



Jérémie Bennequin, *Mo(n)t*, 2007, poussière de gomme à encre, cendre du temps perdu à effacer la Recherche proustienne.
(photographies: Jérémie Bennequin).

L'art de la gomme

Estompages, évanouissements, imprégnations

Dans le film *Bean* (1997) de Mel Smith, le désastreux héros, à la maladresse légendaire, après avoir éternué sur la silencieuse *Mère de Whistler* – qui n'en demandait pas tant – se retrouve à tenter de la sauver d'une fatidique tache d'encre barbouillée par son mouchoir sale. Las, le dissolvant que Bean utilise en dernier recours, après avoir en effet effacé la macule, ruine en quelques secondes le visage dessiné par Whistler plus de cent ans auparavant. J'avais onze ans lorsque j'ai vu cette scène au cinéma, et j'ignorais que le tableau – dont le film invente un rapatriement chauvin aux États-Unis – existât vraiment, conservé au Musée d'Orsay. Nul doute que si la *Mère* avait été remplacée dans la comédie par un dessin ancien, mettons de Léonard de Vinci, Bean aurait trouvé un moyen de l'éradiquer à l'aide d'une gomme géante de farces et attrapes, croyant bien faire. Il est vrai que le geste de Bean rappelle involontairement les aspersion d'acide chlorhydrique par Gustav Metzger et les effacements au trichloréthylène de Wolf Vostell au début des années 1960, ainsi que ceux de Mimmo Rotella pendant la décennie suivante. Difficile également de ne pas penser à Percival Bartlebooth, inventé par Georges Perec dans *La Vie mode d'emploi* (1978), effaçant ses aquarelles de marines en les plongeant dans une solution détersive d'où elles émergent, chacune «intacte et vierge»¹. Mais le caractère humoristique de la dissolution du visage de la *Mère* a remplacé en quelques décennies la dimension inquiète des expérimentations de la génération de Vostell, Rotella, Metzger et Perec.

Je souhaite me pencher ici sur des effacements plus discrets, en évoquant l'usage de la gomme chez trois jeunes artistes, Jérémie Bennequin, Estefanía Peñafiel Loaiza et Marianne Mispelaëre, chez qui les pratiques d'estompage, d'absorption et d'évanouissement des images sont principalement provoquées par un tel matériau.

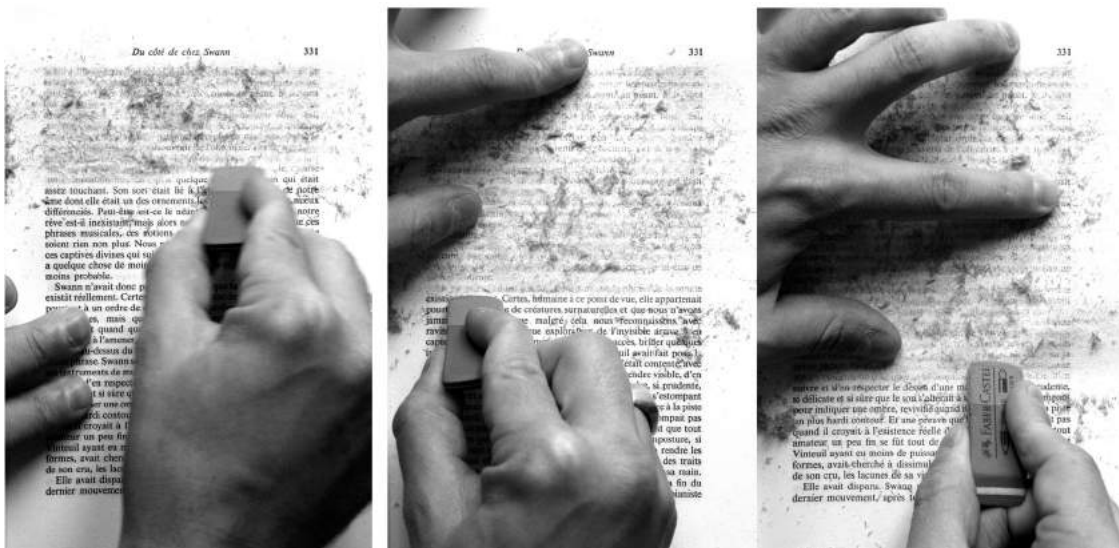
Historiquement, on trouve de nombreux précédents à cette mise en valeur de la gomme comme objet lié non à la destruction mais à la création par l'effacement²: Alberto Giacometti comme Cy Twombly ou Antonin Artaud l'utilisent abondamment³. John Cage mentionne Arnold Schönberg, désignant la gomme de son crayon à ses étudiants, et déclarant: « Cette extrémité-ci est plus importante que l'autre »⁴. En 1966, Daniel Pommereulle gomme une quarantaine de ses propres dessins et les signe⁵. Cinq ans plus tard, Brice Marden réalise une série de dessins au graphite, retravaillés au papier de verre et à la gomme pour aplanir la surface du papier⁶.

