

Marianne Mispelaëre

Suivre la seconde

Marianne Mispelaëre

Suivre la seconde

Tracer des lignes.

Ce qui est amorcé est continué,  
sans repos.





Je rebouche mon stylo-plume  
–un Parker à encre noire– et ôte le bloc  
de papier de ma table de travail.  
La table est vide, l'activité suspendue.  
Fin de mon expatriation, solitude et  
silence inclus; extinction de mon écriture,  
dissolution du voyage intérieur.  
Je n'épuise plus mon rêve.

Retour au réel et à ses bruits mats.  
Au-delà de la fenêtre ouverte, la neige  
tombe obliquement sur la ville.  
Elle construit, par superposition, d'autres  
formes à partir de celles présentes.

Dans ma bibliothèque, je sélectionne en prenant mon temps, les livres dont j'ai besoin et les dépose sur mon second bureau – place où sont habituellement entreposés mes livres à lire, les documents qu'on m'a prêtés, les propositions plastiques récemment produites, mes crayons et mon papier vierge. Sur ce plan horizontal je prends deux cahiers : dans l'un il y a des extraits de livres que j'ai sélectionnés et copiés au fur et à mesure des trois dernières années ; dans le deuxième se trouvent des notes que j'ai écrites assise/en marchant/en discutant/en attendant/la nuit. J'ai pris aussi le gros cahier vert que j'ai acheté pour l'occasion.

Ces trois cahiers resteront sur ma table de travail, devant laquelle je me suis rassise pour commencer à écrire.

M'engager dans une étape transitoire.  
Mon avancée à l'intérieur de ce temps  
intermédiaire tentera de passer  
d'un raisonnement à un agencement de  
mots capable de l'exprimer, mais aussi,  
de développer de la pensée.

Ralentir mes activités habituelles,  
rediriger mon énergie pour me déployer  
au ras du terrain.

Écrire ce mémoire en plaçant le monde  
et l'individu en miroir l'un de l'autre. Ainsi,  
en posant mon regard partout autour,  
je m'immergerais à l'intérieur de moi, et  
en m'enfonçant en moi, je pourrais voir  
partout ailleurs.

Si on m'ouvrait, on trouverait quoi ?  
Ce matin j'ai entendu à la radio  
Agnès Varda, qui disait: « Si on ouvrait  
les gens, on trouverait des paysages.  
Moi, si on m'ouvrait, on trouverait  
des plages<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> Agnès Varda, en conversation avec Rébecca Manzioni, « Eclectik », France Inter, 8 janvier 2012.



Je navigue entre des situations, des objets  
et des individus qui me nourrissent et  
me construisent.

Mon errance est celle à la fois  
de ma marche et de mon rêve.

14



Je récolte des fragments épars en faisant l'expérience du monde où je vis ; ce monde, concret, palpable et complexe, qui se construit lui aussi sous l'effet de tout ce qui l'habite.

Ce va-et-vient incessant actionne une interdépendance entre le monde et l'individu, remplissant l'un de bribes de l'autre : il y a conversation ininterrompue.

Si on nous ouvrait, ce qui s'étalerait devant nous ressemblerait certainement à un bouquet hétérogène, composé de projections de ce que nous avons frôlé, croisé, rencontré, observé, entendu, senti, ressenti et tenu du réel. Roland Barthes parle de l'individu comme étant pluriel : « Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe<sup>2</sup>. » L'écrivain suggère de ne pas attribuer à une seule personne ce qu'elle ne saurait avoir écrit sans l'apport d'un héritage et l'aide d'un entourage.

C'est peut-être ça l'idée : à partir d'une polyphonie d'éléments récoltés, sélectionnés et combinés, construire une pratique et une démarche artistique dont les propositions seraient capables de générer, à leur tour, une amorce de conversation avec d'autres éléments.

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, Paris, 2005 (é. o. 1970), p. 76.

Louise Bourgeois appelle les fragments qu'elle a absorbés involontairement et dont elle s'est servie dans son œuvre des éléments « périphériques ». Rencontrés par hasard, ils ont eu à un moment une très grande importance dans sa vie. Elle les présente comme peu nombreux et ayant tous été récoltés dans son enfance, s'inscrivant alors en elle sous l'effet d'un fort choc. Même si elle les a presque oublié, ils lui restent sous-jacents, demeurant à l'intérieur d'elle dans l'attente de pouvoir implicitement ressurgir « d'eux-mêmes » dans sa pratique.

L'artiste classe ces éléments en trois catégories : les lieux périphériques, les personnages périphériques, les édifices périphériques. À l'intérieur, les unités forment « une espèce de réseau entre elles, comme une dentelle : une maille accroche une autre maille et si on tire c'est juste comme de la dentelle<sup>3</sup>. »

Je crois aussi que certaines choses vécues restent en nous et sont capables de nous aider à construire notre pratique artistique. Mais je ne pense pas qu'un choc soit nécessaire pour qu'elles s'inscrivent en nous. Mes éléments périphériques appartiennent au quotidien, dans ce qu'il a de banal et d'insignifiant. Même si certains ont pu me troubler, ils ont tous en commun une sorte de tremblé, vibrant.

Aussi, je pense qu'il est important que cette imprégnation reste ouverte au présent. Je ne souhaite pas que mes éléments périphériques appartiennent uniquement au passé, ni qu'ils aient de caractère introspectif – je voudrais limiter la prise en compte de cette valeur en tout cas. Mon intérêt ne se porte pas sur leur stagnation à l'intérieur de moi, mais sur ce que leur association peut générer comme constructions. Bien sûr, je reconnais que certains appartiennent au passé, ils forment même le socle sur lequel le prélèvement présent se constitue sans cesse. Comme pour l'édification d'un mur, cette base permet simplement et logiquement d'accueillir la suite.

Pour être dans le présent.  
Faire l'expérience du présent pour agir et comprendre.

---

<sup>3</sup> Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père: écrits et entretiens, 1923-2000*, édition dirigée par Marie-Laure Bernadac et Hans Ulrich Obrist, Daniel Lelong, Paris, 2000, p. 295.

Dans un réel auquel il appartient mais qui lui reste essentiellement extérieur, l'individu se place en abyme – dans le sens d'un élément emboîté à l'intérieur d'un autre. Le réel peut être scindé en cinq enveloppes imbriquées les unes dans les autres, dont l'individu est le noyau. À l'intérieur de ces cinq espaces, mon regard puise des éléments qui se connectent et construisent ma démarche artistique naissante.

Espace 1. CONTINUUM est la couche la plus excentrée, elle encercle et contient tous les autres espaces. Il s'agit de l'écoulement du temps, d'un espace dans lequel mon parcours tente de s'orienter.

Espace 2. LES TERRAINS correspond au monde que je perçois. Je fais l'expérience du contexte auquel j'appartiens ; j'écoute, j'observe et j'enregistre.

Espace 3. LA FOULE contient les éléments conscients avec lesquels j'avance. Individus qui parlent, fabriquent, pensent, imaginent ; qui me permettent d'accéder à d'autres perceptions du monde et de prendre conscience de la mienne.

Espace 4. LA MAISON-ATELIER est le lieu où la fiction se déploie. Le monde est traduit par ma bibliothèque et mon ordinateur ; ma pratique cherche à matérialiser mon regard.

Espace 5. DIMANCHE est un espace à soi. Par le geste que ma pratique génère, la solitude et le silence, je m'évade du réel ; je prends mon temps, pour le plaisir.

## CONTINUUM

C'est ce monde qui est en marche, qui entraîne tout ce qui est contre à avancer avec lui : dans un espace en train de se construire, nous marchons sur une ligne que nous traçons. Plus j'avance, et plus je crois savoir avancer. Mais sur l'expérience acquise par mon parcours, le temps exerce une activité. L'oubli partiel de celle-ci me conduit parfois à refaire une expérience similaire de ce tracé.

Le temps passe sur le monde et la vie, il transforme ce que nous croyons pouvoir fixer. Rien ne reste stable, ni intact indéfiniment. Ni mes rencontres, ni mes objets, ni mes pensées ne sont marqués ni tatoués. Tout bouge, se consume, se renouvelle. Le temps assure la mutabilité de ce monde.



...1\_1\_1\_1\_1...1\_1\_1\_1\_1... = 1 est une expérience de dessin que j'ai réalisée en février et en mars 2011.

Je voulais que mon geste, sommaire, inscrive la trace d'une durée définie – une minute – et irréversible. Le protocole peut être formulé par le dessin à l'infini : sur le mur, tracer à vitesse constante, au pinceau, de bas en haut, une ligne d'une minute. Répéter, côte à côte, de minute en minute, d'autres lignes presque identiques à la première. La répétition de cette action est ininterrompue durant plusieurs heures, jusqu'à épuisement.

J'ai réalisé ce dessin deux fois : le premier a duré environ six heures et trente minutes, le second sept heures et trente-sept minutes. À chaque fois, c'est la fermeture du bâtiment dans lequel il était exécuté qui lui mettait un terme, non mon épuisement.

Mais ça fait partie du jeu : le contexte oriente les événements qui dépendent de lui, il peut donc décider de leur fin. Néanmoins, je reste curieuse de tester ce que ma capacité physique pourrait endurer de fatigue, et mon mental d'enfermement, sous la contrainte de ce mouvement répétitif en prise avec le temps.

Aussi, j'aimerais refaire l'expérience de ce dessin dans quelques années.

On peut penser que si tout ce qui environne et permet le dessin change radicalement, celui-ci changera formellement lui aussi radicalement.

Roman Opalka décide en 1965, de consigner, sans relâche, le temps qui passe. Tous les jours il peint, sur une même toile, une succession logique de chiffres à partir du 1. Arrivé au chiffre 1 000 000, il décide de peindre un chiffre blanc, sur chaque jour une nouvelle toile, dont il ajoute au fond noir quotidiennement, 1 % de blanc. Ce projet, sans fin, ne trouve son achèvement que dans la limite de la vie de l'artiste.

Il voit à travers ce concept une émotion de vie qui s'égoutte. Pour lui, l'image de la durée d'une existence ne pouvait être fondée que si elle était prise pour le reste de sa vie. En enregistrant le temps, l'artiste inscrit aussi le déroulement de sa vie, puisqu'elle influence sa peinture : « Je réagis sans cesse à des causes externes et internes provoquant d'autres causes, m'opposant à leurs conséquences, essayant de limiter leurs différences, m'efforçant d'être rationnel par des moyens subjectifs dans ce processus. Mais cet effort est très limité, ne serait-ce que par le fait de ne pouvoir revenir en arrière et de me laisser aller à la tentation de corriger ce qui a déjà eu lieu, [...] ; ce serait la négation de non-retour, comme dans la vie qui est non comme elle devrait être dans sa perfection, mais comme elle est dans sa réalité<sup>4</sup>. »

Si, à travers ma démarche, mon ambition originelle était de chercher à fixer le temps, mes deux applications de cette expérience de dessin ont occasionné d'autres prises de conscience. Si leur protocole restait identique, les propositions se sont manifestées comme formellement légèrement différentes.

Cela peut paraître évident, le phénomène peut en fait s'appliquer à la plupart des choses que nous faisons, c'est pourquoi il m'a beaucoup intéressé. Cette action, qui peut sembler répétitive, révèle en fait l'unicité de l'acte, de son contexte, de son temps et de son mouvement ; unicité d'énergie. Les détails produits, pourtant imperceptibles à première vue, reflètent un environnement, mon état physique et mon enfoncement mental à un moment et dans un lieu donnés : la pression d'un bras, le tremblement d'une main, l'épaisseur de la ligne, la façon dont elle est tracée, l'intensité de sa couleur (noire), la façon dont le liquide interagit avec le mur, etc.

Tout ceci va à l'encontre de l'idée que l'énoncé d'un protocole dicterait une application formelle qui serait invariable en temps et en lieu. Il existe une sorte de dualité, de décalage, entre la pensée et la pratique. Cette dernière allant presque toujours au-delà du concept, par le geste qu'elle génère, l'espace dans lequel elle se déploie, le lieu qui l'accueille, la lumière qui révèle la réalisation, le regardeur qui la perçoit.

4 Roman Opalka, « Opalka 1965/1-∞ , ren-contre par la séparati-on », *Le Travail de l'Art*, n° 1, hiver 1997, Paris, p. 105.



...1\_1\_1\_1\_1...1\_1\_1\_1\_1... = 1 rappelle que, là où il y a énergie, il y a récit.

Ce dessin apparaît – d’après la définition du récit proposée par l’écrivain Emma Kafalenos – comme « une représentation séquentielle tramée d’événements séquentiels<sup>5</sup> ». Définition qu’elle applique elle-même à des médias non-littéraires. Au-delà du déroulement temporel autorisant le récit, elle propose une définition formelle dans laquelle il s’agit de reconnaître la structure d’ensemble, ainsi que « le passage d’une phase à l’autre » au sein de cette structure. Ainsi, lire, percevoir une écriture, une observation ou un sentiment consiste à projeter chaque séquence de la représentation au sein du tout qu’elle forme – ici, une ligne d’une minute au sein du dessin global. Plus largement : les détails du dessin dans le cadre du contexte auquel il appartient.

