

QUELQUE PART DANS 1—2.3 L'INACHEVÉ

Céline Domengie — Oriane Helbert

Quelque part dans l'inachevé, septembre 2016



**QUELQUE
PART DANS
L'INACHEVÉ**

1—2.3

Entretien avec

Pierre Sauvanet

Professeur en esthétique et philosophie de l'art,
Université Bordeaux Montaigne

LA RECHERCHE EN ART À L'UNIVERSITÉ

Pierre Sauvanet : Commençons par une précaution oratoire, qui est aussi une prudence méthodologique. Vous allez me poser des questions à propos de la recherche en arts plastiques ; au sens strict je suis professeur en esthétique et philosophie de l'art, ce qui veut dire que même si j'ai une pratique personnelle à côté, qui est plutôt musicale que plastique d'ailleurs, je me sens compétent essentiellement à diriger des thèses d'esthétique et donc à diriger des travaux qui ne relèvent pas toujours directement des arts plastiques. Je ne me sens donc qu'à moitié compétent dans mes réponses dans la mesure où je pourrais, je pense, assez bien vous dire ce qu'est une recherche en esthétique, mais je vais répondre à ma manière à ce qu'est une recherche en arts plastiques.

[La trame de la discussion, communiquée à Pierre Sauvanet quelques jours avant l'entretien, se décomposait ainsi : un questionnement et un passage de texte choisi.]

Oriane Helbert : La première question portait sur l'*entre*, je vous la repose :

La recherche en arts plastiques n'est-elle pas une affaire de dualité et de doublement ? Entre rêverie et raison, entre l'imagination et la connaissance scientifique ? Le chercheur en arts plastiques ne se situe-t-il pas toujours *entre* des espaces, des temporalités, des modes de connaissance ?

« L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance¹ ».

P. S. : Ce qu'il y a derrière cette question, c'est la figure du bricoleur au sens positif du terme, au sens technique que lui donne Lévi-Strauss.

1. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 37.

La question m'a moi emmené vers autre chose, votre proposition du *entre* m'a fait penser à l'*entre* bachelardien. Toute l'œuvre de Bachelard a consisté à se trouver comme il le dit lui-même, entre l'*animus* et l'*anima* — deux mots latins qu'il choisit et qui renvoient tous les deux à la même étymologie. On pourrait traduire *animus* par esprit et *anima* par âme, cela semble assez proche et en même temps on sait que la caractéristique de Bachelard c'est de l'exprimer aussi en termes *diurne* et *nocturne*. Il y a donc l'*animus* au sens de l'esprit, plus proche de l'esprit scientifique et qui travaille le jour, qui fonctionne par hypothèse, par démonstration, par preuve, etc. Et l'*anima* nocturne qui travaille, elle, par l'imaginaire, par rêverie et qui vient, non pas s'opposer à, mais compléter l'*animus*. Bachelard, c'est quelqu'un qui a mené les choses en termes scientifiques et en termes imaginaires de front tout le temps, puisque la même année 1938 il publie *La formation de l'esprit scientifique* et *La psychanalyse du feu* : en cela c'est un cas de *entre* que je trouve absolument fascinant.

Voilà une réponse indirecte en esthétique ; maintenant, si on applique cela à la recherche en arts plastiques, je pense qu'il y a aussi cette sorte de dédoublement. Toute la question est que ce dédoublement ne tende pas vers la schizophrénie, qui est au sens strict une maladie extrêmement grave ; par contre, je pense que ce dédoublement peut être positif, voire salvateur, et là effectivement il faut aller voir ailleurs que chez Bachelard, c'est-à-dire qu'il faut à la fois s'inspirer de cette audace et aller ailleurs. Je m'explique : Bachelard considérait que la poésie était l'art universel, c'est-à-dire l'art qui englobe tous les autres, essentiellement parce qu'il voyait dans la poésie ce qu'il savait faire lui-même : Bachelard est un homme du langage. Toutes les fois où il parle de la sculpture ou des arts plastiques, c'est toujours par des textes, toutes les fois où il parle de l'élément eau, c'est à travers des textes sur l'eau, etc. Il resterait donc tout un champ à étudier, et certains ont commencé à s'y atteler, qui serait une sorte d'esthétique bachelardienne des arts plastiques.

Tout cela pour dire que les arts plastiques ne sont pas la poésie et qu'au sens même l'image n'est pas du langage, ou alors langage au sens très large, mais ce n'est pas du langage articulé, c'est un autre système de signes. À mon sens la difficulté propre de

la recherche en arts plastiques serait donc d'articuler non seulement deux visages, un visage scientifique au sens bachelardien et un visage pratique ou imaginaire, là encore au sens bachelardien, mais encore deux systèmes de signes. Bachelard, lui, était soit dans la poésie soit dans la science, mais dans les deux cas c'est du langage ; en arts plastiques, la grande difficulté pour moi c'est d'articuler image et langage, c'est-à-dire à la fois de travailler sur des objets visuels et sur un usage du langage, qui lui n'est pas un usage poétique, mais qui doit être un usage scientifique au sens des sciences humaines. Il y a donc une double difficulté : la première entre le jour et la nuit, c'est-à-dire entre la science et la pratique, la deuxième entre image et langage, qui sont deux systèmes de signes, certes parfois complémentaires mais pas toujours.

Céline Domengie : Effectivement les arts plastiques sont obligés de rentrer dans un moule qui a été pensé pour une certaine recherche qui est la recherche scientifique d'une certaine façon.

P. S. : Oui, globalement oui, je suis d'accord.

C. D. : Parce que la recherche en arts plastiques, ça ne veut pas forcément dire qu'il faille passer par les mots pour expliquer ce que l'on fait, la recherche en arts plastiques elle est d'abord dans la matière.

P. S. : Alors on parle en fait de deux choses différentes, moi je pensais à une recherche au sens d'une thèse ou d'un article, c'est-à-dire d'une recherche transmissible.

C. D. : Oui, qu'est ce que la recherche finalement !?

P. S. : Voilà ! Effectivement, comme quoi c'est nécessaire de poser ce genre de questions, moi je pensais que votre question à toutes les deux portait sur la recherche médiatisée par le langage, qui inclut bien sûr nécessairement cette posture de l'artiste chercheur dans la matière et souvent en dehors des mots, mais aussi la restitution de cette posture de manière transmissible par des textes, j'ai compris la question du *entre* comme cela.

C. D. : D'accord, moi je ne l'avais pas lu comme ça, c'était une proposition d'Oriane. Moi quand je pense recherche je ne la pense pas nécessairement à travers le prisme universitaire et je pense plutôt expérimentation en fait.

O. H. : Pour moi c'était bien ce à quoi vous avez répondu, la recherche au sens d'une thèse en arts plastiques.

P. S. : Oui, parce que je pensais vraiment que c'était une démarche de thèse, mais effectivement j'aurais pu répondre en terme d'expérimentation.

C. D. : Mais on peut parler de la recherche en art sans nécessairement l'aborder dans le cadre universitaire, elle aussi produit de la connaissance seulement elle n'entre pas dans le registre des sciences. C'est plutôt ce paradigme-là qui moi m'interpelle en ce moment. Mais effectivement c'est une tout autre question et une tout autre problématique.

P. S. : Oui, c'est une autre question et en même temps c'est une partie pour moi de la question qui a été posée là. Comment travailler à même la matière sans nécessairement passer par les mots.

C. D. : Ça rejoint les questions que j'avais préparées pour Pierre Baumann sur la question de l'écriture.

O. H. : L'écriture de la pratique ?

C. D. : Oui. En m'appuyant sur des citations extraites de *Quelque part dans l'inachevé* de Jankélévitch. Je

pourrais vous lire un petit passage dans lequel Jankélévitch dit que l'artiste ne peut pas écrire sur son travail :

« On a enfin une œuvre comme on obtient une biographie et une nécrologie : quand tout est terminé. [...] C'est une consécration posthume. Je n'ai pas d'œuvre pour moi-même, tu n'as pas d'œuvre pour toi-même, personne n'a d'œuvre pour soi-même : car ce n'est jamais le même qui, au même moment, construit son œuvre et en parle. Par contre, je peux avoir une œuvre pour les autres, à condition toute fois de ne pas le savoir et de ne pas loucher sur mon propre génie [...]. Comment qualifier l'écrivain qui, dès cette vie, ferait son courrier en pensant déjà à sa correspondance générale et à ses futures œuvres complètes ? Et que dirions-nous de l'homme de lettres s'il parlait de ses propres œuvres comme nous parlons des dialogues de Platon ? Nous dirions que cet homme de lettres est un singe de lettres et que ce dédoublement est contre-nature. Ai-je une « œuvre » ? N'ai-je pas une œuvre ? De toute façon ce n'est pas à moi d'en juger. Jugez-en vous-même. Moi, cela ne me regarde pas. Ce n'est pas à moi de contempler ma propre statue, de m'observer dans la glace en train d'écrire. L'écrivain qui exprime sa colère, sa douleur ou son espoir, écrit, s'il est sincère, parce qu'il

est tout entier cette souffrance, cette colère ou cet espoir. Aux critiques, aux lecteurs de diagnostiquer ces sentiments et de ranger l'écriture sous telle ou telle rubrique... Chaque homme considéré respectivement est intérieur à lui-même et ne peut sortir de soi que s'il tient à occuper sa place dans le zoo de la république des lettres². »

Ce qui me fait réagir c'est qu'il parle d'œuvre, mais comme d'une œuvre une fois qu'elle est terminée. Un artiste peut parler de son processus de travail, il peut parler de son bricolage et là il peut y avoir quelque chose qui peut devenir la matière d'un discours sur son œuvre.

P. S. : Parce qu'on est dans le processus effectivement.

C. D. : Et ce à quoi je pensais aussi c'est justement au lien avec la poésie. J'ai l'impression que dans les arts plastiques on a une espèce de légitimité à reconquérir par rapport à ça. Nathalie Heinich fait la distinction entre le peintre et l'artiste et le fait que les peintres ont dû revendiquer le fait qu'ils faisaient partie des arts libéraux, finalement on ne s'est peut-être pas départi de cet héritage là ?

2. Vladimir Jankélévitch dans *Quelque part dans l'inachevé* de Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, Paris, Gallimard, 1987, p.12-13.

