. 322)..... 77
 - *Cruzeiro do Sul (dessin), 1969-1970*, (source de l'illustration : *America, Bride of the Sun*, Anvers, Royal Museum of Fine Arts / Imschoot Books, 1992, p. 323)..... 77
- **Constantin Brancusi**
 - *L'Oiseau d'or, 1919 - 1922* (source de l'illustration Jacques Leenhardt, Au delà de la matière : Brancusi et la photographie, *Sculpteur - Photographier, Photographie - Sculpture*, Paris, Louvre/Marval, 1993. p. 36)..... 232
- **Daniel Buren**
 - *Une enveloppe peut en cacher une autre*, (source de l'illustration : N. de Oliveira, M. Petry, N. Oxley, *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1994, p.196)..... 202
- **El Lissitzky**
 - *L'espace des abstraits, 1927/1928*. (source de l'illustration : B. Nobis, El Lissitzky, L'« Espace des Abstraits » pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928 in : *L'ART des expositions – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 153)..... 221
- **Gabriel Orozco**
 - *Mi mano es la memoria del espacio (Ma main est la mémoire de l'espace), 1991* (source de l'illustration : Benjamin H. D. Buchloch, Abhram Cruzvillegas, Gabriel Kuri, Moly Nesbit, Damien Ortega, Alma Ruiz, *Gabriel Orozco*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2000. p.120-121) 56
 - *Mis manos son mi corazón (Mes mains sont mon cœur), 1991* (source de l'illustration : George Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p.239)..... 175
- **Giuseppe Penone**
 - *Soffio II (Souffle), 1978*. (source de l'illustration : Jean-Marc Prévost, 'L'œuvre entre causalité et hasard' in : *Regards sur l'Art Povera*, Artstudio 13, p. 126.) 115
 - *Projet de travail sur le Souffle, 1977* (source de l'illustration : Roland Recht, *Penone - L'Espace de la main*, Strasbourg, Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991. p. 112 et 122) 116
 - *Projet de travail sur le Souffle, 1977* (source de l'illustration : idem, p. 116 et 123)..... 118
- **Gordon Matta-Clark**

<i>Conical Intersects</i> , 1975, (source de l'illustration : N. de Oliveira, M. Petry, N. Oxley, <i>Installation Art</i> , London, Thames and Hudson, 1994, p.30)	202
• Helio Ferverza	
<i>L'Apparition d'un secret dessein</i> , 1990, (source de l'illustration : Photo-carte postale édité par l'artiste, Paris)	107
• Joseph Beuys	
<i>Das Kapital Raum, 1970-1977</i> (source de l'illustration : dépliant de l'Halle für neue Kunst, Photo : Bruno + Eric Bürer, Schaffhausen, 1985).....	231
• Marcel Duchamp	
– <i>Feuille de vigne femelle</i> , 1950-51 (source de l'illustration : G. Didi-Huberman, <i>L'Empreinte</i> , op. cit., p. 200)	147
– <i>Morceaux choisis d'après Courbet</i> , 1968. (source de l'illustration : A. Schwarz, <i>Marcel Duchamp - 'Multiples et Editions'</i> , Paris, Galerie Thorigny, 1991, p. 92.).....	149
– <i>La boîte en valise</i> Edition 1955/68, Schwarz, catalogue raisonné n° 311 (source de l'illustration : A. Schwarz, <i>Marcel Duchamp - 'Multiples et Editions'</i> , Paris, Galerie Thorigny, 1991, p. 8.).....	219
• Pachacuti	
– <i>Le cosmos selon Santa Cruz Pachacuti</i> , ca. 1615, (source de l'illustration : N. Wachtel, <i>Le retour des ancêtres</i> , Paris, Gallimard, 1990, 599 et p. 560 pour la légende)	44
• Pascal Convert	
– <i>Autoportrait</i> , 1992 (source de l'illustration et des légendes: G. Didi-Huberman, <i>L'Empreinte</i> , op. cit., p. 244)	253
• Rembrandt	
– <i>La Leçon d'anatomie du professeur Tulp</i> (détail), 1632 (source de l'illustration : <i>Rembrandt</i> , São Paulo, Editora Globo, 1997, p. 10.).....	129
• Sarkis	
– <i>Ma chambre de la rue Kruteneau en satellite :</i>	
Le modèle réduit au 1/50 ^e	234
Le modèle réduit au 1/2 ^e	234
Vue d'une partie de l'installation depuis l'entrée.....	234, 328
Le modèle 1/1 avec tigre	235
(source des illustrations : Roland Recht, « <i>Ma chambre de la rue Kruteneau en Satellite</i> » : <i>une installation de Sarkis</i> , Strasbourg, Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1990, p. 9, 7, 2 et 13, respectivement. Photographies de Sarkis.)	
• Sebastião Salgado	
– <i>Serra Pelada</i> (source de l'illustration : <i>Le Courier/UNESCO: Mémoires de la photographie</i> , avril 1988, p. 19.)	66

Documents divers

• Anonyme	
– Moule à pièces pour <i>Feuille de vigne femelle</i> de Marcel Duchamp, 1950 (source de l'illustration : G. Didi-Huberman, <i>L'Empreinte</i> , op.cit, p.192)	148
• Billet de banque : 10 pesos boliviens	29
• Maria Ivone dos Santos	
– <i>Frotter les doigts</i> (étude), 1993-2001. Photo de Helio Ferverza	59
– Étude, 1991-94. Photo de Helio Ferverza	95
– <i>Prier</i> , 1993. Photographie d'archives (05/93). Photo de Helio Ferverza	135
– <i>Distension</i> (étude), 1997	167

– <i>Cabine de Projection</i> , 1998. Système électrique et plan de montage, projet de l'ingénieur Fernando Borsoi.....	211
– <i>Cabine de Projection</i> - Plan et perspective d'étude réalisé en Auto-CAD par l'architecte Ângela Cristina dos Santos	212
• Torreão	
– Vue externe (source de l'illustration : image internet, du site Artweb Brasil, récupéré le 18 septembre 2002)	180
– Vues internes (source de l'illustration : idem).....	181
– Plan (source de l'illustration : idem).....	182
• Cartes et plans	
Les Andes : carte géographique de l'Amérique du Sud	199
Cajamarca : carte géographique du Nord du Pérou	27
Santiago, Chili : plan de la ville.....	45
Siglo Veinte : carte géographique de la Bolivie	58
Potosi, Bolivie : Carte Géographique de l'Amérique du Sud, IBGE, 1988.....	69
Paris, France : plan du metro	79
Paris, France : plan de la ville.....	98
Sud du Brésil : carte géographique	108
Carte géographique de l'Europe	119
Paris, France : plan du metro	133
Atacama : carte géographique du Nord du Chili	155
Strasbourg : carte géographique de l'Alsace et Lorraine.....	178
Rio Grande do Sul : carte géologique	193
Vacaria : carte géographique du Sud du Brésil.....	199
Strasbourg : plan de la ville	243
Porto Alegre : plan de la ville	269
Serra Pelada et Carajás	312

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
I - LE CORPS À L'ŒUVRE : DUCTILITÉS	15
1. Les Extensions du corps	24
<i>Notes d'errance : mouvement</i>	27
1.1. Première Extension : Potosi	28
1.1.1. Montagne : métaux, échanges et gestes	35
1.1.2. Terre et Corps : <i>Potosi</i>	37
1.1.3. Manche : ductilité et projection	40
1.1.4. Montagne : pondérations et ébauches	41
<i>Notes d'errance : le rouge</i>	45
1.2. Deuxième extension : Drapeau	46
1.2.1. Rouge comme extension	49
1.2.2. <i>Drapeau</i> : arrêt et tension d'un champ	52
1.2.3. Mémoire et Projection du geste : Gabriel Orozco	55
<i>Notes d'errance : l'étain</i>	58
1.3. Troisième extension : Du bout des doigts	59
1.3.1. <i>Du bout des doigts</i> : geste et percussion	61
1.3.2. Parure des doigts : extensions et synesthésies	67
1.3.3. Condensés et Étendue : Cildo Meireles.....	72

II - LE DOUBLE TOUCHER DU GESTE ET DU PHOTOGRAPHIQUE	78
<i>Notes d'errance : photomaton.....</i>	<i>79</i>
2. Le Geste et ses extensions.....	85
2.1. L'acte de photographe.....	89
2.2. L'artiste comme figure	93
<i>Notes d'errance : la vitrine.....</i>	<i>98</i>
2.3. Portrait du « contenir » : La boîte à bijoux	99
2.3.1. La <i>distance</i> mise entre deux lames	100
2.3.2. Les 36 poses : geste et relique	102
2.3.3. La troisième main : l'extension du geste de montrer.....	106
<i>Notes d'errance : l'œil d'eau</i>	<i>108</i>
2.4. Regard suspendu et projection : Abreuvoir	109
2.4.1. Corps et paysage.....	109
2.4.2. Au milieu du silence	112
2.4.3. Souffle et mesure	114
<i>Notes d'errance : La réunion</i>	<i>119</i>
2.5. Les gestes et la distanciation : Meeting	121
2.5.1. Éloquence et transitivité du geste.....	125
2.5.2. Le geste comme hypothèse	127
2.5.3. L'alternance des rôles : le travail du spectateur	130
3. Manœuvres et rassemblements.....	132
<i>Notes d'errance : Madeleine</i>	<i>133</i>
3.1. Le toucher comme milieu : Zone d'Ombre	137
3.1.1. Les manœuvres : du signe à l'empreinte, de l'empreinte à la projection	142
3.1.2. Les procédures négatives de Duchamp et Nauman : complexité heuristique	146
<i>Notes d'errance : Atacama</i>	<i>155</i>

3.2. Le toucher comme surface: <i>Power/Podium</i> et <i>Distension</i>	156
3.2.1. Manipulations et double peau : <i>Distension</i>	162
3.2.2. Figure et indice : la sculpture et la photographie.....	171
<i>Notes d'errance : Strasbourg</i>	178
3.3. Le toucher comme instauration: <i>Torrear</i>	179
3.3.1. Intervenir dans un lieu.....	180
3.3.2. Silhouettes de l'index, détachement et adhésion: <i>Torrear</i> et <i>Double Sens</i>	188
<i>Notes d'errance: tranches</i>	193
3.4. <i>Ilimites</i> d'un double toucher : <i>Sans titre</i>	194
III - ESPÈCES DE PROJECTION ET ESPACES DE MÉMOIRE	197
4. Le réseau d'errance: regard rétrospectif	198
<i>Notes d'errance : les cartes géographiques</i>	199
4.1. Construction d'un lieu, parcours génératif:	
<i>Cabine de projection</i>	206
4.1.1. Les documents, notations et projets	217
4.1.2. Installation et mobilité de la mémoire : La chambre de la rue Kruteneau et la Cabine de Projection	229
<i>Notes d'errance : en larmes</i>	243
5. Dynamique projective	244
5.1. Le négatif comme projection: <i>Remetente/Méditations</i>	244
5.2. Le geste comme projet: <i>Méditations</i>	246
5.3. Ecrin et écran: <i>Méditations</i> et <i>Topographie d'un Contact</i>	256
<i>Notes d'errance : une journée</i>	269
CONCLUSION	270

BIBLIOGRAPHIE	289
L'INDEX AUTEURS	301
L'INDEX RÉSEAU	304
TABLE DES FIGURES	312
Travaux personnels	312
Expositions personnelles	313
Artistes cités	313
Documents divers	316
TABLE DES MATIÈRES	317

TOME II
ANNEXES

1. Traduction : Cildo Meireles, <i>Cruzeiro do Sul</i>	326
2. Texte de référence :	
Roland Recht : <i>Ma chambre de la rue Kruteneau en Satellite : Une installation de Sarkis</i>	328
3. Maria Ivone dos Santos :	
œuvres, textes et documentation d'expositions	336
3.1. « Paisagens/Situações gráficas » : Gravures	336
3.2. Exposition « Extensiones lejanas », Madrid, Espagne, 1992.	338
3.3. Exposition « En quête d'espaces ». Galerie [ipsofakto], Lausanne, Suisse, 1994	339
3.4. Exposition « Duplo Pousar ». Musée d'Art Contemporain du Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brésil, 1995	342
3.5. Intervention « Torrear ». Porto Alegre, Brésil, 1995	343
3.6. Exposition « Ilímites » : traduction du texte de présentation de l'exposition personnelle <i>Ilímites: Cercanias</i> y <i>Confines</i>, Montevideo, Uruguay, 1997	345
• Traduction du texte de présentation de l'exposition collective « Ilimites », Porto Alegre, 1997.....	348
3.7. Exposition « Remetente, une lecture d'artiste », Espace ULBRA, Porto Alegre, sept / oct. 1998	351

• Réseau de « Remetente »	354
• Exposition « Remetente » : documentation	355
3.8. Exposition « <i>Singular no plural</i> ». Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2000	359
3.9. Exposition « <i>Tempo, Corpo, Corpo, Meio</i> » (<i>Temps, Corps, Corps, Milleu</i>) Itaú Rumos Visuais, Campinas, Brésil, 2000.....	360
3.10. Exposition « <i>Contato</i> ». Paço das Artes, São Paulo, Brésil, 2002	361
4. Textes critiques : autour des œuvres	
de Maria Ivone dos Santos	363
4.1. CARON, Murielle, « <i>Extensiones Lejanas</i> », Paris, 1993 (inédit).....	364
4.2. LEGUERLIER, Anne, (texte manuscrit inédit) Interlocution au moment de la conclusion du DEA. (2 heures, dont 45 min. au téléphone).....	367
4.3. DE SOUSA, Edson Luiz, « <i>Sombras do Silêncio</i> », catalogue de l'exposition <i>Duplo Pousar</i> , 1995. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, IEAV, Porto Alegre, RS, Brésil.....	369
4.4. MOREIRA, Jaílton, <i>PERCURSO PAISAGE CORPO PERCURSO</i> . Texte écrit pour la publication <i>Mímicas rupestres</i> . Caxias do Sul, UCS, RS, Brasil.....	372
4.5. COCCHIARALE, Fernando, <i>Vertentes Contemporâneas (Versants Contemporains)</i> , Itaú Rumos Visuais, extrait de texte du catalogue de l'exposition. Fortaleza, Recife, Curitiba, Rio de Janeiro, 1999/2000.....	373
4.6. HILL Marcos, « <i>Tempo, Corpo, Corpo, Meio</i> », Itaú Rumos Visuais, extrait du texte catalogue de l'exposition collective, Campinas, Brasília, Belo Horizonte, 2000.....	375
5. Recherche Universitaire	
5.1. « <i>O duplo tocar do gesto e do fotográfico</i> » (<i>Le double toucher du geste et du photographique</i>), DAV – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.....	376
5.2. Texte publié dans le cadre de la recherche : <i>La chambre noire de Vânia ou Le Berceau de Dédale</i>	377
6. Dépliant : œuvres personnelles présentés dans la thèse	



Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne

UFR « Arts Plastiques et Sciences de l'Art »

Maria Ivone dos Santos



**Extensions du corps, mémoire et projection : réseau
d'une œuvre et de son errance**

**TOME II
ANNEXES**

Directeur de recherche :
Monsieur le Professeur Jacques COHEN

Thèse de Doctorat en Art et Sciences de l'Art
(option Arts Plastiques)

2003

SOMMAIRE

1. Traduction : Cildo Meireles, <i>Cruzeiro do Sul</i>	326
2. Texte de référence : Roland Recht : <i>Ma chambre de la rue Kruteneau en Satellite : Une installation de Sarkis</i>	328
3. Maria Ivone dos Santos : œuvres, textes et documentation d'expositions	336
3.1. « Paisagens/Situações gráficas » : Gravures	336
3.2. Exposition « Extensiones lejanas », Madrid, Espagne, 1992.	338
3.3. Exposition « En quête d'espaces ». Galerie [ipsofakto], Lausanne, Suisse, 1994	339
3.4. Exposition « Duplo Pousar ». Musée d'Art Contemporain du Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brésil, 1995	342
3.5. Intervention « Torrear ». Porto Alegre, Brésil, 1995	343
3.6. Exposition « Ilímites » : traduction du texte de présentation de l'exposition personnelle <i>Ilímites: Cercanias y Confines</i>, Montevideo, Uruguay, 1997	345
• Traduction du texte de présentation de l'exposition collective « Ilimites », Porto Alegre, 1997	348
3.7. Exposition « Remetente, une lecture d'artiste », Espace ULBRA, Porto Alegre, sept / oct. 1998	351
• Réseau de « Remetente »	354
• Exposition « Remetente » : documentation	355

3.8. Exposition « <i>Singular no plural</i> ». Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2000	359
3.9. Exposition « <i>Tempo, Corpo, Corpo, Meio</i> » (<i>Temps, Corps, Corps, Milleu</i>) Itaú Rumos Visuais, Campinas, Brésil, 2000.....	360
3.10. Exposition « <i>Contato</i> ». Paço das Artes, São Paulo, Brésil, 2002	361
4. Textes critiques : autour des œuvres de Maria Ivone dos Santos	363
4.1. CARON, Murielle, « <i>Extensiones Lejanas</i> », Paris, 1993 (inédit).....	364
4.2. LEGUERLIER, Anne, (texte manuscrit inédit) Interlocution au moment de la conclusion du DEA. (2 heures, dont 45 min. au téléphone).....	367
4.3. DE SOUSA, Edson Luiz, « <i>Sombras do Silêncio</i> », catalogue de l'exposition <i>Duplo Pousar</i> , 1995. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, IEAV, Porto Alegre, RS, Brésil.....	369
4.4. MOREIRA, Jaílton, <i>PERCURSO PAISAGE CORPO PERCURSO</i> . Texte écrit pour la publication <i>Mímicas rupestres</i> . Caxias do Sul, UCS, RS, Brasil	372
4.5. COCCHIARALE, Fernando, <i>Vertentes Contemporâneas (Versants Contemporains)</i> , Itaú Rumos Visuais, extrait de texte du catalogue de l'exposition. Fortaleza, Recife, Curitiba, Rio de Janeiro, 1999/2000.....	373
4.6. HILL Marcos, « <i>Tempo, Corpo, Corpo, Meio</i> », Itaú Rumos Visuais, extrait du texte catalogue de l'exposition collective, Campinas, Brasilia, Belo Horizonte, 2000.....	375
5. Recherche Universitaire	
5.1. « <i>O duplo tocar do gesto e do fotográfico</i> » (<i>Le double toucher du geste et du photographique</i>), DAV – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	376
5.2. Texte publié dans le cadre de la recherche : <i>La chambre noire de Vânia ou Le Berceau de Dédale</i>	377
6. Dépliant : œuvres personnelles présentés dans la thèse	

1. Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*. Texte publié dans le catalogue de l'exposition *Information*, réalisé au Musée d'Art Moderne de New York en avril de 1970*.