Le regardeur ne fait pas que lire ce signe, il détermine la lecture qu’il en fait en le rattachant à ses séquences :

« le passage d’une fonction à l’autre n’est pas banalement proposé ou imposé par le texte, mais dépend de la capacité du lecteur à établir des liens de cause à effet entre les fonctions. Dit autrement, une fonction n’est jamais reconnue ou identifiée toute seule, mais doit son existence au fait que le lecteur y voit la conséquence de quelque chose qui précède – un état, une situation, un événement –, mais aussi la cause de quelque chose qui suit – un état, une situation, un événement<sup>6</sup>. » En résumé, le regard du visiteur est sans cesse appelé à se remettre en question et à s’adapter à des contextes toujours nouveaux.

Peut-être qu’une démarche doit chercher à s’inscrire, afin d’être lue et perçue comme un récit, dans lequel chaque proposition plastique serait envisagée par le regardeur comme une expérience en soi, mais aussi comme une expérience de la démarche qui est la sienne. Il s’agit de porter sur l’objet, comme sur la démarche, le même regard continu : celui que chacun pose sans cesse sur chaque élément que le monde contient.

---

5 Emma Kafalenos, *Narrative Causalities*, Ohio State University Press, Columbus, 2006, p. 56.

---

6 Jan Baetens, « Une nouvelle version de la narratologie structurale : récit et causalité selon Emma Kafalenos », *Acta Fabula*, vol. 7, n° 6, 2006, mis en ligne le 7 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1835.php>, consulté le 11 mars 2011.

Face à la variabilité de ce monde, je ne peux avancer que dans la nuance, travailler que par la tentative, la proposition et l'expérimentation. Affirmer, définir me paraît réducteur ; enfermer une réflexion dans une seule figure finie me semble un cloisonnement superficiel. Cela signifierait démanteler ce qui vit. Là où tout évolue dans la continuité, l'ouverture et la rupture, figer une pratique artistique serait pour moi un contre-sens.

Si j'explique que je ne veux rien affirmer, cela ne veut pas dire que je ne prends pas position. Je prends évidemment position : mon point de vue se place sur ce qui m'entoure et m'intéresse, je le révèle à chaque fois que je développe une tentative formelle.

Je ne crois pas que l'on puisse apporter une vérité aux autres. Le but n'est pas de donner des réponses, mais plutôt d'amorcer des pistes de conversation.

« Je fais et je défais. » C'est une rengaine qui me fait avancer de vingt pas et reculer de dix-neuf. Du chemin parcouru, je ne garde qu'une maigre idée ou sensation, soit parce que j'ai oublié le reste, soit parce que je trouve que la définition à laquelle j'étais parvenue est devenue inexacte. Elle est remise en cause puisqu'elle n'est plus applicable ici et maintenant. J'ai alors besoin d'en refaire l'expérience.

J'oscille entre une action qui me fait penser, enthousiaste et confiante, que je me rapproche d'un but, que je comprends quelque chose ; et une annihilation par le doute, la crainte de me tromper, de faire faux. D'être trop faible face à ce monde complexe et bondé qui change indéfiniment. Ce sentiment peut être relié à ceux du malentendu ou de l'insignifiance vis-à-vis de l'autre dans les relations humaines. Cette anxiété du faux m'est terrible parfois. D'autres fois, je me dis qu'elle est simplement absurde, si l'on considère que la vérité est un absolu.

Je crois que le monde intègre lui aussi dans son fonctionnement l'expérience de la redite : ce sont toujours les mêmes choses qu'il offre, contenues en quantité plus ou moins importantes en différentes formes. Il n'est pas monotone pour autant. Au lieu d'être un éternel exact recommencement, le monde avance selon la logique d'un cycle dont le tracé, au lieu de repasser par le même sillon, se superpose à la ligne déjà dessinée, construisant ainsi un réel à la fois identique et différent. Tout se développe en fonction de ce qui a déjà été réalisé.

Peut-être qu'il ne s'agit pas de faire et de défaire, mais bien, toujours, de « refaire à partir de ».

Je me place dans une perspective où tout ce qui a été amorcé est modelé, formé, continué, remué, oublié, abandonné, réactivé, dépecé, fusionné, transformé. Développer un objet ou une réflexion devient prétexte à en générer d'autres. L'ensemble des productions plastiques devient un réseau d'interdépendances dynamiques, où les tentatives sont reliées entre elles. Je refais sans cesse ma démarche artistique. Cette vie est lente.



Je tente de produire des propositions plastiques en calquant ma recherche sur le « fonctionnement » que je perçois du monde.

Au regard du labyrinthe que je construis, vis-à-vis du labyrinthe à l'intérieur duquel je vis, peut-être puis-je espérer comprendre l'un par l'autre.

À l'intérieur de ces deux espaces, ma déambulation est celle de l'errance. Je ne suis pas perdue, je navigue d'un repère, d'un élément à l'autre ; je me lance, par besoin, dans une quête abstraite à la poursuite d'un but impossible, vers un désir central que je ne suis pas capable de définir.

John Cage parle de ce vaste parcours empirique : « Une chose remarquable à propos de notre aller, c'est que nous allons tous dans des directions différentes. C'est parce qu'il y a plein de place. Nous ne sommes pas coincés sur un sentier et donc nous n'avons pas à marcher dans les traces d'un autre même si c'est ce qu'on nous a appris. Nous pouvons aller partout, et si nous ne pouvons pas, nous nous concentrons afin d'y arriver exactement (si nous savons où ça se trouve). Il y a tant à faire, c'est une perte de temps de tourner en rond chez soi à écrire de la musique à douze tons. Et c'est la seule voie musicale si quelqu'un veut aller dans la même direction que les autres<sup>7</sup>. »

À partir de là, il est possible d'aller en tous sens, puisque même la contradiction, l'égaré ou l'erreur nous font avancer par la réflexion qu'ils produisent. Cela se produit souvent. Il faut régulièrement que je me remette sur l'axe de cet absolu que je cherche. Cette course intégrée et absurde, entre cet immense champ des possibles à explorer et cet absolu que je tente d'approcher, me fait faire l'expérience nécessaire de la répétition, du ralentissement, du détour et de l'oubli. Ce va-et-vient demande du temps. C'est une déambulation, une errance dans la pratique d'un espace qui demande du temps.

En ne reconnaissant ni centre établi, ni définition pérenne, Roni Horn utilise le doute en réaction à l'instabilité de ce monde. Marjorie Micucci lui consacre un article qui commence par cette question : « Roni Horn fonctionnerait-elle sur le principe du "peut-être", d'un "sans doute" ou d'un "cela est" ou encore d'un "aussi, mais, et encore<sup>8</sup>..." ? »

Roni Horn travaille avec une définition de son « territoire » qui se déploie justement par et dans l'indéfinition. La déambulation qui en résulte prend la forme d'une constellation de liens et de repères, d'étoilements en expansion entre des espaces, des textures, des matériaux, des signes... « Le concept du labyrinthe est important dans mon idée du centrage. Le centrage est une question de croyance et d'endurance. Un labyrinthe est conçu comme un puzzle, un chemin de confusion, un trajet délibérément indirect vers le centre. Si vous y croyez et si vous avez de l'endurance, vous trouverez le centre. J'ai toujours considéré que l'Islande était à la fois assez grande pour que l'on s'y perde et assez petite pour que je m'y retrouve. L'image que je me fais de l'Islande – un lac à la surface réfléchissante – vient de l'idée de se servir de la nature comme miroir et comme instrument de mesure<sup>9</sup>. »

Ce sont les traversées effectuées dans ces labyrinthes qui me permettront de mieux (re)connaître leurs espaces ainsi que les éléments, événements, phénomènes qui les composent ; de préciser mon rapport à eux. Je marche pour faire tomber les cloisons.

Finalement je crois que ce but, cet absolu que je tente d'approcher, est un prétexte à quelque chose de plus savoureux. Ce qui me fait avancer, ce qui manifeste de l'énergie et de la vie, c'est cette errance entre mouvement et attente, composée d'inconnu, de coïncidences, de chance et d'imprévu. Roni Horn précise qu'« il n'y a pas de centre. Il n'y a qu'un lieu indéfini répandu, qu'un infini milieu<sup>10</sup> ». Ce temps passé à rechercher et à tenter construit et introduit mon récit.

<sup>7</sup> John Cage, *Où allons-nous? Et que faisons-nous?* conférence-partition présentée et traduite par Yves Chaudouët, postface de François Piron, Actes Sud, Arles, 2003, p. 52-54.

<sup>8</sup> Marjorie Micucci, « Habiter la surface », *Mouvement*, hiver 2011, n° 61, p. 150.

<sup>9</sup> Roni Horn citée par Jan Howard, *Roni Horn. Inner Geography*, cat. exp., The Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1994, p. 24.

<sup>10</sup> Marjorie Micucci, *op. cit.*, p. 151.

Il n'y a pas un seul but à atteindre, ni une seule direction à prendre, ou une seule route valable, mais un chemin à tracer. Un parcours qui peut s'effectuer d'avant en arrière, de gauche à droite, vers toutes les routes à ma portée. Le chemin que je trace divise mon territoire en couloirs, comme pour rappeler le vide pluriel parmi lequel il s'accomplit. Je ne marcherai jamais sur la plupart des routes. Certaines de celles que je foule ne sont qu'empruntées, quelques-unes seulement visitées, parfois habitées. La direction que l'on prend est une possible parmi une multitude de potentielles non semblables.



Ce monde n'avance pas à sens unique.  
Tracer un chemin suppose que celui qui le dessine se situe toujours en amont de sa terminaison. Je suis en suspens, entre la ligne déjà tracée et le territoire encore vierge qui s'étend devant moi. Ce minuscule instant constitue à la fois un interstice et une intersection. Se diriger, c'est se confronter à un choix ordinairement présent.

Vers ce qui s'ouvre à moi, je marche.  
Je crois pouvoir choisir volontairement parmi les routes possibles, mais je pense que celles-ci sont en fait présélectionnées. Le contexte dans lequel je marche – individus, environnement, époque, histoire, culture, mœurs, etc. – influence mon orientation. Finalement, les choix ne sont pas infinis.

Le concept de choix m'intéresse parce qu'il a d'irréversible. On peut s'appuyer sur des choses nommables ou établies pour choisir. Mais je crois aussi que prendre position peut découler d'une intuition.

Il est difficile de démontrer ou de justifier son intuition, puisque, justement, elle ne repose pas sur un raisonnement. Sa vérité est imminente à la perception d'un individu, en un instant et en un lieu donnés. L'intuition importe dans ma façon de fonctionner, je lui reconnais une certaine valeur et une nécessité. Ce moyen, lié à la spontanéité, permet à une part sous-jacente et profonde d'intervenir. L'intuition génère de l'acte, du désir et de la réflexion faisant directement écho à ce que nous sommes, à l'intérieur.

Je tente de « trouver mon inclinaison<sup>11</sup> ».

Je cherche comment écrire le langage  
qui est le mien. Et plus j'écris, plus  
ce langage se précise. Alors, à force d'écrire,  
peut-être que je pourrais écrire.

36



---

<sup>11</sup> Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, p. 76.

## LES TERRAINS

Chaque jour je me réveille et j'avance,  
jusqu'à ce qu'il fasse nuit et que  
je retourne me coucher.  
Dans l'intervalle, je tisse une relation  
d'échange avec le monde. Je me déplace  
dans des espaces, j'occupe des lieux ;  
je croise des visages ; j'entends, j'écoute,  
je fais du bruit ; je vois, j'observe ;  
je fabrique, j'écris, je communique,  
notamment par le système de la langue  
qu'on m'a appris ; je m'adapte plus ou  
moins aux règles établies. Je participe à  
l'actualité de ce monde qui me détermine.

Sans oublier l'autre possibilité, qui à tout  
moment peut être envisageable – mais  
n'est pas envisagée – de m'expatrier seule  
sur un coin d'île déserte. Quand bien  
même, j'imagine que mon activité serait  
toujours continuellement la même : être  
confrontée au réel qui m'entoure et  
participer à une conversation avec lui, si  
réduites que soient les possibilités qu'il offre.

Au fil de ma marche et de mes temps  
d'attente, j'assiste et participe à  
ce réel qui s'use et se construit autour  
de moi. Je circule entre des choses.  
Nous nous considérons, nous touchons  
et nous influençons mutuellement et  
continuellement.  
Je ne veux atteindre ni individu ni lieu précis.  
Ma recherche, qu'elle soit immobile ou  
déambulatoire, ne trouve sa finalité qu'en  
restant ouverte à l'imprévu qui renverse  
des situations incertaines, aux coïncidences  
qui relient les éléments entre eux. Sans  
pour autant se laisser porter par la dérive.

Pour dialoguer, il faut considérer ce qui est autre que soi. Prendre conscience de cette existence propre et en tenir compte, la reconnaître, l'explorer. Savourer l'opposition des parties, espérer pouvoir lui donner et recevoir de lui. Construire ensemble, chacun à son tour et à sa façon, un élan fertile et générateur. Pour dialoguer il faut croire.

*« La neige. À Grenoble, la nuit, en hiver. La neige au jardin du Luxembourg, avec les enfants et les adolescents, lesquels profitent d'une heure ou deux de liberté hors les murs. La neige à New York. Le soleil du soir à travers les vitres teintées de l'autobus sur la route du Vermont. Le soleil de l'après-midi à travers les vitres teintées de l'autobus sur une route en Sicile. La lune dans le ciel noir, absolument noir et silencieux, entre Madrid et Almeria, en hiver. La neige dans un village hopi de l'Arizona. À Albuquerque, la neige. À Ávila, à Tolède, le vent glacial de la meseta, à l'Escorial, le vent humide, entre un Véronèse et un Greco, d'un autre monde. Rien n'est de ce monde à l'Escorial, tout y est marqué par la Contre-Réforme<sup>12</sup>. »*

---

<sup>12</sup> Aurélien Talbot, *Piscine bleue*, Éditions Mix, Paris, 2008, p. 17.