P. S. : Oui, et en même temps j'ai l'impression qu'il n'y a jamais eu autant d'artistes qu'aujourd'hui, tout le monde veut devenir artiste, il n'y a jamais eu autant de musées d'art contemporain, il n'y a jamais eu autant d'endroits pour montrer la création vivante. Donc j'ai quand même tendance à penser que cette question est peut-être vivace dans le milieu universitaire, où il faut défendre le statut de la recherche en arts, au même sens qu'une recherche en histoire ou en philosophie : il faut défendre cette place. Ma position est d'autant plus facile que je viens moi-même d'une autre discipline, une discipline historique en terme de recherche, qui est la philosophie. Mais je pense que si on prend le point de vue, non pas universitaire mais de la vie réelle, la place de l'artiste plasticien est relativement enviable.

Une pensée en forme de chiasme

O. H. : Entre recherche théorique et expérimentations plastiques, la recherche en arts plastiques semble naviguer, voire errer, entre l'espace et le temps de l'élaboration de la pensée par l'écrit, et l'espace et le temps de l'expérimentation plastique. La pensée dans la pratique ne disparaît pas mais elle semble travailler d'une autre manière, moins attentive à elle-même sans doute, voire presque silencieuse

— elle semble travailler à notre insu. Peut-on dire que dans le temps et l'espace où la matière est travaillée la pensée nous travaille ?

« Comment, alors qu'il est, métaphoriquement parlant, immergé dans sa nuit, comment travaille un chercheur en arts plastiques ? Comment travaille-t-il dans sa nuit pour aller vers son jour, pour s'avancer vers ce qui cherche à se faire jour en lui ? Plus précisément encore, comment travaille-t-il la nuit, la matière même de sa nuit, comme d'autres travaillent le marbre ou le bois ? Et comment cette nuit là, en retour, le travaille-t-elle ?³ ».

P. S. : Je ne sais pas en quel sens prendre certains mots qui sont là... S'il s'agit de dire qu'on est toujours travaillé, que ce soit en pensée ou en action, en théorie ou en pratique, par des choses qui nous viennent de l'extérieur, alors oui. S'il s'agit de dire que le temps est absolument nécessaire à toute création, oui encore, et je pense à cette phrase très belle et très simple de Miró, qui dit dans un entretien : « Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon vocabulaire de formes par exemple,

je ne l'ai pas découvert d'un coup. Il s'est formé presque malgré moi. Les choses suivent leur cours naturel. Elles poussent, elles mûrissent. Il faut greffer. Il faut irriguer, comme pour la salade. Ça mûrit dans mon esprit. Aussi je travaille toujours à énormément de choses à la fois⁴ ». J'aime bien cette métaphore végétale qui revient à mettre l'accent sur la temporalité nécessaire à cette pensée, disons en acte, qu'est ici la recherche en arts plastiques. Ensuite je me suis demandé si dans le mot *insu* il y avait un clin d'œil à ce que j'avais essayé de développer ou pas, je ne sais pas. Je définis la notion d'insu comme un inconscient positif, pour le dire très vite, c'est-à-dire qu'on a l'habitude de définir l'inconscient par son aspect refoulé dans la théorie freudienne et dans d'autres théories postérieures ; or il y a une dimension d'inconscient nécessaire à la réalisation de quelque chose, et je pense que cela peut peut-être rejoindre votre question. Exemple très simple : toutes les fois où je fais retour sur une action tout en la faisant, il arrive que cette réflexivité, donc cette conscience au carré, rende la chose impossible. Si je joue au tennis tout en réfléchissant aux règles du tennis

3. Jean Lancry, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, dir. Pierre Gosselin et Eric Le Cogüiec, Presses de l'université du Québec, 2009, p. 10.

4. Joan Miró, « Je travaille comme un jardinier », entretien avec Yvon Taillandier, *XX^e siècle*, n°1, février 1959.

et à la technique du revers — est-ce que je mets les deux mains ou est-ce que je n'en mets qu'une — cela rend littéralement l'action impossible.

Donc en fait, contrairement à ce qu'on pense, il y a des millions d'actions qui non seulement supposent, mais nécessitent une forme d'inconscience, comme si je bloquais le court-circuit de la conscience qui ne cesse de réfléchir sans cesse à ce que je suis en train de faire. Si cette conscience réflexive permanente est toujours là, en réalité un grand nombre d'actions sont impossibles. Tout cela a même une longue histoire, j'aime beaucoup chez Léonard la devinette qui consiste à demander : qu'est-ce qu'on cherche et qu'on ne trouve pas, et qu'est ce qu'on trouve quand on ne le cherche pas ? C'est le sommeil. Cela fonctionne aussi dans le journal de Stendhal : vouloir être naturel est impossible, soit je suis naturel, soit je ne le suis pas, mais je ne peux pas vouloir-être-naturel. Bref, il y a plein d'actions de la sorte qui sont finalement impossibles du côté de la volonté ou de la conscience. Je pense qu'il y a des actions créatrices qui fonctionnent sur ce principe-là, où je dois en quelque sorte mettre entre parenthèses, en suspens, la conscience réflexive. Il y a des paradis artificiels pour cela, qui sont des enfers naturels, et qui consistent à

débrancher la conscience en quelque sorte, pour laisser faire des sortes de flux ou de courants de création.

C'est une difficulté supplémentaire dans l'articulation de la première question, c'est-à-dire autant l'écriture liée à la pratique suppose une hyper conscience réflexive, autant la pratique artistique suppose à plusieurs moments au contraire une sorte d'abandon au flux créateur — c'est comme si c'était deux moments différents et je crois que cela se ressent dans la façon de présenter son travail.

L'errance

O. H. : Quelle méthode adopter pour une recherche en arts plastiques ? Si le faire, l'expérimentation plastique donne des (dés)orientations à la pensée à son insu, alors il n'est pas possible de savoir à l'avance le chemin exact que va prendre cette pensée. On peut tout au plus miser sur une trajectoire. Peut-on dire alors que l'errance et le dessaisissement font partie intégrante du travail de recherche ?

« Par définition, le chercheur court après quelque chose qu'il n'a pas sous la main, qui échappe, qu'il désire. [...] Parfois dans sa course, il s'arrête, interdit : une autre chose tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas. [...] La désorienta-

tion de l'accidentel fait apparaître la substance même du parcours, son orientation la plus fondamentale⁵ ».

P. S. : Là aussi, comme la référence à Bachelard, cette citation m'a aussitôt fait penser à autre chose qui a été traité dans l'histoire des sciences, du côté de l'épistémologie. On croit parfois que cette question est spécifique à la recherche en arts plastiques, en réalité il y a également de nombreux livres qui traitent de cela du côté des sciences exactes. Le premier exemple, c'est le livre de Paul Feyerabend qui s'appelle *Contre la méthode*, paru en 1975, et qui a fait relativement scandale parce que tout à coup un scientifique de l'intérieur explique qu'il y a d'autres manières de trouver — enfin, de chercher d'abord et de trouver ensuite. C'est un livre très argumenté qui est en fait difficile à lire parce qu'il suppose de nombreuses connaissances en sciences exactes, en histoire des sciences et en épistémologie.

Dans un deuxième temps, je me suis demandé si la question ne renvoyait pas au concept de *sérendipité*. Il y a de nombreuses définitions de la sérendipité, mais sa définition large c'est littéralement : je trouve ce que je ne cherche pas. Là aussi, du côté des

sciences exactes, il y a de très nombreux cas. La pénicilline, on la découvre parce qu'on ne la cherche pas : tout à coup il y a des moisissures qui apparaissent accidentellement dans une boîte de Petri dans laquelle était cultivée une bactérie, et voilà que cette moisissure a empêché la bactérie de se développer ! Donc cela pourrait peut-être nous servir en terme de protection médicale. Je relierais cela à nouveau à cet état d'inconscient positif, c'est-à-dire au fait de trouver ce qu'on ne cherche pas. Je ne suis pas certain au fond que ce soit spécifique aux arts plastiques. Je pense que plus qu'une spécificité en art, c'est sans doute une spécificité de la recherche pure, de la découverte. La question reste donc partiellement en suspens : qu'est-ce qui est absolument spécifique à la recherche en arts plastiques ? Et je ne suis pas certain que ce soit à moi d'y répondre !

05 octobre 2015.

5. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 9-10.

Entretien avec
Jean-Paul Thibau
Artiste

ART, YOGA, MÉDITATION

Céline Domengie : Je vois un point commun entre la pratique yogique et la pratique artistique, c'est l'action consciente. On pourrait parler d'une qualité de présence.

Dans le yoga, pour atteindre la connaissance, on parle de discrimination, c'est une sorte d'évaluation qui aide à la prise de décision... La prise de décision : un exercice dont l'artiste est coutumier.

Présence et décision. Ces deux termes résonnent-ils avec ta pratique de la méditation et ta pratique artistique ? Cela t'évoque peut-être des exemples concrets ?

Jean-Paul ThibEAU : À la présence et la décision, je rajouterai un élément primordial, celui du silence.

Le silence est nécessaire, l'atténuation du bavardage intérieur, ouvrir un espace en suspens, un temps de perception ouverte, d'écoute où la

présence coïncide avec la réalité de la situation. La présence devient alors ce qui permet d'être en situation consciente de pratique : pratique de méditation ou pratique artistique — et c'est grâce à cette présence consciente que vont pouvoir s'éclairer les décisions.

Lors de la pratique de méditation, on est sujet au bavardage mental, le fonctionnement du cerveau est plus perceptible, des scénarios se succèdent dans l'esprit — pour modérer cela on porte son attention sur la respiration naturelle. Il y a un mouvement de va et vient entre l'attention à la respiration et l'observation des mouvements de la pensée. On regarde, on écoute, on prend la décision d'observer cela sans juger, sans se juger. Une pensée, et hop une autre ! On contacte autre chose. Évidemment, on n'arrête pas le flux des pensées, il y en a toujours. Une prise de décision est en jeu : je me laisse porter par ça ? Je rentre dans

le scénario ? Je vis les émotions et les sensations qui sont liées au scénario ? Ou bien, hop ! Je lâche et je reviens au contact de ma respiration.

Ce n'est pas sans lien avec l'activité artistique où on a toujours plein d'idées. On réunit des matériaux qui semblent être le plus proches, le plus aptes à pouvoir produire quelque chose et c'est là où il faut prendre des décisions. D'où l'intérêt d'une certaine forme de méditation, ou une certaine qualité de présence qu'on peut avoir pour faire des choix pertinents ; alors, on peut choisir directement, à partir des moyens mobilisés.