(Traduction : Bruno Magne)

« Je ne suis pas ici pour défendre une carrière et même pas une nationalité. J'aimerais avant tout, parler d'une région qui ne figure pas dans les cartes officielles, et qui s'appelle par exemple, CRUZEIRO DO SUL. Ses habitants primitifs ne l'on jamais partagé. Toutefois, d'autres sont arrivés et l'ont partagé avec une seule finalité. Le partage subsiste de nos jours. Je crois que chaque région a sa ligne de division, imaginaire ou non. La ligne, dont je parle s'appelle TORDESILHAS. La partie Est, vous connaissiez plus ou moins par carte postale, photos, descriptions et livres. Mais, j'aimerais parler de l'autre côté de cette frontière, avec la tête sur la ligne de l'équateur, chaude et atterrée à la terre au contraire des gratte ciels, les racines, dans la terre, de toutes les constellations. Le côté sauvage. La brousse dans sa tête, sans l'éclat de l'intelligence et du raisonnement. C'est de ces gens, et des têtes de ces gens, ceux que ont cherché ou ont été obligés à enterrer leurs têtes dans la terre et la boue. Dans la brousse. Portant ses têtes dedans ses propres têtes. Les cirques, les raisonnements, les habilités, les spécialisations. Les styles se sont finis. Reste ce que a toujours existé, la terre. Reste la danse qui peut être jouée pour clamer la pluie. Alors étang. Et de cet étang vont naître des vers, et de nouveau la vie. Autre chose. Croyez toujours au oui-dire. Parce qui à la brousse n'existe pas de mensonge, mais les véritées personnelles. Les précurseurs. Mais qui a osé penser** l'ouest de Tordesilhas sinon ses propres habitants ? Revers par les hippies et ses plages stérilisés, ses terres désinfectées, ses plastiques, ses cultes eunuques avec ses intelligences stériles. Mauvaise chance pour l'Est. Mauvaise chance pour les omises: ils ont pris sans le vou-

* Ce texte a un style d'écriture que trait des marques de l'expression parlé du brésilien. Il serait en quelque sorte plus proche d'une transcription d'une exposition orale de l'artiste. Il a été publié dans la revue *Arte Brasileira Contemporanea*, Cadernos de textos 1, Rio de Janeiro, Edição Funarte 1980, p. 28. (traduction)

** *Nous avons traduit par penser le mot intuir (plus proche d'intuition) étant donné il n'existe pas en français intuir sur la forme verbale.*

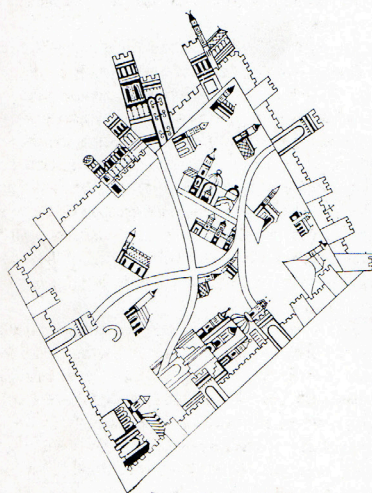
loir le côté des faibles. Tant pis pour eux. Parce que la brousse se répandra et grandira jusqu'à couvrir ses plages stérilisées, ses terres désinfectées ses sexes oisifs ses routes, ses earth-works, think-works, nihil-works, wather-works, conceptual-works and so on, l'Est de Tordesilhas et tout et quelconque Est de n'importe quelle région. La brousse va continuer s'étendant sur l'Est et sur les omis jusqu'à ce que, tous ceux qui ont oublié et désappris comment respirer l'oxygène, meurent, infectés de santé. Litière. Dans son ventre elle porte le gène fin des métaphores : parce que les métaphores n'ont de valeur propre à l'ouest de Tordesilhas. Non qu'elles ne me plaisent pas. Je veux qu'un jour chaque travail soit vu pas comme un objet d'élucubrations stérilisées, mais comme un jalon, comme remémorations et évocations de conquêtes réelles et visibles. Et que quand s'écoute l'histoire de cet ouest, s'écoute légendes et fables fantastiques. Parce que le peuple dont l'histoire sont des légendes et des fables est un peuple joyeux. »

2. Texte de référence: Roland Recht: *Ma chambre de la rue Kruteneau en Satellite: Une installation de Sarkis*



Sarkis, *Ma chambre de la rue Krutenau en satellite*.

Ancienne Douane, Musée de la Ville de Strasbourg, 1989.
Vue d'une partie de l'installation depuis l'entrée sous un éclairage fort.



1. Jérusalem, d'après un plan du XII^e siècle, à la Bibliothèque de Cambrai.
2. K. SCHWITTERS, MERZbau.



En avril 1989, Sarkis a réalisé une installation dans la grande salle d'exposition de l'Ancienne Douane à Strasbourg. La commande de ce travail remontait déjà à 1986, manifestant pour une part les liens qui unissent Sarkis à cette ville, où il enseigne depuis 1980, mais célébrant également une des personnalités artistiques parmi les plus fortes aujourd'hui en France.

L'installation de Sarkis s'intitule «Ma chambre de la rue Krutenau en satellite»: ce titre exprime la double polarité de ce travail, l'une constituée par le monde intime de l'artiste — sa chambre — l'autre se référant à l'exploration de l'univers. Microcosme et macrocosme, proche et lointain, petit et grand se trouvent ainsi reliés.

Dans une salle d'environ 50 mètres de long sur 10 mètres de large, sont répartis 6 modèles de la chambre de Sarkis, respectivement à l'échelle 1/50^e, 1/20^e, 1/10^e, 1/5^e, 1/2 et 1/1. Ces modèles réduits sont répartis dans la salle, le dernier fermant en quelque sorte la perspective d'ensemble. Le long des 4 murs court un chéneau en cuivre dans lequel circule continuellement de l'eau. Celle-ci est pompée à partir de l'Ille, rivière qui entoure de deux bras la vieille ville. L'entrée de la salle est ménagée au centre d'un petit côté: quelques marches permettent d'enjamber le chéneau et par-dessus l'ouverture, l'inscription en caractères néon «Ici la nuit est immense» accueille le visiteur. L'éclairage de la salle est mobile: il augmente puis diminue selon un rythme régulier, qui correspond à une véritable pulsation.

L'appui des six maquettes dans l'espace est variable: tantôt elles sont posées sur l'un des côtés du volume, tantôt tête bêche (1/1), ou encore suspendue dans l'espace (1/2). A droite de l'entrée le modèle réduit au 1/5^e, posé sur un côté, est muni d'un plafond miroir qui réfléchit l'ensemble de l'installation. A gauche, le modèle au 1/10^e avec les caractères lumineux du mot *Kriegsschatz* étalés, à l'intérieur de la chambre. Au mur se trouve le pupitre chinois avec les lettres de *Kriegsschatz*. Plus loin, à droite, le modèle au 1/2, suspendu, une sorte de bahut orné de motifs néo-Renaissance et dont le dessus est légèrement brûlé: une lumière verte teint les parois de la chambre, une lumière rouge enflamme le meuble. On se retourne alors vers le modèle au 1/50^e posé au sol: une silhouette de main ouverte en néon, dans laquelle repose le modèle réduit de la chambre recouvert d'une feuille d'or. Puis la chambre à l'échelle 1/1, posée sur le plafond, fortement éclairée à l'intérieur: sur le «sol» (le plafond) reposent 15 piles de bandes magnétiques, enregistrements d'œuvres de Wagner, de Schoenberg, de Berg, de Webern et de Tarkovski. Sur celle du centre est juché le tigre japonais. Retournées face aux murs, la série de photographies de son atelier de la rue Vergniaud réalisées en 1973 et, dans un coin, le fusil rouillé. Enfin, dans l'angle droit de la salle, après le modèle 1/1, le modèle au 1/20^e est posé sur une sculpture en fer intitulée «la terre a tremblé une fois»; au bout d'une tige oblique, une flamme brûle en permanence.

Plusieurs objets — le tigre, les bandes magnétiques, les photographies de l'atelier, le fusil, l'écrivoire chinoise — ont figuré dans d'autres installations

3. HILDEGARD, *Liber divinatorum operum simplicis hominis*,
env. 1230, Lucca, Biblioteca Governativa.



de Sarkis. Riches de leur histoire propre, ils véhiculent la mémoire des lieux qu'ils ont occupés. Selon le principe du butin de guerre (Kriegsschatz) ou du trésor de reliques, ils composent une sorte de vaste réseau mental où se multiplient et se croisent à l'infini les mouvements de sens.

«Ma chambre de la rue Krutenau en satellite» est à mes yeux une «allégorie réelle», pour reprendre l'expression de Courbet: exemplaire d'un type d'œuvre qui s'est répandu dans l'art des années 70 et que l'on désigne conventionnellement sous le nom d'«installation», elle est aussi une œuvre-clé d'un nouvel ordre de rapport que l'artiste moderne entretient avec son espace de travail et instaure avec le musée. Pour situer avec une relative précision l'œuvre de Sarkis, il convient de localiser les principaux jalons de ce rapport, dans l'histoire de la modernité.

La première mention historique d'une maison, conjuguant la double fonction de résidence et d'atelier de l'artiste, est celle de Mantegna à Mantoue¹. Son plan était fait d'un cercle inscrit dans un carré et par-dessus l'entrée, on pouvait lire «Ab Olympo». La référence aux muses indique que l'espace de travail et de réflexion de l'artiste est bien un *musáion* — nous cernons là, dès le XV^e siècle, une analogie symbolique entre l'atelier et le musée, analogie que Sarkis va explorer à son tour.

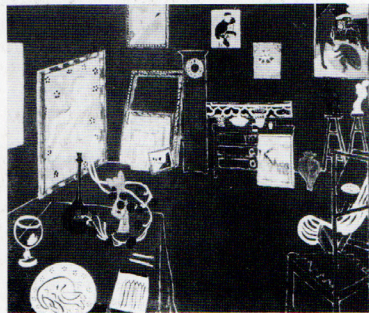
Dans son atelier-palais, le peintre Federico Zuccari va célébrer dans la «sala del disegno», l'art du dessin comme un art divin, par lequel l'artiste montre son aptitude à faire passer le disegno interno, d'origine divine, au disegno esterno: autrement dit, le dessin effectue le passage entre l'esercizio dell'intelletto, auquel est réservé l'espace résidentiel, et l'esercizio della mano qui s'effectue dans l'atelier. La maison de Zuccari annonce une longue tradition de maisons d'artistes qui va connaître son apogée au XIX^e siècle, lorsque les artistes chercheront à réaliser «l'unité idéale de l'art et de la vie»². Unité que même la mort ne saurait rompre: c'est en tous cas ce que proclament Canova, Thorwaldsen, Rodin, Nolde, Klinger, Meunier, Wiertz, pour lesquels la maison-atelier occupe une troisième fonction, celle d'être un mausolée. L'œuvre d'art a opéré une sorte de fusion avec son contenant, au point de le transformer également en œuvre d'art ou, plus exactement, en œuvre d'art total (Gesamtkunstwerk).

Une œuvre exemplaire de cette tentative est le MERZbau de Kurt Schwitters: c'est, selon la définition de l'artiste, «la représentation de toutes choses, importantes ou non, depuis les sept dernières années»³. Désigné tantôt comme «la colonne» ou «la grotte» le MERZbau est intitulé aussi «cathédrale de la misère érotique», titre qui ne correspond pas, selon Schwitters, à un contenu. «Work in progress», le MERZbau est voué à une croissance selon le principe d'une mégapole. Cette comparaison est tout à fait éloquent: elle convoque une métaphore urbaine, comme le fait Sarkis dont l'installation de l'Ancienne Douane répète la structure urbaine de Strasbourg avec son réseau de cours d'eau. Ce symbolisme de l'eau a déjà été évoqué, dans ce même lieu, lorsqu'il a présenté le bateau dans le cadre de l'exposition «Saturne en Europe» (1988). On connaît par ailleurs le rôle de l'eau dans le mythe fondateur d'un grand nombre de villes. L'installation de Sarkis se réfère donc à la ville, plus exactement à la ville



4. GIORGIO DE CHIRICO, *La maison du poète* (1918).

5. H. MATISSE, *L'atelier rouge*.



sainte: elle est à la fois Jérusalem réelle et Jérusalem céleste car elle s'offre aussi au regard comme une vision. Le renversement des perspectives traitant les édifices comme des boîtes et le caractère anamorphique du dispositif font penser aux visions des mystiques du Moyen Âge, telles que les restituent les enluminures, mais aussi à certaines œuvres de Giorgio de Chirico comme «La maison du poète» de 1918. Selon une conception qui a des sources antiques, le poète, l'artiste auraient accès — la vision — à une cité archétypale, non terrestre, qui fournit le modèle de la représentation. Cette cité est évidemment associée à l'idée d'harmonie universelle. Schwitters exprime une pensée analogue lorsqu'il reprend en 1937 le projet d'un MERZbau pour remplacer celui de 1923: «Je construis un nouvel atelier comme signe visible qu'une nouvelle vie commence pour moi. Elle doit commencer, je n'ai que 50 ans, c'est un âge où tout peut recommencer»⁴.

La chambre de Sarkis n'est pas un atelier: pourtant, comme chez Zuccari, c'est bien une «sala per l'esercizio dell'intelletto», où les projets s'élaborent, où avant de prendre du repos, l'artiste peint des aquarelles, lieu où la nuit est sans doute d'autant plus courte qu'elle est «immense», comme le proclame le texte de l'exergue: l'esprit veille, en effet, et peuple l'univers. «Souvent il me semble, écrit Van Gogh, que la nuit est bien plus vivante et richement colorée que le jour»⁵.

La référence à Van Gogh ici n'est pas fortuite. C'est à sa chambre d'Arles (1889), assurément, que l'installation de Sarkis fait penser. D'abord, par le choix de la chambre — et non de l'atelier — et, de surcroît, d'une chambre sans maître. Il en existe toute une généalogie ponctuée par la gravure de Henrik Hondius I, le tableau de Carus à Karlsruhe et «L'atelier rouge» de Matisse (1911). Indéniablement, un thème saturnien que celui de l'atelier rempli de symboles funèbres tel que le figure Hondius⁶ ou baigné d'un clair de lune qui incite à la mélancolie, comme chez le romantique Carus⁷. L'atelier, vide de toute présence humaine, est bien une vanité, ou encore un mausolée du peintre⁸. La même atmosphère règne dans la chambre de Van Gogh où, malgré la présence d'une fenêtre, les objets sont renvoyés à eux-mêmes. La chambre de Sarkis, celle qui est à l'échelle 1/1, est occupée par des photographies anciennes de son atelier parisien retournées vers le mur et posées au sol: c'est là une structure tout à fait caractéristique de la mélancolie saturnienne⁹. L'atelier sans maître s'oppose à celui, surpeuplé, d'un Courbet où il prétend figurer «la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu»¹⁰, une «allégorie réelle» de la société de 1855. Ce n'est évidemment pas ce qui intéresse Van Gogh, ni Matisse lorsqu'il peint son «Atelier rouge» où la seule présence est celle des tableaux: «C'est cette fois-ci ma chambre à coucher tout simplement, écrit-il à Théo en octobre 1888, seulement la couleur doit ici faire la chose et en donnant par sa simplification un style plus grand aux choses, être suggestive ici du repos ou du sommeil en général. Enfin la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination»¹¹.

Nous abordons là la seconde référence à Van Gogh. On sait l'importance des couleurs pour le peintre, en particulier les deux couleurs qui ponctuent

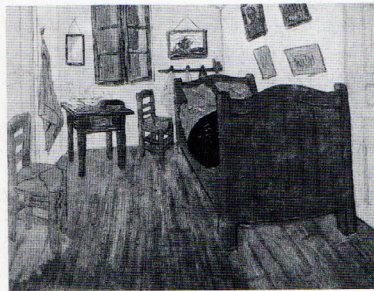
nombre d'installations de Sarkis, le vert et le rouge. «J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines», écrit-il le 8 septembre 1888¹². Rouge et vert symbolisent des principes de vie. Dans la tradition médiévale, reprise par Dante, le rouge est couleur de la Charité, le vert couleur de l'Espérance. Dans le modèle réduit au 1/2^e, Sarkis juxtapose ces deux couleurs: le rouge du meuble évoque le sang du sacrifice, ce qui renvoie à l'idée d'autel. Rappelons cependant que ces lumières colorées varient d'intensité, que leur vivacité n'est jamais que momentanée, qu'elle se trouve aussitôt tempérée. Le feu signifie aussi son contraire, comme dans le langage symbolique: dans certains rites de construction, le feu est sensé éloigner le feu. Le sacrifice n'est pas seulement la mort: il est naissance à une nouvelle vie¹³ — une lecture analogue pourrait sans doute éclairer le tableau de Matisse.

Dans l'installation de Sarkis, les éléments ont une fonction structurante: le revêtement bitumé dont est recouvert le sol évoque la terre. C'est un matériau qui a déjà été employé par Sarkis, notamment dans les «Cinq rouleaux en attente» de 1970 (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg): il est à la fois conducteur et isolant. Le feu est présent sous ses trois formes: la flamme qui brûle, les résidus de la flamme (sur le meuble) et la lumière. Vivant, le feu veille et dévore ce qu'il touche. Il est la vie créatrice et son activité extrême fraie avec la mort. La flamme nue plantée dans la sculpture rappelle aussi l'importance de l'air. Enfin l'eau coule autour de la salle, selon un flux régulier. Le flux de l'eau perceptible à un bruit continu et les pulsations de la lumière apparentent l'ensemble du dispositif à un corps vivant: on pense à la figure d'homme nu aux jambes et bras écartés inscrite dans un cercle que dessinaient les artistes de la Renaissance. Je l'évoque non pas en raison d'un précepte d'ordre et de mesure, mais parce qu'une telle figure évoquait aussi la relation entre le corps humain et l'univers, le microcosme et le macrocosme. Le miroir qui flanque l'entrée de la salle annonce déjà cette signification cosmique: il est à la fois symbole lunaire et symbole solaire, comme dans la mythologie japonaise¹⁴. Il capte l'espace de la salle dans toute son étendue mais aussi dans sa durée.