Mon dictionnaire définit le monde comme :  
« 1. Ensemble de tout ce qui existe ; univers. 2. La nature, ce qui constitue l'environnement des êtres humains<sup>13</sup> ».

Le réel existe, bien sûr, puisque c'est sous son effet que nous vivons. Mais je crois que ce monde, concret et palpable, n'existe pas, puisque personne ne peut accéder à sa globalité et ainsi, le voir tel qu'il est. La considération que je porte au monde reste de surface, elle se réduit à la portion qu'embrasse mon point de vue. Nous ne voyons pas plus un objet que nous ne connaissons un individu, nous les voyons à travers l'idée que nous nous faisons d'eux. Chacun les traduit à partir de ce qu'il a vécu avec eux. Il n'y a pas un monde, mais un nombre infini de projections du monde.

Nous détournons la réalité des choses, nous lui faisons prendre un autre chemin : celui de la sélection, de la supputation, de l'option ; nous redistribuons les rôles, les codes, les signes, les ordres. En quelque sorte, nous nous émancipons du réel.

« C'est la même chose quand nous regardons une photographie. Comme le dit Barthes, la photographie n'a pas de réalité d'index. Elle ne nous dit pas autre chose que : "C'est juste la photographie d'une femme." Mais où était cette femme ? À Vienne, Berlin, Cuba, La Havane ? Je veux dire, où était cette femme, où cette photographie a-t-elle été prise ? Une photo ne peut nous dire que très peu de chose. [...] Pour lire une photographie nous devons donc toujours passer par le langage<sup>14</sup>. »

Felix Gonzales-Torres attache une grande importance à l'implication du visiteur vis-à-vis de ses œuvres : par l'expérience intime qu'il en fait, tout regardeur, au lieu de lire de façon littérale, interprète.

Je reçois un monde, sans l'avoir étudié ni compris exhaustivement. Beaucoup de choses passent donc par l'expérience vécue et le ressenti.

Entre l'individu et son milieu, plutôt que d'un rapport de confrontation, l'attitude de la rencontre serait d'acceptation.



13 *Le Petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 1998, p. 664.

14 Félix Gonzalez-Torres, cité par Hans Ulrich Obrist, *Conversations. Volume I*, Manuella Éditions, Paris, 2008, p. 326.

Depuis un peu plus d'un an, je prends régulièrement des photographies à l'aide d'un appareil jetable et je capte avec mon enregistreur sonore certains événements auxquels ma marche me permet d'assister.

Les qualités plastiques des images, ou celles, sonores, des pistes, m'intéressent peu. Je tente de me détacher de ce qui est donné à voir ou à entendre, au profit de ce que cela m'évoque. Si mon *Atlas photographique* et mon *Atlas sonore* interviennent à différents degrés dans l'élaboration de ma démarche artistique, je précise que je ne les revendique pas comme des pièces en soi. Il s'agit, si l'on peut dire, de pièces intermédiaires. Cet exercice, qui me permet de développer mon travail, reste de sous-jacent. Photographies et sons déclanchent mon imagination, mais aussi, ils m'aident à comprendre un certain fonctionnement de ce monde à l'intérieur duquel j'avance, en me révélant en désordre ce qu'il contient déjà. L'idée de ce glanage est d'absorber des fragments de réel, dans le but de pouvoir travailler avec les résidus, ou avec les interstices qui les séparent.

À l'origine, cette activité répondait à un besoin, celui de capturer, partiellement, un instant vécu, capable de me révéler un peu de la complexité de son action –ou de son inaction. Cette récolte n'était pas destinée à d'autres regards que le mien. Il arrive pourtant que je partage certains extraits de ces *Atlas* en les utilisant directement à l'intérieur d'une proposition plastique. J'avoue alors mon incapacité à fabriquer ce que le réel produit naturellement : lorsque des situations, des phrases dites ou des images vues contiennent un agencement que ma traduction ne pourra jamais écrire, je ne peux évidemment pas lutter contre ça.

Assister à une rencontre.

Au tout début, quand chacune des deux parties est un terrain ignoré de l'autre. Le réel dispose d'elles. Il leur fait prendre un chemin qu'elles contrôlent peu et qui me surprend presque toujours. Dans l'hypothèse où je tenterais de recréer une réalité, il me semble que cette histoire me serait impossible à écrire. Aucune écriture ne pourra consigner cette authenticité.

Je partage à l'intérieur de ce mémoire certaines images issues de mon *Atlas photographique*. Elles sont à envisager pour ce qu'elles sont : des éléments générateurs et intrinsèques à ma démarche. Leur publication a ici un sens. Il a fallu cependant que je trie et que je sélectionne. Mon choix s'est orienté en fonction du texte. En abordant certaines notions, il m'a semblé que quelques-unes de mes images retranscrivaient mieux que les mots, parce que différemment, ce que je tentais de dire.



Le travail photographique de Gabriel Orozco se déploie dans la rue, en prise directe avec ce qu'elle a de fragile et de précaire, mais aussi de brut et de cru. Sa pratique s'adapte à la ville, quelle qu'elle soit. En déambulant, l'artiste saisit ce qu'il rencontre : objets trouvés, situations éphémères et observations accidentelles ponctuent son parcours. Il dit que c'est seulement avec une attitude sans préjugés ni idées préconçues que l'on peut voir des connexions se créer, que l'on peut être touché par une sorte de « grâce du présent ».

Son acte d'enregistrer est la conséquence d'une situation à laquelle l'artiste est exposé ; rarement, il provoque des installations éphémères. Son travail photographique est à la fois revendiqué comme faisant œuvre, et utilisé comme document l'aidant, par la suite, à l'élaboration de sa sculpture. L'ensemble de ses photographies forme une espèce de carte qui lui permet de s'orienter dans sa pratique.

46 Orozco photographie le réel, pour pouvoir le retrouver à travers son œuvre.



En regardant une de mes images ou en écoutant un des sons que j'ai enregistré, il m'arrive de découvrir des choses auxquelles je n'avais pas prêté attention sur le moment. Une fois sorti de son contexte, le fragment n'appartient plus au réel que j'ai vécu, mais à ce que son cadre me révèle alors.

Par exemple, je me fais parfois la réflexion que je n'observe pas bien les visages que je photographie. En regardant l'image, je sais que ce qui m'a intéressé au moment décisif, c'est une peau, une attitude, un regard, non cet individu. Devant le réel, je rate des choses dont je ne prends conscience que plus tard avec l'objet.

Je crois que je ne tente pas de capter une singularité, mais quelque chose de commun qui appartiendrait à une sorte de globalité. Je ne cherche rien. Le monde n'est pas un spectacle. J'accepte un quotidien assez ordinaire finalement, avec ses fulgurances, mais aussi ses moments sans performance, ses maladresses et ses jours vides. J'aime l'idée que mes photographies seraient moyennes, comme l'est la vie dans son imperfection. Elles résident toutes deux dans une dimension d'entre-deux.

La relation qu'entretient Tacita Dean avec les espaces qu'elle traverse s'exprime par de lointains voyages et de longues attentes. Dans l'élaboration de son œuvre, comptent l'intervention spontanée du « hasard objectif » et des rencontres. Elle les laisse délibérément exister : ne pas tout maîtriser, ne pas être trop conscient de ce que l'on fait, me semble être un moyen de ne pas cloisonner les possibilités qui s'offrent à nous.

Ce cheminement conduit l'artiste d'un lieu, d'un phénomène, d'un individu à un autre. Pour ne pas se perdre « au mauvais endroit », elle fait confiance à sa boussole intérieure : sa réflexion et son intuition l'aident à choisir les pistes à explorer et à en refuser d'autres. Ainsi, son parcours n'obéit pas à un processus totalement conscient ni inconscient.

C'est durant l'errance que se construit peu à peu l'œuvre à venir, non face au sujet dont elle va traiter. Définir à l'avance une orientation ou décrire un tableau ne l'intéresse pas, elle avance à tâtons, et parle de ce qu'elle vit au présent : le présent par les images, les sons, les odeurs qu'il comporte. Dans ses textes – qui accompagnent ses films mais ne les expliquent ni ne les illustrent – il est régulièrement question de journal de bord, d'archives, de cartes, d'Histoire, de collecte, de correspondances, de données topographiques, etc. Tout cela me fait penser à une enquête. Peut-être Tacita Dean mène-t-elle une enquête dont elle repousse au maximum l'élucidation.

D'insignifiants événements ou objets suffisent pour faire basculer sa course. Les lieux de son voyage influencent énormément celui-ci, et il en est de même pour son œuvre : elle s'inscrit au gré de ce qui est convoqué et de ce qui ne l'est pas. « Dans *L'Amour fou* (1937), Breton définit [le "hasard objectif"] en ces termes : "Forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain". [...] Les surréalistes organisaient des expéditions au marché aux puces et dans des brocantes, afin de découvrir des objets dotés d'une puissance primitive, qui soient en mesure de déclencher chez ceux qui les posséderaient des passions<sup>15</sup>. »

Le hasard objectif provoque une forme de rencontre. Il faut que, sans l'avoir forcément cherché, une sorte d'élan intérieur trouve écho chez l'autre. Cette ouverture ne se commande pas ; une bonne rencontre va au-delà des mots qui l'expriment, elle est l'expression d'une harmonie.

---

15 Jan Svenungsson, cité in Tacita Dean, *Écrits choisis 1992-2011*, édition dirigée par Anne Bertrand, traduit de l'anglais par Anne Bertrand, Claire Bonifay et Jeanne Bouniort, coll. Que dit l'artiste ?, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, Strasbourg, 2011, p. 20.

« Hoonah, Alaska » fait partie de l'un des textes accompagnant l'œuvre *Friday/Saturday* : « Nous avons dû apprendre à sonder un lieu par ses bruits. Le Dixie D's snack-bar semblait isolé du vrombissement du générateur de la fabrique de conserves qui s'entend pourtant partout ailleurs dans Hoonah. En fait, nous nous sommes retrouvés là par hasard. Alors que nous courions dans tous les sens à la recherche d'un lieu où enregistrer, Sandy, notre guide improvisée, avait eu envie d'un capuccino et le porche du Dixie D's, situé à côté du port et en plein centre-ville, était devenu notre base de prédilection en Alaska. Nous avions l'intention d'enregistrer des sons depuis une île inhabitée située pile sur le 135° Ouest, d'où, nous avait-on dit, nous pourrions entendre les baleines s'accoupler et le cri des aigles d'Amérique. Mais nous n'avions suivi aucun "entraînement anti-ours" et Mike, notre pilote, hésitait à nous laisser là, pressentant que nous serions incapables de tirer sur l'ours en cas de danger. [...] Nous avons donc dormi sur des chaises longues dans l'intérieur métallique de la cuisine du snack-bar, changeant religieusement la cassette toutes les deux heures et surveillant l'arrivée matinale des pêcheurs impatients de boire leur premier café<sup>16</sup>. »

Parmi les cahiers que je traîne toujours avec moi, il y a un carnet de coïncidences. J'ai commencé par réunir ces phénomènes auxquels je suis exposée en les retranscrivant par écrit, sans trop savoir pourquoi. Cela me fascinait. Au sein de ce vaste flux d'informations qu'est le monde, certains éléments se retrouvent soudainement connectés entre eux un bref instant – sachant que ces réseaux n'apparaissent qu'au regard qui y est sensible.

Cette expérience de récolte me fait petit à petit prendre conscience que je vis à l'intérieur d'un tissu de filiations où tout est relié de façon latente. C'est par la rencontre qu'un nœud peut se former, que quelque chose peut se construire.

---

16 Tacita Dean, *op. cit.*, texte traduit par Claire Bonifay, p. 84-85.

J'ai l'impression que Tacita Dean parcourt le monde pour y attendre. Elle attend un train, un échange autour d'un café, une éclipse, un vol d'oiseaux, mais aussi qu'une archive sorte de l'oubli, que le temps passe, pour voir si quelque chose a changé. À l'intérieur de ce laps de temps, des choses adviennent, alors le voyant rouge de sa caméra ou de son enregistreur sonore reste allumé. Dans l'attente aussi, il faut capter, enregistrer, avant que des choses fugaces inattendues – mais inconsciemment souhaitées – ne soient perdues.

Dans mon acte de capter, je retrouve cette persistance, stimulée par une espèce de peur de taire certains instants. Il n'y a pas de moment meilleur que d'autres pour éteindre ou allumer mon enregistreur sonore. Mais quelque chose que je n'aurais pas su fixer ne pourrait exister ni m'aider à construire mon travail.

Pendant l'enfance, l'attente de la vie commence par les livres. Désormais mon accès est direct. (Enfin) seule, je peux absorber la vie par ses accidents, sans pour autant succomber à l'impatience. Je marche. Je reste.

Si elle convoque parfois l'isolement, l'attente, à force d'attendre, finit par s'estomper. Je perçois souvent le monde comme relativement « vide », mais ce vide peut se révéler une plénitude. À l'intérieur de ce temps d'attente teinté de liberté, je n'attends finalement plus, puisque je capte ce qui se déroule devant moi – entreprise d'observation dont le résultat n'est que rarement fixée sur une pellicule argentique ou une carte mémoire numérique, mais qui participe à la vie. Que je marche ou que j'attende, que je participe ou m'exclue, tout autour de moi continue à avancer.