Mais on peut aussi se dégager de la psychologie de la décision, engager un processus aléatoire. Comme la manière de faire impersonnelle activée par John Cage dans la majeure partie de ses œuvres.

Dans *Dharma et créativité*¹, Chögyam Trungpa précise bien que la pratique de la méditation est avant tout un acte créatif qui permet de faire de l'acte créateur un acte en harmonie avec la réalité avec laquelle il se passe, avec lequel il se confond. C'est-à-dire que la méditation amène à la pleine conscience, donc à une hyper présence. Ainsi, on évite tout ce qui est projection, c'est-à-dire qu'on n'est pas

dans l'expression de l'ego pur. Il y a une différence entre activer la créativité pour s'exprimer — je peux exprimer la peur, la colère, ou la joie — et activer l'observation de la réalité des matériaux, de la réalité des phénomènes qui sont là, où, à l'intérieur desquels, on est juste un agent... et on accepte ce qui va se passer, et de jouer avec cela.

Pour faire résonner cela voici des commentaires de Chögyam Trungpa extraits de son livre *Dharma et Créativité* :

« L'expression art dharma ne signifie pas un art représentant des symboles ou des idées bouddhiques, comme la roue de la vie ou l'histoire du Bouddha Gautama. Elle renvoie, au contraire, à un art jaillissant d'un certain état d'esprit chez l'artiste, qu'on pourrait appeler état méditatif. Il s'agit d'adopter une attitude directe dans son travail de création, sans s'attarder sur soi-même.

[...]

Dans l'art méditatif, l'artiste incarne à la fois le spectateur et le créateur du travail. La vision n'est pas dissociée de l'opération, on ne craint pas la maladresse ou l'incapacité d'atteindre son objectif. L'artiste crée tout simplement un tableau, un poème, un morceau de musique, etc.

1. Chögyam Trungpa, *Dharma et créativité*, éditions Guy Tradaniel, Paris, 1999.

[...]

Que l'on adopte l'attitude de l'élève ayant encore bien des choses à apprendre sur l'usage de ses matériaux, ou celle du maître accompli, il reste qu'au moment de créer un travail artistique, un sentiment de confiance total règne. Le message se résume à apprécier la nature des choses telles qu'elles sont et à l'exprimer, sans le combat des pensées et des peurs. On laisse tomber l'agression envers soi-même, soit l'obligation de s'efforcer pour impressionner l'autre, et l'agression à l'égard d'autrui, soit l'intention de le faire marcher »

Je ne sais pas si ça répond à ton premier volet de questions ?

C. D. : Oui, tout à fait, la place du silence est importante et surtout la question de la subjectivité qui va de paire avec celle de la décision. Mais pourrait-on revenir à ta pratique de la méditation que tu décrivais au début ? Il me semble que ce n'est pas quand on est dans l'exercice même de la méditation, au moment où on observe ces flux de pensées, qu'on prend des décisions, là on est plutôt dans un état de présence. Plus elle est pratiquée, plus elle s'affine et plus elle a de répercussions dans la vie de tous les jours, ces répercussions sur la qua-

lité de la présence qu'on peut avoir au quotidien influencent la qualité des décisions que l'on prend dans la vie de tous les jours. C'est moins dans la pratique de la méditation qu'on prend des décisions, que dans la vie de tous les jours où les décisions prises sont de plus en plus fines.

J-P. T. : Effectivement il y a un va et vient et un lien entre la pratique de la méditation assise et l'attention portée aux activités de la vie quotidienne — c'est ce que l'on a coutume d'appeler la pratique de la *pleine conscience*. Dans les deux cas on peut éclaircir son esprit pour prendre des décisions. Dans le processus même de la méditation on arrive à prendre des décisions, pendant, parce qu'on s'observe, on voit ses pensées, on voit vraiment tous les scénarios, tous les automatismes qu'on peut s'auto-déclencher en observant son esprit, ses sensations, ses émotions. Donc parfois, tu prépares en amont tes décisions, tu te dis, j'ai plus envie de me retrouver dans ceci que dans cela. Et puis hop, il y a une idée plus précise qui s'agglutine à ça et qui prédétermine un choix.

Oui, il faut différencier dans les processus de méditations, la méditation assise et la méditation en action. La méditation en action, c'est quand on mène une activité en pleine conscience. Par exemple ce matin

j'ai pratiqué un arrangement floral « Kado » (La voie des fleurs). Pour chaque geste, chaque choix de fleurs et de dispositions des éléments : des décisions se prennent, on essaie le plus possible d'être en contact, présent avec ce que l'on fait. On ne se dit pas : je vais faire ça car cela va vouloir dire ceci ou cela. On est plutôt dans l'organisation bord à bord des éléments végétaux, dans des correspondances d'énergies. L'organisation et l'harmonie d'un espace dans la pratique *kado*, la façon dont on touche un espace avec des fleurs, peut s'étendre à la façon dont on peut toucher l'espace avec des paroles, ou encore dans la façon dont on organise son espace de vie. Avec la pratique régulière la qualité de perception et le rapport à l'existence s'affinent. Cela rejoint aussi l'esthétique de l'existence.

C.D. : En s'observant, on développe une plus grande finesse de connaissance de soi, de son rapport au monde c'est une espèce d'exercice de prise de distance. Il me semble que le type de connaissance spécifique à ces pratiques là est très loin du type de connaissance fabriqué dans le champs des sciences, où on serait plus dans quelque chose de quantitatif, de mesurable. Les pratiques artistiques ne sont-elles pas plus proches du type de connaissance qui se joue dans la

méditation ou le yoga que dans les pratiques scientifiques ? Comment définirais-tu le type de connaissance spécifique engagé par ces pratiques ?

J-P. T. : Dans le champs de l'art, il y a une connaissance empirique qui se met en place petit à petit qui ne se fait pas par induction, par calcul, mais par des successions d'expériences où la théorie n'est qu'un simple matériaux parmi les matériaux et les outils mobilisés pour mener son activité artistique. Ces successions d'expériences produisent petit à petit un corpus de connaissances spécifique à sa propre activité, qui combine à la fois connaissance pratique, savoir spécifique au champ dans lequel on exerce, connaissance de soi, et reconnaissance d'une espèce d'impermanence, d'équilibre et de déséquilibre dans laquelle on se retrouve immergé régulièrement, c'est une familiarisation avec l'indétermination. C'est à cet endroit où l'attention vigilante est très importante et la prise de décision y est fondamentale, puisque ça se joue à travers cette conscience et cette *expérience-connaissance* de ce rapport à l'indéterminé et à l'intuition.

Par rapport à la physique on pourrait s'amuser à extrapoler cela avec l'approche de la mécanique quantique, des états quantiques « où les choses

ne sont plus parfaitement définies mais intriquées, ubiques, oscillantes et superposées » (cf article de Mathilde Fontez et Hervé Poirier : *On pense tous quantique* / Science&Vie - Octobre 2015)

Mais attention, il faut aussi discerner les types de pratique et leurs enjeux. Différencier entre les pratiques expressives, psychologisantes, où l'égo de l'artiste joue un rôle central et entre les pratiques objectivantes où c'est le processus qui importe et qui permet l'inattendu. Dans une pratique expressive, parce qu'il s'agit de s'exprimer, l'attention va se développer dans la préparation du matériel, des outils, des matières, des supports : dans le cas d'un peintre par exemple, quand il commence à préparer sa palette, ses tubes, il boit un café, il fume une cigarette, etc. il active tout un rituel préparatoire qui rejoint cette idée de construction d'une présence, d'une hyper-présence, une hyper-concentration avant le saut dans l'acte *créateur*.

Dans une pratique objectivante, qui développe des processus de *laisser-agir*, laisser interagir les éléments entre eux, s'appuyant sur l'indétermination, activant des phénomènes liés à la réalité et en révélant d'autres sans chercher de finalité propre — c'est un type de pratique artistique où l'on reste acteur

et spectateur à la fois de ce que l'on a invité au *laisser-agir* entre les moyens conviés et cette espèce d'interaction entre soi, ses gestes et son outillage corporel qui va construire quelque chose d'aléatoire sans souci d'originalité, on pourrait évoquer une œuvre sans qualité.

Donc c'est important de différencier ces deux types de pratiques.

C. D. : Peux-tu davantage expliciter la différence entre ces deux types de pratiques ?

J-P. T. : Pour le peintre il y a la préparation et ensuite l'action qui est déterminée s'il veut s'exprimer. Il va se projeter, il ne va plus être en attention vigilante, il va se laisser emporter par son scénario.

Le deuxième type, au contraire, détermine un espace, un mental et puis il y a quelque chose qui se passe entre les matériaux, les objets amenés, etc. Je reviens sur John Cage qui a été le principal acteur et moteur de ce type de pratique, où l'artiste n'est plus dans le jugement, il ne cherche pas à s'exprimer, il fait advenir des phénomènes, et il intègre le contexte avec.

C. D. : Le premier exemple, l'expressif, c'est le peintre qui va se conditionner, qui va exprimer quelque chose qu'il a choisi, et l'autre...

J-P. T. : l'autre c'est Pollock ! Il est dans cette lignée par rapport à John Cage. C'est important de différencier les types de pratiques parce que dans l'Art dharma et les pratiques contemplatives, tu n'es pas dans l'expression. Tu es en préparation et tu te mets dans un état d'équanimité. Par exemple dans la discipline du Kyudo (tir à l'arc), c'est pas toi qui prend la décision : il y a un rituel de préparation puis monte une telle tension, qu'à un moment, clac ! Tout part ! Et le bras s'en va lâcher la flèche.

C. D. : Tu veux dire que la différence, c'est la place de la subjectivité ?

J-P. T. : Oui. Là on touche à quelque chose d'important : le matérialisme artistique comme le matérialisme spirituel. Dans le matérialisme artistique, on fait quelque chose pour une fin. Afin de s'exprimer et de retrouver un miroir de soi. Dans le matérialisme spirituel, c'est l'idée qu'on va se connecter à quelque chose de spirituel et donc en tirer des bénéfices psychiques et corporels. Dans le cadre des pratiques d'art dharmiques, comme dans les pratiques de hasard qu'a développé Cage, il n'y a pas de finalités de ce type. Si cela arrive c'est de surcroît mais ce n'est pas l'objectif. L'idée c'est d'être présent, ici et maintenant, puis de lâcher !