Le plus célèbre demeure toutefois sans doute Robert Rauschenberg effaçant en 1953 un dessin de Willem de Kooning⁷. À l'époque, Rauschenberg travaille déjà à des dessins qu'il gomme lui-même, mais préfère s'atteler au fait d'effacer le dessin d'un autre, qui plus est un des plus grands artistes de l'époque. L'histoire relatée par Rauschenberg est connue, et bien que sans doute apocryphe, fait la joie des commentateurs: l'artiste, armé de son courage (et d'une bouteille de whisky Jack Daniel's), se rend au domicile de de Kooning afin de lui demander de lui donner un dessin, sans lui cacher ses intentions. De Kooning, bon joueur, déclarant comprendre son idée sans pour autant la partager, se met en quête d'un dessin qui serait à la fois « impossible à effacer » et qu'il regretterait. Fouillant

dans trois portfolios successifs, il trouve d'abord des dessins qu'il n'aime pas – contrevenant donc à sa seconde déclaration – puis des dessins qu'il apprécie mais pouvant être effacés rapidement – contrevenant ici à sa première déclaration – et finit par trouver le bon dessin dans le dernier. Sur le papier, deux dessins ont été tracés, l'un au recto, l'autre au verso. Rauschenberg jette son dévolu sur l'un des deux, réalisé au crayon, à l'encre, au crayon gras et au marqueur, et passe selon ses dires un mois à l'estomper, avec quinze gommes différentes. Le récit est édifiant, et bien loin de la provocation potache que l'on pourrait deviner : sommé de se justifier, Rauschenberg ne cesse de répéter que le geste, loin d'être destructeur ou critique vis-à-vis de son aîné, est envisagé comme une collaboration, un hommage. Et en effet, le *Erased de Kooning Drawing* est peut-être le dessin le plus célèbre de l'expressionniste abstrait américain, le plus commenté, le plus spéculé et le plus rêvé. C'est peut-être cet aspect, lié au récit et à la rumeur qui a le plus importé dans les décisions artistiques de Jérémie Bennequin, Estefanía Peñafiel Loaiza et Marianne Mispelaëre, s'inscrivant nécessairement dans la lignée de Rauschenberg⁸.