*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* est une expérience d'observation sous contrainte : pendant trois jours d'affilée, Georges Perec essaie de considérer à la même échelle et d'enregistrer par l'écriture ce qui constitue un lieu. « Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses [les structures architecturales] ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages<sup>17</sup>. »

Les notes que Georges Perec rédige sont des possibilités de réponse, puisqu'elles sont formulées en un lieu et un temps donnés ; elles auraient pu être autres. Ce qu'on lit n'a que peu d'importance, c'est ce que le texte signifie qui fait sens. Néanmoins, c'est en le mettant en pratique que l'écrivain va au-delà de son énoncé. Au fil de la retranscription écrite de ce qu'il voit, Georges Perec dégage des réflexions sur ce qu'il est en train d'accomplir, ces constats et ces doutes nourrissent la pensée qui les a permis.

Place Saint-Sulpice, Perec n'attend pas. Le monde est un réseau dans lequel son regard navigue méthodiquement d'une chose à l'autre. Il est un spectateur à la fois immobile et actif devant le fourmillement de la rue. L'attente est un moyen par lequel peuvent s'exposer « plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro- événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques<sup>18</sup>. »

Je circule dans un vaste monde où, à force de temps et de mouvement, tout est remué, donné, imprimé. Ce qui est fusionné se dissocie, ce qui est dispersé se rencontre, ce qui est fabriqué se détruit. Plus j'erre çà et là, plus ce qui se passe dans les espaces autour de moi me les rend chaotiques. Les scènes sont toujours nouvelles, les objets renaissent sans cesse ; tout avance en affluant de toutes parts. Pourtant, c'est aussi grâce à ces interactions que je me sens liée aux gens et au monde.

Mon *Atlas photographique* et mon *Atlas sonore* m'aident à apprivoiser ce chaos. C'est en le considérant, en temps réel, que je peux m'en approcher. Plus que vouloir l'orchestrer ou trouver ma place à l'intérieur, le considérer. Pour redécouvrir ce qui est autre que soi, apprendre pour comprendre.

L'ensemble des documents qui en découlent devient mon organisation discrète de ce chaos. Archiver n'est pas conserver, mais bien accumuler, pour rendre compte de ce qui est visible.

17 Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, Paris, 2008, (é. o. 1975), p. 12.

18 *Ibid*, p. 18.

À l'intérieur de ce monde où rien ne se résout, mes « attaques » photographiques et sonores fixent ce qui ne saurait être définitif. Mon intérêt à capter le présent est sans doute lié à l'intensité que son caractère éphémère dégage.

J'enregistre une situation dans un espace donné, mais aussi un instant dans un temps donné. Je délimite le temps par un début et une fin.

Dans *Errance*, Raymond Depardon relie l'expérience de la marche au sentiment de se sentir dans le présent : « L'errant en quête du lieu acceptable se situe dans un espace très particulier, l'espace intermédiaire. À l'espace intermédiaire correspond en fait un temps intermédiaire, une temporalité que l'on pourrait qualifier de flottante. Ce temps flottant est le temps du regard sur l'histoire, où l'errant s'interroge sur le passé en même temps qu'il réfléchit sur son futur proche<sup>19</sup>. »

L'errant se libère des routes tracées et marche à travers les étendues. Son corps avance, sans repos ni but déclaré.

Le présent se décline alors mentalement, dans un mouvement de balancier, entre se souvenir-attendre-se projeter. Cette oscillation du regard en arrière, puis en avant, me conduit à accumuler, sélectionner et choisir ce qui se présente à moi.

On est à chaque instant à l'intérieur du présent. Si je porte mon attention sur ce qui m'entoure, cette entreprise d'enregistrement permet à cet espace-temps d'être en suspens : il n'est plus défini comme un liant, mais comme un espace à part entière : l'espace du milieu.

À l'intérieur de cet espace, toute la question est : que fais-je ici et maintenant ? De quoi fais-je l'expérience ? Pourquoi ceci m'intéresse-t-il ? Qu'est-ce que cela signifie ?

L'errance manifeste une sorte de liberté. En marchant, Raymond Depardon photographie en suivant ses désirs, refusant désormais d'être colonisé par ses habitudes : « J'ai le pressentiment que quelque chose ne sera plus comme avant. [...] Pour être juste, cette errance est forcément initiatique... mon regard va changer.<sup>20</sup> »

En même temps qu'elle révèle ma perception du monde, cette entreprise influe aussi sur celle-ci. À force de la pratiquer, elle me permet d'aiguiser mon regard sur le monde, en formulant mon rapport à lui. Mon parcours est envisagé comme l'espoir d'un renouveau « sans fin ».

---

<sup>19</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Édition du Seuil, Paris, 2000, p. 9.

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 10.

Pour Francis Alÿs, la marche est à la fois un moyen permettant l'œuvre et l'œuvre elle-même. La ville est un réseau à parcourir, une masse dans laquelle se confond, un réel à interroger. Son activité se diffuse dans l'espace, à l'image de la société vivante dans laquelle elle se déploie.

Sa démarche ne consiste pas à représenter la ville pour en faire le portrait. Son acte, la récolte, révèle ce qu'elle contient déjà : l'artiste active l'espace à l'intérieur duquel il se trouve. « Quand j'ai commencé mes premières marches, mon idée n'était pas d'ajouter, mais plutôt d'absorber tout ce qu'il y avait, de travailler avec les résidus, ou avec les espaces négatifs, les trous, les espaces entre<sup>21</sup>. »

Soucieux de ne rien rajouter dans ce monde, il tient à ce que ses interventions soient les plus discrètes possible. La marche permet cette discrétion puisqu'elle témoigne d'un déplacement commun et banal auquel chacun a recours.

Ce qui est produit ne reste pas tel quel dans le paysage que l'artiste a investi. Ce paysage, après avoir été touché, parfois bousculé, est restitué à ceux qui l'habitent et retrouve son statut premier.

Les actions de Francis Alÿs suivent la règle des trois unités du théâtre classique. Soit une seule proposition : unité d'action ; qui se déploie le plus souvent dans un même espace : unité de lieu ; pendant un seul jour : unité de temps. Face aux phénomènes auxquels il est confronté, l'artiste répond avec une certaine urgence. En prise directe avec le réel, il colle à la vie urbaine, à ce qu'elle a de mouvant et d'éphémère.

Si ce que l'on fait peut sembler parfois inutile en apparence, nos actes peuvent être porteurs d'un message et de poésie. *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) consiste à pousser un bloc de glace durant plusieurs heures dans les rues torrides de Mexico, jusqu'à sa disparition totale. L'épuisement du corps paraît dérisoire par rapport au résultat obtenu. Francis Alÿs pointe l'absurdité de l'effort que l'on fournit parfois pour survivre.

Tout disparaît au profit de la trace provoquée. Cette trace réside dans chacun des témoins de l'action, éparpillant ainsi un peu plus l'œuvre. Le regardeur, libre d'en faire ce qu'il veut, la transforme en l'interprétant, la fait durer en la racontant à son tour ; ou la fait sombrer dans le silence et l'oubli.

L'apparente facilité avec laquelle Francis Alÿs entre en interaction avec l'espace public me fascine. La ville n'est pas mon atelier, les événements qu'elle m'offre génèrent un travail que j'accomplis, dans un second temps, devant ma table de travail.

Je crois que je serais incapable de m'exposer en train d'accomplir quelque chose, ou d'enrôler intentionnellement un individu que je ne connais pas dans mon entreprise. Je ne considère pas mes actions comme performatives. Devant un public, je serai mal à l'aise à l'idée de retenir une attention. C'est aussi pour les mêmes raisons que je n'aime pas parler longtemps au sein d'une discussion. Ce n'est pas dû à un quelconque jugement de valeur de ma part, je préfère seulement quand les unités fonctionnent ensemble, quand les choses fument, spontanément, d'un élément à l'autre.

<sup>21</sup> Francis Alÿs, cité par James Lingwood, *Seven Walks*, cat. exp., Art Angel, Londres, 2005, p. 64.

La marche, comme moyen pour explorer un espace, fait écho à une pratique du dessin. Claire Moulène précise que, dans le travail de Francis Alÿs, outre le médium utilisé, « il est une autre dimension [...] qui évoque plus distinctement encore l'essence même du dessin, à savoir : le trait ou la propension du dessin à tracer un chemin au sein de l'espace horizontal de la feuille. Chez Alÿs donc, pas de production dessinée tangible mais une pratique et une "démarche" qui fait de la trace son sacerdoce<sup>22</sup>. » Dans l'espace horizontal de la ville, l'artiste utilise son corps comme il éprouverait son geste, et ses conséquences, devant une feuille de papier.

Mon carnet de route est un autre objet que j'emène dans mes déplacements. En marchant, ou en étant assise dans une voiture ou un train, je laisse durant tout le trajet la pointe de mon crayon sur le papier. Le dessin se déploie en rapport au référentiel par lequel il est entraîné. Au lieu de faire état d'un espace, ces cartes dessinent un déplacement relatif à son mouvement et sa vitesse.

Cette pratique de l'espace ne produit pas de repères par lesquels je chercherais à me situer. Plutôt que de m'intéresser à un territoire ou à une localisation, ma marche est envisagée dans son immédiateté, comme l'expression de la relation d'un corps au monde.

Dès 1960, le pédagogue Fernand Deligny engage une réflexion anthropologique sur la relation des enfants autistes à l'espace. Jour après jour, il transcrit les déplacements de chacun de ces enfants du silence en cartes, dont le tracé sur calque rend compte de leurs dérives et de leurs erreurs, mais aussi de leurs gestes. « Gilles Deleuze et Félix Guattari qui ont pensé la ligne comme unité cartographique d'un espace social, ont par ailleurs souligné le caractère géo-analytique de l'approche de Deligny : une analyse des lignes qui établit des relations entre la psyché et le lieu. [...] Fragmenter [l'espace] pour mieux l'analyser en abolissant de surcroît distinction entre carte et parcours<sup>23</sup>. »

Si on superpose les feuilles de calque entre elles, un réseau que Deligny appelle « lignes d'erre » se révèle. Cette approche expérimentale ne conclut rien, mais propose une cartographie sensible du tracé comme alternative aux mots et au langage : « Il ne s'agit peut-être que de transcrire ces trajets, pour rien, pour voir, pour n'avoir pas à en parler. [...] Pointer que l'humain n'est peut-être pas [que] du ressort du langage, c'est là le pari de ces lignes d'erre<sup>24</sup>. »

Tracer des cartes, pour laisser être.

---

22 Claire Moulène, « Francis Alÿs, tracer sa route », *Roven*, n° 2, automne-hiver 2009-2010, p. 107.

---

23 Virginie Lauvergne, « Dé(s)-placements cartographiques », *Roven*, n° 4, automne-hiver 2010-2011, p. 9.

24 Fernand Deligny, *Les Enfants et le silence*, Galilée, Paris, 1980, p. 51.

Il a treize ans, personne n'a son adresse ici.

60





Je ne vis pas dans un monde angoissant. C'est en les considérant que les choses brillent; nous ne vivons pas dans un chaos mais dans une polyphonie colossale d'éléments infimes. Peut-être qu'à travers l'idée que le monde et l'individu sont interdépendants, je cherche à légitimer ma présence.

Je cherche à comprendre le fonctionnement de ce monde muable, à m'intégrer au flux continu de rencontres qui le compose. L'historienne et linguiste Régine Robin parle de sa relation à ce territoire hybride: « Dans une très grande ville, anonyme, où tout bouge, un peu comme moi, tout est éphémère. Si on revient six mois plus tard dans une mégalopole, il y a un gratte-ciel à la place d'un trou. Il y a une invention permanente des choses ou mieux, une impermanence des choses qui me convient, très loin du patrimoine national. C'est une manière de s'inscrire dans la post-modernité, de marcher avec, d'avoir le sentiment de faire partie du mouvement généralisé des choses, du flux du temps. Dans les mégalopoles, je suis comme tout le monde. On est tous des étrangers, tous des gens qui passent<sup>25</sup>. »

La ville me comble par ce qu'elle m'offre: une activité tangible et sans retenue dont le rythme discontinu se noie dans la métamorphose perpétuelle des choses. La ville est l'esquisse d'elle-même. Elle témoigne de l'impossible identité de soi à soi. Ses habitants (se) jouent de leur caractère éphémère et de celui de leur milieu. L'identité n'est pas une image fixe, elle est une image en mouvement.

La campagne m'enrichit autrement. Ma relation à cet espace est complémentaire, donc nécessaire, à celle que j'ai avec la ville. Les changements y sont plus réguliers, plus prévisibles. Je crois que nous sommes marqués par les cycles. Ce qui se/est produit s'accomplit par périodes. Il est important pour nous que les choses prennent leur temps pour se développer et arriver à terme. Puis qu'elles recommencent. Là-bas, beaucoup de choses s'inscrivent dans l'attente. On a besoin de temps pour aller d'un lieu à un autre, dans la voiture ou en marchant on passe beaucoup de temps seul, face à soi et à ses pensées. La campagne est un support fertile pour le voyage intérieur.

Ces deux espaces s'écrivent différemment. À l'intérieur de la ville, chaque unité participe, avec le besoin d'immédiateté qui est le sien, à la construction d'un espace qui se diffuse en expansion. La ville est une page en train de se noircir de tentatives que l'on déverse et que l'on rature sans cesse. À l'inverse, il y a peut-être à la campagne l'effort de comprendre comment fonctionne son milieu et comment marcher en cadence avec lui. On ne construit pas l'espace, on construit avec l'espace. Une espèce de filiation apparaît entre la terre et ceux qui l'occupent. Ce que la campagne écrit ne se révèle pas que par son paysage. Ce qu'elle produit s'écrit aussi tacitement à l'intérieur de ses habitants. Ce lien à la terre, j'y suis toujours très sensible.