C. D. : Ce n'est pas un processus téléologique !

J-P. T. : Oui, voilà ! Et là on est hors du matérialisme, on ne cherche pas à matérialiser quelque chose. Il n'y a pas un objectif précis à atteindre. Le matérialisme reproduit des réalités limitées. L'art dharma se connecte à la réalité pour ouvrir des espaces et des temps indéterminés.

C. D. : L'art dharma mettrait donc en éclairage une réalité ? Mettrait en lien avec une réalité qui existe déjà, sans rajouter une nouvelle réalité ?

J-P. T. : C'est exactement cela l'enjeu, par rapport à la pensée, la méditation et la présence. Au départ, il s'agit de se familiariser avec soi-même, avec tous ses jeux de pensées, de sensations, d'émotions, dont on est sujet. Cela veut dire qu'on rentre en amitié avec soi-même. On ne va pas chercher à se purifier et à devenir parfait ! Il s'agit de pouvoir dire qu'une émotion forte — par exemple une colère — est un élément de la réalité, au lieu de la prendre comme un effondrement, tu fais comme avec une pensée, tu ne te culpabilises pas, tu prends conscience du scénario que tu engendres pour que cette colère ait lieu et ainsi la désamorcer plus aisément.

02 octobre 2016.

Entretien avec

Pierre Baumann

Artiste, Maître de conférences habilité
en Arts Plastiques, Université Bordeaux Montaigne

LES MOTS DE L'ARTISTES

L'entretien a lieu en présence des étudiants de Master1

Céline Domengie & Oriane Helbert : Nous te proposons d'aborder cet exercice un peu particulier pour un artiste, celui d'écrire sur son travail, avec comme support de discussion, une série de citations de Vladimir Jankélévitch tirées de *Quelque part dans l'inachevé*, dont voici la première :

« On a enfin une œuvre comme on obtient une biographie et une nécrologie : quand tout est terminé. [...] C'est une consécration posthume. Je n'ai pas d'œuvre pour moi-même, tu n'as pas d'œuvre pour toi-même, personne n'a d'œuvre pour soi-même : car ce n'est jamais le même qui, au même moment, construit son œuvre et en parle. Par contre, je peux avoir une œuvre pour les autres, à condition toute fois de ne pas le savoir et de ne pas loucher sur mon propre génie [...]. Comment qualifier l'écrivain qui, dès cette vie, ferait son courrier en pensant déjà à sa correspondance générale et à ses futures œuvres complètes ? Et que dirions-nous de

l'homme de lettres s'il parlait de ses propres œuvres comme nous parlons des dialogues de Platon ? Nous dirions que cet homme de lettres est un singe de lettres et que ce dédoublement est contre-nature. Ai-je une "œuvre" ? N'ai-je pas une œuvre ? De toute façon ce n'est pas à moi d'en juger. Jugez-en vous-même. Moi, cela ne me regarde pas. Ce n'est pas à moi de contempler ma propre statue, de m'observer dans la glace en train d'écrire. L'écrivain qui exprime sa colère, sa douleur ou son espoir, écrit, s'il est sincère, parce qu'il est tout entier cette souffrance, cette colère ou cet espoir. Aux critiques, aux lecteurs de diagnostiquer ces sentiments et de ranger l'écriture sous telle ou telle rubrique... Chaque homme considéré respectivement est intérieur à lui-même et ne peut sortir de soi que s'il tient à occuper sa place dans le zoo de la république des lettres¹ ».

1. Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987, p.12-13.

Pierre Baumann : Mes réponses seront liées à ce moment, demain je n'aurais peut-être pas répondu la même chose. On répond parce qu'on est habité par un certain nombre de choses, comme vous deux et parce qu'on travaille sur un certain nombre de choses...

C'est une position qu'on a évoquée en séminaire et qui n'est pas évidente à défendre. Ce que dit Jankélévitch entre les mots, par rapport à la question générale que vous m'avez posée et qui est la suivante : quelle relation entretient-on à l'écriture ? Où se situe-t-elle par rapport à son propre travail ? En supposant qu'on est dans un cadre de création et qu'on écrit en tant qu'artiste plasticien. Un écrivain n'écrit peut-être pas de la même manière parce que l'écriture est son propre médium, alors qu'un plasticien convoque des médiums variables. La difficulté se situe là peut-être. En effet, on ne peut pas dire ce qu'on fait — souvenez-vous de la citation de Toni Grand : « je ne sais pas ce que c'est ». Il ne s'agissait pas de rester face à cette impossibilité de dire, mais de voir comment dans le territoire de l'écriture il y a quelque chose qui travaille, dans le territoire de la fabrique, de la sculpture, de la photographie il y a autre chose qui travaille.

Ce qui est sous-entendu dans cette citation de Jankélévitch, c'est de voir

comment le médium de l'écriture nous transporte. Comment, à un moment donné, naturellement, il y a des choses qui ne sont pas dites, comme quand on marche par exemple, il y a des choses qu'on ne peut pas expliquer, qu'on ne veut pas expliquer, sinon le souffle retombe en quelque sorte.

En même temps on le voit très bien avec les artistes d'aujourd'hui, et vous les premières, on accompagne quand même son travail. Donc tout l'enjeu de ce travail d'écriture, en dehors du cadre académique qui est celui de l'université, c'est la façon dont on parle de recherche. Je parle en tant qu'universitaire mais aussi en tant que plasticien, car il me semble qu'on essaie toujours de voir comment on avance avec ces différentes formes du langage. J'aurais tendance à penser qu'on a à disposition plusieurs formes de langages et que chaque forme de langage, la parole, le texte, la sculpture, la photographie, la vidéo, ont chacune la faculté de dire des choses, et que ces choses le disent différemment, elles ne nous disent pas les mêmes choses par définition. Cela nous renvoie aussi à Michel Foucault — c'est un poncif, mais qui est très vrai — quand il dit à propos des Ménines qu'on a beau dire ce qu'on voit, mais que ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, on est dans ce dilemme

là. La réponse est un peu longue, mais l'idée, s'il fallait la résumer, ce serait de dire : au lieu de refuser une forme d'explication ou d'expression, que c'est un travail qui assume l'incertitude, mais qui fonctionne par conciliation.

C. D. : Jankélévitch parle d'une œuvre finie, nous quand on parle de notre travail on parle plutôt d'un processus, d'une expérience, on ne parle pas de la même chose.

P. B. : Oui, je suis entièrement d'accord. Je n'ai pas pris appui sur cette partie de la citation, sur ce préambule qui me semble presque caricatural en fait, mais il le décrit comme tel. Dire aussi qu'il ne faut pas qu'on ait conscience de ce qu'on fait avec l'ambition qu'on travaille pour la postérité, sinon, ça ne marche plus... Si on était un peu critique sur certains systèmes de l'art contemporain, en l'occurrence c'est là qu'on voit se dénouer des schémas, certains artistes, en construisant leurs carrières, la pensent, sont déjà en train de construire leurs CV, avec des stratégies de mise en place, à la fois d'une œuvre qui est déjà en train de se regarder et même d'en parler avec un plan de "com". Mais on pourrait dire la même chose avec plein d'artistes du 19^e siècle. Il y a quand même là dedans, quelque

chose d'un peu gênant, on en a conscience, mais on n'a pas envie d'y être. C'est quelque chose qui m'intéresse assez peu en fait.

C. D. & O. H. : Seconde citation (...)

« En vue de cette recherche rigoureuse, les mots qui servent de support à la pensée doivent être employés dans toutes les positions possibles, dans les locutions les plus variées ; il faut les tourner et retourner sous toutes leurs faces, dans l'espoir qu'une lueur en jaillira, les palper et ausculter leurs sonorités pour percevoir le secret de leur sens² ».

P. B. : Autant la première citation me laissait un tout petit peu indifférent, autant celle-ci me semble vachement plus stimulante et extrêmement efficace. La première citation a permis d'introduire cette idée qu'il y a une diversité de langage, la deuxième citation permet de penser que quelque soit la forme de langage qu'on prend, ça marche. Pour le dire simplement, au moment où on commence à retourner le téléphone dans tous les sens et voir ce qui se produit, le mot dans tous les sens et voir ce qui se produit, on va voir ce qu'il est à la racine. On l'observe chez les philosophes, chez

2. *Ibid.*, p.19.

les bons artistes — le "bon" n'est peut être pas très approprié — mais on se rend compte très vite — même s'il y a de l'intuition, de la spontanéité — que derrière il y a toujours une espèce d'analyse fondamentale qui part de la racine des choses, je pense à un exemple très simple, dans le cadre du projet qu'on a fait sur l'usure, auquel Oriane a participé, tous les textes qui marchent, toutes les œuvres qui marchent, commencent par retourner le langage : l'étymologie du mot « usure », d'où vient-il ? Pourquoi y a-t-il deux entrées ? Deux histoires ? Qu'est-ce que ça fait ? Artistiquement, je prends par exemple quelqu'un comme Peter Soriano, il était complètement là-dedans. Au lieu d'augmenter la sculpture, il la réduit, il touche à la racine et il voit ce qu'on peut faire avec — en plus, je trouve ça très chouette puisque c'est extrêmement ludique.

Cette analyse fondamentale ne veut pas dire qu'on perd toute sensibilité, qu'on évacue la dimension humaine, la rencontre avec un mot, avec une parole ou avec un individu qui dit une petite chose au passage... Là aussi, dans vos façons de faire, je sens quelque chose comme ça. La question de l'intensité d'analyse qu'on fait à la base est présente dans vos deux axes de recherches, aussi bien chez Oriane que chez toi Céline.

C. D. & O. H. :

(...)

« Certes la prétention de toucher un jour à la vérité est une utopie dogmatique : ce qui importe, c'est d'aller jusqu'au bout de ce qu'on peut faire, d'atteindre à une cohérence sans failles, de faire affleurer les questions les plus cachées, les plus informulables pour en faire un monde lisse. Et comme ce que je cherche existe à peine, comme l'essentiel est un presque-rien, un je-ne-sais-quoi, une chose légère entre toutes les choses légères, cette investigation forcenée tend surtout à faire la preuve de l'impalpable ; on peut entrevoir l'apparition, mais non la vérifier puisqu'elle s'évanouit dans l'instant même où elle apparaît, puisque la première fois est aussi la dernière. La deuxième fois est la répétition finale requise pour une vérification... Or l'objet de notre recherche n'était qu'une apparition aussitôt disparue, événement qui ne sera en aucun cas réitéré ni, partant, confirmé, une lueur décevante dans la nuit³. »

P. B. : C'est aussi une très belle citation. Il y a deux choses qui me marquent, auxquelles je pense par rapport à ça. La première, elle guide au-delà de tout cadre académique ma

3. *Ibid.*, p.20.

façon de penser le rapport aux choses, c'est la bulle de savon. Il y a quelque chose d'assez beau dans l'idée qu'on va observer une forme absolument éphémère et c'est vrai qu'elle rentre en résonance très fortement avec le travail d'Oriane et les artistes qu'elle convoque, comme par exemple l'artiste flamande...