L'installation de Sarkis doit être lue comme une «allégorie réelle», avon-nous dit. Si Rubin a caractérisé l'Atelier de Courbet comme une «histoire du monde»¹⁵, nous pouvons voir dans la mise en scène de Sarkis l'évocation de l'univers. Le mouvement de la chambre comme un satellite est contenu à l'intérieur d'un espace, qui est celui du musée. Les différentes tailles des chambres correspondent à différents degrés d'éloignement; ainsi, l'espace de la salle se trouve amplifié, rendu immense par la présence de ces modèles réduits. Dans l'article qu'elle a consacré à l'installation de Strasbourg, Françoise Ducros a rappelé opportunément que le problème de la 4^e dimension, qui préoccupe cubistes, suprématistes et constructivistes n'est pas étranger à Sarkis¹⁶. La fascination qu'il éprouve pour le cinéma et la musique en attestent: il tente d'introduire dans son travail des structures de caractère cinématographique tout comme cette musique en attente, cette réserve de temps que sont les bandes magné-

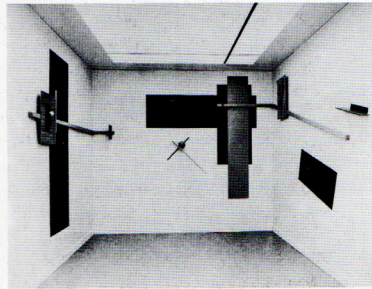
6. HENRIK HONDIUS I, Vanité.





7. VAN GOGH, *La chambre d'Arles*.

8. EL LISSITZKY, *Proun* (1923).



tiques enregistrées. Il est remarquable que la mise en scène d'objets «en satellite» à Strasbourg, trouve une analogie avec une autre mise-en-scène, que l'on peut caractériser comme la première «installation»¹⁷ du XX^e siècle: celle que, sous le nom de Proun, El Lissitzky réalisa à Berlin en 1923. Elle marque une rupture radicale avec l'espace fixe hérité de la Renaissance: dans la salle, les formes géométriques fixées au mur «flottent» et doivent perturber la perception de l'espace. En proclamant: «Nous détruisons le mur en tant que lit de repos de la peinture»¹⁸, El Lissitzky entend modifier le statut de l'architecture en tant que cimaise et du tableau en tant que surface plane. L'architecture tend à introduire une tension avec l'objet coloré — résidu du tableau traditionnel — et ainsi, le tout se met en mouvement. Nous sommes alors sensés pénétrer de l'autre côté du miroir.

C'est précisément la 4^e dimension que l'installation, en tant que structure de la modernité, entend introduire. Elle signifie un renoncement au «tableau» traditionnel et à sa lecture plane et instantanée. Elle intègre le parcours, donc la durée, dans l'expérience de l'œuvre; c'est-à-dire qu'elle intègre absolument le spectateur dans le procès artistique.

Avec le développement de l'installation à structure ouverte et comme paradigme de l'exposition — toute exposition n'est-elle pas par définition une installation? — est mis à jour le noyau «urdrammatisch», comme dirait Nietzsche, de toute œuvre d'art. L'installation se définirait alors comme le stade où peinture et sculpture achèvent le procès de leur théâtralisation: avec elle, le drame aboutit. Mais dans l'œuvre de Sarkis, cette théâtralisation met en scène la richesse colorée de ce qui nous est proche, par opposition à la «maladie historique» (Nietzsche), par rapport à l'historicisme¹⁹. Les objets récurrents qui reviennent d'une installation de Sarkis à l'autre ne sont pas objets d'une remémoration nostalgique mais «répètent», comme on dit d'acteurs qu'ils répètent une scène. Et c'est en ce sens qu'il faut entendre aussi le terme de «mémoire» chez Sarkis: la mémoire, pour l'acteur, c'est ce qui garantit l'efficacité de la répétition, ce n'est pas un ressassement. Si l'acteur était l'esclave de la répétition, il ne pourrait pas créer. «... La répétition, écrit Gilles Deleuze, est la pensée de l'avenir: elle s'oppose à la catégorie antique de la réminiscence, et à la catégorie moderne de l'*habitus*»²⁰. Avec «Ma chambre de la rue Krutenau en satellite», l'atelier sans maître devient scène de théâtre vide. Scène vide d'un drame qui n'a pas eu lieu et qui ne peut plus avoir lieu. Errance d'une «mise-en-scène» jamais achevée, toujours poussée vers d'autres lieux, à partir d'un texte qui n'existe pas.

L'installation de Sarkis est une réponse particulièrement pertinente à une question que se posaient les artistes autour de 1970: dans un texte de 1971, Daniel Buren s'interrogeait sur la fonction de l'atelier et parvenait à un constat d'inadéquation. «Ou bien l'œuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et n'a pas lieu (pour le public), ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, le musée, et alors a lieu (pour le public)»²¹. Buren y décrit une image exaltée, romantique sans doute de l'atelier comme instance de vérité. Ce dont il parle sans la nommer, c'est bien

l'aura dite perdue par Walter Benjamin. Et lorsqu'il prétend que la seule position juste est celle de Brancusi qui a souhaité que son atelier conserve les œuvres qu'il contenait à sa mort, il ne voit pas qu'ainsi l'atelier du sculpteur devient non pas musée mais tombeau. Les œuvres y ont perdu leur aura même si elles ont sans doute conservé une «vérité» bien différente de celle qu'elles auraient acquise dans un structure muséographique.

La proposition de Sarkis est plus radicale: c'est l'atelier tout entier, comme dispositif fictionnel et dans une distanciation toute ironique, qui rejoint le musée, un atelier en tant que contenant, devenu lui-même œuvre d'art, œuvre d'art total.

ROLAND RECHT

1. Voir Ch. HOH-SIODCZYK, *Das Haus des Kuenstlers im 19. Jahrhundert*, Munich 1985, pp. 9 et suiv.
2. *Id.*
3. K. SCHWITTERS, *Das literarische Werk*, Bd. 5, Cologne 1981, pp. 343-345.
4. K. SCHWITTERS 1887-1948, Catalogue de l'exposition de Hanovre, 1986, p. 248.
5. *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris 1937, p. 230.
6. Voir P. GEORGEL - A. M. LÉCOQ, *La peinture dans la peinture*, Dijon 1982/83, p. 185.
7. R. RECHT, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris 1989, pp. 103 et suiv.
8. Voir A. LUGLI, «Mélancolie et collections», dans R. RECHT - F. DUCROS, *Saturne en Europe*, Strasbourg 1988, pp. 61 et suiv.
9. R. RECHT, «Mélancolie moderne», *ibid.*, pp. 28 et suiv.
10. J. H. RUBIN, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton 1980, p. 110.
11. *Ouvr. cité*, p. 252.
12. *Ouvr. cité*, p. 231.
13. «Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi» (*ouvr. cité*, p. 131).
14. J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969.
15. *Ouvr. cité*, pp. 38 et suiv.
16. «Sarkis en son rôle», pp. 31 et suiv. — du catalogue *Sarkis* — Strasbourg - Bruxelles - Hambourg 1989.
17. Nous désignons par «installations» une mise en scène d'objets et/ou de peintures qui prend en compte l'espace architectural ou naturel comme un élément constituant de l'œuvre.
18. *El Lissitzky 1890-1941*, catalogue de l'exposition de Hanovre, 1988, pp. 190-191.
19. Nous empruntons cette formulation à G. VATTIMO, *La fin de la modernité*, Paris 1987, pp. 169 et suiv.
20. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris 1968, p. 15.
21. Dans *Museums by Artists*, ed. da A. A. Bronson et P. Gale, Toronto 1983, p. 64.

3. Maria Ivone dos Santos: œuvres, textes et documentation d'expositions

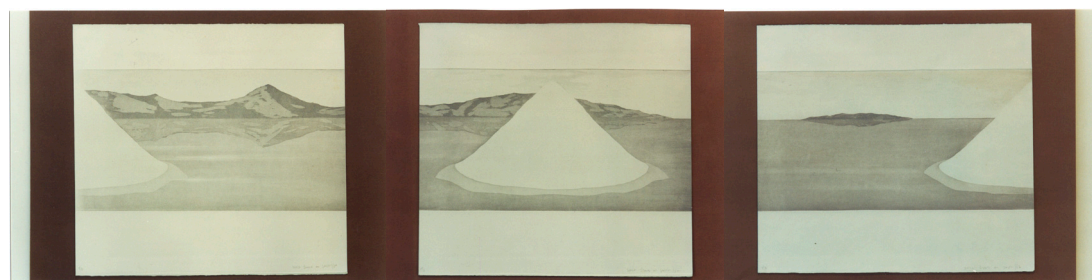
3.1. « *Paisagens/Situações gráficas* » : Gravures



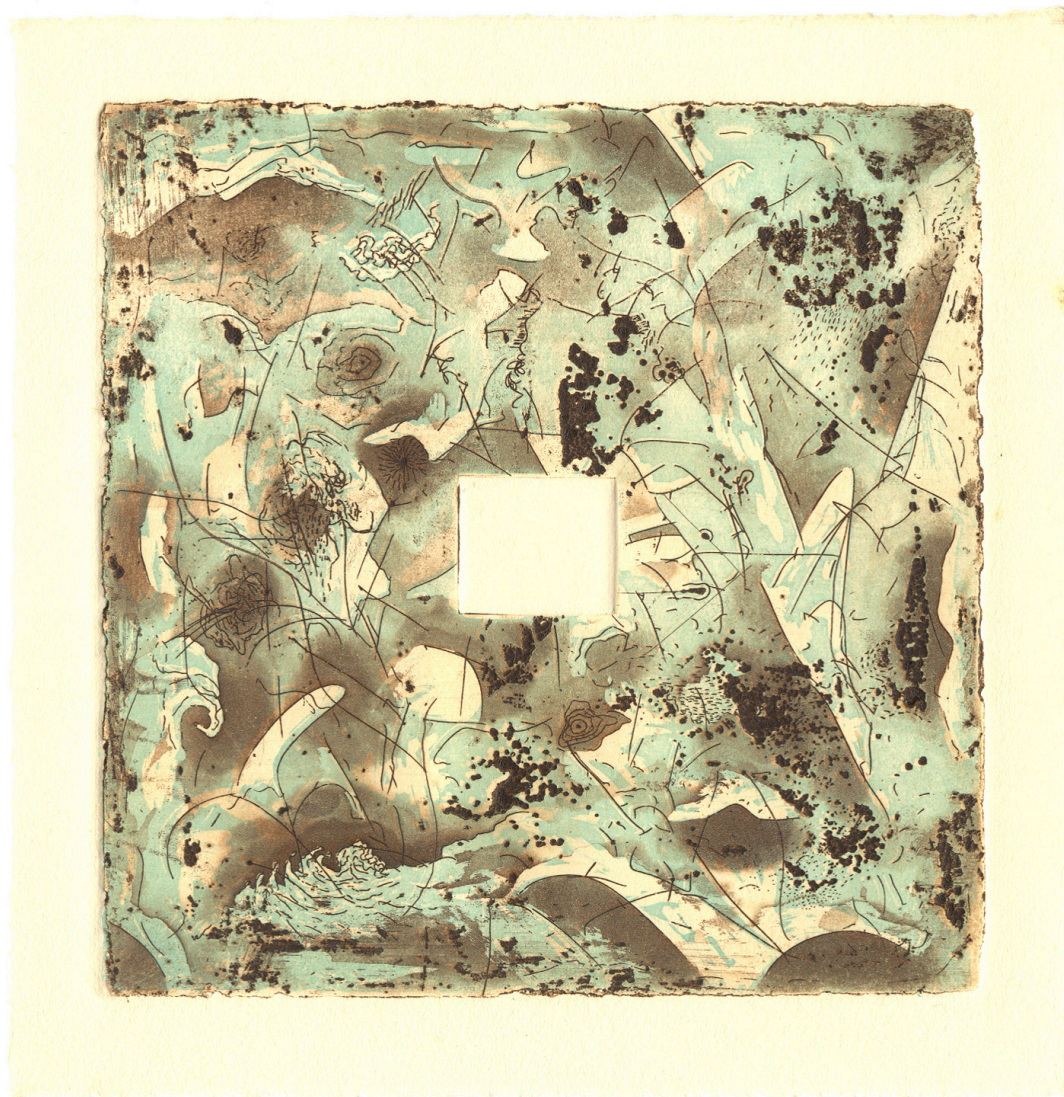
Paysage, 1986.
Eau-forte e aquatinte,
35 x 35 cm (matrice 15 x 20).
Tirage: 10 exemplaires.



Cumbe Mayo, 1986.
Eau-forte e aquatinte,
35 x 35 cm (matrice 15 x 20).
Tirage: 10 exemplaires.

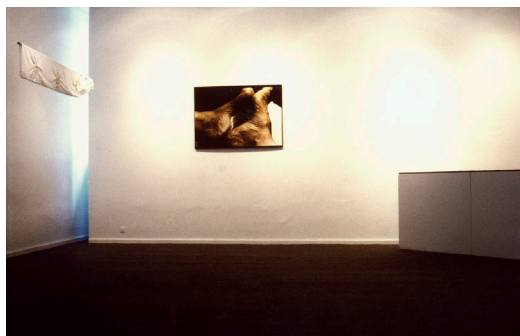
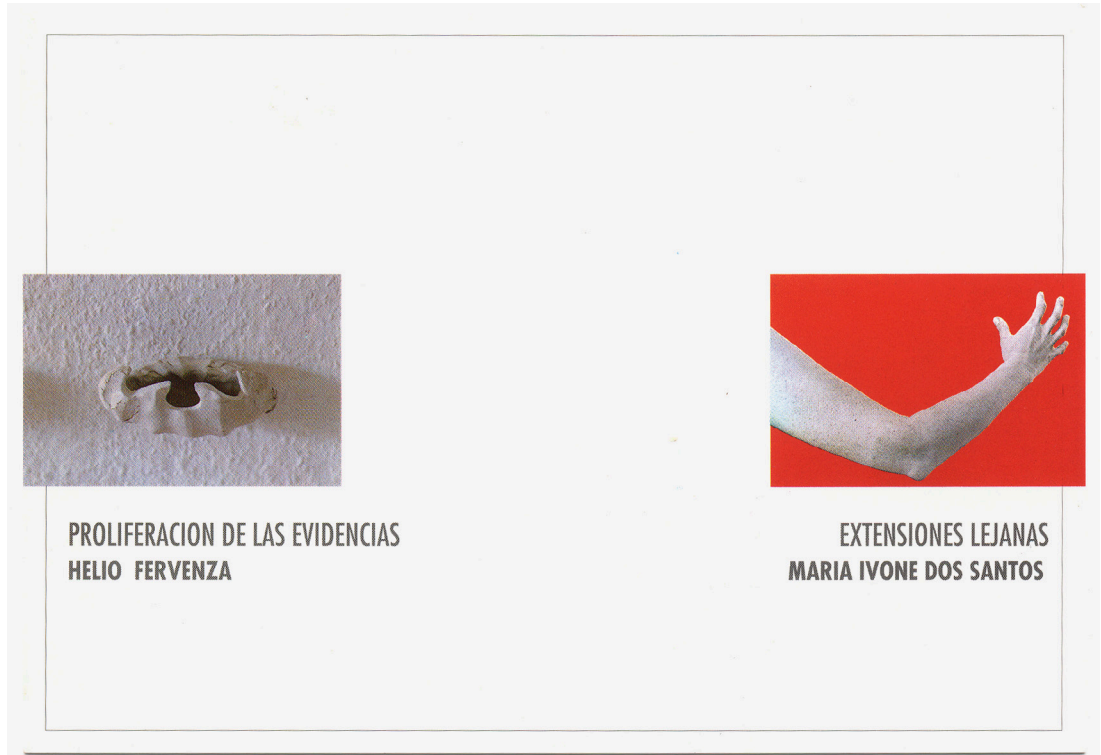


Trois îles (triptique), 1986.
Aquatinte, 40 x 40cm chacune.
Tirage 10 exemplaires.



Terra
Eau forte, acqua tinte
1987 20 x 20cm (deux couleurs)
tirage: 10 exemplaires

3.2. Exposition «*Extensiones lejanas*», Madrid, Espagne, 1992.



Potosi, Abrevoir. Vue de l'ensemble (gauche).



Espaces à pièces, Casa (Maison), Drapeau. Vue de l'ensemble (droite).

**3.3. Exposition « En quête d'espaces ». Galerie [ipsofakto],
Lausanne, Suisse, 1994.**

MARIA IVONE DOS SANTOS

En quête d'espaces
bijoux/dessins 1989 / 1994



• Un • • Deux •
 " Dix - Versions " • Trois •

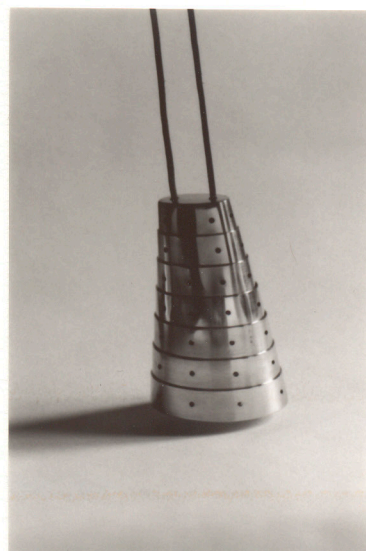
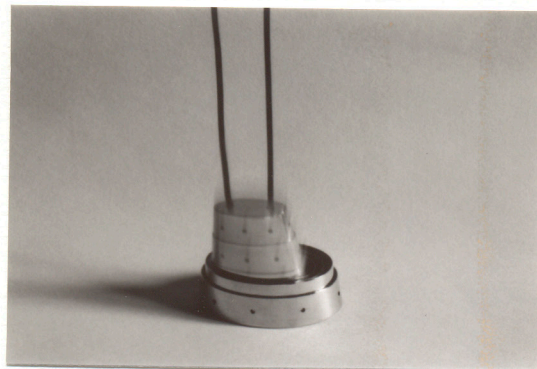
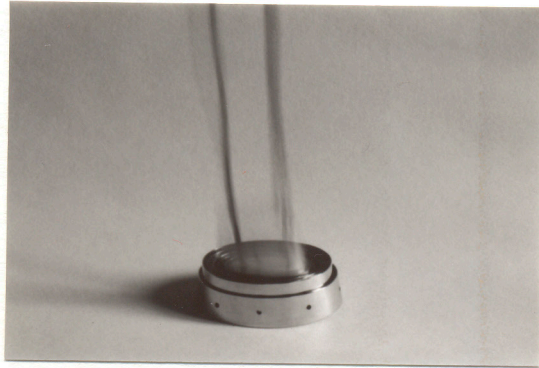
du 26 février au 26 mars 1994
vernissage le vendredi 25 février dès 18h.