Ma démarche se construit avec un temps sur lequel je ne peux pas influencer. J'ai besoin d'absorber les choses, de manipuler les idées, de fabriquer les objets avec lenteur. Devant ma table de travail, je voulais produire une pratique par laquelle je pourrais retrouver ce voyage intérieur. J'avance dans un parcours où prendre son temps peut aller jusqu'à inclure de le perdre.

---

<sup>25</sup> Vincent Casanova et Sophie Wahnich, entretien avec Régine Robin, « L'Écriture à la trace », *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, p. 12.

## LA FOULE

Entre les individus, je crois en la force d'un élan commun et générateur, à l'intérieur duquel chaque unité est à la fois acteur, spectateur et objet en perpétuelle façonnage.

L'échange entre les êtres, qu'il soit verbal, plastique, ou tacite, est une sorte de création en soi. Chacun contribue, avec le besoin qui est le sien, à son édification. C'est par l'assemblage de toutes ces complexités, de toutes ces expériences et de tous ces regards que le monde se construit.

Au sein de ma démarche, les conversations peuvent déclencher ma pratique et elles en font partie. Peut-être que quelques-unes sont produites par les regardeurs.



Les formes de dialogue m'intéressent parce qu'elles révèlent des locuteurs. Comme le sujet compte, l'échange se produit aussi par l'importance des mots et par leur choix, par les silences, les intonations de voix, le degré de spontanéité de chacun. Être bavard ou vif d'esprit n'est pas spécialement nécessaire. Je crois que l'on n'a pas forcément besoin de parler beaucoup pour dire. Ce qui importe, c'est de pouvoir penser et dire avec une relative spontanéité ce que l'on pense.

La construction collective n'est possible que si l'envie d'ouverture sur l'autre la déploie, dans un rapport de confiance et de complicité. La conversation stimule la générosité et comporte la notion de surprise. Les parties impliquées ne savent jamais où et par quoi va s'orienter leur échange : pourquoi certaines paroles s'accrochent ensemble, fusent et bâtissent une conversation, quand d'autres peinent à s'associer et à démarrer l'échange.

Les discussions inachevées et les situations avortées tissent les récits de Valérie Mréjen. Dans ses films ou ses livres, chacun agit et parle sans que l'autre écoute, mais répond néanmoins. Les individus dialoguent sans jamais parvenir à établir un contact. « Je t'ai attendue pour te dire au revoir. Je te souhaite un joyeux Noël en compagnie de tes amis. Je suis près de toi en cette période de fin d'année. Tu peux m'appeler si tu le souhaites. Je te laisse de l'argent au cas où il manquerait quelque chose à la maison<sup>26</sup>. »

Les histoires que l'artiste nous expose pourraient avoir été vécues par n'importe qui. On sent une écriture très construite et pourtant, j'ai l'impression d'avoir déjà croisé mille fois les détails insignifiants que comportent les dialogues. C'est par ces petits riens que le banal reflète un certain drame. L'absurde et le cruel s'immiscent entre les mots prononcés. Valérie Mréjen regarde la vie avec détachement, tout en restant dedans. Elle n'essaie pas de pointer la cruauté des individus, mais plutôt une difficulté de communication entre eux, source d'un sentiment d'incompréhension des uns envers les autres. Le silence accuse et met chacun mal à l'aise. Une vitre imaginaire sépare l'individu de son entourage. De tout cela résultent des formes de dialogues impossibles.

---

<sup>26</sup> Valérie Mréjen, *Eau sauvage*, Allia, Paris, 2004, p. 48-49.

L'écriture s'est spontanément présentée comme le moyen le plus adapté pour m'exprimer. L'oralité me paraît souvent difficile d'accès à cause du manque de distance qu'elle impose. On dit tout de suite, sans pouvoir avoir de recul sur les mots qu'on utilise et la façon dont ils s'inscrivent dans le contexte et la conversation. Dans l'idéal, il me semblerait plus rassurant d'écrire avant que de parler, pour dégrossir et formuler les idées confuses.

Mais paradoxalement, je reconnais que les textes que je produis dans ma pratique artistiques trouvent souvent leur origine dans une conversation à laquelle j'ai participé ou assisté. Ils en sont même une pâle répétition, éliminant toute spontanéité, les fulgurances et les imperfections, la liberté de ses plaisirs et de ses conflits. Les mots figent tout ceci : « Enfin et surtout la littérature, enserrée dans un réseau de conventions, de codes, de bonnes manières, ne peut appréhender qu'une fraction de la vie de l'homme, tandis que la conversation, elle, est libre comme l'air et peut se permettre d'appeler un chat un chat<sup>27</sup>. »

*Traduction/conversation* sont des tentatives de dessin par lesquelles j'essaie de consigner la liberté et les limites de chacune de ces deux formes d'expression. Tout en écoutant l'enregistrement d'une conversation quelconque issue de mon *Atlas sonore*, je dessine sur le papier une traduction possible de ce système d'échange : considérant une conversation entre deux personnes, je trace à vitesse constante une ligne vers la droite durant le temps de parole de la première personne. Lorsque la seconde prend le relais, je trace une autre ligne vers la gauche au dessus de la première. Chaque ligne débute là où s'est terminée la dernière, bâtissant ainsi, de parole en parole, une construction collective. Je tente d'établir une autre écriture de la conversation, m'aidant par la même occasion à comprendre un peu mieux son fonctionnement.

En exposant sa musicalité, une diction et un langage, la voix révèle l'individu. Elle peut être considérée comme un élément plastique capable de refléter la complexité de la relation d'un individu au monde. Il y a des voix qui convoquent l'imaginaire. Certaines génèrent des mondes, des vies possibles.

J'ai demandé à des gens dont j'aime la voix et la façon de parler s'il pouvaient lire certains textes fictifs que j'avais écrit. En lisant, ils changeaient involontairement mon texte, cela m'a amusée alors je les ai laissés faire. Ils y introduisaient des intonations aux mauvais endroits, ajoutaient ou supprimaient des mots, en écorchaient d'autres. J'ai été impressionné de voir à quel point une voix, et par extension, l'individu qui se cache derrière, pouvait changer ce que l'écriture figeait. Au lieu de répéter les mots, ils y projetaient un peu d'eux, si bien que j'ai fini par les considérer comme étant un peu aussi, les auteurs de ces textes.

Peut-être que le fou-rire s'approche de l'expression d'un merveilleux.

---

<sup>27</sup> Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, édition établie et présentée par Michel Le Bris, traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 170.

La conversation est une rencontre.  
Il faut être au moins deux pour donner  
et pour recevoir, pour comparer les  
expériences, et s'accorder quelquefois.

Chaque individu convoque ses souvenirs,  
ses habitudes, ses expériences,  
son intelligence et sa sensibilité, et parle  
en y puisant. Si la parole ne diffuse  
qu'une portion de tout ceci, la conversation  
requiert l'investissement de l'individu dans  
sa totalité.

Lorsque des êtres se rencontrent, ils ne  
se limitent pas à débiter ce qu'ils ont à  
dire ou ce qu'il sont. Chacun s'adapte au  
contexte et à ce que l'autre dit.  
La conversation est un compromis.  
Les idées s'échangent, s'enchaînent,  
découlent les unes des autres, et se  
remodèlent. Ainsi, chacun serait en quelque  
sorte l'œuvre de chaque visage qu'il  
rencontre, puisque chacun, à son échelle,  
le façonne.

Voir défiler et se transformer ainsi nos  
idées et nos sentiments par un rapport  
d'ordre verbal nous rend conscients de  
tout ce que nous devons aux autres, de  
la contribution que l'autre peut apporter  
à notre épanouissement intellectuel, moral  
et affectif – quand bien même nous restons  
une personne distincte et unique.

Sans les autres, je n'aurais jamais été  
capable d'accomplir certaines choses ni  
pu arriver à ce que je suis aujourd'hui.  
Certaines des personnes avec qui j'ai eu  
des conversations m'ont ouvert des portes  
sur des réflexions, des possibilités,  
une conscience, et aussi, une certaine  
liberté.



Il me semble que les meilleures conversations ont généralement lieu entre amis. La discussion s'articule en fonction de ce que dit l'autre, mais surtout, de ce qu'on connaît de lui. Entre amis, on peut se battre, on peut laisser l'intime divaguer sans paraître trop sentimentale, on peut ne pas tout dire et rester silencieux.

Il y a au moins deux individus dans mon entourage proche en qui j'ai une confiance aveugle en les conseils qu'ils me donnent : tout en énonçant leur pensée, chacun d'eux l'oriente afin de s'investir dans mes questionnements. Nos conversations sont généreuses et loyales, sans jugements ni excès d'ego. En discutant avec eux, j'ai parfois le sentiment que nous inventons une ambition de vivre ensemble qui n'appartiendrait qu'à nous.

Nous ne restons pas campés sur nos souvenirs communs, mais privilégions l'expérience individuelle. C'est-à-dire que chacun, autonome, part à la découverte du monde, et revient avec quelque chose de nouveau à dire, en sorte que nos conversations se trouvent constamment enrichies par ce qui se passe à l'extérieur aussi bien qu'entre nous.

Il se trouve que ces deux personnes sont, si l'on peut dire, les opposées l'une de l'autre, par leur vécu, leur quotidien, leurs choix, leurs regards sur les choses. Là aussi, accumuler inclut sélectionner. Si chacun m'influence, c'est à moi de couper la poire en deux.



Dans *Artistes sans œuvres*, Jean-Yves Jouannais parle d'une forme d'art où, l'influence souvent involontaire que certains individus portent à leurs pairs est considérée comme une œuvre en soi, et fait d'eux des artistes. À défaut de donner forme à un objet, ils exposent leurs idées, leur poésie et leurs traits physiques en rencontrant d'autres. Ce sont ces rencontres qui, parfois, amorcent chez les allocutaires, une œuvre concrète et palpable.

Les artistes sans œuvres ne connaissent ni la consécration, ni le reproche, puisque qu'ils se contentent d'exister et de vivre.

Félicien Marbœuf s'astreignit toute sa vie à la non-production car il avait une conception de la littérature si idéale qu'il ne pensait pas qu'un homme, quel qu'il fût, puisse lui donner forme. C'est ainsi, par ambition, et non pas par égoïsme, qu'il décida de se contenter d'être.

Il favorisa par sa vie seule, et quelques discussions et échanges épistolaires, l'émergence de certaines œuvres littéraires marquantes du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi dans une lettre de Marcel Proust à Félicien Marbœuf, on peut lire combien le premier s'est nourri du second : « Comprenez donc que lorsque vous m'avez évoqué votre vie à l'ombre de ces jeunes filles qui ont tant à voir avec des fleurs, cette image ait fait en mon esprit bien du chemin et je pressens qu'elle tiendra en mon œuvre à venir une place toute particulière. Permettez que je vous doive cela<sup>28</sup>. »

<sup>28</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres* : « *I would prefer not to* », nouvelle édition augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas, traduite de l'espagnol par André Gabastou, Verticales, Paris, 2009 (é. o. 1997), p. 104.

J'ai conscience de ce que jusqu'ici, je n'ai rien inventé, et de ce qu'a priori, je n'inventerai rien. Comme chacun d'entre nous, je ne fais que rassembler et trier une portion de connaissances que je croise. Tout ce que je fais, c'est rencontrer ; ce que je peux espérer, c'est d'être un bon interprète.

Le contexte environnemental, historique et idéologique dans lequel se trouve un individu influence sa pratique, et sa position vis-à-vis de ses pairs. Je fais partie d'une histoire dans laquelle chaque joueur s'inscrit dans un rôle défini. Que ce rôle soit celui de répétiteur, d'interprète ou de créateur, la pensée de l'individu navigue entre différents éléments conscients et générateurs. Quelqu'un de mon entourage appelle cela « participer à une course de relais. »

Mon statut d'étudiante m'a fait comprendre cela. Le temps passé dans les deux écoles d'art que j'ai fréquentées, à Épinal et à Strasbourg, m'a permis d'accumuler des connaissances et d'essayer de les comprendre, pour pouvoir les trier. Je pense m'être peu à peu détachée de la répétition pour légèrement glisser vers l'interprétation. Par laquelle je commence à construire, à force de tentative, une démarche qui m'est propre.

L'ébauche que je suis est devenue possible en rencontrant certains individus auxquels je me suis directement confrontée par la parole, ou indirectement par des productions plastiques ou écrites. Je constate avec regret que, dans les deux cas, je suis fatalement passée à côté de certains individus. Ils ne peuvent malgré tout manquer à ma croissance puisque j'ignore leur existence. Là est le paradoxe : j'accepte le fait qu'inévitablement, je n'aurai jamais aucun échange avec la plupart des gens que je croise, mais reste tout de même avide de la richesse potentielle de chacun d'eux. Je me sens encore très vide.