O. H. : Edith Dekyndt

P. B. : Edith Dekyndt, voilà ! Il y a un rapport à la matière qui joue sur ce caractère éphémère. Après, l'image de la bulle de savon me semble assez belle parce qu'elle suscite de la curiosité, de la réceptivité et de l'opportunisme. Cette forme d'opportunisme me semble intéressante à capter car on passe notre temps, dans la relation à l'écriture en tout cas, à gérer ces formes d'opportunisme qui se présentent. Et c'est aussi en ce sens que tout à l'heure, je posais cette question à Oriane : comment se passe le rapport entre sa pratique et son travail d'écriture ? C'est parce qu'il y a un tout petit fait qui se produit lorsqu'on coupe un truc en morceaux, il y a quelque chose qui se passe à la fenêtre quand on est en train d'écrire, il y a un truc qu'on entend à la radio, et qui par hasard, de façon fortuite, va venir déplacer le travail... Si on n'assume pas l'idée que cette rencontre fortuite

et éphémère permet de susciter des envies et peut-être, déplacer le travail, c'est dommage !

Et en même temps bien sûr on ne peut pas déplacer en permanence le travail, sinon on est perdu. Cela étant dit, ça va avec la deuxième idée, une façon de penser qui m'intéresse beaucoup qui est liée au principe d'incertitude que j'utilise régulièrement. Ce n'est pas une façon d'utiliser méthodologiquement quelque chose, mais plutôt que, dans ma façon de travailler, si je n'ai pas ça, ça ne marche pas. Ce qui me semble intéressant dans ce principe d'incertitude, c'est qu'à la fois, on peut le prendre naturellement pour ce qu'il évoque immédiatement, c'est-à-dire qu'on n'est pas sûr, qu'on ne sait pas — ça rejoint le « je ne sais pas ce que c'est » de Toni Grand, et en même temps ça nécessite une plus grande attention et une analyse forte. Du côté des sciences, ça s'explique quand Bernard Heisenberg développe une théorie qu'il appelle soit le principe d'indétermination soit le principe d'incertitude⁴. On rejoint beaucoup de choses qui ont à voir avec la question du hasard, de l'entropie, et

4. « Le principe d'incertitude (ou principe d'indétermination) énonce que, pour une particule massive donnée, on ne peut pas connaître simultanément sa position et sa vitesse avec une précision supérieure à un certain seuil. Ce principe fut énoncé au printemps 1927 par Heisenberg. », https://fr.wikipedia.org/wiki/Principe_d'incertitude (page consultée le 13/11/15).

leurs valeurs opératoires. Il y a tout un champ qu'on retrouve chez beaucoup d'artistes, en l'occurrence, par rapport à ce que je disais au tout début avec l'image de la bulle de savon. Il y a une semaine, j'écrivais un article sur Jean Dupuis, dont on a déjà parlé avec vous⁵. Il écrit beaucoup et de façon très particulière, des textes sur son travail avec des anagrammes, c'est-à-dire des textes qui utilisent deux fois le même nombre de lettres. Donc il y a un exercice mécanique et technique qui est très compliqué, mais qui, en même temps, fonctionne assez naturellement. En énonçant : « le hasard, c'est moi », Jean Dupuy dit que tout ça fonctionne avec du hasard, donc il y a quelque chose qui tourne autour de ces questions là qui me semble « préoccupant ».

C. D. & O. H. : La dernière citation : « Le violoniste Robert Soetens m'a raconté ceci : c'est surtout dans sa jeunesse et quand il était parfaitement inconscient de son génie, que Menuhin a été un violoniste génial ; son jeu est devenu plus laborieux à partir du moment où, à force d'entendre parler de son génie, il s'est demandé lui-même comment il faisait. Quand on interroge un pianiste virtuose sur la façon dont il joue les « Etudes trans-

cendantes » de Liszt ou de Liapounov, ses doigts bafouillent, dérapent et il fait une fausse note. Mais quand on ne lui demande rien, il s'assied au piano et joue les « Etudes » aussi naturellement que les petites filles jouent leur sonatine de Diabelli. Quand on demande à l'acrobate comment il fait pour tenir sur un pied à la pointe de la flèche de Notre-Dame, il a le vertige, perd l'équilibre et s'écrase au sol⁶ ».

P. B. : On n'est pas Yéhudi Menuhin ! Mais c'est vrai que l'usure du temps fait qu'il est souvent difficile de conserver une espèce de naïveté et d'immédiateté parce qu'en effet, à la base, la question de l'adresse est une question importante.

C. D. : L'adresse ?

P. B. : L'adresse, être adroit, l'adresse acrobatique en quelque sorte. Elle est là et on le voit quelque soit le geste, alors quand en plus on a la chance d'être génial, comme l'était Yéhudi Menuhin, il y a quelque chose de presque naturel qui tombe tout cru quoi ! Forcément, il y a une perte de spontanéité. Quels que soient les petits gestes qu'on arrive à faire, ce qui permet de lutter contre l'épuisement et la routine de l'expérience, c'est

5. Pierre Baumann s'adresse aux étudiants.

6. Vladimir Jankélévitch, *ibid.*, p.22.

la mobilité. Et c'est là aussi, à titre personnel, quelque chose qui m'intéresse beaucoup. Comment est-ce qu'on pense des systèmes extrêmement mobiles, quelque soit la nature de leur mobilité ? Et comment est-ce que nous-mêmes on pense dans la mobilité ? Comment est-ce qu'on assume le fait d'être dans un champ, de commencer à le maîtriser ? Ça peut être des questions très simples, de placement d'objets, des questions techniques, de maîtrise photographique, des logiques de pensée, par exemple quand on écrit on va avoir tendance à s'appuyer sur telle ou telle référence, donc là en effet, il y a une adresse qui se développe, ça devient agréable. Mais dans ma façon de travailler l'écriture, très régulièrement, je décide de déplacer complètement le champ de référence. Par exemple, pour un article ou pour un texte, plutôt que d'utiliser Foucault, comment penser cette chose là si on envisage un autre champ théorique, comme le domaine de la biologie ? Que peut m'apporter dans mon propre travail, dans ma façon de penser le rapport aux choses, la biologie et la biologie moléculaire. C'est lié à l'incertitude. Le dérapage, la volonté d'aller voir ailleurs un peu naturellement me semble intéressante. Cela va avec un autre aspect que je trouve très dur, je ne sais pas comment vous le gé-

rez vous, mais qui est assez difficile à cultiver, souvent, on ne parle jamais mieux d'une chose lorsqu'on n'en parle pas de façon frontale mais par l'ellipse. Il y a une formule qu'on a employée, toujours dans le cadre de ce projet sur l'usure, on a observé chez les artistes en particulier, qu'ils n'abordaient jamais la question de l'usure de façon frontale, mais toujours quelque part dans l'angle mort. Produire de l'analyse en travaillant dans l'angle mort, c'est parfois difficile à mettre en œuvre, mais ça va avec les possibilités de travail qui permettent de défendre une pensée mobile. Évidemment, si je rapporte cela à un travail doctoral ou de master, comment écrire sur son propre travail ? Si on commence à expliquer la recette de ce travail, ça ne marche pas. Donc il y a des stratégies différentes. Si on commence à écrire en parlant d'un artiste qui peut avoir des affinités avec son propre travail, il y a peut-être quelque chose de plus intéressant. C'est pas non plus la recette à employer systématiquement, mais il me semble qu'il y a des choses assez porteuses là-dedans, qui font qu'on tombe dans des problématiques qui sont au cœur de l'enjeu de la question de l'écriture, parce qu'on a à gérer ces différentes formes de langages.

C. D. : Pour répondre à ta question sur les stratégies pour parler de son

travail, ce que j'ai expérimenté l'année dernière quand j'ai fait cette exposition à la cité Frugès⁷, c'était de déployer dans l'espace un système de tables, de répartir des projets sur ces tables, et de m'appuyer sur des petites archives ou des petits documents pour tenir mon discours. Le document ménage des fenêtres ou portes qui me permettent de tirer un fil, ensuite, quand je suis dans le projet, je peux y circuler, c'est plus facile. Quand on parle de quelque chose, suivant l'énergie du moment, si on est à l'aise, la parole se déroule d'une certaine manière et on se surprend à trouver qu'on a bien raconté une chose. On se rend compte qu'on utilise certains mots, qu'il y a un certain vocabulaire qui commence à nous être propre et on rentre en amitié avec son propre travail. Ma stratégie, c'était ça, de spatialiser mon travail et de cheminer à l'intérieur.

P. B. : Le fait de le raconter est important pour toi ?

C. D. : C'est un exercice auquel je prends de plus en plus de plaisir, ça m'aide, c'est comme si je prenais une forme de distance avec moi-même. Après coup, je retranscris souvent ce que j'ai raconté, et en le retranscrivant, je vois comment j'ai tissé des

liens dans mon travail, car devant une feuille ou devant mon ordinateur, je n'aurais pas pensé à faire des liens de cette façon là. En passant par l'oral, la parole se déploie différemment et du coup je n'ai pas fait le même chemin que j'aurais fait sur le papier.

P. B. : Je pense que le rapport à l'oral est différent pour Oriane...

O. H. : Oui ! ...

C. D. : Il y a dix ans c'était plus compliqué pour moi.

P. B. : Je ne suis pas sûr que ce ne soit qu'un rapport d'expérience.

C. D. : Il y a les deux.

P. B. : Moi j'ai toujours été très très mutique comme Oriane. C'est bien de démystifier, rien n'est désespéré ! Il y a une difficulté dans la prise de parole qui n'est pas la même pour tout le monde, qui peut être salutaire, je suis d'accord, et qui diffère de la relation à l'écrit. J'ai le sentiment quand même que pour chaque personne il y a une relation à la capacité de dire qui est variable et qui emploie des formes de langage différentes. L'aisance que tu as à l'oral qui est très efficace dans le cadre de ton travail, même justement pour faire de l'analyse, fonctionne peut-être différemment pour Oriane

7. « Bureau d'activité Genius Loci », sur ce projet, voir le texte de Céline Domengie ci-dessus.

ou pour d'autres, mais c'est ce rapport là qui est intéressant.