BIJOUTERIE • GALERIE • FACTORY

[ipsofakto]

TERREAUX 20, LAUSANNE TEL 021/323 96 34
EN FACE DE METROPOLE 2000
MA-SA 9H30 - 12H/13H30 - 18H30. SA 17H

Bijoux : 1992/1993

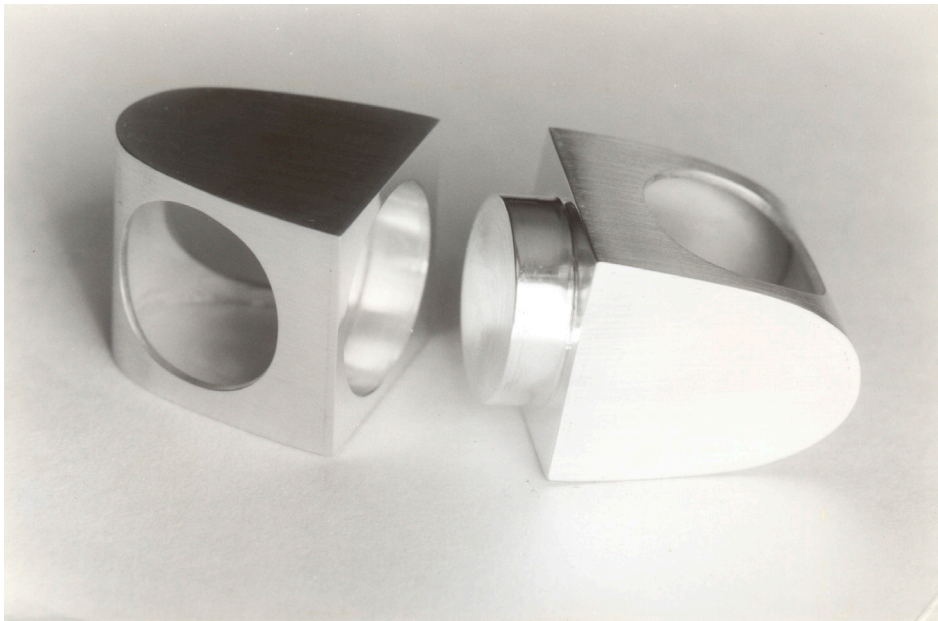


*Sept, 1993. Pendentif, maillechort doré.
Col. Association *Corpus*, Strasbourg.*

Bijoux : 1992/1993

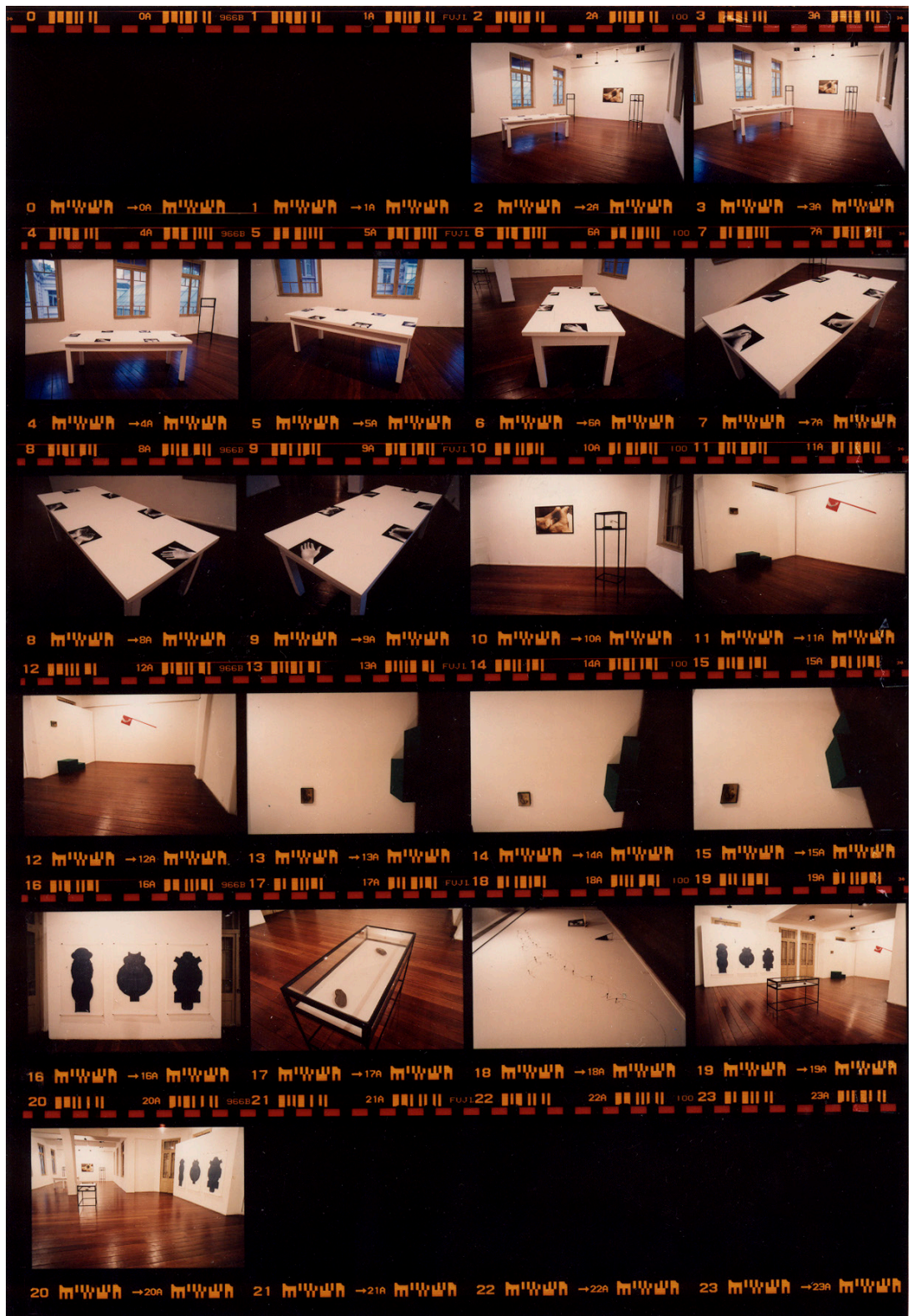


Bague en or et amétyste, 1992.
Col. Françoise Naudin, Strasbourg.



Vire-volte, 1993. Bagues d'argent.
Col. de l'artiste.

3.4. Exposition «Duplo Pousar». Musée d'Art Contemporain du Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brésil, 1995.



Vue de l'exposition.

3.5. Intervention «Torrear». Porto Alegre, Brésil, 1995.

Elida Tessler e Jailton Moreira
convidam para a intervenção:

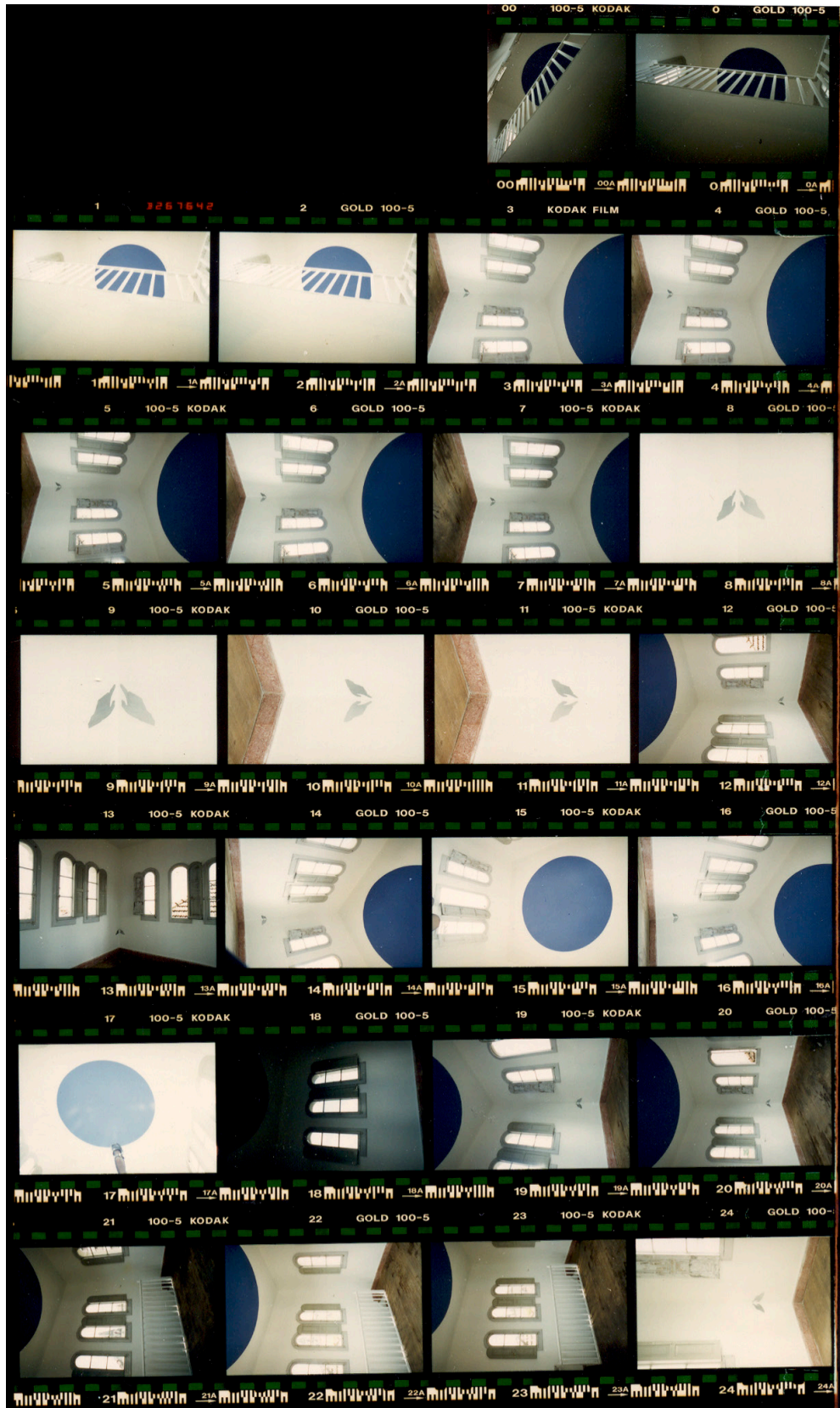
T
O
R
R
E
A
R

MARIA IVONE DOS SANTOS

de 21/10 à 19/11 de 1995
dia 21 de outubro às 19 horas no Torreão

Rua Santa Terezinha, 79 - Porto Alegre - Brasil
☒ 90040-180 ☎ (051) 332-5199 226-9827

torrear. *V. t. d.* **1.** Munir ou fortificar com torres. **2.** Elevar, ostentar, à maneira de torre: “Que esplendor! Esta luz é o gozo da alma forte. / Ama-a torreando além das babéis ao norte. / A nuvem” (Alberto de Oliveira, *Poesias*, 3ª série, p. 20) *int.* **2.** Elevar-se à maneira de torre. **3.** Ostentar-se, pompear. [F. paral.: *torrejar*. Conjug.: v. *frear*.]



Torrear, 1995 (vues de l'intervention). Peinture bleue au plafond Ø 180 cm, autocollants argentés des silhouettes de l'index placés aux angles de la pièce.

3.6. Exposition « Ilímites » : traduction du texte de présentation de l'exposition personnelle *Ilímites: Cercanías y Confines*, Montevideo, Uruguay, 1997.

(Traduction : Bruno Magne)



Toute ma vie est marquée par l'image de ces fleuves, cachés ou perdus au pied des montagnes. Comme eux, l'aspect des choses, pour moi, plonge et se joue entre la présence et l'absence. Tout ce que je touche a sa moitié de pierre et sa moitié d'écume».

Jean Tardieu

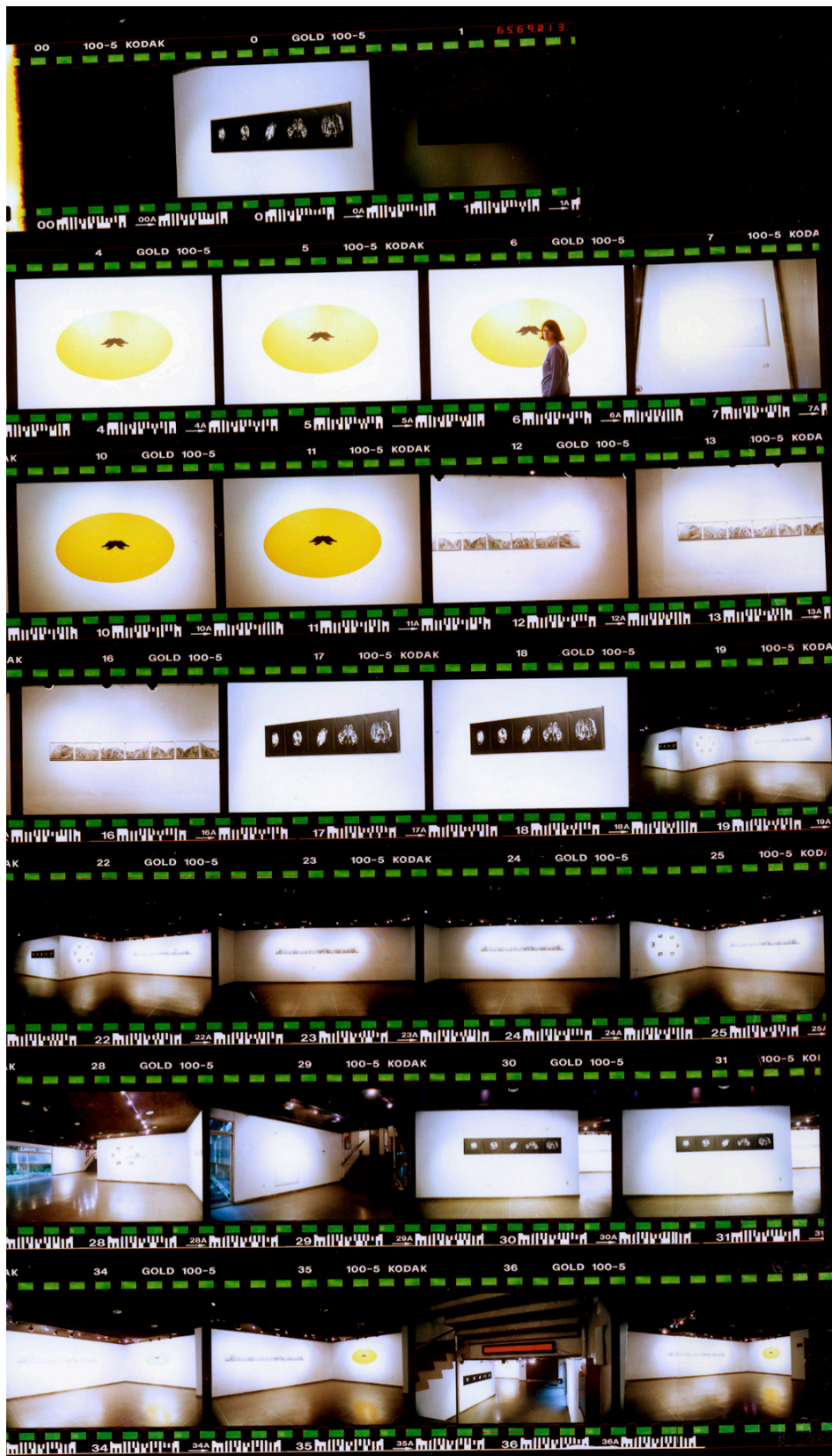
Ilímites: voisinages et confins, est né d'un dialogue tenu entre Helio Fervenza, Felipe Secco et moi-même, sur les notions de nomadisme, de frontières et de limites, et qui déboucha sur un projet démembré en deux expositions qui se succèdent l'une à l'autre. Dans mon travail, j'apporte une suite à l'exposition «*Extensions Lointaines*» présentée à Madrid (1992) et à «*Duplo Pousar*», Porto Alegre (1995).

Le corps énonce des situations. Trace, étui, écran – métamorphosé par diverses projections - le corps est ainsi un et plusieurs, pris dans un jeu de dédoublements. Il est un milieu réflexif et étendu à défier et à jouer avec le temps et l'espace, en s'intégrant et dialoguant avec des supports expressifs et des techniques variées, tels la photographie, l'objet fondu et divers métaux ciselés. Le dispositif photographique permet de travailler divers niveaux de perception, par le plein emploi des possibilités offertes par ce milieu (isoler, augmenter, réduire, tourner) ainsi que la mise en valeur de la bipolarité spatiale de ce dispositif que sont le négatif et le positif.

Proximité et distance, reconnaissance et étrangeté, identité et altérité sont quelques notions évoquées dans cette exposition, instaurant ainsi une aire de circulation où le spectateur se voit invité à confronter les (il)limites de ces propositions et à leurs mouvements de contraction et d'expansion.

Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, mai 1997.



Expositions : *Ilímites, cercanías y confines*, (proximités et confins)
Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997.

• **Traduction du texte de présentation de l'exposition collective *Ilimites*, Porto Alegre, 1997.**

(Traduction : Bruno Magne)

« **Ilimites** »

Un texte peut être parcouru comme un espace ouvrant des espaces, de la même façon que dans la vie, les *circonstances* ont ouvert des espaces... Qu'il en soit ainsi pour ce texte. La trame traverse de part en part notre projet de manière singulière. Une trame qui se tisse depuis notre rencontre imprévue à Paris (89-90), déterritorialisés et ouverts à de nouvelles expériences, mais unis, inconsciemment sans doute, par ce «Sud» inversé et inverseur et par les angoisses soulevées par nos œuvres respectives. Une trame élargie lors de nos rencontres ultérieures à Porto Alegre (1996), à Livramento, à Punta del Diablo et à Montevideo (1997), et le début d'un projet conjoint qui aborderait l'idée de *frontières*, de *déplacement*, de *passage*, sur la *rencontre* et la *non-rencontre*. Trames et intervalles, car les circonstances voulurent qu'une exposition conjointe à la Galerie de l'Alliance Française de Montevideo, fût démembrée en deux expositions que se succédèrent*. Un laps du temps qui servit non seulement à intensifier ces différentes vues, mais encore à remettre en cause un même espace d'exposition à travers différentes inscriptions. Et une nouvelle rencontre à la Pinacothèque de l'Institut d'Arts, qui me fait penser que ce qui nous réunit dans un même projet, ce sont nos différences sur un territoire polysémique qui s'instaure à cette occasion.