Au hasard d'une rencontre, un diplômé en philosophie m'a dit que dans son domaine, tout avait déjà été inventé. Ce que font ses pairs consiste à déconstruire et à construire autour d'une même matière première préétablie. Cette conversation fait directement écho avec un article du journaliste Robert Maggiori : « Le rapport de chaque philosophe à l'histoire de la philosophie, et donc aux philosophes qui l'ont "formé", est tel que chacun est contemporain de tous les autres. Comme l'eût dit Emmanuel Lévinas : en philosophie, "tous les livres sont ouverts en même temps sur ma table". De sorte qu'il est bien malaisé, dans cet "espace nomade sans propriété ni enclos", de repérer nettement la "singularité", l'apparition de la "nouveau", l'émergence d'un concept que nul n'avait encore forgé<sup>29</sup>. »

Ceci peut être valable pour à peu près tous les domaines, y compris l'art. Nous cherchons toujours des réponses aux questions qui ont été posées. Elles restent devant nous, nous paraissent inaccessibles. Celles de la vérité absolue et intemporelle le sont, puisqu'elles n'existent pas. En créant, nous essayons de trouver comment utiliser notre langage et notre façon de penser, pour les partager au mieux. Nous espérons trouver, c'est ce qui motive notre recherche. Cette attitude positive est celle de la joie face à l'émergence ; elle témoigne d'une exigence vis-à-vis de la vie.

---

<sup>29</sup> Robert Maggiori, « Deleuze, premiers plans », *Libération*, 7 février 2002.

## LA MAISON-ATELIER

« D'ailleurs, je te demanderai d'interrompre la lecture de ce livre aussi fréquemment que possible : ce que tu penseras pendant ces intervalles sera peut-être, ou presque sûrement, ce que mon livre aura de mieux<sup>30</sup>. »

---

30 Felisberto Hernández, *Œuvres complètes*, traduit de l'espagnol (Uruguay) par Gabriel Saad et Laure Guille-Bataillon, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 484.



À travers certains livres ou films, la fiction a contribué à la construction de mon regard et a produit certains de mes gestes et de mes choix.

Le cinéma et la littérature enrichissent, chacun à leur façon, le lecteur-spectateur, d'une sorte d'encyclopédie de réalités potentielles. Celui qui parcourt ces pistes perçoit le monde à travers des yeux qui ne sont pas les siens : le langage de l'écrivain l'ouvre sur des perspectives reliées à des contextes, des environnements, des milieux sociaux dont il n'est pas coutumier. La fiction est capable de m'apprendre des choses, mais aussi de me faire ressentir des sensations de la vie.

En renouvelant le monde, la fiction permet sans cesse à son lecteur de renaître.



Accompagnée d'un ami, j'ai effectué l'année dernière un voyage qui nous a menés jusqu'au Monténégro. Nous avons traversé les paysages d'un pas généralement lent, puisque nous n'attendions rien. Le hasard de l'auto-stop nous a permis de rencontrer quelques habitants, desquels notre parcours s'est adapté. Bien que nos repères aient été approximatifs, nous n'avions pas le sentiment d'être perdus, mais plutôt d'être à l'intérieur d'un inconnu.

Tout cela a été très formateur. Le voyage m'a coupée radicalement de mes habitudes, de mon travail et de mon milieu. Ce qui était naturellement présent ne me touchait plus mais venait percuter mon regard.

Quelques jours après être partie, j'ai été surprise de voir que mon ami lisait dès qu'il le pouvait. Je n'ai pas compris pourquoi. J'avais continuellement le sentiment de déjà faire l'expérience d'une lecture, celle d'un registre que je n'avais jamais eu entre les mains.

80

La complexité et la poésie du monde que les mots essaient de transporter dans les livres étaient là, juste devant nous. Parce que nous ne nous y investissions pas – nous ne faisons que passer – les choses et leur déroulement me paraissaient plus évidentes. Certaines réponses que je cherche dans les livres se révélaient un peu ici, d'elles-mêmes.

J'explore le monde en m'y déplaçant physiquement, mais aussi mentalement, par mes livres et par mon travail. La lecture et l'écriture sont d'autres formes de marche, où le voyage est suscité par le passé et l'imagination.

En essayant de se rappeler, ma mémoire enclenche d'elle-même un premier acte de fiction. Elle n'est pas fidèle au réel : elle diffère sans cesse d'une réalité à l'autre, puisqu'elle adapte le passé qui a été au contexte présent.

Pour écrire, il faut terminer sa marche et rentrer chez soi. La solitude permet au voyage intérieur de commencer. Tout en travaillant, j'effectue des allers-retours entre des choses vécues et l'objet que je façonne. Ce qui est paradoxal : pour travailler, il faut que je m'extraie de la vie, de mon quotidien, et en travaillant, je retourne à la vie. Je revisite certains événements ou sensations, et j'essaie de les reconstituer pour les combiner. L'histoire que je raconte à travers l'objet débute par l'assemblage de souvenirs, et se termine en allant au-delà. Elle se détache de ces fragments de réel pour devenir autre chose, exister de façon autonome.

Cette expérience est relatée par Xavier de Maistre dans *Voyage autour de ma chambre*. Assigné à résidence durant six semaines, il décide de pallier son inaction en convoquant son imagination. L'écriture devient alors un moyen pour retourner à sa vie, et transformer sa rêverie en acte. « Est-il une jouissance plus flatteuse que celle d'étendre ainsi son existence, d'occuper à la fois la terre et les cieux, et de doubler, pour ainsi dire, son être ? – Le désir éternel et jamais satisfait de l'homme n'est-il pas d'augmenter sa puissance et ses facultés, de vouloir être où il n'est pas, de rappeler le passé et de vivre dans l'avenir<sup>31</sup> ? »

Ce voyage n'est pas géographique, c'est celui de la subjectivité, des affects. Cette écriture n'exprime pas non plus notre pensée, mais provoque un parcours par lequel nous nous enfonçons à l'intérieur de nous-même, à la dérive de notre inconscient. Elle nous révèle parfois certaines notions dont nous n'avions pas conscience de porter. Nous nous déconstruisons, pour révéler notre dualité, notre complexité, notre inclinaison. Cette introspection n'est pas égocentrique, elle permet une construction : celle de soi, mais surtout, celle résultant ensuite du partage de l'objet généré.

---

<sup>31</sup> Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, postface de Joël Gayraud, Mille et Une nuits, Paris, 2000 (é. o. 1794), p. 18.

Par ma pratique, je reconstruis à partir de l'espace du réel un autre espace : celui de la fiction. Je déplie mon vécu en deux pour révéler mon rêvé.

En traçant le premier trait, j'enclenche la publication de pensées et de ressentis que je ne veux pas laisser s'échapper. Peut-être que je produis parce que quelque part, je n'accepte pas de passer sous silence la disparition de ces choses. L'œuvre célèbre ce qui a lieu partout, et pourtant, visible nulle part.

Le travail de Tatiana Trouvé se développe autour de ce va-et-vient entre réel et fiction, l'un étant générateur de l'autre. Pour elle, l'objet artistique est un support assurant la transition depuis le réel vécu par l'artiste, vers la fiction, puis le retour de celle-ci à l'intérieur du réel par le biais du regardeur.

La première étape témoigne du temps où l'artiste produit l'objet en y projetant son intelligible, son sensible et son vécu : « [...] j'en suis venue à penser que la fiction n'était, pour moi, rien d'autre qu'un dédoublement. Je crois finalement que les artistes, à chaque fois qu'ils font un travail, répètent la même opération : ils dédoublent la chose dont ils parlent<sup>32</sup>. » Tatiana Trouvé compare ce phénomène à celui dont elle a été témoin en Afrique, entre les hommes et les *djinnns* – sortes de fantômes invisibles cohabitant dans les maisons avec les hommes. Ces esprits ne sont pas considérés comme étant une copie ou une représentation des hommes, mais les signifient : ils s'en détachent. Ce double appartient à un imaginaire, il est donné à lire et non pas à voir. Comme le sont les œuvres de l'artiste qu'elle considère comme inachevées.

Le regard du visiteur interprète naturellement l'objet. Mais s'il en ressent l'envie ou le besoin, il peut rétablir l'œuvre à l'intérieur du réel en projetant son vécu et son imaginaire sur elle, c'est alors qu'il actionne un achèvement de l'objet en lui apportant la part qui lui manquait. Le dédoublement opéré peut être généré aussi bien par le tout que par l'une des parties de l'objet. Tatiana Trouvé ne considère pas les titres comme de simples désignation d'œuvre, mais comme un espace littéraire capable de donner à lire autrement l'objet. À l'intérieur de son *Bureau d'Activités Implicites* se trouve le Module des titres. Cette structure rassemble des intitulés qu'elle a formulés sans avoir réalisé d'œuvres auxquelles ils pourraient correspondre. Les titres ne désignent rien, ils peuvent donc se référer à tout. À partir d'un agencement de mots, le lecteur recrée mentalement une proposition plastique qui n'appartient qu'à lui.

Je crois qu'il est important de reconnaître la part de liberté du regardeur. Que l'on la lui attribue ou pas, il contribue à la construction de ce qu'on lui propose. En se racontant, une fiction doit pouvoir ouvrir la possibilité d'être réinventée, dans un contexte donné, à partir d'elle-même.

---

<sup>32</sup> Tatiana Trouvé, citée par Hans Ulrich Obrist, *Conversations. Volume I*, Manuella Éditions, Paris, 2008, p. 838.

Mon travail ne raconte pas le réel. Aucune fiction que je pourrais écrire ou construire ne correspond au réel, puisqu'elle est énoncée du point de vue de mon regard. Le réel comporte une multitude de facettes qu'aucune recherche ni proposition plastique ne pourra jamais épuiser.

Je ne projette pas non plus ma vie vécue. Ce qui est intéressant, c'est de construire à partir de celle-ci, jusqu'à se détacher de l'individu que nous sommes chacun, pour ouvrir vers le commun. Travailler n'est pas une désertion de la vie, c'est une fuite en intensité : plus je m'immerge en moi, et plus je m'ouvre ; puisque plus je m'approche d'une authenticité, plus je me rapproche du monde et des individus.

Toutes mes formes d'écriture, quel que soit le médium que j'utilise, sont des tentatives par lesquelles je tente de trouver la justesse, pour chercher à l'intérieur de la vie ce qu'il y a à dire. En cernant le regard que je porte sur le réel, l'écriture me guide vers une certaine compréhension de la vie. Je ne trouve pas de vérité de la vie, la fiction n'est que la vérité qu'elle dit.

Je ne cherche pas à raconter, mais à dire. Écrire est un éternel recommencement. À chaque tentative, j'essaie de m'en tirer au mieux.

Pour parler du réel, je dois sortir de la vie. À la fois pour retourner mentalement à mon vécu, mais aussi pour oublier un peu ce que rassemble mon quotidien.

Ma mémoire retient l'essentiel, mon *Atlas photographique* et mon *Atlas sonore* soulignent ce sur quoi j'ai porté un intérêt lors de mes marches et de mes temps d'attente. Je regarde par la fenêtre cette foule qui y avance et compare avec ce que j'écris.

Je suis à l'aise dans cette écriture à l'intérieur de laquelle je m'enfoncé, elle est un bon compromis face au réel puisqu'elle me permet d'y échapper. D'autres fois, cette entreprise est un effort à endurer, par ce qu'il génère, mais aussi, parce que je reste attachée à certains éléments de mon quotidien dont je n'arrive pas à me passer. Ce n'est qu'une fois accompli que le texte révèle la nécessité de cet exil.

Marguerite Duras explique que dans l'écriture, on est à côté de ce qu'on est. Dans l'acte d'écrire, elle est positivement personne : « On ne peut pas être sur tous les fronts en même temps. [l'écriture] est un dépeuplement de la vie quand même. Quand je pense à ma vie, je pense que j'ai été quand même très absente [...]. L'écriture, c'est un temps à soi qui est complètement impérieux, qui ne cesse jamais. [...] Après chaque livre je me dis que c'est fini, que je ne peux plus vivre comme ça, dans cet aparté infernal. Il n'y a pas d'écriture qui vous laisse le temps de vivre. Ou bien il n'y a pas d'écriture du tout. Vous savez c'est ce que je pense. Ce que vous mettez dans le livre, ce que vous écrivez, ce qui sort de vous, ce qui en passe par vous plutôt, puisque c'est ça en définitive le plus important de tout ce que vous êtes. Vous ne pouvez pas faire l'économie de ça. Si vous faites l'économie de ça en faveur de la vie vécue, vous n'écrivez pas. On n'est personne dans la vie vécue, on est quelqu'un dans les livres. Et plus on est quelqu'un dans le livre, et moins on est dans la vie vécue<sup>33</sup>. »

Marguerite Duras considère sa vie d'écrivain comme plus importante que sa vie, puisque plus riche. Je ne pense pas que l'une peut prévaloir sur l'autre. J'essaie d'entretenir une énergie dans l'une comme dans l'autre, puisque je crois réellement qu'elles s'alimentent l'une l'autre. Le réel et la fiction ne sont pas deux espaces distincts, mais coexistent jusqu'à se confondre.

Je crois que l'ambition de l'art n'est pas de rendre la vie plus intéressante que l'art, elle va au-delà. Peut-être que la fiction contient plus de vérité que de réalité.

L'écriture, quelle que soit sa forme, rehausse la vie. Parce qu'elle la dit dans son indéfinition. À partir de la vastitude de cette déclaration, chacun peut établir une sorte de définition temporaire de la vie.

Dans les objets, comme dans les livres, il n'y a pas d'histoires, il n'y a que des lectures.

33 Marguerite Duras, en conversation avec Jean-Marc Turine, *Marguerite Duras. Le ravissement de la parole*, Radio-France-INA, Paris, 1997, CD n° 4, piste n° 1.