C. D. : Chacun développe ses stratégies. Quand on est amené à faire des projets, à les construire, on est amené à rencontrer des gens pour parler de ce qu'on fait, c'est pas facile. On ne tient pas forcément le même discours avec le directeur d'un centre d'art, puis avec un ingénieur, puis avec un chef de chantier. Il y a quelques années, il y a des choses qui m'échappaient, il y a des choses qui échappent toujours dans ce qu'on fait, il y a un aller-retour entre les mots et la pratique.

Une étudiante : Ça permet de faire des remises en questions et d'avancer sur d'autres choses auxquelles tu n'avais pas pensé à la base. Le fait de rencontrer d'autres personnes, ça ouvre. C'est dur parce que tu te mets à nu, et à ce moment là, on peut te critiquer aussi, ça peut te remettre en question sur des chemins que tu as pris et en parallèle ça peut t'ouvrir sur d'autres voies auxquelles tu n'avais pas pensé. Et puis tu rencontres peut-être d'autres artistes qui peuvent te dire des choses... Je n'ai jamais été à une de tes expositions, donc je sais pas...

Une autre étudiante : Tu mettais des mots dès le début ?

C. D. : Je ne mettais pas les même mots, et j'étais beaucoup moins à l'aise, ça c'est quelque chose que j'ai travaillé, malgré moi. Ce qui a été très constructeur, c'est de parler de mon travail à des gens qui n'étaient pas artistes. Quand on parle de notre travail à des gens qui sont dans le champ de l'art, il y a tout un registre de langue qu'on a tendance à mobiliser, des sortes d'évidences. En partageant mon travail avec des gens qui ne savaient pas de quoi il s'agissait, les évidences bougent, il faut trouver les mots justes, ça m'a permis de travailler cette question du langage, ça a été précieux.

P. B. : Des réactions ?

Une autre étudiante : Ton travail artistique, tu l'as commencé au niveau du master ou c'était bien avant ? Et du coup est-ce que tu as changé ta façon de travailler à partir du master recherche ?

C. D. : Quand j'étais à l'université ça n'existait pas le master... J'ai commencé à avoir un travail d'artiste après l'université.

Une autre étudiante : Par rapport au hasard, Pierre, notre professeur, nous lance sur des chemins, des tables de recherche... Des fois, on reste un peu perplexe, dans les phases de recherche, je ne comprends pas trop ce que je fais, mais je le fais parce qu'il faut le

faire, il faut expérimenter, et après, du coup, on ne sait pas trop quoi en faire de ces phases de recherche.

C. D. : C'est le laboratoire, il faut garder les choses sous le coude et après il y a des choses qui re-surgissent...

Une étudiante : Par rapport au langage et au fait de parler à des gens qui ne sont pas du domaine artistique, ça peut être avantageux pour la mobilité. Je prends le train tous les jours, je vois des gens totalement différents qui n'ont rien à voir avec le domaine artistique et des fois ils me demandent : « Qu'est-ce que vous faites mademoiselle ? ». Il faut expliquer, c'est hyper dur. C'est vrai que c'est un bel exercice.

C. D. : Tu as raison, c'est un exercice de générosité, ça remet les pieds sur terre... L'art ne se trouve pas que dans les lieux dédiés.

P. B. : Effectivement, l'accessibilité n'oblige pas à simplifier en permanence. C'est un classique, les grands scientifiques, Hubert Reeves par exemple, quand on les écoute, tout est limpide. Il y a une capacité d'apporter avec des mots simples des choses complexes, c'est un exercice difficile.

06 octobre 2015.





Entretien avec

Camille De Singly

Histotienne de l'art,

professeur d'Histoire de l'Art

à l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux

LES MOTS DE L'ARTISTE

Céline Domengie : J'avais envie de faire cet entretien avec toi, au sujet du discours que les artistes tiennent ou pas sur leur travail pour deux raisons. D'une part, car, en tant qu'enseignante¹, tu es amenée à accompagner des étudiants dans l'écriture de leur mémoire, et d'autre part, car, dans le cadre de ton travail d'historienne tu t'es beaucoup appuyée sur des écrits d'artistes. Je te propose d'amorcer notre discussion avec cette citation de Vladimir Jankélévitch tirée du livre *Quelque part dans l'inachevé*. Je te l'avais envoyée par mail, je te la relis : « On a enfin une œuvre comme on obtient une biographie et une nécrologie : quand tout est terminé. [...] C'est une consécration posthume. Je n'ai pas d'œuvre pour moi-même, tu n'as pas d'œuvre pour toi-même, per-

sonne n'a d'œuvre pour soi-même : car ce n'es jamais le même qui, au même moment, construit son œuvre et en parle. Par contre, je peux avoir une œuvre pour les autres, à condition toute fois de ne pas le savoir et de ne pas loucher sur mon propre génie [...]. Comment qualifier l'écrivain qui, dès cette vie, ferait son courrier en pensant déjà à sa correspondance générale et à ses futures œuvres complètes ? Et que dirions-nous de l'homme de lettres s'il parlait de ses propres œuvres comme nous parlons des dialogues de Platon ? Nous dirions que cet homme de lettres est un singe de lettres et que ce dédoublement est contre-nature. Ai-je une « œuvre » ? N'ai-je pas une œuvre ? De toute façon ce n'est pas à moi d'en juger. Jugez-en vous-même. Moi, cela ne me regarde pas. Ce n'est pas à moi de contempler ma propre statue, de m'observer dans la

1. Camille De Singly enseigne l'histoire de l'art à l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Bordeaux.

glace en train d'écrire. L'écrivain qui exprime sa colère, sa douleur ou son espoir, écrit, s'il est sincère, parce qu'il est tout entier cette souffrance, cette colère ou cet espoir. Aux critiques, aux lecteurs de diagnostiquer ces sentiments et de ranger l'écriture sous telle ou telle rubrique... Chaque homme considéré respectivement est intérieur à lui-même et ne peut sortir de soi que s'il tient à occuper sa place dans le zoo de la république des lettres² ».

Camille de Singly : J'ai l'impression que ce n'est pas tant qu'on ne peut pas écrire sur son propre travail, mais plutôt que l'artiste ou le créateur ne peut pas écrire sur son travail en prenant une forme de distance qui serait celle d'un extérieur à son travail. C'est la dimension de sortir de soi, de son travail de création et de se regarder d'au-dessus, ou d'à côté, et que cette distance là, que l'artiste prend avec sa création, si elle est trop grande, finalement, il y a plusieurs *dangers*, un des *dangers* étant de sortir de soi-même, « occuper sa place dans le zoo de la république des lettres », ça c'est une première chose.

La deuxième chose, dans l'autre citation, quand il dit que ça entrave la création elle-même, il prend l'exemple de Yéhudi Menuhin :

« Le violoniste Robert Soetens m'a raconté ceci : c'est surtout dans sa jeunesse et quand il était parfaitement inconscient de son génie, que Menuhin a été un violoniste génial ; son jeu est devenu plus laborieux à partir du moment où, à force d'entendre parler de son génie, il s'est demandé lui-même comment il faisait. Quand on interroge un pianiste virtuose sur la façon dont il joue les *Études transcendantes* de Liszt ou de Liapounov, ses doigts bafouillent, dérapent et il fait une fausse note. Mais quand on ne lui demande rien, il s'assied au piano et joue les « Etudes » aussi naturellement que les petites filles jouent leur sonatine de Diabelli. Quand on demande à l'acrobate comment il fait pour tenir sur un pied à la pointe de la flèche de Notre-Dame, il a le vertige, perd l'équilibre et s'écroule au sol³ ».

Je pensais à une forme de ridicule, comme quand on parle de soi à la troisième personne, le « il ».

D'ailleurs, je me posais la question dans l'autre sens, quand on est artiste, et qu'on écrit, n'est-ce pas une sorte d'entrave à la création ?

C. D. : Ça dépend de ce qu'on écrit. Pour ma part, sur le projet *Genius Loci Villeneuve*, la pratique d'écriture que j'ai mise en place, c'était un journal. Passer par l'écriture ou juste

2. Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1987, p. 12-13.

3. *Ibid.*, p. 22.

par les mots, c'est une forme d'analyse. Par exemple, lorsque Guillaume Loiseau était présent, quand on rentrait à la fin de la journée, on parlait énormément de ce qui s'était passé, une sorte d'analyse qui passait pas les mots. C'était hyper important pour bien ajuster la façon dont on allait travailler le lendemain. Je notais ce qu'on s'était dit dans mon journal, ça me permettait de prendre un peu de distance et d'observer ce que je faisais.

C. DS. : C'est dans le cadre de ton propre travail de création, ça l'accompagne...

C. D. : Oui, l'un ne va pas sans l'autre finalement, de passer par ce petit dispositif analytique,

C. DS. : de retour sur l'expérience,

C. D. : oui, au fur et à mesure qu'elle se fait. Parce que parfois, l'expérience elle t'emmène. Ce dispositif analytique est fondamental parce qu'il va de paire avec ma pratique qui est expérimentale. Comme je lance le projet sans plan déterminé et que j'improvise en fonction des rencontres, j'ai besoin de cette méthode pour avoir une forme de conscience. Parfois c'est bien de lâcher un peu, mais c'est bien aussi de savoir où on va, c'est une question d'équilibre. Qu'est-ce que tu en penses Oriane ?

O. H. : Moi mon travail d'écriture il se situe surtout à l'université en fait, dans le cadre de l'écriture du mémoire ou de la thèse, du coup finalement je n'écris pas beaucoup sur ma propre pratique, j'écris plutôt sur les pratiques d'autres artistes qui rentrent en correspondance avec la mienne, avec mon sujet de thèse et avec mes préoccupations en général. Donc ça accompagne ma pratique mais indirectement parce que ça passe par d'autres pratiques et d'autres artistes.

C. DS. : Dans ton travail de thèse tel que tu le mènes là, tu ne parles pas du tout de ton travail ?

O. H. : Si, je vais en parler, mais je pense que ce ne sera pas dans le même « cahier » ou dans la même forme il faudra que j' imagine quelque chose. Par exemple, un cahier sur ma pratique, puis un autre cahier sur d'autres pratiques et un dernier sur ma réflexion théorique. Mais je pense que je ne mêlerai pas les deux.