En ce qui me concerne, j'ai développé cinq œuvres dans lesquelles je questionne les limites des (et entre elles) disciplines comme la photographie, la sculpture, la peinture, la gravure, à travers un jeu d'inversions (le petit dans le grand, le blanc dans le noir, le proche dans le lointain...), déplaçant ainsi une situation et la plaçant en *suspens*. Ce qu'il me semble important de mettre en évidence ici recouvre le rapport entre le toucher et le regard, ce rapport

* Maria Ivone dos Santos, *ilimites - cercanias y confines*, 20 mai - 6 juin, et Felipe Secco-Hélio Ferverza, *ilimites*, 10 juin - 27 juin 1997, Galerie de l'Alliance Française de Montevideo, Uruguay.

étant exploré dans les travaux où j'emploie la photographie. Indice de gestes, de moulages, transfigurés par les procédures d'élargissement, provoquant une altération de focus. Ce qui me semble être des 'Peintures' oscille entre les notions de projection et de déplacement. Faites de couches (écaillées dans *J'unis ou Sombras*), littéralement collées (*Double Sens*), elles dialoguent avec leur support, ainsi qu'avec le mur sur lequel elles sont inscrites. L'arrangement de ces différentes œuvres dans l'espace de l'exposition constitue un facteur important, car les espaces en blanc entre elles fonctionnent comme des silences et rehaussent cette suspension que nous avons évoquée ci-dessus. Une question privilégiée dans une exposition solo (Montevideo) et qui sera reprise dans cette collective.

Felipe Secco (Uruguay), est un artiste prolifique. Dessinant des formes et suggérant des mouvements, il développe un répertoire, nous pourrions dire un *style*, qui fonctionne comme sa signature. Si ses travaux finaux se concrétisent en des peintures occasionnellement monumentales, toute sa recherche se fait par le biais de dessins minutieux, ultérieurement retravaillés. Dans ce projet (illimites), il opère une sélection de formes qui font partie de cette recherche récente: il crée des emblèmes représentant l'œuvre elle-même et inclut dans les objets peints un élément nouveau, la lumière, qui instaure un large champ perceptif. (Il)limites entre des limites, la lumière, tout en créant un espace, le déréalise. *Dédessiner les frontières qui ordonnent et écartent la conscience et l'inconscient, c'est là pour moi la grande sensation du travail spécifique de créer des objets et des images jamais vus.* Des questions motivées par ce projet entraînent une pensée en mouvement qui, comme il le déclare lui-même, a imprégné son faire artistique.

Helio se retrouve en contrepoint de cette profusion d'images, à travers un travail économique qui *ponctue et dessine* dans l'espace même de l'exposition. Œuvre aux gestes minimes: piquer des épingles sur le mur, occulter les aiguilles d'une boussole, tailler des crayons de couleur dans les deux sens, photographier le geste de la main dans une tentative de démarquer la limite entre terre et mer, ouvrir des trous pour provoquer le regard, créant des dispositifs pour montrer et pour occulter (vitrines). Nous pourrions, qui sait, évoquer ici une stratégie de *délocalisation*? Ou serait-ce cartographier l'*indétermination*? Quelles autres questions surgissent? Que serait une installation si ce n'est un rapport «textuel», une trame où les différents éléments associés et montés forment des sens (bien que flottants et éphémères) comme dans le

travail d'Hélio? Une sensation de flottement, proche d'un état qu'il décrit en ces termes: *Nous nous retrouvions et nous séparions... Deux mouvements comme la systole et la diastole. Par moments au milieu du champ, la démarcation de la frontière n'était pas visible, et passait par des moments de grande indétermination. Ainsi nous marchions un certain temps sans savoir notre position. C'est cette situation qui me questionne que j'appelle illimites.* Sa contribution à cette réflexion se présente donc comme une extension de ces déplacements.

Illimites peut être entendu comme un projet qui croît à chaque nouvelle présentation, offrant une continuité aux réflexions faites ici, constituant ainsi un champ de recherche constant que ce texte, inconcluant, ne fait qu'introduire.

Maria Ivone Dos Santos
Porto Alegre, 1997

3.7. Exposition « *Remetente, une lecture d'artiste* », Espace ULBRA, Porto Alegre, sept / oct. 1998.

Traduction du texte de présentation de l'exposition, *Revue Remetente*.

Pensées

(Traduction : Bruno Magne)

... un pont, construction d'ingénierie destinée à unir des lieux très souvent infranchissables, c'est l'image que j'ai choisie pour illustrer ma participation au projet *Remetente*. Peut-être cet objet concret se prête-t-il bien comme métaphore de liaison, pour que je puisse établir des remarques sur certains motifs qui nous réunissent. Etre au milieu d'un enchaînement me conduit à discourir sur la rencontre sans aucun doute privilégiée en des temps et lieux si distants. En ce sens je peux avancer que Elaine et Sandrine représentent des points de référence dans le temps et dans l'espace de mon trajet.

J'ai été invitée par Elaine Tedesco et me suis rappelée qu'elle fut la première à voir mon travail à travers le dispositif photographique, quand, en 1985, elle documenta des œuvres qui seraient montrées lors de ma première exposition individuelle à Porto Alegre. Elle participa à l'édition d'artiste, 'Vestige - objet document graphique d'une intervention', que nous avons réalisé en collaboration avec Hélio Ferverza en 1987. Nous nous sommes retrouvées à plusieurs reprises et j'ai également eu le privilège de 'regarder' et de traduire certaines questions concernant ses propositions spatiales dans un texte de l'exposition à l'Institut Goethe, en 1994.

Sandrine Rummelhardt, mon invitée, est une artiste de Mulhouse (France) qui a vécu à Strasbourg à la même époque que moi (87/91). Artiste multimédia, elle a utilisé des matériaux fortement liés à la lumière (verre, traversé par la lumière - plâtre, capte et absorbe la lumière - photographie, fixation temporelle de la lumière – films vidéo, signaux lumineux) qui révèlent des espaces de correspondance et de transformation. Sandrine a organisé plusieurs événements avec d'autres artistes plastiques et des musiciens, de façon relativement autonome et inventive. Il y a un mois, avec un groupe d'artistes, elle a monté une salle de lecture à Mulhouse, appelée ONZE, où il était permis d'entrer en contact avec des publications d'artistes

de divers pays. Lorsque je l'ai invitée, j'ai pris en compte ces différents aspects que Sandrine réussit à potentialiser, ainsi que l'esprit d'investigation qui anime le projet Remetente, qui consiste à proposer ou produire des expériences conjointes à travers une 'lecture d'artiste'.

La page destinée à Sandrine dans cette publication, où apparaît l'énigmatique photographie, «Walking», suggère, qui sait, l'incorporation du déplacement spatial qui se réalisera de Mulhouse (France) à Porto Alegre, à partir du 25 août et jusqu'au 8 septembre prochains. Cela peut nous conduire à penser que son intervention dans le projet ne pourra être saisie comme un objet, mais plutôt comme un ensemble de gestes en mouvement tentant d'ouvrir un champ du possible.

Lorsque j'ai évoqué le fait que ces deux personnes démarquaient deux points dans le temps (1985 -1998) et deux points dans l'espace (Brésil - France), je voulais introduire dans notre rencontre la notion de parcours. J'observe également mon parcours, mon trajet artistique, dans lequel un travail renvoie au travail précédent ou bien indique ce qui viendra. De cette façon, j'ai assez conscience que le fait de me trouver au milieu, en tant que maillon d'un processus en chaîne, détermine également mon travail pour cette exposition.

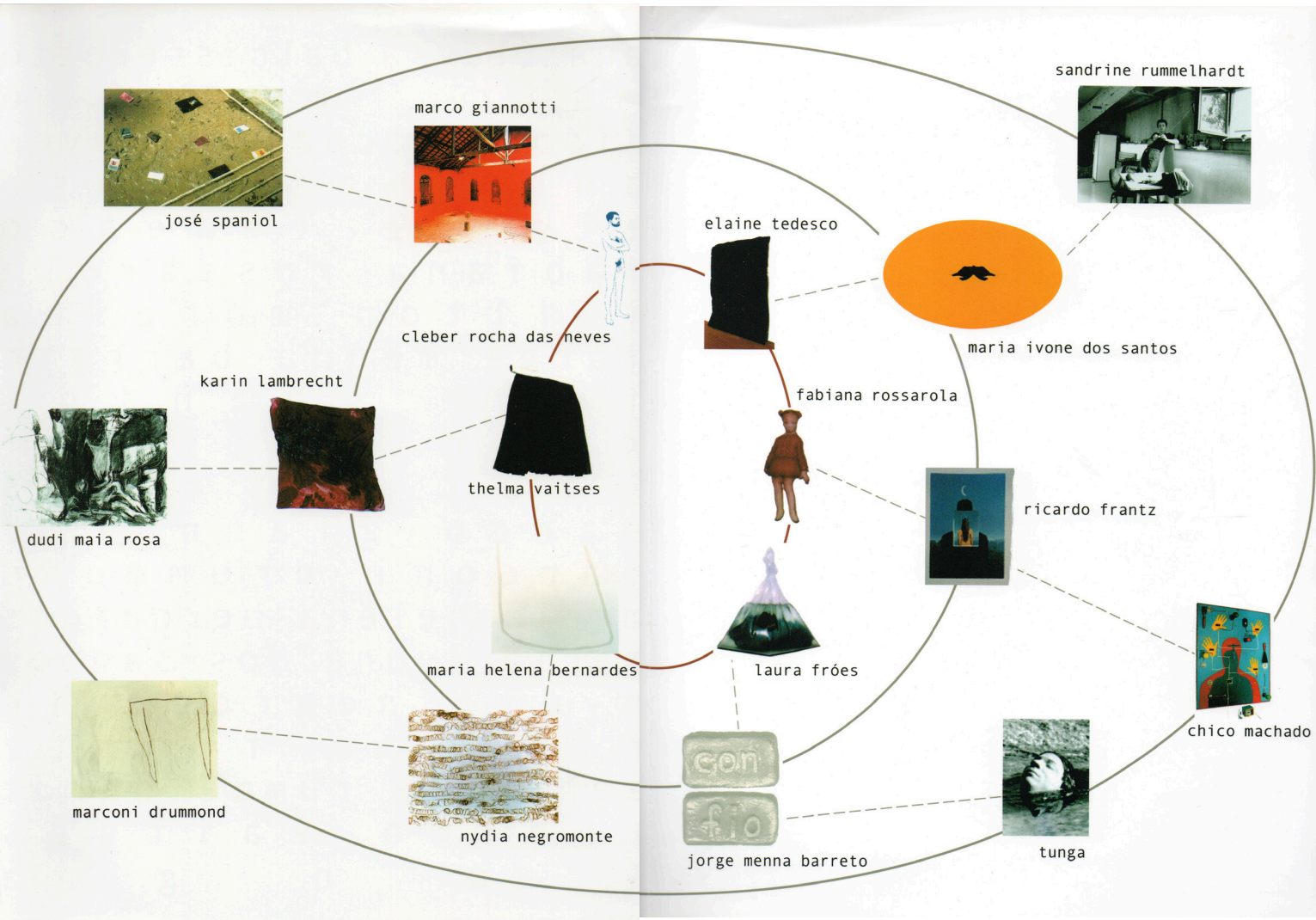
Pensant à ce 'milieu' et à ce que j'ai réalisé avant cet événement, nombre d'angoisses m'ont envahie. Que montrer, au sein de ce projet commun et quels rapports établir entre nous dans ce réseau? Il m'a semblé alors qu'une lecture d'artiste pouvait s'appliquer également à ma propre démarche. Je souhaitai survoler mon œuvre pour pouvoir en voir le mouvement qui la caractérise. Je n'eus pas l'intuition d'objets précis mais plutôt celle de situer une pensée sous forme de diagramme.

Un extrait de poème de William Blake, qui dit quelque chose comme cela, une pensée et, hop, l'immensité emplit, me rappela certaines situations latentes et potentielles, présentes dans mon travail, qui demandent un dispositif aux fins de leur activation, et ainsi, instaurer un lieu. Je réfléchis beaucoup à ce mouvement de monter, démonter et remonter et indiquer toujours une autre direction, incorporant un répertoire évolutif propre de mon travail... Montrer les gestes de la main et une série de manipulations et de transfiguration d'images photographiques à travers la lumière... Construire un lieu de projets et de réflexion, qui représente en ce moment précis, l'extériorisation d'un espace mental de conception et de création de mes angoisses.

Pour cette exposition, ma proposition consiste à mettre en évidence ce lieu au sein de cette trame. Penser à cette salle de projections, un dispositif *quasi* architectonique, à partir du quel est engendré le travail en ce point précis de mon trajet et de notre rencontre. Cela représente aussi pour moi un laboratoire des possibilités et une salle d'étude. Un lieu marqué par un regard rétrospectif et prospectif, qui traduit avec justesse mon besoin actuel d'atelier. Mobilité et introspection, synthèse et projection, un endroit où travailler l'échelle mentale et la mémoire, à la portée de la main.

Maria Ivone dos Santos

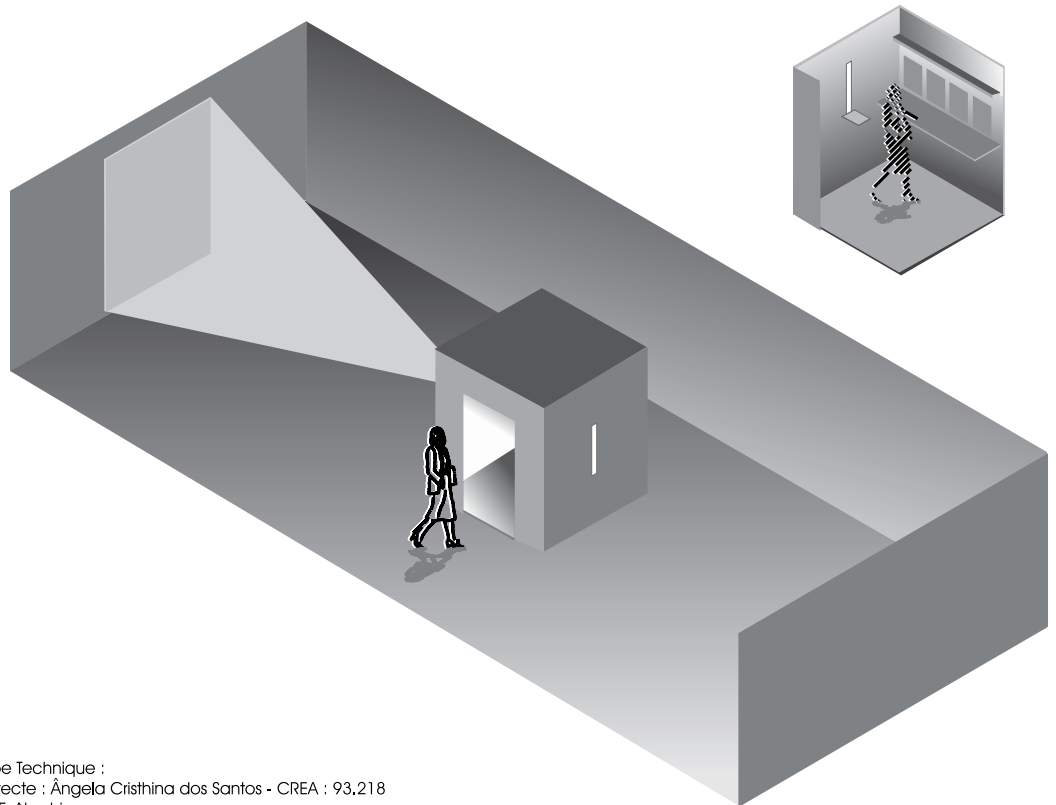
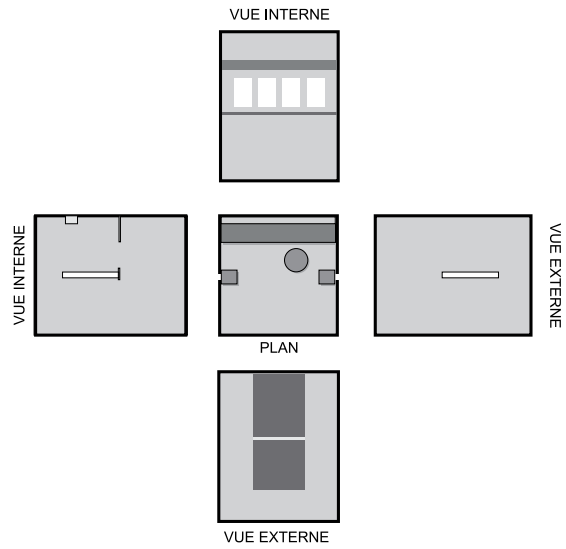
Porto Alegre, le 23 juillet 1998.