JÉRÉMIE BENNEQUIN

Pendant une dizaine d'années, Jérémie Bennequin a estompé, à raison d'une page par jour, les milliers de pages qui composent l'édition complète de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en s'attachant, tome après tome (de la collection blanche), à poncer – selon ses dires – les mots de l'écrivain⁹. Entre l'hommage et le gommage, à une lettre près (effacée elle aussi), l'ensemble s'intitule *Ommage*. Le travail fourni par ses gommes à encre bleues, épuisées par ses soins, est d'une rare précision. La régularité dont l'artiste fait preuve, estompant ligne par ligne dans le sens de la lecture, s'éprouve dans les photographies tout comme elle s'écoute – il a en effet produit des enregistrements de ses séances quotidiennes de travail. La gomme bleue, ce côté de la traditionnelle gomme bleue et rose dont chaque écolier s'est sans doute posé un jour la question de la potentielle utilisation, est



Jérémie Bennequin, *Estompage 331*, 2010 (détail, triptyque). Montage photographique de Karima Moussaoui.

dans la vie courante d'une « inutilité totale ». L'inefficacité séculière de la gomme à encre s'est métamorphosée sous les doigts de Jérémie Bennequin : toutefois, ce dernier ne peut que revendiquer le caractère inutile de son acte plastique, comme sont sans certainement « inutiles » l'art, la philosophie ou la prière. Mais cette inutilité délicate, qui se mesure en nombre d'heures, en nombre de lignes lues une première fois puis relues au moment de l'effacement, se lit dans les amas de pelures de gomme récoltées au fil des ans, les *Mo(n)ts* (voir p. 10). Leurs dimensions discrètes n'ont d'égaies que le caractère violemment condensé des mois de travail cumulés pour aboutir à ces sculptures qu'un seul souffle peut disperser. À l'encontre de formes artistiques sensationnelles, Jérémie Bennequin entend mettre en valeur un geste réflexif, privé – il a été à de rares reprises l'objet de performances – et contemplatif, un geste qui selon ses mots est « absolument ennuyeux, pas spectaculaire, mais [qui est] du temps ». En 2016, Jérémie Bennequin a fini d'estomper les trois mille pages de la *Recherche*, cessant sa ritournelle quotidienne qu'il s'était imposée chez lui comme lors de ses voyages, pendant lesquels il s'envoyait par la poste des pages découpées d'une édition vierge du tome en cours d'effacement. Récemment, il a travaillé à de grands dessins au graphite, pour lesquels il sculpte à la gomme mie de pain la matière dont il avait recouvert le papier de façon uniforme. Même s'il ne se pense pas comme un sculpteur, il s'en dit proche, ne serait-ce que pour son usage de la gomme, cet « art du retrait ». Des visages et des corps apparaissent, plus que fantomatiques, semblables aux bribes de textes encore lisibles dans les éditions gommées de la *Recherche*. Jérémie Bennequin parle à propos de *Ommage* d'estompages, mais on pourrait également les qualifier d'évanouissements : en effet, ses pages gommées ont l'air de partitions musicales dans lesquelles les soupirs et les respirations auraient plus d'importance que les notes elles-mêmes.

ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA

Le travail gommé d'Estefanía Peñafiel Loaiza débute alors qu'elle est encore étudiante aux Beaux-Arts : lors d'un séminaire où est proposé aux participants de réfléchir à des œuvres qui seraient plus du côté du peu que de l'accumulation de matériaux, elle s'entraîne à penser cette absence¹⁰. À partir de rien, explique-t-elle, on peut encore produire de l'art, car le corps est là, et il peut emprunter son action à un objet aussi banal qu'une gomme. Elle réalise *mirage(s) 2. ligne imaginaire (équateur)* en 2005, sorte de frontière invisible qui parcourt silencieusement les murs de l'espace d'exposition dans laquelle elle est montrée. Pour l'apercevoir, explique l'artiste, il faut « vouloir voir », et deviner par fragments cette ligne à hauteur de l'horizon tracée à la gomme sur les parois du lieu. Il ne s'agit pas là d'un dessin gommé mais bien d'un dessin à la gomme : aucun trait de crayon ne préexiste à la ligne qui vient ôter un peu de peinture, produisant au sol une très légère poussière blanche. La frontière, abstraction géographique au cœur du travail d'Estefanía Peñafiel Loaiza, est conjointement matérialisée par son geste et impossible à appréhender dans son entièreté. C'est avec l'imagination que le dessin se forme, et tant pis si certains visiteurs ne distinguent pas cette très légère distorsion de l'espace que l'artiste a mise en place. La gomme continue de l'intéresser, pour sa capacité à rendre compte du passage du temps mais aussi comme façon de voir autrement les images. Ce sont d'abord, avec *gone* (2008), des bibliothèques vides de la Banque Nationale du Japon, à Hiroshima, qu'elle recouvre d'une couche de poussière de gomme. Comment penser encore les images quand le mot même de la ville évoque un anéantissement indicible ? Par la suite, c'est avec sa série *sans titre (figurants)*, qu'elle mène pendant sept ans (2009-2016), que son usage de la gomme se précise. À l'inverse d'un effacement, il s'agit plutôt ici de retenir