C. DS. : Plutôt une intégration de toi, comme un artiste parmi les autres. Et toi Céline, sur ton travail de thèse comment tu procèdes ?

C. D. : Pour moi c'est compliqué d'écrire frontalement sur mon travail, donc j'ai mis en place des stratégies de

contournement pour me donner de la matière, comme par exemple les entretiens, parce que quand tu parles de ton travail à l'oral, il y a certains mots qui sont posés qui ne viendraient pas à l'écrit. En plus, le fait d'en parler avec quelqu'un, d'avoir un retour, un éclairage sur ton travail, tu mets les mots et les idées dans un autre ordre, tu ne les aurais pas mis dans la même continuité d'arguments. En passant par l'entretien, cela permet de rassembler des éléments, de mettre plein de choses à plat, avec de nouveaux chemins entre les idées. Par exemple, dans l'entretien qu'on a fait avec Jean-Paul Thibeaudeau dans le cadre de *Genius Loci Ville-neuve*, on aborde des choses que je n'aurais pas forcément rédigé comme ça, c'est de la matière. En ce moment je suis plutôt dans la construction d'une espèce de banque de matériaux rédigés, textuels. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de faire mes entretiens de cette semaine en fonction de mon « plan » de thèse et des sujets que je veux travailler : la question de l'écriture de la thèse et celle de la spécificité de la recherche en art. Ce sont deux questions que nous avons en commun avec Oriane. Ensuite jeudi, j'ai plutôt des entretiens sur des sujets plus orientés vers l'architecture.

C. DS. : Comme si tu éclairais des pans de ton travail définis en amont,

en fonction des interlocuteurs que tu choisis,

C. D. : exactement ! Ça me permet de débroussailler un peu le terrain, et après je vais affiner.

C. DS. : Est-ce que les formes de thèse que vous pouvez vous autoriser à l'université permettraient par exemple que tu puisses faire ta thèse comme une autre forme de site internet ? J'imagine une sorte de boule qui serait ta création et autour, des satellites, des choses...

C. D. : C'est exactement ça ! C'est mon projet d'atlas !

C. DS. : C'est la forme que tu vas prendre ?

C. D. : Oui.

C. DS. : Et ça c'est autorisé ?

C. D. : A priori oui, mais c'est un peu compliqué. Je vais faire une thèse création, mais je sens qu'il va être difficile d'échapper à la rédaction d'un mémoire, il y a beaucoup de flou à ce sujet. C'est une question qu'on se pose avec Oriane : quelle marge de manœuvre a-t-on ? Quelles libertés peut-on prendre avec la forme thèse ? Il y a des choses à inventer et à défendre.

C. DS. : C'est une question qu'on a aussi en école d'art, de savoir, pour le mémoire niveau master – c'est pas une thèse de doctorat – dans quelle mesure on peut échapper complètement à la forme écrite. Normalement, à la base, il faut une forme écrite, c'est le noyau, après effectivement, cette partie de texte peut être réduite. Il n'y a pas un nombre de page ou de signe qui est déjà fixé, et effectivement on peut tout à fait rajouter quelque chose qui est plutôt autre chose, une vidéo, une forme sonore, quelque chose qui viendrait en complément. Mais réellement, c'est vrai que la plupart des mémoires d'école d'art, prennent quand même la forme, plus ou moins, d'un livre.

O. H. : Ici j'ai le mémoire que j'ai écrit pour mon Master 2, on est effectivement tenu de respecter certaines règles et normes de présentation, au niveau des notes de bas de page, de la typographie et tout ça, mais après... on invente des stratégies...

C. DS. : Oui, les normes sont peut-être plus importantes sur les mentions, la manière de faire des notes de bas de page, etc. Je pense qu'à l'université c'est plus contraint.

C. D. : Est-ce qu'on peut encore s'éloigner ? Est-ce qu'une thèse ça ne

pourrait pas être un support numérique ?

C. DS. : Ton atlas est comme une autre forme artistique quelque part, et un outil d'analyse de ton propre travail. Donc le texte explique pourquoi tu as mis en place cet outil, une forme d'explicitation des raisons de la mise en place de telles choses. On retrouve cette fameuse distance dont on parlait avec Jankélévitch. Ton atlas est une sorte de mise en boîte progressive : on a un travail, puis la mise en place d'un commentaire sur ce travail, que tu organises et que tu formalises à nouveau comme une sorte d'œuvre d'art, et donc en fait, tu rajoutes comme une « sur-œuvre » autour de ton corps de départ qui est un premier travail.

C. D. : c'est vrai ce que tu disais sur la prise de distance, on en prend plus ou moins quand on parle de son travail, si tu en prends trop tu t'éloignes trop et tu es perdu,

C. DS. : tu es perdu ou... l'exemple de Menuhin... c'est intéressant, qu'est-ce qui tout d'un coup mène à la perte de spontanéité ? Ça me fait penser à un précipice, tu es en haut et si tu réfléchis trop à l'endroit où tu es, comme par exemple un saut dans le vide hyper-sécurisé, si tu réfléchis trop, fi-

nalement tu ne le fais pas. C'est pas une forme de courage mais peut-être une forme d'inconscience à se lancer dans quelque chose, c'est comme si la préparation trop extrême de la chose empêchait qu'elle se réalise pleinement.

C. D. : Pour Menuhin, peut-être que le fait d'être tellement fort devient comme une recette dont tu n'arrives plus à te dégager.

C. DS. : Tu figes ton travail, à force de l'avoir trop explicité pour un certain nombre de raisons. Pourquoi je fais ça ? Comment je fais ça ? D'un coup, c'est quelque chose qui s'arrête comme une recette de cuisine. À partir du moment où tu commences à noter les proportions, tu figes ta recette et toute la part de variations qui est aussi la part de beauté des choses. Moi, j'avais l'impression que c'était aussi, pas une forme d'angoisse mais le fait d'avoir été trop réflexif sur soi-même... ça me fait penser à une expérience que j'avais eu. À un moment donné, je ne sais pas du tout pourquoi ou comment, j'ai failli tomber dans un escalier, j'étais adulte, et tout à coup, j'ai pris conscience des gestes qui faisaient que je descendais les marches d'un escalier et pendant au moins un mois, je n'arrivais plus à descendre un escalier, je devais me tenir et je n'avais plus du tout cette

espèce d'insouciance, d'un geste que je pratiquais avant tout le temps. Et le fait de m'être mis dans la tête : qu'est-ce que tu es en train de faire ? et de décomposer consciemment ce geste qui est tout simple, qui est quotidien, qu'on pratique depuis qu'on est petit, m'empêchait de le faire naturellement et finalement m'empêchait de le faire presque tout court. Est-ce que tu vas être capable de remonter ou de redescendre un escalier de la même manière ? Comme quelque chose qui n'est pas réfléchi, naturel et spontané. Et je me dis que c'est aussi ça, qu'à un moment donné, trop de conscience, empêche une forme d'action, ça peut paraître étrange pour un travail extrêmement réfléchi et aussi organisé comme le tien. Et justement, quelle part reste des formes qui se dégagent spontanément.

C. D. : C'est quelque chose qu'il faut préserver et que par définition, on ne peut prévoir.

C. DS. : Il y a autre chose qui n'est pas évoqué dans ces citations, mais qui m'intéresse sur la question des entretiens. L'artiste sur lequel j'avais fait mon travail de thèse de doctorat, Guido Molinari, lui, avait une pratique d'entretien, il avait surtout une pratique de parole complètement libre, ce qui faisait que depuis le dé-

but de son travail dans les années 50 jusqu'à la période où je l'ai rencontré, il avait donné un nombre important d'entretiens avec des journalistes, il y avait des catalogues de son travail qui reprenaient aussi ces entretiens.

C. D. : Pardon, tu peux rappeler son nom ?

C. DS. : Guido Molinari. C'est un artiste canadien qui a travaillé principalement sur Montréal, et qui a développé un travail associé plutôt au mouvement de l'art géométrique abstrait, de l'art optique, à partir de la fin de années 40, surtout durant les années 50, 60 pleinement et puis il a travaillé jusqu'à sa mort⁴. Et sur ces entretiens, ce qui m'avait fasciné — pour ce travail de thèse, j'avais évidemment lu tout ce que j'avais pu trouvé sur lui, c'est une masse énorme car c'était quelqu'un de très prolifique et qui a énormément parlé — c'était le décalage qui pouvait s'opérer entre la façon dont il pouvait parler d'un travail dans un article de 1969 et la façon dont il pouvait parler de ce même travail au moment où je l'ai rencontré. C'est-à-dire qu'après 30 ans, sa façon de parler d'un même travail, était changée, sans que lui forcément en ait pleinement conscience, et surtout

avec cette idée que la dernière parole était la plus juste, or, en fait, en tant qu'historienne, la parole de 1969, du moment où il crée, était plus pertinente parce que c'était celle qui avait donné naissance au travail. Il était dans un perpétuel *re-travail* sur des périodes passées, notamment parce qu'il avait eu des rétrospectives. La question c'est : comment tu réintègres tes nouvelles recherches en permanence ? Il y a une chose assez étrange et frustrante : dans certains entretiens t'as pas de date, comme si, justement, cette parole d'artiste pouvait marcher tout le temps. Alors qu'en fait cette question du moment où tu parles, même si tu ne parles pas de la chose que tu es en train de faire et que tu reviens en arrière, ce moment là est extrêmement important, c'est une chose à laquelle je suis très sensible. Parce qu'il s'est passé du temps dans la pratique de l'artiste, et du temps pour tout le reste en fait. On n'est pas que dans la logique interne à un artiste, ce que les autres artistes ont fait compte aussi, comment l'histoire de l'art s'est faite, qu'est-ce qu'on garde ? C'est un autre élément, je ne sais pas si c'est dans la question...

C. D. : Si, c'est intéressant, le moment où les mots sont posés. Ça rejoint ce que je disais au sujet de *Genius Loci Monflanquin*, maintenant,

4. Guido Molinari, 1933 – 2004, Montréal, Canada.

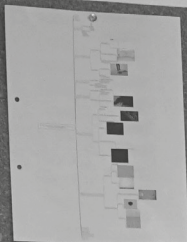
je n'en parle plus comme il y a trois ans, parce que tu découvres ton travail au fur et à mesure où tu le fais, c'est quelque chose que tu fais et pourtant c'est presque quelque chose qui t'es étranger, et petit à petit, tu t'appropries à travers ton travail. De même pour *Genius Loci Villeneuve*, maintenant je parle de «don» mais au début je n'en parlais pas comme ça, je parlais de soin... Tu te lis, tu te relis, tu relis l'histoire.