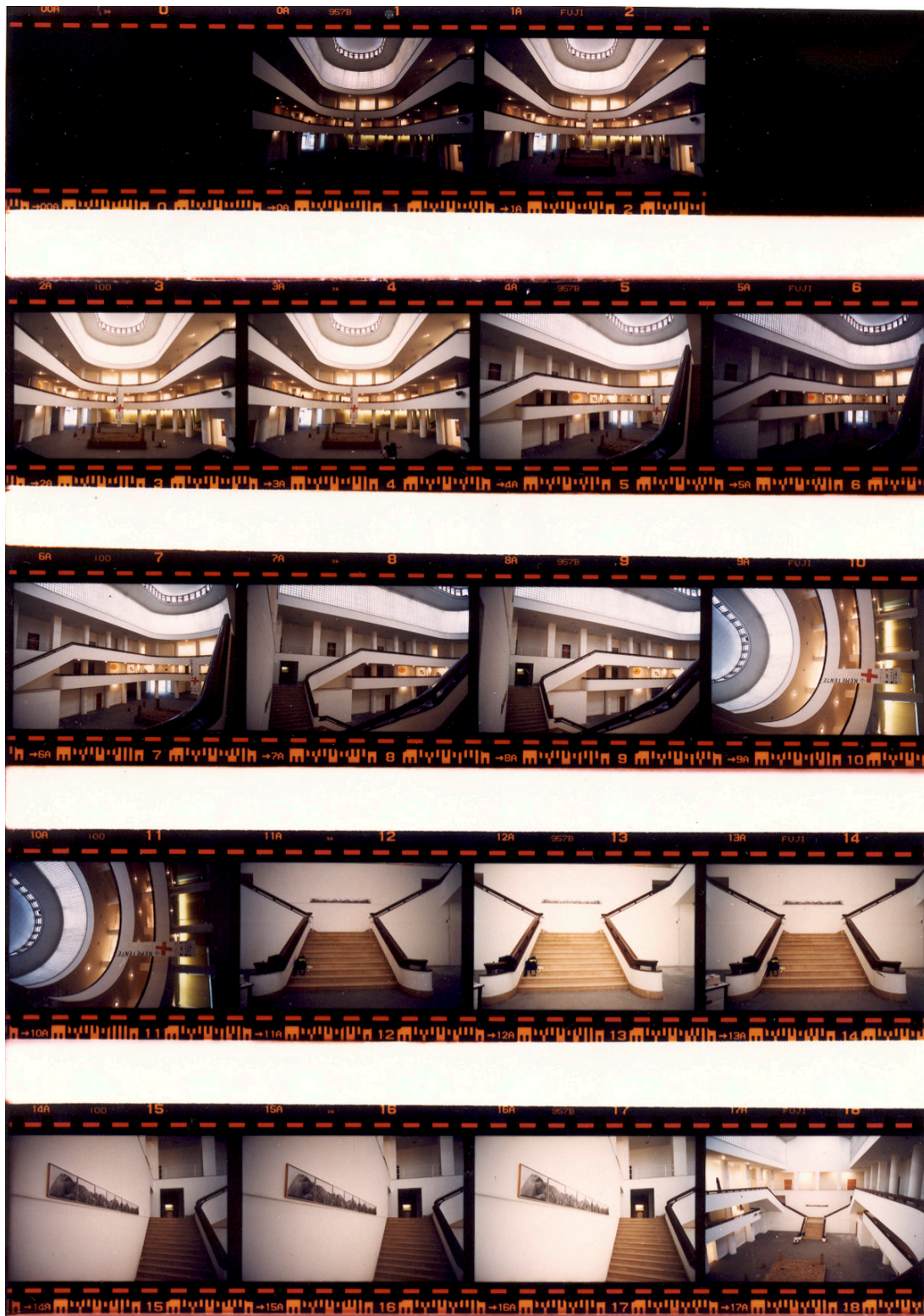
Maria Ivone dos Santos

Cabine de Projection

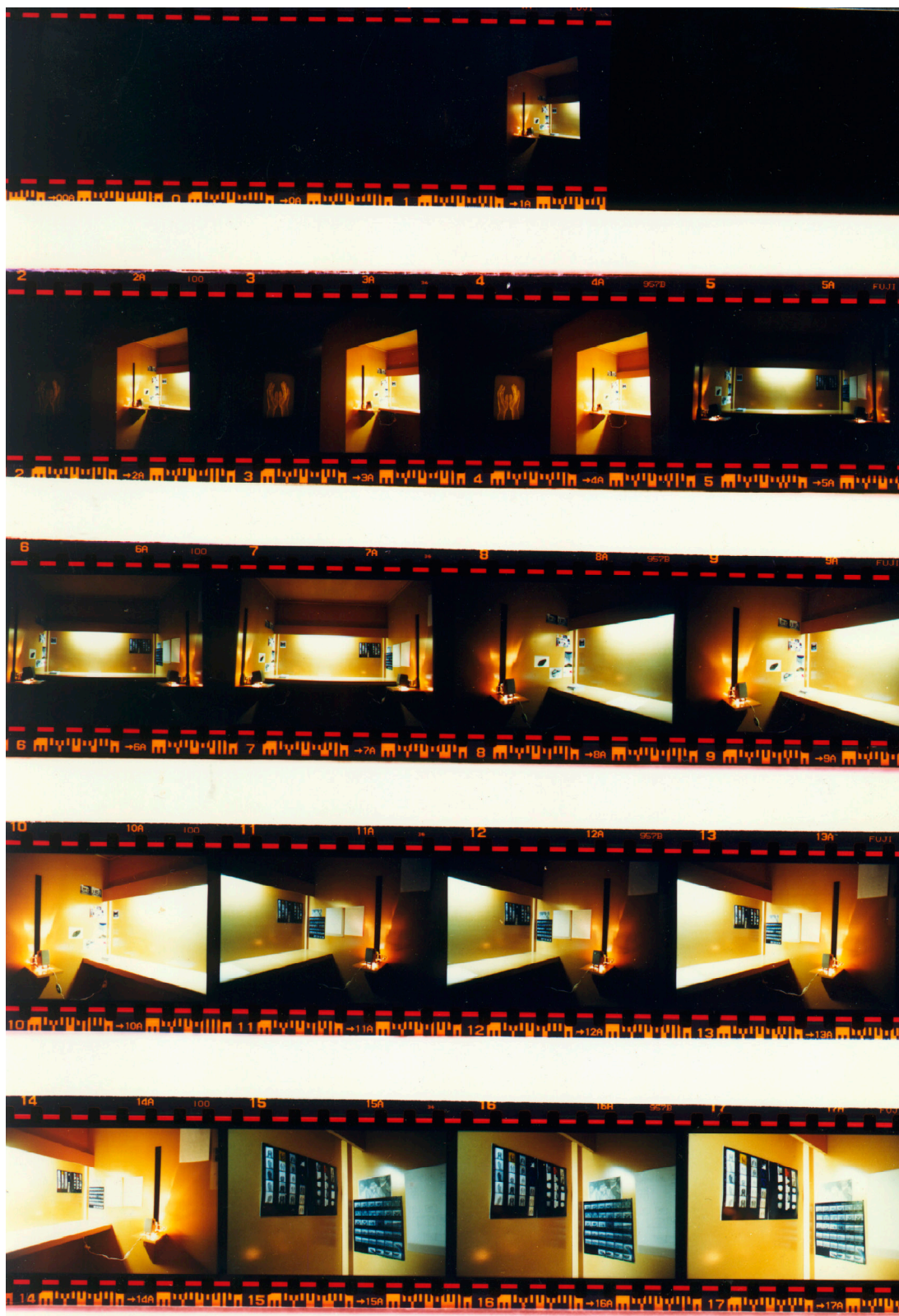
180 x 180 x 220cm



Équipe Technique :
Architecte : Ângela Cristhina dos Santos - CREA : 93.218
José F. Abraham
Ingénieur : Fernando Borsoi - CREA : 80.370



Vue de l'exposition *Remetente, une lecture d'artiste*,
Espace ULBRA, Porto Alegre, sept / oct. 1998.



Cabine de projection. Vue de l'installation.

Cabina de Projeção, 1998. Documents présentés à l'intérieur de la cabine durant l'exposition Remetente:

1. Deux photographies de maisons pré-fabriquées, Rivera, Uruguay, 1995.
2. Carton d'invitation de l'exposition *Remetente, 1998*.
3. Photographie de la pièce *Zone d'Ombre*, Paris, 1994.
4. Document photographique de l'intervention *Torrear*, Porto Alegre, 1995.
5. Photographie (étude) *Power&Podium*, Paris, 1994.
6. Carton d'invitation de l'exposition *Extensiones Lejanas*, Madrid, 1992.
7. Polaroid d'une œuvre d'Elaine Tedesco, Porto Alegre, 1998.
8. Pile de catalogues de l'exposition *Duplo Pousar*, 1995.
9. Feuille avec une phrase écrite à main levée: « Quiconque entre dans la cabine est prié de veiller à ce que les projeteurs soient en marche et à les éteindre au bout de 20 minutes ».
10. Planche contact (élévation et accueil), Porto Alegre, 1998.
11. Planche contact (ventre plein et suite des gestes d'élévation), Porto Alegre, 1998.
12. '*Femme pleurant*', documents photographiques extraits d'un journal, 1996.
13. Planche contact, modelage en plâtre, cristal de roche et gestes de la main, 1996.
14. Notations du projet de l'objet '*Boîte à Larmes*', 1996-99.
15. Copie d'un texte de Cioran, '*Les Larmes et les Saints*'. 18. Projet *Pavillon*: photographies de l'oreille, projet architectonique et notes, 1994.

3.8. Exposition «*Singular no plural*». Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2000.

Commissaire d'exposition : Blanca Brittes.



Exposition *Singular no plural*, 2000 (vue d'ensemble).

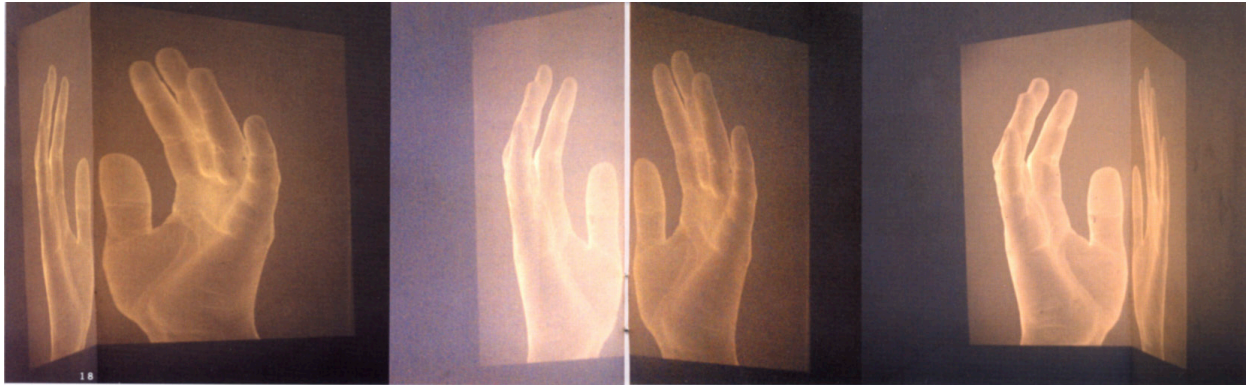
3.9. Exposition «*Tempo, Corpo, Corpo, Meio*» (*Temps, Corps, Corps, Milieu*) Itaú Rumos Visuais, Campinas, Brésil, 2000.



Cabine de Projection, 1998/2000.
Fac-simile de la documentation
de l'exposition précédente,
présentée à l'intérieur de la cabine

**3.10. Exposition « *Contato* ». Maria Ivone DOS SANTOS, Helio FERVENZA, Patricia FRANCA, Eliezer STURM, Elida TESSLER.
Paço das Artes, São Paulo, Brésil, 2002.**

Comissaire d'exposition : Stéphane HUCHET



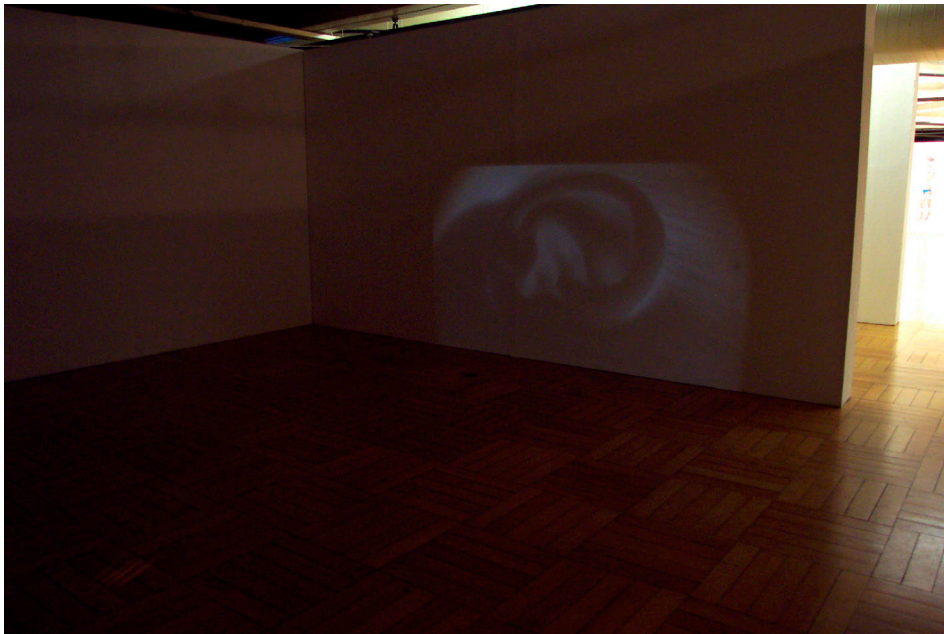
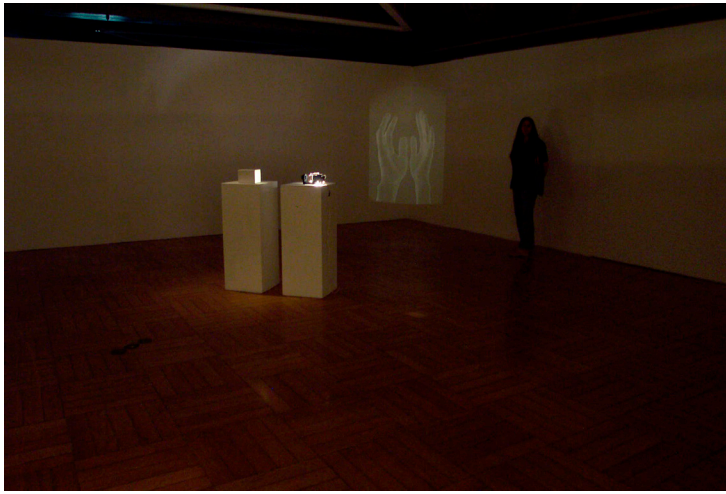
O contato de Maria Ivone dos Santos

As *Meditações* de Maria Ivone dos Santos são uma pedra de toque do contato. Em duplo sentido, entre volume e película relevo e oco, não apenas entre "mídia" mas dentro os comportamentos das imagens. *Blow up*: explora os recursos mútuos do positivo e do negativo, os gêneros específicos miscigenam-se em novos patrimônios formais. Ao moldar e imprimir nas superfícies de blocos ou suportes brancos, rastros formais que emergem discretamente, o gesto escultórico, gesto de contato por excelência, reafirma uma dimensão fundamental do cont(r)ato icônico: gerir uma película simbólica cuja fenomenalidade precisa do índice para articular a iconicidade como abrangência do inabarcável.

Medita-se sobre o devir-aparente (Power/Podium) da imagem, já que a revelação fotográfica a reforça ao máximo: como assistir ao segredo da saída das águas, entre um inconsciente cristalino (sabemos que o cristal é o paradigma da comum origem da escultura e da arquitetura como disse Hegel) e a tese natural das imagens, seus mecanismos. O grande desafio icônico reside, deveras, na organização da Topografia que vê recobrir-se a mão da percepção e a da expressão. Retornando às fascinantes "similitudes" verbo-icônicas ressaltadas por Michel Foucault na análise da cultura pré-renascentista, vemos duas mãos prontas a se fecharem uma sobre a outra para afirmar que os espelhamentos criados na rapsódia dos contatos desenham ou projetam frágeis acordes onde mundo e signos tentam, hoje, reescrever o Livro do Possível. Assim, todo bloco de sensação torna-se uma lógica do sentido...

"O possível possível implicando / o devir - a passagem de / um ao outro acontece no *infra-mince*." (M. Duchamp, note 1)

"Portador de sombra" / sociedade anônima dos portadores / de sombra / representada por todas / as fontes de luz (sol, lua, estrelas, velas, fogo -) incidentalmente : / diferentes aspectos / da reciprocidade - associação fogo / luz / (luz negra, / fogo sem-fumaça = certas fontes de luz Os portadores de sombra trabalham no *infra-mince*." (M. Duchamp, note 5)



Exposition « *Contato* » (vue d'ensemble).

**4. Textes critiques :
autour des œuvres de Maria Ivone dos Santos**

4.1 : CARON, Murielle, « *Extensiones Lejanas* », Paris, 1993. (inédit).

Extensiones Lejanas

Comme elle se plaît à orner son langage de jeux de mots, ou à fabriquer des bijoux pour parer les corps, dans ses « travaux » plastiques » Ivone dos Santos manipule avec fantaisie les symboles et les signes, défaisant, détournant ou reformulant le(s) sens, ce qui laisse libre champ au spectateur de créer ses propres constructions mentales. Dans cette exposition, elle utilise divers moyens d'expression pour inscrire le corps dans l'espace et le temps. Un corps qui n'est jamais représenté en entier mais identifié par fragments ou suggéré dans ses prolongements.

Le drapeau n'est pas planté en terre conquise ni porté à bout de bras, mais accroché au mur tel un trophée (souvenir d'un combat victorieux) ou déposé là en attente. Exposé aux regards, il témoigne d'une action menée ou d'une autre à venir. Sa couleur rouge nous fait osciller entre signe révolutionnaire, de colère, de danger ou de désir. Et son emblème nous confond tout autant. La photo empreinte d'un bras dessine le v de la victoire mais, alors que l'on pourrait s'attendre à un poing vainqueur, la main qui le prolonge est ouverte comme prête à explorer un monde encore caché par la couleur rouge. Un trophée donc qui porterait en lui même le désir de continuer à explorer des territoires inconnus.

Mais à le regarder sous un autre angle, le drapeau se transforme en tableau (une surface peinte) ôté d'un prolongement. On aurait alors un monochrome rouge transportable sur lequel est venu se greffer l'empreinte d'un bras et d'une main signifiant notre désir de toucher le tableau, de traverser la couleur.

Se mêlent ainsi différentes métaphores : le drapeau, signe de ralliement porté à bout de bras, le toucher comme prolongement de la vue, la couleur comme passage et la main ouverte sur des espaces à venir...

Espace à pièces présente au contraire les « territoires occupés » par

Ivone de sa naissance jusqu'à aujourd'hui sous la forme de 17 croquis sur papier cartonné de la taille de cartes à jouer (ou des cartes postales). Elle y a dessiné au crayon le plan sommaire des lieux habités, indiquant avec plus ou moins de précision selon la fidélité de sa mémoire, la place de son lit et parfois les meubles qui l'ont accompagné dans ses déménagements. L'adresse, l'indication de la position du soleil au lever et celles de certains édifices alentours donnent les repères spatiaux. Ainsi, ce qui ressemble à de simples fiches signalétiques pour recherche d'appartement, nous entraîne dans un voyage dans l'espace et le temps, où la mémoire individuelle et collective s'imbriquent et se différencient. La dernière carte (le lieu de vie actuel) est encore rangée dans la boîte métallique au couvercle transparent conçue à leur taille. Les lanières en caoutchouc qui pendent de cet écrin le transforment, pendant les voyages, en amulette qu'on porte autour du cou et qui renferme les souvenirs des lieux de transit.