une présence: celle des corps d'hommes et de femmes oubliés des légendes des articles de journaux au profit de mots génériques: « sans-papiers », « migrants », « grévistes », « infirmières », etc. La gomme vient ôter les images, mais les représentations demeurent sous forme de légères rognures noircies par l'encre du papier. Enfermées dans de petites fioles, mises en regard des pages de journaux dont les photographies sont devenues semblables à des ombres lumineuses, ces images littéralement bouleversées ont changé de statut: leur effacement provoque paradoxalement leur révélation.



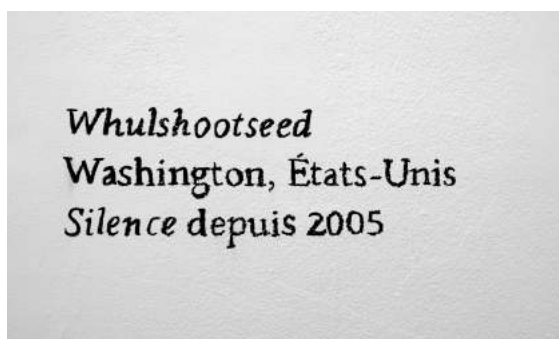
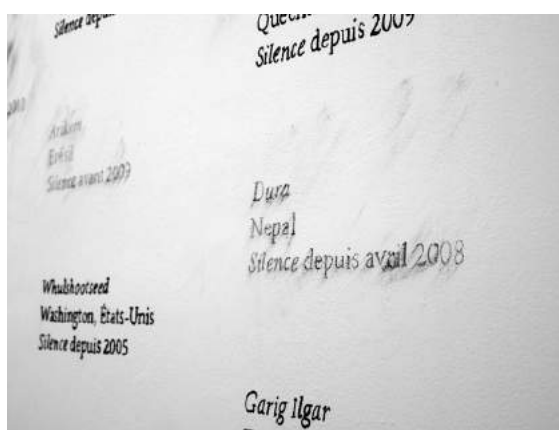
Estefanía Peñafiel Loaiza, *sans titre (figurants)*, 2009 - 2016, FRAC Franche-Comté, exposition « à rebours »
© Blaise Adilon

MARIANNE MISPELAËRE

À partir d'une résidence à Berlin en 2016, Marianne Mispelaëre, qui s'intéresse alors aux autodafés et aux destructions architecturales, s'engage dans une recherche dans laquelle la gomme prend une place prédominante. Au cours d'une performance (dont est tirée la photographie *Moral bombing*, 2017), elle efface à la gomme blanche une page vierge. La référence historique au « bombardement moral », cher au commandant anglais Arthur Travers Harris et qu'elle a découvert à travers l'ouvrage de W.G. Sebald *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* (1997), se double d'une réflexion poétique sur une bien impossible image. La même année, elle réalise *Palimpseste, stratégie d'évasion*, une installation pour laquelle elle délimite un important rectangle sur un mur, ponçant légèrement la peinture au moyen d'une gomme bleue dont les poussières sont laissées sur le sol. Marianne Mispelaëre s'approprie la formule bien connue d'Alberti selon laquelle la peinture est « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », mais cette fenêtre ouverte

demeure poreuse à toutes les spéculations. La brillance de la surface et la ligne bleuée de copeaux de gomme signalent, comme les *Mo(n)ts* de Jérémie Bennequin et les fioles de *sans titre (figurants)* d'Estefanía Peñafiel Loaiza, un temps de travail lent, peut-être inutile si l'on se place d'un point de vue productiviste, mais qui n'est pas vain.