Ma bibliothèque est pleine de monologues et de dialogues dans lesquels je me plonge, par envie, par ennui, pour trouver en cette diversité des réponses à ce monde complexe, par moments indéchiffrable. Une bibliothèque ne permet pas seulement l'accumulation de différentes perceptions du réel, elle engage aussi une modification profonde chez celui qui la détient. Cette même bibliothèque que je construis me fabrique en retour. Et par extension, elle participe volontairement ou involontaire à mon rapport au réel, ainsi qu'à l'élaboration de mon travail.

Il est agréable de se dire qu'il reste, dans les bibliothèques d'autres personnes, une énorme quantité de livres à lire et de films à regarder. Par conséquent : de choses à voir et de discussions à naître. Et que cette source ne sera jamais entièrement épuisée.



*Fahrenheit 451* de Ray Bradbury est un de ces romans prêtés par une amie. En utilisant la science-fiction, le récit évoque l'influence que la lecture peut avoir sur un être conscient.

Dans un État totalitaire, les livres, considérés comme un fléau pour l'humanité en raison de leur « caractère subversif », sont interdits et brûlés. Ce sont les pompiers qui se chargent, avec dévotion, de cette entreprise. Le personnage de Montag est l'un d'eux. Son esprit, demeuré passif jusqu'alors, devient peu à peu pris de doutes vis-à-vis de son activité. Il va dès lors avoir besoin d'enfreindre la loi et de lire. La lecture sera pour lui un apprentissage d'une sorte de vérité du monde, comme le lui explique un ami lecteur clandestin : « La plupart d'entre nous ne pouvons pas courir en tous sens, parler aux uns et aux autres, connaître toutes les cités du monde ; nous n'avons ni le temps, ni l'argent, ni tellement d'amis. Ce que vous cherchez, Montag, se trouve dans le monde, mais le seul moyen, pour l'homme de la rue, d'en connaître quatre-vingt-dix-neuf pour cent, ce sont les livres. Ne demandez pas de garanties. Et n'attendez pas le salut d'une seule source, individu, machine ou bibliothèque. Contribuez à votre propre sauvetage, et si vous vous noyez, au moins mourez en sachant que vous vous dirigez vers le rivage<sup>34</sup>. »

Montag comprend alors en quoi les livres sont un danger, non pas pour la population, mais pour l'État qui gouverne : « chaque homme doit être l'image de l'autre, comme ça tout le monde est content ; plus de montagne pour les intimider, leur donner un point de comparaison. Conclusion ! Un livre est un fusil chargé dans la maison d'à côté. Brûlons-le. Déchargeons l'arme.

Battons en brèche l'esprit humain.<sup>35</sup> »

Montag ne fait physiquement l'expérience de rien, c'est mentalement qu'il se projette dans l'histoire. Les livres sont des aventures à mener. C'est en accumulant les connaissances et les points de vue contraires qu'il va développer un sens critique. Son quotidien lui paraît alors de plus en plus inquiétant et étrange. La loi ne lui procure plus ce sentiment de sécurité que l'habitude l'avait amené à éprouver, les livres prennent le relais, l'ouvrent à une sorte de liberté.

---

<sup>34</sup> Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, traduit de l'anglais (américain) par Jacques Chambon et Henri Robillot, Denoël, Paris, 1995, p. 119.

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 87.

Dans ma bibliothèque, il y a des livres abîmés, annotés, cornés ou sales. Je ne maltraite pas ces livres, ils participent à la vie et en comportent logiquement les traces. Ce sont des objets vers lesquels je ne cesse de retourner ; ils se font manipuler dans tous les sens, se laissent oublier des jours entiers, ouverts « en tipi » sur ma table de travail, ils prennent la poussière au pied de mon lit, sont fourrés dans mon sac et emportés ailleurs. Ces livres-là sont ceux dont la lecture et la présence me semblent nécessaires. Je crois qu'ils me rassurent.

Parmi ces livres, il y a d'abord *Silvia Bächli. Nuit et jour*<sup>36</sup>.

Je suis particulièrement attachée à cet ouvrage parce qu'il déploie le travail d'une artiste qui a beaucoup compté dans la construction de ma démarche artistique. En le parcourant je retrouve son œuvre, mais aussi la façon dont elle en parle.

Découvrir le travail de Silvia Bächli a été un choc. Sa puissance vient de ceci qu'il a eu un effet révélateur sur moi. Même si, au fil des années, cette importante influence s'est atténuée il me semble, je retourne encore parfois vers certaines pages de ce livre. Mon regard change, et modifie mes intérêts : d'une lecture à l'autre, certaines notions s'accroissent, quelque chose d'ignoré, esquissé auparavant, oublié, (re)fait surface, quand d'autres choses s'estompent. Malgré tout, beaucoup de mes intérêts demeurent liés à son œuvre : « [...] explorer jusqu'à épuisement le monde dans ses moindres détails, comprendre le fonctionnement de toutes choses et établir, dans cette recherche, un certain ordre. Ainsi, [Silvia Bächli] semble se désintéresser des vues d'ensemble, des grandes lignes ; elle n'attache de l'importance qu'au détail, aux interstices et à la fragmentation, au reflet ou à l'ombre des choses. Un peu comme le voyageur pour qui le lieu de départ et d'arrivée n'ont que peu de valeur, être en route est la seule chose qui compte pour elle<sup>37</sup>. »

Avant tout désir artistique ou émergence d'une pratique plastique, j'ai été dans mon parcours d'abord sensible aux formes littéraires. J'ai éprouvé la recherche du « mot juste » dans l'écriture avant celle du « tracé juste » dans le dessin. C'est sans doute pourquoi j'ai porté un si grand intérêt à la pratique de Silvia Bächli. Il y a chez elle la volonté de se rapprocher de la justesse dans l'inscription. Son temps se partage entre balades dans certains lieux et pratique du dessin dans son atelier. Exécutés d'après certaines choses qu'elle

a ressenties, observées ou parcourues à l'occasion de ses marches, beaucoup de ses dessins sont jetés avant qu'un lui paraisse acceptable. Devant sa table de travail, elle dessine en essayant de (re)trouver ces choses vécues : « "Où est-ce que je suis passée hier sur mon chemin pour faire des courses ?" ou encore "Comment je ressens mon dos à ce moment-là<sup>38</sup> ?" » L'artiste cherche à transcrire ces choses que l'on ne peut traduire entièrement sans qu'il en reste un résidu intraduisible, dont on perçoit pourtant l'existence. Elle évoque ce phénomène lors d'un entretien : « [...] j'ai relu à plusieurs reprises *Det* (ou "Das" en allemand), le très gros livre de la poétesse danoise Inger Christensen, écrit en 1969 et considéré comme de la poésie expérimentale. [...] Je me sens très proche de l'œuvre d'Inger Christensen. Il existe des choses et des états auxquels nous ne pouvons pas appliquer de mots. Inger Christensen appelle cela "des formes intermédiaires de communication, des étapes de pensée". On l'a sur le bout de la langue : *das, das da... das* (ça, ça là... ça). Dans mes dessins, je connais très bien cet état du "mot sur le bout de la langue", quand le mot employé n'est pas tout à fait exact, qu'il n'est pas juste, que l'on fige quelque chose qui veut rester en mouvement, chatoyant, ambigu... entre-formes, phases transitoires<sup>39</sup>. »

Face aux installations de dessins de Silvia Bächli, il faut rentrer dans l'exercice d'une lecture qui serait celle – la plupart du temps – non pas d'éléments indépendants les uns des autres, mais d'un récit que forme l'ensemble. Ce récit ressemble à une espèce de monologue à haute voix dont l'écoute est sensorielle, plutôt qu'à une narration faite de mots. Dans la littérature, le texte fige l'association des mots entre eux, alors que dans l'agencement de ses espaces se trouve une sorte de spontanéité et d'inachèvement, parente de celle que peuvent prendre les formes orales : « [...] l'artiste, semblable au rêveur qui raconte son rêve et se trouve encore sur la scène de celui-ci, ne perçoit pas en entier. Son récit est conditionné par les retards et les accélérations de sa mémoire, qui créent un mouvement rhapsodique régulant la respiration du dispositif d'ensemble<sup>40</sup>. » Dans l'histoire que nous raconte Silvia Bächli, il n'y a pas de centre autour duquel les dessins gravitent ou de hiérarchie entre eux, chacun a son rôle parmi les autres. On peut parler du champ d'énergie d'un dessin, de tonalité, d'interférence entre, de puissance vis-à-vis d'autres. Ce qu'elle cherche à créer par ces espaces, c'est un équilibre instable, une flexibilité, en attendant de trouver une partition plus acceptable au regard de ce monde dans lequel elle puise.

36 Jonas Storsve, *Silvia Bächli, Nuit et Jour/Night and Day*, cat. exp., Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 2007.

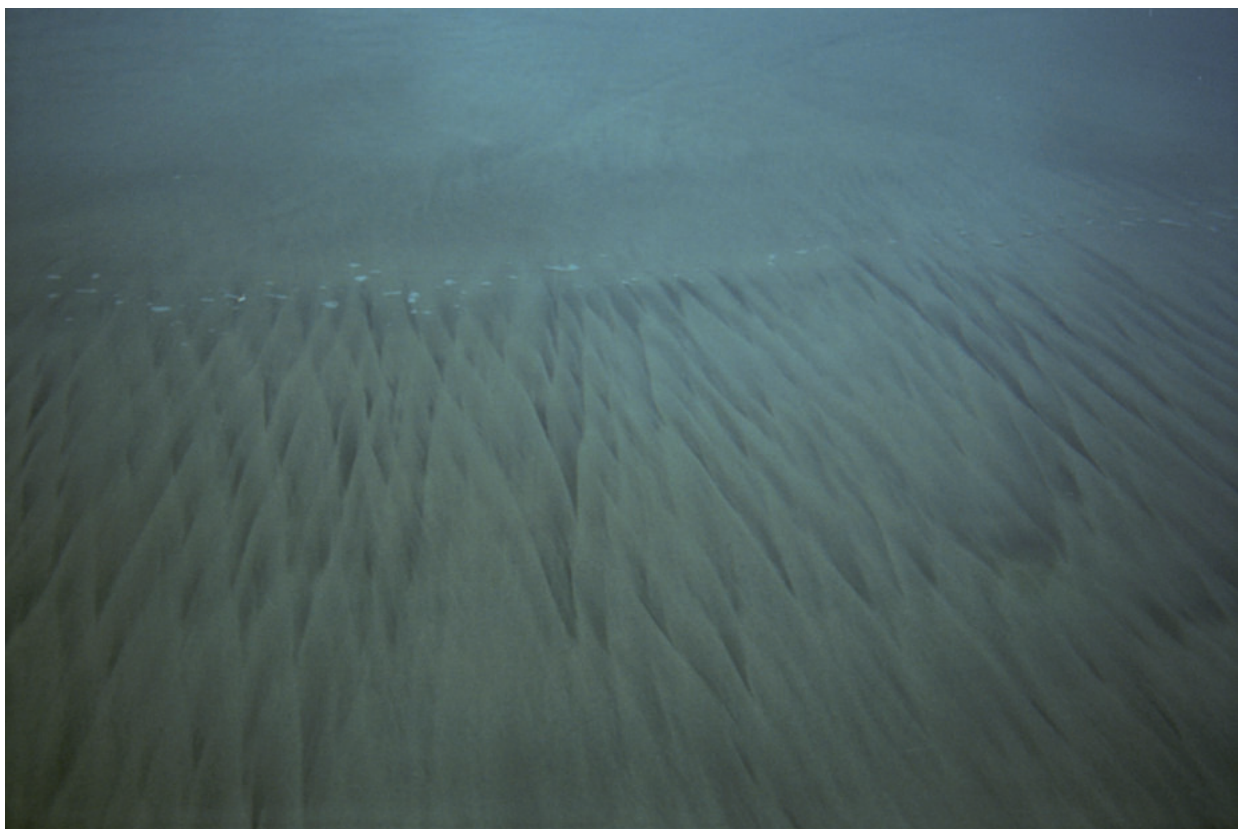
37 *Ibid*, p. 5.

38 Silvia Bächli, « Sous les traits », entretien avec Anaël Pigeat et J. Emil Sennwald, *Roven*, n° 3, printemps-été 2010, p. 15.

39 *Ibid*, p. 17.

40 Jonas Storsve, *op. cit.*, p. 10.





J'envisage la forme poétique comme pensée au moyen d'images. Je ne parle pas ici de l'image poétique dans le sens d'une esthétique contemplative, mais comme d'un système capable d'évoquer ce monde dans lequel nous ne cessons de vivre.

Si, comme je le disais plus haut, produire une œuvre consiste à rendre absent ce que le monde nous offre de visible, la forme poétique peut redonner une lisibilité à cet invisible.

Le regardeur ne peut être touché par une forme poétique et s'ouvrir à cette part du lisible que s'il s'y projette – c'est-à-dire s'il arrive à prolonger sa perception en créant un lien entre les images poétiques qui lui sont proposées et son vécu.

La poésie a alors la capacité de renforcer une impression en nous : celle de la première fois, que nos habitudes camouflent. Elle nous fait faire l'expérience de l'inconnu par certaines choses qui nous sont familières : « si quelqu'un se souvient de la sensation qu'il a eue en tenant pour la première fois une plume en main ou en parlant pour la première fois dans une langue étrangère, et si cette personne compare cette sensation avec celle qu'il éprouve lorsqu'il effectue cette action pour la millième fois, il partagera sans doute notre avis<sup>41</sup> » : l'art génère de la poésie.