Casa, est une photographie agrandie d'une maquette de maison conçue en métal. Celle-ci est représentée en volume, mais, contrairement aux autres, elle n'a jamais existé. Maison de rêve utopique, qui avec ses cinq appendices ressemble à une main aux doigts repliés. Cette représentation mentale a subi une double métamorphose: l'objet fabriqué tenant dans le creux d'une main est devenu l'image exposée d'une maison futuriste à caractère anthropomorphique.

Potosi, est une immense manche cousue main. C'est le nom d'une ville bolivienne connue pour ses mines d'argent et où Ivone a vécu pendant quelques mois. Aujourd'hui fermées, ces mines restent le symbole d'une exploitation intense au service de l'Espagne. On en retrouve trois brodées en fil d'argent, semblables et pourtant différentes. Les reflets d'argent du fil attirent le regard comme la promesse de richesse des mines a autrefois attiré les foules. Cette manche de géant sans bras, rappelle également la mainmise de l'Espagne sur la Bolivie, qui l'a désossé de ses richesses naturelles pour parer richement sa cour : un clin d'oeil brésilien à l'histoire pour une exposition qui s'est tenue à Madrid ?

On peut également reconnaître dans cette manche un autre type d'extension du corps, présenté ici comme un vecteur directionnel et dont la taille de géant fait pendant à la photographie des pieds.

Açude (Abreuvoir)

Comme on joint ses deux mains en forme de coquille pour assouvir la soif à une source, ici, ce sont les deux pieds accolés qui forment un récipient 'eau. Nature anthropomorphique, corps paysage, la photo agrandie nous plonge dans un monde entre-deux. Ce corps nomade que l'on croise dans chacun des travaux, tente ici de recréer par ses propres moyens l'image d'un paysage vécu (?), un lieu de repos idyllique. Conscient de sa représentation désormais fragmentée, ce corps va tenter, à tâtons, de reconstruire ses repères en se servant de ses extrémités (pieds et mains) comme instruments de mesures spatiales et de la mémoire comme échelle temporelle.

4.2 : LEGUERLIER, Anne, (texte manuscrit inédit) Interlocution au moment de la conclusion du DEA. (2 heures, dont 45 min. au téléphone)

« Je suis une relation qui change constamment.

Entre les œuvres une tension naît.

Les mots se sont frayés un passage entre les œuvres et notre esprit.

Le comment dire, le comment taire ?

Ce qui pourrait sembler un commentaire est une caresse faite à notre esprit dans son temps et son espace. Ces mots deviennent une extension de nous mêmes pour toucher celui qui lit.

Les phrases deviennent un chemin sous les pas de celui qui écoute : de la naissent les images qui vont constituer un paysage ; pour que ce voyage imaginaire devienne réalité.

Expansion, contraction : au plus loin vers insaisissable au plus près, pour saisir l'insaisissable, qui demeure tel, même dans la compression la plus puissante : cette énergie de la compression libère la matière et de la réalité de la compression....

Le fléchissement de notre énergie, loin de libérer la matérialité de l'œuvre, nous en exile: c'est dans notre rapport à l'œuvre, dans notre corps-à-corps avec elle, que nous pouvons nous en rendre (indifférents ?). Notre corps est bien plus qu'un véhicule : il est instrument.

Nos extensions aussi deviennent notre corps.

La nécessité de la représentation : évocation de la présentation, symbole, emblème. Une piste sous nos pas, une trace de nos gestes et de notre corps.

Dans une boîte, une déception : nous avons tous une idée de ce que pourra contenir une boîte avant de l'ouvrir, encore plus si elle porte un nom chargé de promesses et de trésors...

Pas de bijoux, seulement des négatifs photo. Où sont les bijoux ? Alors nous regardons ces négatifs : on dirait une chasse au trésor, comme pendant les fêtes d'anniversaire de notre enfance.... Un bras s'avance ; dans un geste calme, la paume de la main nous présente des objets : éclats de pierreries,

de fragments de... ce qui pourrait devenir un bijou. Donc, il y a une attente, à nous de la transformer en espérance par une simple adhésion à l'idée du possible, du réalisable.... le travail de l'artiste cherche celui du spectateur. *Il est dans son attente... »*

**4.3. DE SOUSA, Edson Luiz, «Sombras do Silêncio»,
Porto Alegre, catalogue de l'exposition *Duplo Pousar*, 1995.
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, IEAV,
Porto Alegre, RS, Brésil**

Ombres du Silence (notes sur le travail de Maria Ivone dos Santos)

(Traduction : Pascal Reuillard)

Gestes imperceptibles, tellement quotidiens et oubliés, tissu de nos divagations/
parcours dans l'espace du monde...

Formes qui illuminent certaines « Zones d'ombres » et révèlent les intervalles
sacrés et secrets de deux mains en prière.

Phrases, mots, pensées, désirs posés sur le fer mettant en évidence ce qu'Ivone
conçoit comme 'présentations négatives'¹.

Se dévoile alors un silence.

Pour ce qui résiste à ce que Rilke écrit dans sa seconde élégie : "Et tout conspire
pour que nous nous taisions : la pudeur ou qui sait un indicible espoir".²

Nous percevons, à travers cette série de travaux, une préoccupation à montrer
à notre regard/pensée la fonction de ce négatif (parfois quasiment invisible)
qui donne corps au regard.

C'est le spectateur qui doit relever le défi d'amener à la surface les traits effacés
de l'œuvre. Chaque travail contient l'espace dans lequel il se situe et pour cela
l'exposition est soigneusement préparée. Comme nous le rappelle Ivone dans
son essai³, "le spectateur c'est celui qui remplit l'espace ouvert par l'œuvre".

Qu'est-ce que le corps ? Question que ses travaux mettent en exergue, car ils
tentent de donner une forme, de capturer – même dans un mouvement éphé-
mère – ces zones frontalières des limites du corps. Il y a, cependant, quelque

¹ « Zone d'Ombre », fonte en fer, tirage deux exemplaires, Paris, 1994.

² R. M. Rilke, *Elegias de Duíno*, Porto Alegre, Ed. Globo. 1984.

³ M. I. dos Santos, *Extension du Corps, mémoire et projections*, Paris, 1994 (inédit).

chose qui menace de s'échapper (ne pourrions-nous ici penser au sujet ?) et que l'artiste essaie méthodiquement de capturer dans ses constructions poétiques. *C'est l'œuvre qui nous exile* écrit Ivone. Énoncé radical qui indique notre condition d'un certain abandon en "nous-mêmes". Comment, alors, établir un contour pour cet écoulement et retenir ces "silences surhumains et une quiétude qui vient presque effrayer le cœur"⁴ ?

"Abreuvoir"⁵ nous indique cette ellipse liquide et fugace retenue dans la photographie, dont la dimension horizontale contient un spectateur les bras ouverts. Corps/Paysage dans une métaphore émouvante de l'éphémère – inévitable réflexion sur la temporalité. L'ellipse – forme par excellence de la cosmologie Baroque - introduit l'idée d'une chute, d'une perturbation dans le cercle, d'une impossibilité de centre unique.

Forme poétique fondamentale du baroque gongorien. "L'ellipse opère dans la dénégation d'un élément et la concentration métonymique de la clarté dans l'autre".⁶ Mouvement de présences/absences, positif/négatif – poétique d'espaces et de formes inversées qui montrent qu'il n'y a pas de perte d'éléments lorsqu'ils pénètrent les champs négatifs.

Formes elliptiques d'un discours : "*Drapeau*".⁷

De la surface du corps à l'intérieur de la terre est le mouvement qui nous évoque "Du bout des doigts".⁸ À chaque métal sa nature, ses propriétés, ses résistances, ses passions. Au bout des doigts les dés dessinent une rencontre impossible dans le rythme inquiet de notre mouvement. Nous sommes alors confrontés à la densité de l'acte de toucher. Extraction, pénétration infatigable de la terre : Serra Pelada, Carajás, Potosí, Chuquicamata, Siglo Veinte, respectivement, or, fer, argent, cuivre, étain.

Gardés dans une boîte de velours⁹

⁴ G. Leopardi, *Cantos*, São Paulo, Max Limonade, 1986.

⁵ « *Abreuvoir* », Photographie virée au sépia, 87 x 128 cm, Paris 1992. Initialement montrée dans l'exposition "*Extentiones Lointaines*", Madrid, 1992.

⁶ Severo Sardui, *Barroco*, Gallimard, Paris, 1975.

⁷ « *Drapeau* », Photo-objet, 40 x 50 x 180cm. Paris, 1992. Idem "*Exposition Extensiones Lejanas*"

⁸ « *Du bout des doigts* », cinq dés formés et gravés, réalisés en différents métaux, 1993, Paris.

⁹ « *Boîte à Bijoux* », étui en velours noir contenant 36 négatifs photographiques montés dans des caches en verre pour diapositive, disposés sur deux rangées.

Idées potentielles,

Mains étendues présentant des matières brutes.

Silence séducteur d'images en négatif qui simplement attendent.

Notre regard vient donc de l'intérieur de cette boîte, circonscrivant la limite ténue entre le visible et la pensée : ombres d'un monde virtuel.

Les travaux de cette exposition montrent des œuvres inquiètes, profondément réflexives et facettées avec précaution : histoire de gestes, questionnements sur l'origine, défis pour la mémoire. Enfin, elles indiquent, pour qui veut le voir, l'éloquence de certains silences.

Edson Luiz de Sousa

Porto Alegre, septembre 1995.

4.4. MOREIRA, Jaílton, *PERCURSO PAISAGE CORPO PERCURSO*. Texte écrit pour la publication *Mímicas rupestres*. Caxias do Sul, UCS, RS, Brasil.

PARCOURS PAYSAGE CORPS PARCOURS

(Traduction : Bruno Magne)

« Commence par le corps, mais après, c'est tout. A qui bon partir sur une route mentale quelconque et ne pas l'emporter avec soi ? Non pas comme un fardeau, une lourde valise, mais comme maison, comme nid, architecture, dynamique d'un observatoire mobile. Le corps avec ses cours et parcours, laissant des traces en cours de route et marqué par le voyage. Du côté du dehors, le paysage se présente à la pupille attentive, ainsi qu'à la délicatesse des mouvements qui n'imposent pas leurs volumes arbitraires mais dialoguent et se mimétisent à chaque petit espace. Le repos aux points de trêve ne présente plus le même corps. Alors, se reconnaître à nouveau en dévoilant la calligraphie que le voyage y a gravé car son épiderme est désormais fait de pure mémoire. C'est le corps trajectoire, itinéraire. Des mimiques rupestres coagulent de larges horizons, des topographies aiguës. Il en vient à être ce nouveau lieu. L'engloutissement d'images retravaillées par un filtre intime discutant les contrastes entre distensions et compressions, réorganisant ainsi le regard pour l'observateur, ce nouveau voyageur.

Maria Ivone dos Santos révèle notre nostalgie minérale par un regard/corps photosensible à la moindre fraction de lumière. Chaque grain du paysage trouve son négatif dans chaque pore. Une genèse à l'envers, nous transformant à nouveau en poussière, particules atomiques prises en un mouvement éternel »

Porto Alegre, Agosto de 1997.

4.5. COCCHIARALE, Fernando, *Vertentes Contemporâneas (Versants Contemporains)*, Itaú Rumos Visuais, extrait de texte du catalogue de la exposition. Fortaleza, Recife, Curitiba, Rio de Janeiro, 1999/2000.

(Traduction : Pascal Reuillard)

(...) Parmi les oeuvres intégrant cette exposition et utilisant l'image technique – non comme documentation mais comme support de situations poétiques –, se trouvent la photo *Abrevoir*, de Maria Ivone de Santos (Rio Grande do Sul), les photographies de l'œuvre *Não Habitável* [Non habitable] de Regina de Paula (Rio de Janeiro) et l'installation vidéo *Etéreo* [Éthéré] de Rodrigo Pagliérre (District Fédéral). *Abrevoir* cristallise en une seule photographie le repos de ce qui pourrait être pris comme l'un des symboles du mouvement : pieds humains, fragments du corps de l'artiste. En dépit de son autonomie, cette image intègre un dispositif esthétique plus vaste : le concept visuel de l'ensemble exposé qui requalifie la lecture de chaque œuvre (dans ce cas, l'exposition *Extensiones Lejanas*, réalisée à Madrid). De cette manière les travaux d'Ivone, effectués avec des matériaux et des moyens d'origine hétérogène, montrent, exposition après exposition, une unité esthétique temporaire dont ils extraient leur force sémantique. (...)

(...)

Bien que la grande majorité des artistes contemporains produise à partir de questions et d'idées, tous ne réalisent pas des œuvres dans lesquelles l'articulation entre concept, matériaux et image est essentielle pour la signification des travaux, comme c'est le cas de *Du bout des doigts*, de Maria Ivone dos Santos, et de *Estes te farão Justiça* [Ceux-ci te feront Justice], de Nazareno.

La noblesse et la pérennité des dés d'or, de fer, d'argent et d'étain d'Ivone dos Santos contrastent avec le caractère éphémère de matériaux fréquemment utilisés dans l'art contemporain. Leur utilisation acquiert un sens poétique lorsque l'artiste indique, sur chaque dé, le nom du gisement latino-américain d'où a été extrait sa matière première. Témoins silencieux de l'exploitation et du pillage systématiques, les dés protègent, tels des gardiens symboliques, la main qui les a créés pour racheter leur mémoire.

Dans un sens s'apparentant à celui de Maria Ivone, Nazareno produit de l'argent éternel les dés qu'il manipule et avec lesquels il joue (action enregistrée photographiquement) pour rendre justice. L'association du métal précieux au jeu, et de celui-ci à la justice, crée un syntagme de signifiants qui peut renvoyer à de nombreuses sphères où le choix s'exerce sans critère apparent, se rapprochant des données aléatoires de l'art, de la vie affective et sociale, dans une chaîne où le hasard est, parfois, juge, et le jeu, tribunal.

(...)

Fernando Cocchiarale, Commissaire – Coordinateur
août 1999

4.6 : HILL Marcos, « *Tempo, Corpo, Corpo, Meio* », Itaú Rumos Visuais, extrait du texte catalogue de la exposition collective, Campinas, Brasilia, Belo Horizonte, 2000.

TEMPS, CORPS, CORPS, MILLIEU

(Traduction : Pascal Reuillard)

(...)

Tous les cinq, à leur manière, se montrent attentifs aux risques de dénaturation perceptive et expressive imposés par l'accélération quotidienne du temps, invention de la société urbaine. Tous aspirent, désirent et créent en maintenant vivantes leurs volontés utopiques de préserver des valeurs intimes, chères à leurs corps, à leurs pensées et à leurs esprits projetés dans des lieux de vie où la dignité humaine circule plus spontanément.

(...)

Maria Ivone dos Santos a fixé son temps expressif dans le geste. Dans le registre photographique de la gestualité de ses extrémités corporelles, l'artiste a rencontré la raison d'entre-deux intimes, pleins de température : les vides entre les pieds et les mains unis, les vides impalpables des gestes, les vides entre les doigts et les dés symboliques. Il s'agit de marques terrestres du corps qui se présentent à travers des interruptions temporelles successives et révélatrices, leurs registres photographiques. On aspire à l'inventaire d'une mémoire qui garantisse la possibilité de projets futurs. Un tel inventaire se trouve amalgamé dans l'installation *Cabine de Projeção* [*Cabine de Projection*], où les résidus de travaux déjà réalisés cohabitent avec des hypothèses prospectives, convergeant vers la matérialisation de l'espace mental de Maria Ivone, courageusement ouvert à l'observateur, qui y entre avec son corps et son regard. Dans cette situation spatiale, on pénètre dans une qualité de silence propre à une pensée avide des mystères du créer.

(...)

Préserver dans la mémoire l'intégrité des corps, des affects, des faibles, de temps et d'espaces, apparaît ici comme un but subtilement suggéré par les recours photovidéographiques qui se potentialisent comme moyens d'expression de l'Intime.

(...)

Marcos Hill, Commissaire adjoint

5. Recherche Universitaire

5.1. « O duplo tocar do gesto e do fotográfico » (*Le double toucher du geste et du photographique*), DAV – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999-2001.

1. Introduction

2. – Intentionnalité et Processus Technique de la Sculpture et de la Photographie

2.1 – Reproductibilité : manipulations et machinations.

2.2 – Reproductibilité et aura dans la pensée de Walter Benjamin.

2.3 – Registre comme procédure technique et registre comme œuvre.

3. – Le toucher, le geste et la main dans la ronde du regard

3.1 – Supports de l'absence : matérialité et immatérialité du film et du moule.

3.2 – Parcours fantasmatiques du photographique dans l'œuvre sculpturale de Rodin.

3.3 – Mémoires du corps dans l'œuvre sculpturale de Guisepe Penone.

4. – Distanciation critique et lectures de la pratique artistique

4.1 – L'espace comme matériel.

4.2 – Le photographique dans la pratique sculpturale.

4.3 – Le sculptural dans la pratique photographique.

5. – Conclusion

5.2. Texte publié dans le cadre de la recherche :

La chambre noire de Vânia ou Le Berceau de Dédale

(Traduction : Bruno Magne)

La lumière a son temps, qui lui fut mesuré ; mais le
royaume de la Nuit est hors le temps et l'espace.
– Et c'est l'éternité que le sommeil a pour durée.¹

C'est à tâtons que j'aborderai le sujet, car les ténèbres de cette chambre noire sont profondes. N'attendez pas cependant une quelconque intromission de mes mots dans cette chambre noire. Loin de moi l'idée d'y entrer et d'en dévoiler les secrets. Je ne ferai qu'imaginer et ausculter la nature de cet espace. Me retrouver devant ces têtes de fer fait affleurer en moi toute une série de questions. J'en viens à me pencher sur le fait que les « modèles » sont des poupées anciennes, reproduites en fer. Comme tout jouet, les poupées sont des objets relationnels et de puissants opérateurs magiques de déplacements. Si nous ouvrons un espace dans l'espace lorsque nous jouons sur des aires de jeu, ne nous aventurerons-nous pas dans l'espace de l'art pour découvrir vers où nous renvoient ces poupées oxydées, coulées dans le fer ? Pensons encore à cette série de petits jardins métalliques pressés dans le sable de la fonte, exposés selon une trame à l'inquiétante régularité, qui nous étonnent par les seules différences subtiles qui les distinguent.