Parallèlement à ces recherches, Marianne Mispelaëre développe une réflexion sur la façon dont nos corps et nos esprits sont façonnés par de nombreuses données immatérielles difficilement traduisibles en représentations, comme les coutumes, les rituels individuels et collectifs ou encore les langues. Dans son œuvre récente *La bibliothèque des silences* (2017), elle s'attache à un autre type d'effacement et utilise la gomme mie de pain pour sa capacité à absorber le graphite et à s'emplier de la mémoire de ce qu'elle a caressé. Au mur, elle a tracé sous forme d'un calendrier sa collecte de langues disparues depuis l'an 2000 – 52 selon son recensement – dont les noms réduits au silence seront effacés progressivement, collectés par la gomme qui noircit au fur et à mesure. À travers ces estompages très doux et qui ne produisent aucun bruit, Marianne Mispelaëre rend hommage aux dernières voix de ces langues évanouies, dont les noms sont inscrits sur une table d'orientation au milieu de laquelle trône la gomme mie de pain. Par son imprégnation, la matière informe devient le lieu de la conservation de ce qui n'existe plus.



Marianne Mispelaëre, *Bibliothèque des silences*, 2017, dessin mural au fusain, ensemble de 52 éléments, table d'orientation des locuteurs, encre sur bois performance, gomme, dimensions variables (photographies: Florencia Histi et Marianne Mispelaëre).

Maurice Fréchuret, dans son ouvrage *Effacer: paradoxe d'un geste artistique*, insiste sur le caractère paradoxal de l'effacement, qui évoque dans la production artistique occidentale plus souvent l'erreur que l'accomplissement. Mais pour ces jeunes artistes, quelque chose a changé: dans les années 1960, les artistes conceptuels se demandaient comment ne pas ajouter d'objets à la crue d'objets de la société de consommation en plein essor. Il n'est pas impossible que certains de nos contemporains s'interrogent sur la façon de ne pas ajouter d'images à la crue des représentations dans lesquelles nous baignons. Un retrait salutaire, très certainement. ¶



Le poste-frontière de Tijuana au Mexique. Avec ce nouveau système, n'importe quel citoyen américain peut surveiller le désert texan ou les rives du Rio Grande, chez lui, en fixant l'écran de son ordinateur. Guillermo Arriaga

Des garde-frontière virtuels pour surveiller les entrées sur le sol texan

Quinze systèmes de quinze webcams installées sur le Texas Border Sheriff's Coalition permet désormais de surveiller le passage d'immigrés

«... un système de quinze webcams installées à des points stratégiques et isolés de la frontière, n'importe quel citoyen du monde peut désormais garder un œil vigilant sur les étendues

et venir des officiers des Border Patrol. « C'est impossible, rétorque Donald, car d'une part, ils ne peuvent pas les surveiller, et d'autre part, nous changeons régulièrement leur emplacement

qui, de plus, instaure les entrées à participer à des zones à l'immigration virtuelle. Pour Donald Reay, il s'agit au contraire de faire participer les citoyens à la protection de leur frontière. « Et puis, après

précise Donald Reay, il ne se passe rien et puis soudain, on se trouve en situation d'urgence. Jusqu'à présent, le programme a permis la saisie de quatre catégories de marijuana totalisant environ

leurs observations (qui restent anonymes) par e-mail au centre de commandes des Border Sheriffs. Celui-ci envoie alors des officiers sur place pour vérifier le bon fond des allégations. Le système pourrait

Je tiens à remercier les artistes, Jérémie Bennequin, Estefanía Peñafiel Loaiza, Marianne Mispelaëre, ainsi qu'Hugo Daniel, Armanche Léger et Septembre Tiberghien. Les citations sans source sont issues d'entretiens menés avec les artistes entre novembre et décembre 2017.