Aussi, je crois qu'il est important de ne pas tout expliquer, pour ne pas perdre cette poésie. Entre l'individu et l'objet plastique, la liberté de la rencontre doit rester ample.

Face à ce que nous voyons,  
nous tremblons.

En tant que regardeurs, nous reconnaissons une sensation que nous avons perdu, nous touchons du doigt une sorte d'essence que nous ne pouvons ni expliquer, ni identifier précisément. De la poésie, chacun bascule vers sa prose.

Peut-être que l'auteur court continuellement après la première sensation, la première image qu'il a voulu réalisée.

Produire quelque chose prouve que ce que nous vivons ne s'écoule pas en vain ; que l'habitude ne dévore par tout.

<sup>41</sup> Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Allia, Paris, 2008, p. 20.

## DIMANCHE

Devant ma table de travail ou sur le mur,  
je m'enfonce dans le dessin.  
Je translate du monde qui m'entoure vers  
un terrain vague mental. N'allant nulle  
part, m'avançant à la rencontre de pensées  
hybrides et de paradoxes.  
À l'intérieur de cet espace à soi,  
je marche en aveugle.

Je trace des lignes.  
Mon geste est répétitif et dure longtemps.  
Il ne s'affirme que dans son inachèvement.  
Le sens de ce que je fais se révèle par  
le non-sens de ce geste.

Ce qui est infini est rigoureusement  
monochrome. Pour moi, le noir est la couleur  
la plus à même de traduire mon entreprise.  
Incommodant la vision, la densité de  
cette couleur déploie un espace dans  
lequel mon regard se noie. Dans le noir,  
il n'y a pas que le noir. J'y perçois  
une sorte de fourmillement de choses.  
Je suis absorbée devant ce champ  
de possibles.

Le vide qui accompagne ma solitude est relatif. Mes pensées divaguent où bon leur semble, se connectent, se combinent, et construisent des réflexions.

Je pense, sans choisir. À l'intérieur de ce cheminement, je ne cherche rien, sinon le plaisir de me perdre, jusqu'à oublier mon parcours et moi-même.

Cette expérience intérieure motivée par le dessin, révèle cette dualité à laquelle je me heurte : le besoin d'écrire et en même temps, d'arrêter d'écrire ; d'être et de ne pas être, ou plutôt, d'être autre chose.

Ma solitude est heureuse. Pour l'instant, je l'associe à une forme de liberté.

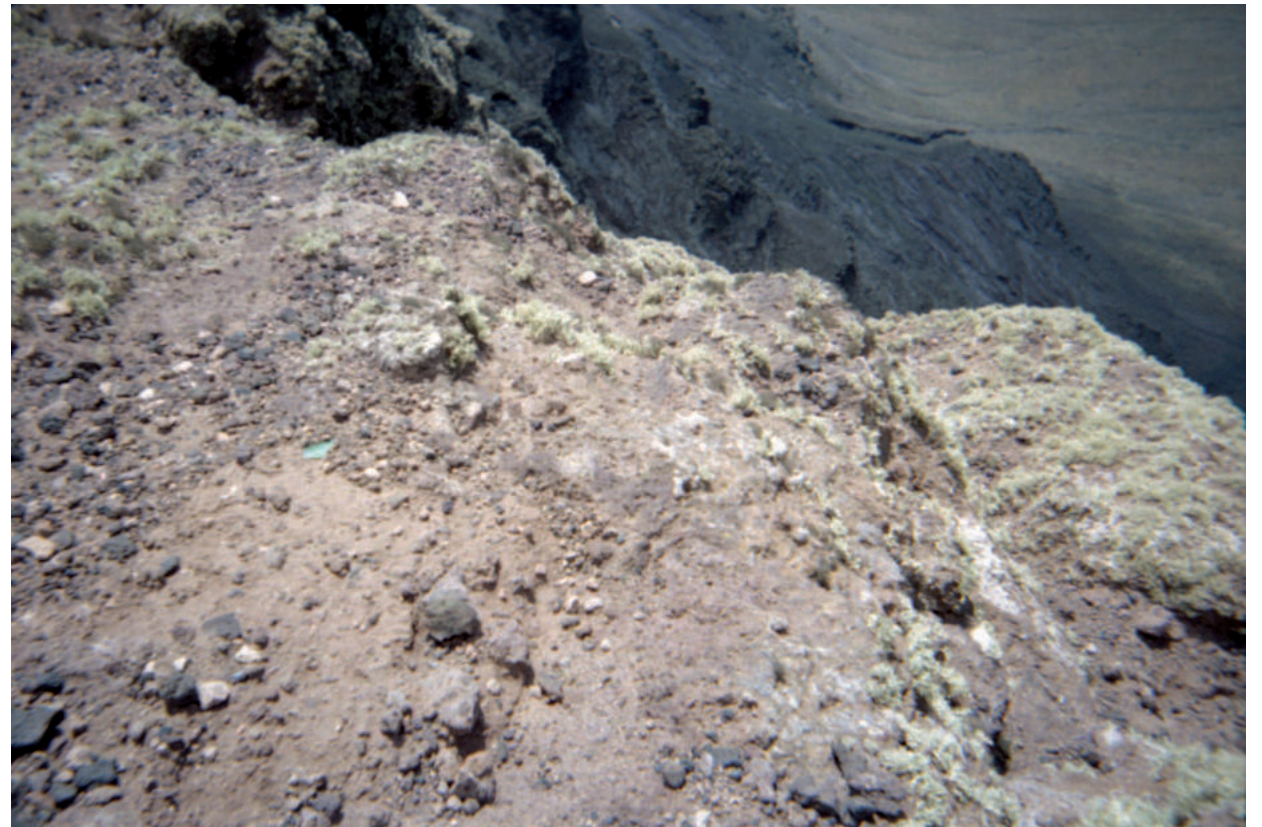
Ni le bruit ni aucun contact ne peuvent venir parasiter cette errance.

























## BIBLIOGRAPHIE/RÉFÉRENCES

### THÉORIE

Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, préface de Jennifer Allen, Rivages, Paris, 2000

Alan Bowness, *Les Conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Allia, Paris, 2011

Louis Albert de Broglie, *Leçons de choses*, Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2010

Marie-Haude Caraës & Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, postface de Jean Lauxerois, Réunion des musées nationaux, Paris, 2011

Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, traduit du russe par Régis Gayraud, Allia, Paris, 2008

André Gide, *De l'influence en littérature*, Allia, Paris, 2010

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Zones sensibles, Bruxelles, 2011

John Maizels, *Mondes imaginaires/Fantasy Worlds*, traduit de l'anglais par Corinne Hewlett et Catherine Ianco, Taschen, Cologne-Londres-Paris, 1999

*Le Petit Larousse illustré en couleur*, Larousse, Paris, 1998

Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Publications orientalistes de France, Paris, 1977

Théodore Zeldin, *De la conversation*, traduit de l'anglais par Éric Diacon, Fayard, Paris, 1999

### ÉCRITS D'ARTISTE/CONVERSATIONS RETRANSCRITES

Guillaume Barborini, *Chercher, se situer, s'orienter, avancer, se perdre*, cf. <http://chercher-seperdre.over-blog.com/>, 2011

Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, Paris, 2005 (é. o. 1970)

Gaston Chaissac, *Onze lettres inédites*, suivi de *Préface d'archevêque*, Harpo &, Marseille, 2003

Tacita Dean, *Écrits choisis 1992-2011*, édition dirigée par Anne Bertrand, introduction de Jan Svenungsson, traduit de l'anglais par Anne Bertrand, Claire Bonifay et Jeanne Bouniort, coll. Que dit l'artiste ? École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, Strasbourg, 2011

Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, précédé de *Notes*, Éditions du Seuil, Paris, 2006

Sarah d'Haeyer & Dominique Gilliot, *Inventaires à bascule, pour mémoire*, RitaGada, Lille, 2005

Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, nouvelle édition augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas, traduite de l'espagnol par André Gabastou, Verticales, Paris, 2009 (é. o. 1997)

Piero Manzoni, *Contre rien*, suivi d'un entretien avec Ettore Sordini, traduit de l'italien par Martina Cardelli et Danielle Orhan, Allia, Paris, 2002

Valérie Mréjen, *L'Agrume*, Allia, Paris, 2001

Valérie Mréjen, *Eau sauvage*, Allia, Paris, 2004

Hans Ulrich Obrist, *Conversations. Volume I*, Manuella Éditions, Paris, 2008

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, Paris, 2008, (é. o. 1975)

### EXPOSITIONS/CATALOGUES D'EXPOSITION

« Atlas. How to carry the world on one's back ? », exposition itinérante organisée par Georges Didi-Huberman, ZKM, Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 7 mai-7 août 2011

*Silvia Bächli*, cat. exp., Trafic FRAC Haute-Normandie-Domaine de Kerguéhennec-Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Sotteville-lès-Rouen-Bignan-Strasbourg, 2002

« Erre, variations labyrinthiques », Centre Pompidou Metz, 12 septembre 2011-5 mars 2012

« The House of Viktor & Rolf », Barbican Art Gallery, Londres, 18 juin-21 septembre 2008

« Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007 », Centre Pompidou Metz, 7 mars 2012-29 juillet 2013

Jonas Storsve, *Silvia Bächli, Nuit et Jour/ Night and Day*, cat. exp., Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 2007

« My Winnipeg », La Maison rouge, Paris, 23 juin-25 septembre 2011



## LITTÉRATURE

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, traduit de l'américain par Jacques Chambon et Henri Robillot, Gallimard, Paris, 2000 (é. o. 1953)

André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1991 (é. o. 1928)

Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, 1996 (é. o. 1942)

Laurent Derobert, *Fragments de mathématiques existentielles*, Delirium, Avignon, 2010

Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, postface de Joël Gayraud, Mille et Une nuits, Paris, 2000 (é. o. 1794)

Pierre Moustiers, *La Paroi*, Gallimard, Paris, 1972 (é. o. 1969)

Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1972 (é. o. 1964)

Claude Simon, *Triptyque*, Édition de Minuit, Paris, 2007 (é. o. 1973)

Aurélien Talbot, *Piscine bleue*, Éditions Mix, Paris, 2008

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, traduit de l'anglais par Maire-Claire Pasquier, Gallimard, Paris, 1994 (é. o. 1925)

## FILMS

Alain Cavalier, Françoise Widhoff et Florence Malraux, *La Rencontre*, 1996, France, film 35 mm, couleur, son, 75 min.

Sofia Coppola, *Lost in Translation*, 2003, États-Unis, Japon, film 35 mm, couleur, son, 102 min.

Raymond Depardon, *Faits divers*, 1983, France, vidéo, couleur, son, 108 min.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988, France, 4 films 35 mm, couleur, son, l'ensemble 264 min.

Todd Haynes, *I'm Not There*, 2006, États-Unis, film 35 mm, couleur, son, 135 min.

Yorgos Lanthimos, *Canine*, 2008, Grèce, film 35 mm, couleur, son, 96 min.

David Lynch, *Inland Empire*, 2006, États-Unis-France-Pologne, vidéo, noir et blanc et couleur, son, 172 min.

Terrence Malick, *The Tree of Life*, 2008, États-Unis, vidéo et film 35 mm, couleur, son, 138 min.

Béla Tarr, *Le Nid familial*, 1977, Hongrie, film 35 mm, noir et blanc, son, 100 min.

Gus Van Sant, *Gerry*, 2002, États-Unis, film 35 mm, couleur, son, 103 min.

Lars von Trier, *Les Idiots*, 1997, Danemark, vidéo, couleur, son, 117 min.

Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)*, 1986, République Fédérale d'Allemagne-France, film 35 mm, noir et blanc et couleur, son, 126 min.

## TABLE DES MATIÈRES

CONTINUUM	22
LES TERRAINS	38
LA FOULE	64
LA MAISON-ATELIER	76
DIMANCHE	96

## REMERCIEMENTS

Je voudrais particulièrement remercier,  
pour leurs conseils et leur regard  
bienveillant,

mon tuteur de mémoire, Anne Bertrand,

mon directeur de recherche,  
Stéphane Le Mercier.

Ainsi que, pour les discussions  
qu'ils ont accepté de construire avec moi,  
les histoires qu'ils m'ont racontées,  
pour leur enthousiasme et leur générosité :

Guillaume Barborini  
Victor Schallhauser

Raymond Couvert  
Sylviane Thomas  
Cécile Mispelaere  
Marjolaine Mispelaëre  
Guy Thomas  
Jean-Baptiste Janot  
Aline Fuchs  
Aude Bottet  
Annabelle Roche

Régis Flandrin  
Christophe Holstein  
Jules Peiro  
Alain Simon  
Roselyne Bouvier  
Philippe Poirot

Margaux Othats  
Mathias Vouters  
Émeline Galhac  
Élise Alloin  
Jean-Claude Luttmann  
Claude Horstmann  
Audrey Ohlmann  
Nina Ferrer-Gleize  
Arthur Debert

Philippe Sidre  
Laurent Odelain  
Delphine Gatinois  
Morgane Britscher  
Évelyse Millet  
Marina Smorodina  
Stéphanie Becheanu  
Julien Daubigny  
Louis Picard

Je crois en une espèce de conversation  
entre le monde et l'individu.

Une interdépendance en tout cas,  
qui engage une incessante construction  
de l'un par l'autre.

Dans mon parcours, compte la rencontre  
avec des situations, des objets ou  
des individus.

Mon attitude est celle de l'errance,  
du milieu, de la nuance, de la proposition.

Peut-être que je cherche mon langage.