Un premier point important à prendre en compte dans les œuvres montrées par Vânia dans cette exposition est qu'il n'y a pas « création originale », au sens humaniste de la question, mais appropriation de simulacres, ou plutôt appropriation du champ de la technique de reproduction à titre d'espace de diversion. Vaste question qui traverse les processus artistiques de ce siècle depuis Duchamp et se retrouve dans la pratique de tant d'autres artistes². Plus intéressés par le champ opératoire d'un processus donné et par la dimension réflexive qu'il instaure, ils renoncent à une attitude faiblement idéaliste mais qui n'en reste pas moins symbolique pour autant. Si les techniques de reproduction ont longtemps été reléguées à l'arrière-plan, et c'est là le cas de la fonte, chez Vânia elles incorporent

l'artiste et nous lèguent un emboîtement conceptuel complexe. Les matériaux de la technique deviennent matériaux de l'art et la technique cesse d'être un milieu pour se transformer en un riche terrain de spéculation. Un paradoxe que nous présente Vânia en travaillant sur le terrain littéralement aride et sombre du moulage et sur la puissance irruptive et incandescente du métal fondu, rendu à la froideur du fer. N'oublions pas qu'au Moyen Age, le mot artiste était synonyme d'alchimiste, cependant que laboratoire l'était d'oratoire

La reproductibilité ne peut être que technique. Dès les premières traces laissées dans les cavernes, l'homme découvre la répétition par le truchement de la reproduction à partir d'une empreinte. De nature indicielle, l'objet ainsi obtenu naît d'un moule, d'une matrice. Le procédé du moulage permet donc la construction de l'espace négatif d'une forme, tout en déterminant les saillies et les creux des parois intérieures de ce réceptacle. Etais vides, les moules gardent ainsi la mémoire de la forme et peuvent désormais recevoir le métal liquide.

Cette fascination du procédé qui semble saisir l'artiste était déjà présente dans les travaux antérieurs à cette exposition, où les accidents de la reproduction marquaient la différence vis-à-vis d'une série de x têtes, toutes creuses, coulées en plomb, en porcelaine et en paraffine (1998). Un modèle, une tête d'enfant, un bibelot industrialisé, a été approprié et reproduit avec des matériaux variés. Du point de vue technique, si l'on désire une pièce fondue creuse, il faut, outre le moule extérieur, une « forme intérieure », dite « mâle », qui définit un interstice, un vide, par où entrera le métal liquide. En travaillant la difficulté technique de l'emboîtement, Vânia a causé des accidents dans la reproduction, générant une série, en théorie uniforme, présentant des différences qui lui confèrent, paradoxalement, une identité. Chaque matériau fondu s'est comporté d'une manière qui se révèle dans l'aspect des pièces obtenues. Certaines têtes ne changent pas, cependant que d'autres se replient. Celles de plomb sont sombres, celles de paraffines, translucides, alors que celles de porcelaines assument un blanc glacé. Certaines inspirent la solidité, d'autres sont fragiles, d'autres encore appellent le toucher, et ces têtes, ainsi alignées et d'apparence bizarre, tracent des analogies avec la structure du langage. Elles deviennent une phrase, éloquente certes, mais éloquente sur un plan matériel.

En évoquant, qui sait, la puissance symbolique des matériaux, Vânia s'attaque au plus masculin des métaux et choisit le fer pour ses dernières œuvres. Tout au long de ce parcours initiatique, chaque pièce exposée, dans cette série de têtes et de corps, a subi un déplacement radical. En utilisant le fer pour remplir les moules, elle a transformé de manière radicale ces jouets d'enfant, faits de plastique ou de porcelaine, en leur conférant du poids et une double gravité. Le feu qui liquéfie les métaux invoque des puissances relevant de la fascination, quasiment surnaturelles. Le fer est tenu pour être un métal aux associations symboliques chargées d'ambivalence et d'une certaine négativité, dans lesquelles plusieurs cultures voient le « maître des ombres et de la nuit »³.

Dans la salle d'exposition, deux corps métalliques, articulables et acéphales, dialoguent avec cette série de têtes suspendues. Au milieu, sur le ventre de ces poupées, un énorme trou circulaire qui attire notre regard, lequel ne rencontre que la nuit du fer, engendrant la peur de ce qui pourrait se passer dans la rencontre de ces têtes et de ces corps suspendus. Je rappelle que c'est à Hefaiostos, fils mal aimé de Zeus et maître du feu et de tous les arts de transformation des métaux et à Dédale, père de toutes les techniques, que fut donné le pouvoir de construire des êtres artificiels⁴, ce qui d'une certaine manière mettrait en évidence le désir qu'a l'homme de fabriquer l'existence. J'ausculte les sons et m'écarte de peur. Les corps, même inertes, de ces simulacres de métal deviennent des réceptacles destinés à recevoir, en quelque sorte, une âme « invisible ». Dans l'intervalle du montage, qui sépare les têtes des corps, je pressens le jeu qui consiste, peut-être, à apporter au spectateur la possibilité de réunir les pièces et de construire mentalement un tout, un être.

Une fois transmuées et coulées, impassibles, amères, dures et oxydées, future poussière, ces poupées se retrouvent dans une attente, suspendues par les clous qui s'emboîtent dans les orifices creux de leurs têtes. Double mystère : aspirer la vie ou céder à la fatale attraction qui finira par les faire retentir dans le palais de la bouche laiteuse ? Qui peut dire si elles ne se transformeront pas en morceaux de sucre, se dissolvant dans la bouche avide de la mémoire ?

Ce que nous dénommons, au regard des « sans titre » que l'artiste nous laisse, des *Jardins Métalliques* renferme dans le sable de fonte des roses baignées dans l'argent, des roses cueillies dans tant de célébrations. Proche

d'une partition, cette œuvre est l'emblème de notre passage inexorable dans la vie. Il ne nous reste qu'à errer sur le terrain fertile d'associations et de souvenirs que Vânia met à notre portée dans cette inquiétante exposition.

Maria Ivone dos Santos

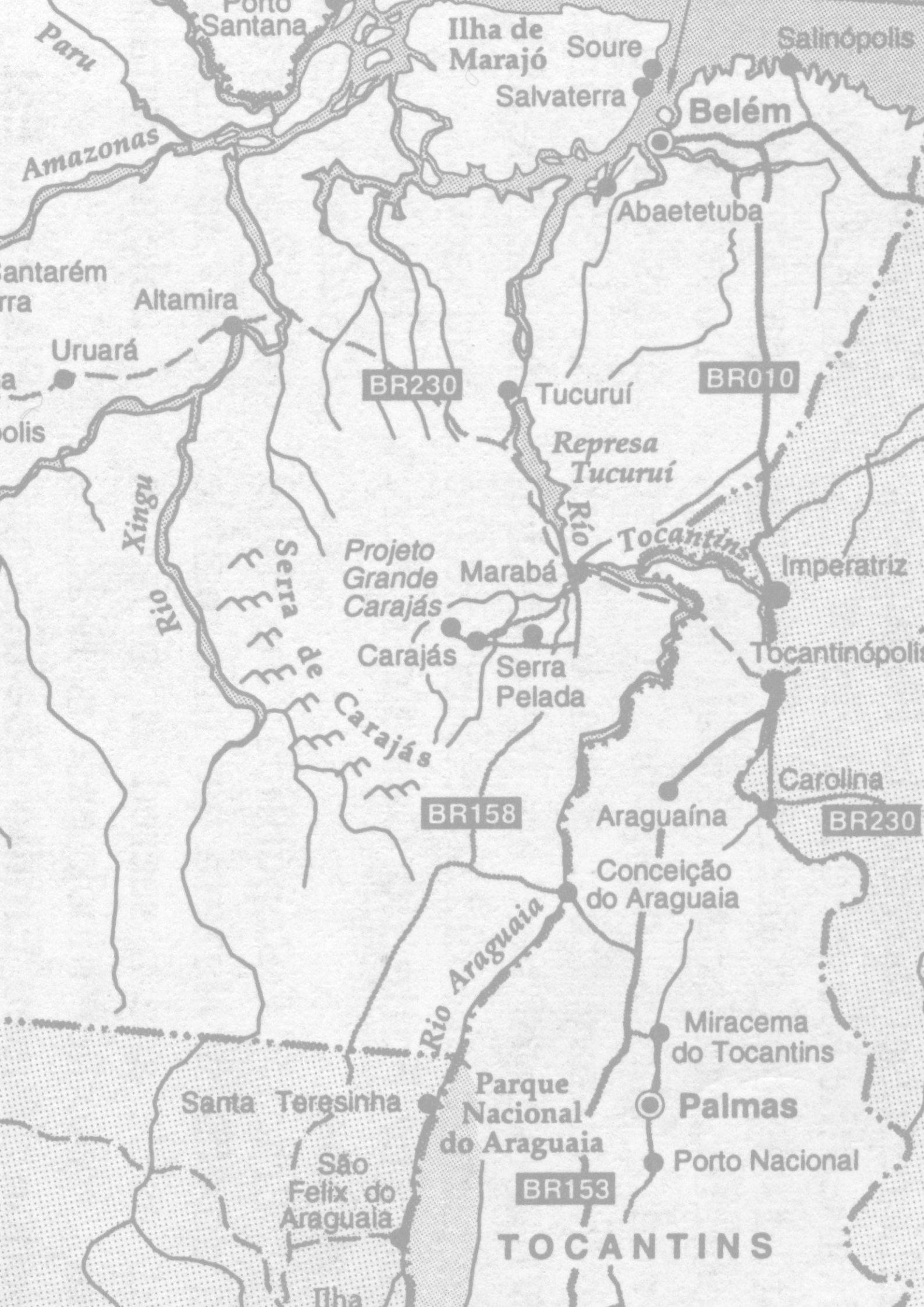
Juin – septembre 1999

¹Novalis, *Hymnes à la nuit*, Poésie/Galimard, Paris, 1975.

²Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Centre Georges-Pompidou, Paris 1997. Bruce Nauman, dans les années 60, et Rachel Withread et Antony Gormley, artistes anglais de la nouvelle génération, s'identifient aux procédés techniques du moulage et à leurs espaces négatifs. Gormley réalise une œuvre dans laquelle une forme cubique extérieure, un moule, renferme l'empreinte du corps de l'artiste, dans un espace impénétrable qui n'est suggéré que par les ouvertures des bras et de la tête, érigeant le moule au statut d'œuvre tout en définissant une absence.

³J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, ed. Robert Lafont/Jupite, Paris, 1982, p. 433.

⁴J. Brun, *Les Masques du Désir*, Buchet/Chastel, Paris, 1981.



Paru

Santana

Ilha de Marajó

Soure

Salinópolis

Salvaterra

Belém

Amazonas

Abaetetuba

Altamira

Uruará

BR230

Tucuruí

BR010

Represa Tucuruí

Rio Xingu

Serra de Carajás

Projeto Grande Carajás

Marabá

Rio Tocantins

Imperatriz

Carajás

Serra Pelada

Tocantinópolis

BR158

Araguaína

Carolina

BR230

Conceição do Araguaia

Rio Araguaia

Miracema do Tocantins

Santa Teresinha

Parque Nacional do Araguaia

Palmas

Porto Nacional

BR153

São Felix do Araguaia

TOCANTINS

Ilha

6. Œuvres Personnelles Maria Ivone DOS SANTOS



Casa (Maison), 1991.
Photographie en noir et blanc, 50 x 60cm

Exposition: ● *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992.



Portrait, 1991/1994.
Photographie en noir et blanc, bois, peinture vinylique bleu cobalt, 50 x 60cm.

Du bout des doigts, 1993.
Dés en or, fer, argent, cuivre, étain, gravés en leur base respectivement : *Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata et Siglo veigite* (noms des mines).

Expositions : *Duplo Pousar*, Porto Alegre, 1995.
Mimicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.
Rumos Visuais / Vertentes Contemporâneas Centro Dragão do Mar, Fortaleza / Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1999.
Museu de Arte de Curitiba/ MAM, Rio de Janeiro, Brésil, 2000.



Torreão, 1995.
Peinture bleue au plafond Ø 180 cm, autocollants argentés des silhouettes de l'index placés aux angles de la pièce.

● Torreão, Porto Alegre, Brésil.



Méditation, 2000.
1 Vue de l'exposition.

2 Sur la base, un bloc en plâtre avec moulage du poing et une projection d'un négatif (15 x 15 x 30cm); deux projecteurs *Étude*. Au coin de la pièce, projection d'un négatif (50 x 120cm).

3 À droite: **Méditation / Boîte à Larmes** Quatre photographies en noir et blanc sur Papier Ilford Cetin, (49,5 x 49,5 cm) , 2000.

Exposition: ● *Singular no Plural*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 2000.



3 **Méditation / Boîte à Larmes**, 1996/2000
Quatre photographies en noir et blanc sur Papier Ilford Cetin, 49,5 x 49,5 cm.

Exposition: ● *Singular no Plural*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, Brésil, 2000.
Saudade, Villa Steinbach, Musée des Beux-Arts de Mulhouse, France, 2001.

4 **Méditation / Boîte à Larmes**
Photographie en noir et blanc (détail), 49,5 x 49,5 cm.



5 **Méditation**, 2000.
Photographie noir et blanc sur papier mat, 49,5 x 49,5 cm.

6 **Méditation**, 2000
Projection sur l'angle de la pièce (détail).
Exposition: ● *Singular no Plural*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, Brésil, 2000.

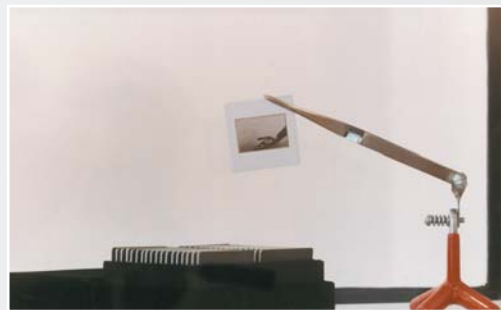
Drapeau, 1992.
Photographie en noir et blanc, bois, peinture vinylique rouge cadmium, 50 x 60 x 180cm.

Expositions: ● *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992.
Duplo Pousar, Porto Alegre, Brésil, 1995.
Mimicas Rupestres, Caxias do Sul, Brésil, 1997.



Potosi, 1992.
Manche en coton brodée au fil d'argent 180 x 20cm.

Exposition: ● *Extensiones Lejanas*, Madrid, Espagne, 1992.



Boîte a bijoux, 1989/1994.
Coffret en velours noir contenant 36 prise de vue des gestes de la main montrant des matériaux divers (or, cristaux, pierres, lame de rasoir, perles...) Le négatif noir et blanc est monté sur cache diapositive sous verre. La pince que tient les pièces lors de l'exposition se nome 'troisième main'.

Exposition: ● *Duplo Pousar*, Porto Alegre, Brésil, 1995.

Meeting, 1995.
Table en bois avec six photographies en noir et blanc (18 x 24 cm), peinture vinylique noire, 200 x 100 cm.

Exposition: ● *Duplo Pousar*, Porto Alegre, Brésil, 1995.



Distension, 1997.
10 photographies en noir et blanc (5 négatifs tirage avec les négatifs inversés), 418 x 30 cm.

Expositions: *Ilimites, cercanias y confines*, ● Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997.
Ilimites, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 1997.
Mimicas rupestres, Galeria da Universidade de Caxias do Sul, Brésil, 1998.
Tempo, Corpo, Meio, Rumos Visuais/ Itaú Cultural, Belo Horizonte, Brasília, Brésil, 2001.

Double Sens, 1997.
Vinyle autocollant (multiple de 10).

Expositions: *Ilimites, cercanias y confines*, ● Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997.
Ilimites, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 1997.
Brasil Reflexão 97 A Arte Contemporânea da Gravura, Museu Metropolitanano de Arte de Curitiba, Brésil.



Sans titre, 1997.
Cinq photographies en noir et blanc. 400 x 200cm.

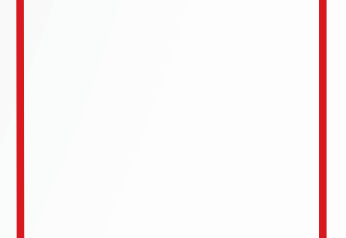
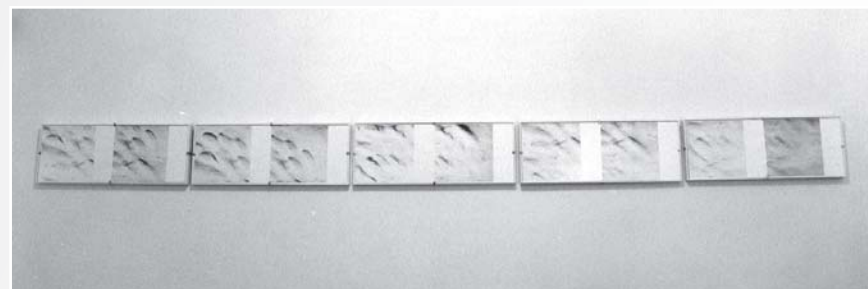
Expositions: *Ilimites, cercanias y confines*, *Galerie de L'Alliance Française de Montevideo, Uruguay, 1997*.
● *Ilimites*, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil, 1997.

1 **Cabine de Projection**, 1998.
Cabine en MDF, deux projecteurs à diapositives, documents: photographies et projets. 180 x 180 x 200 cm.

Exposition: ● *Remetente*, Porto Alegre, sept./oct. 1998. Espaço da Ulbra, Porto Alegre, Brésil.

2 **Cabine de Projection**, 1998/2000
À l'intérieur: Fac-similé des documents présentés antérieurement.
Vue interne, côté droit avec projection d'une diapositive tirée de la documentation antérieure. La *Cabine de Projection* (exposition *Remetente*) mise en abime par ce nouveaux montage).

Exposition: ● *Temps, Corps, Corps, Milieu*. Campinas, Brésil, 2000.



Topographie d'un contact, 2000/2001.
10 photographies noir et blanc 18 x 24 cm, sur papier baryte.
Topographie d'un contact (détail).
18 x 24 cm