Le titre de cet article est issu d'une citation de Valerio Adami, « Le dessin est l'art de la gomme » [2000], dans Dessiner. La gomme et les crayons, Paris, Galilée, 2002, p. 88.

Camille Paulhan est critique d'art, historienne de l'art et enseignante. Membre de l'AICA, elle écrit pour de nombreuses revues spécialisées et catalogues d'exposition. Docteure en histoire de l'art, elle a soutenu une thèse portant sur le périssable dans l'art des années 1960-1970, et enseigne à l'École Supérieure d'Art Pays Basque. Dernières publications : une anthologie de textes sur l'art de Gilbert Lascault, *Saveurs imprévues et secrètes* (Lyon, Hippocampe éditions, 2017) et « Pour une histoire de l'art fermentée », in catalogue *Cosmogonies, au gré des éléments* (Nice/Gand, MAMAC/Snoeck, 2018).

1. Perec écrit notamment : « Il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile » (*La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 481-482).

2. Nous renvoyons ici à l'important ouvrage de Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Les presses du réel, 2016.

3. Voir notamment Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 1933, p. 44.

4. John Cage, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004, p. 159.

5. Maurice Fréchuret, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, op. cit., p. 59.

6. Voir Jean-Claude Lebensztejn, « Sans titre (océanique) », *Brice Marden*, Paris, Galerie Monténay, 1987, p. 10.

7. Sur Robert Rauschenberg et *Erased de Kooning Drawing*, voir Barbara Rose, *Rauschenberg*, New York, Elizabeth Avedon, 1987, p. 51; Leo Steinberg, *Encounters with Rauschenberg (A Lavishly Illustrated Lecture)*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 16-18; Brandon W. Joseph, « Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 71, printemps 2000, p. 20-22; Barbara Rose, « Rauschenberg : dans la presse et très loin », *Rauschenberg on and off the*

wall : œuvres des années 80 et 90, Nice, MAMAC, 2005, p. 26.

8. Précisons d'ailleurs que de nombreux autres artistes contemporains ont fait de la gomme un outil important pour leur travail : pour n'en convoquer que quelques exemples, citons ainsi Marcius Galan, qui utilise depuis plusieurs années des gommes entamées pour sa série *Erased compositions* ou Florian Cochet, effaçant en plusieurs étapes une carte postale pour *Dahut* (2011). En vidéo, signalons *Lingua madré / My name is* (2010) de Violaine Lochu, dans lequel elle ne cesse d'écrire et d'effacer le mot « mère » dans de nombreuses langues sur la même feuille de papier, ou encore *Effacer* (2014) de Hamza Halloubi montrant le costumier Larbi Yacoubi – aujourd'hui

décédé – assis face à une table de travail, effaçant avec détermination son journal intime.

9. Sur le travail de Jérémie Bennequin, voir Anne Moeglin-Delcroix, « De l'appropriation artistique d'œuvres littéraires dans le livre d'artiste : entre destruction et incorporation. Appropriations d'œuvres littéraires par effacement d'un livre », Annette Gilbert (éd.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 233-264 et Anaël Pigeat, « Quatre artistes à la recherche du temps perdu », *art press*, n° 404, octobre 2013.

10. Sur le travail d'Estefanía Peñafiel Loaiza, voir *Estefanía Peñafiel Loaiza, fragments liminaires* (Marc Lenot éd.), Paris, Les Presses du réel, 2015.

Estefanía Peñafiel
Loaiza, sans titre
(figurants), 2009-
2016
© Estefanía
Peñafiel Loaiza