O. H. : Juste après l'avoir fait, on n'a pas le recul suffisant sur la chose, pas assez de distance pour pouvoir en parler. Moi en tout cas je ne suis pas capable de parler tout de suite de quelque chose que je viens tout juste de faire.

C. DS. : Même si ce n'est pas aussi structuré en termes théoriques, quelque chose que tu dirais immédiatement après ou pendant, ou trois ans après, cette part-là est extrêmement intéressante parce qu'elle permet de revenir sur les premières motivations de la naissance d'un travail. Alors que quelque chose qu'on va dire après, sera une manière de réintégrer des faits à l'intérieur d'une progression d'un travail plus large et finalement, tu peux tout à fait donner un sens radicalement différent à un travail trois ans après, alors que tu as peut-être

l'impression d'être dans une forme de continuité. En fait, ce qui a généré le travail, n'est pas la même chose que la façon dont tu repenses ce travail-là a posteriori, dans le fil d'une progression plus grande. Les choses ne sont pas à faire disparaître au fur et à mesure comme une sorte de château de carte dont la dernière serait la meilleure, non, la dernière n'est pas la meilleure, la dernière est la dernière, c'est juste une nouvelle pierre. En même temps pour revenir à la question de la distance, je comprends qu'il faut un certain temps peut-être, ou en tout cas un temps de réflexion, même si c'est pas forcément très très long en termes de minutes, d'heures, d'années...

Ça fait partie des logiques d'autobiographie, quand on écrit sur son propre travail, où sur ce qu'on est en train de mettre en place. Comme si on revient sur soi, sur l'unité que l'artiste peut vouloir reconstituer après coup.



Famiglia

Chiesa

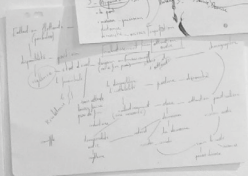
Famiglia

Famiglia

Handwritten notes on a piece of paper pinned to the corkboard. The text is in Italian and appears to be a list or a series of short paragraphs, possibly related to family or church matters. It includes phrases like "Famiglia", "Chiesa", and "Famiglia".

Handwritten notes on a piece of paper pinned to the corkboard. The text is in Italian and appears to be a list or a series of short paragraphs, possibly related to family or church matters. It includes phrases like "Famiglia", "Chiesa", and "Famiglia".

Handwritten notes on a piece of paper pinned to the corkboard. The text is in Italian and appears to be a list or a series of short paragraphs, possibly related to family or church matters. It includes phrases like "Famiglia", "Chiesa", and "Famiglia".





Entretien avec

Aline Ribière

Artiste plasticienne

RACONTER SON TRAVAIL

Oriane Helbert : Comment parlez-vous de votre travail de plasticienne, avez-vous une méthode, une stratégie ?

Aline Ribière : Je n'ai pas de méthode particulière mais pour parler de mon travail j'aime bien partir de quelque chose de concret, d'une pièce de mon travail que je montre quand c'est possible, et là c'est comme si je tirais un fil ; je raconte. Par exemple si je montre *La Robe à l'envers*, qui est une pièce très ancienne, je raconte qu'à ce moment-là ce n'était plus le vêtement qui m'intéressait, mais dessous le vêtement, la peau et ce qu'elle cache. Je n'explique pas le sens que ça prend par rapport à ma vie personnelle mais je raconte le chemin que ça a pris presque malgré moi, comme par hasard. Puis, comme souvent il se passe qu'une pièce soit reliée à une autre pièce qui est créée trois ou quatre ans plus tard, ou même dix ans plus tard,

alors le parcours que je raconte peut durer des heures.

Je me suis rendu compte que c'est ainsi que je pratique car ce qui m'intéresse, ce que j'aime partager, c'est la démarche, comment ça s'est déplacé, qu'est-ce que j'ai découvert dans la réalisation. Je n'ai pas a priori d'idée, ça ne vient pas de l'imaginaire mais je parle de comment ça a surgi, d'une sensation, d'une pensée, d'une difficulté, de quelque chose que je ne peux pas saisir par les mots. Ce qui m'inspire aussi ce sont des réflexions que les gens font sur mon travail. J'ai par exemple longtemps entendu que mon travail ressemblait à de l'artisanat et c'était quelque chose que je n'acceptais absolument pas, mais à force de l'entendre je me suis dit, mais oui, c'est vrai, je suis une manuelle et je travaille avec le tact c'est-à-dire le toucher. Donc comme je suis une manuelle je me suis mise à travailler sur *Les mains*, c'est comme ça que c'est

survenu. Et comme c'était très insistant, j'ai exprimé cette perception en insistant également, en les faisant en très grand nombre. Ensuite... ça devient une autre histoire.

À partir de réflexions, qu'elles soient positives ou négatives je réalise des choses. C'est assez concret ce que je fais en fin de compte, il me semble que mon travail est assez facile à comprendre. C'est comme ça que je parle de mon travail. Souvent ça se fait sous forme de dialogue, quand les gens posent des questions je vais où les gens m'entraînent.

O. H. : C'est finalement en parlant et en revenant sur les œuvres que vous avez réalisées que vous envisagez une suite possible, que vous pensez à une autre matière à travailler ?

A. R. : Oui, ça peut être aussi des lectures, quand je lis des choses sur l'art et que tout à coup je trouve un lien avec ce que je réalise : par exemple, j'ai compris que je faisais des autoportraits et je me suis rendu compte que dans la peinture il y a plein d'autoportraits. Ce sont des choses comme ça qui me persuadent de continuer, qui me donnent envie de faire ou qui me permettent de prendre des directions nouvelles, mais ce ne sont pas des choses décidées, je vais au hasard. J'ai

tiré un fil un jour et il n'arrête pas de se dérouler, je pense qu'il ne s'arrêtera pas. Quand j'étais aux Beaux-Arts ce dont on parlait beaucoup c'était Supports/Surfaces, art conceptuel, figuration libre etc. et donc il était impensable que je puisse me mettre à faire des choses qui allaient ressembler à des vêtements, c'était impensable. Ça m'a pris par surprise, je ne maîtrise pas la situation, et je ne veux pas la maîtriser, mais ce qui est important c'est que je puisse y réfléchir et que je puisse montrer ce qui en résulte. C'est très important C'est très important le regard des autres, c'est un des moteurs qui permet la création.

O. H. : Est-ce qu'il vous arrive d'écrire sur votre travail ?

A. R. : Oui, ce sont des textes assez courts, qui n'ont pas une forme explicative. Pendant un temps pour chacune des robes j'écrivais un texte. Ce sont des choses qui me viennent comme des évidences et ce sont des textes très courts. Mais tout à coup il y a plein de gens qui se sont mis à écrire sur mon travail alors j'ai arrêté d'écrire, je ne sais pas pour quelle raison. Je me suis peut-être dit que c'était mieux que ce que je pouvais dire. Ce qui me fait peur c'est peut-être qu'en écrivant moi-même sur mon travail ça

arrête quelque chose, ou qu'on croit qu'il n'y aurait que ce sens. Alors il faudrait que j'écrive sans arrêt. Tandis que quand c'est un critique qui écrit sur moi il écrit autant sur lui que sur moi en fin de compte.

Quand quelqu'un écrit sur mon travail je n'ai pas l'impression qu'il en parle à ma place. Moi j'aime en parler mais pour l'écrire je pense qu'il faudrait vraiment que je prenne le temps de travailler, que je prenne du temps pour ça, il faudrait que je trouve les mots les plus justes, parce que c'est une matière aussi. Il faudrait autant de temps que pour la réalisation plastique.

O. H. : À ce propos, voulez-vous réagir à cette phrase de Jankélévitch dans *Quelque part dans l'inachevé* ?

« En vue de cette recherche rigoureuse, les mots qui servent de support à la pensée doivent être employés dans toutes les positions possibles, dans les locutions les plus variées ; il faut les tourner et retourner sous toutes leurs faces, dans l'espoir qu'une lueur en jaillira, les palper et ausculter leurs sonorités pour percevoir le secret de leur sens¹ ».

A. R. : Cette phrase me fait penser à quelque chose, les mots je m'en sers pour raconter mais ce sont des mots quotidiens, pas des mots savants. J'ai abandonné l'écriture de textes, je ne l'ai pas vraiment exploré donc lorsqu'il dit : « [...] ils doivent être employés dans toutes les positions possibles [...] » je ne suis pas dans cette pratique. Mais en arts plastiques pour quelqu'un qui fait un travail sur le corps, avec le corps, alors c'est le corps qui peut être « outillé » dans des positions variées. Je travaille avec la couture mais je ne suis pas obligée de travailler comme une couturière, je peux travailler au sol par exemple. À une table on a l'impression que c'est l'esprit qui se dévide et que le corps n'intervient pas beaucoup, quand on se met par terre et qu'on bouge, on est obligé de se baisser, de se relever, le corps intervient beaucoup plus, ce n'est pas le même travail. Également, à force d'utiliser des aiguilles et des ciseaux je me disais que j'utilisais des outils qui peuvent blesser alors pourquoi les utiliser très délicatement ? Je m'essaye à jeter l'aiguille et là où ça tombe je tire le fil. C'est la même chose pour le dessin : quand on dessine on peut croire que c'est juste la main qui agit mais ce n'est pas vrai, c'est tout le corps.

1. Vladimir Jankélévitch in. *Quelque part dans l'inachevé*, op.cit., p.19.

06 octobre 2015.

1 – 1.3

Pierre Baumann

Préambule

Céline Domengie & Oriane Helbert

Introduction

Céline Domengie

Quelque part dans l'inachevé,
un espace de recherche pour
la création de l'*Atlas Genius Loci*

Oriane Helbert

Habitats momentanés

1 – 2.3

Entretien avec Pierre Sauvanet

La recherche en art à l'université

Entretien avec Jean-Paul Thibaud

Art, yoga, méditation

Entretien avec Pierre Baumann

Les mots de l'artiste

Entretien avec Camille de Singly

Les mots de l'artiste

Entretien avec Aline Ribière

Raconter son travail

1 – 3.3

Quelque part dans l'inachevé 1, images
et remerciements