



# tetrade

#2

revue du centre de recherche  
en arts et esthétique

**Temporalités de la sculpture dans  
les pratiques contemporaines**

sous la direction de Ghislaine Vappereau et Élisabeth Piot

## Shelf life 1999-2013

Peter Briggs

Tout jeune, je lisais toujours deux livres à la fois, par principe, en me disant que la lecture parallèle de deux récits était forcément plus enrichissante et que mon rôle de lecteur devenait créatif, actif dans la relation entre les textes.

Lycéen, j'étais incapable de choisir une filière, m'imposant en fin de parcours un mélange indigeste de biologie, art et anglais à l'équivalent du baccalauréat en Angleterre. Ceci devait m'armer pour aborder des études d'architecte-paysagiste, que j'ai abandonnées pour m'inscrire à l'École des Beaux Arts en 1968 à Londres pour ensuite partir sur les routes de France et d'Espagne, en passant au retour par Cadaques où Richard Hamilton, Marcel Duchamp et évidemment Dali séjournèrent. Pendant ces quatre années d'études, j'ai passé beaucoup de temps dans la bibliothèque de l'école à mener des recherches sur des sujets obscurs liés pour la plupart à la période de la fin du dix-neuvième siècle en France, tels que la magie noire et Péladan, puis l'art symboliste, dadaïste surréaliste et Alfred Jarry.

Mes travaux à l'époque tournaient autour de la notion de rituel, une relecture de l'activité post-performance de sculpteur avec toute la partie processuelle revue à la lumière de mes lectures sur l'alchimie. Mes installations consistaient en des associations de formes qui résultaient des différents processus que je menais parallèlement sous la forme d'accumulation de récits. Leur véritable sujet reposait dans la relation entre ces récits dans une forme d'intertextualité.

La lecture de *L'Art de la Mémoire* de Frances Yates traitant de la mnémotechnie a été formatrice.

Mes installations en 1972 et 1973 comportaient déjà une gamme étendue de matériaux avec des qualités particulières. Ainsi dans cette pièce « Sans titre » de 1973, le verre noir trouvé déjà cassé, provenait d'une façade de magasin de fourreur. De la poubelle de ce même magasin, venaient les chutes de fourrure qui recouvrent les tiges de fer emballées avec des impressions de branches coulées en résine chargée de poudre d'aluminium dans une vieille plaque de mousse, le tout ligaturé d'une corde, tombée d'un camion. Le verre transparent imite le verre cassé mais résulte d'une fabrication

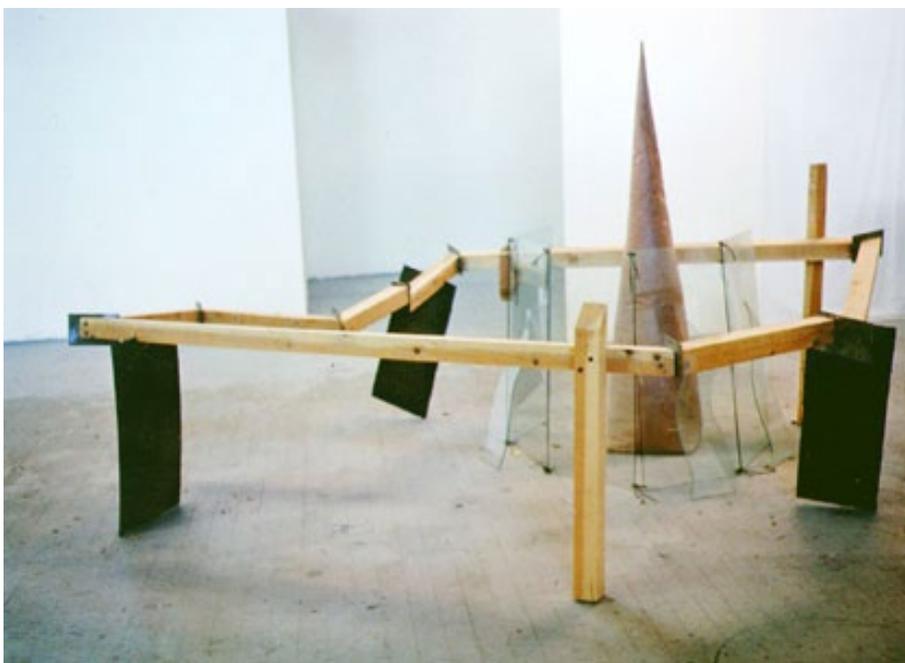


maladroite. Deux plaques de verre peintes aux extrémités venaient d'une précédente installation, initialement posées contre le mur, elles se retrouvent ici sur des supports en acier au sol ; elles prenaient l'aspect d'un élément pouvant se balancer. Les angles étaient occupés par deux formes en

bois tels des châssis triangulaires, tendus avec une toile de coton peinte en gris de la couleur du sol. Deux formes en U prenaient place au mur et au sol, leurs angles réunis par des L en acier découpé.

Une forme conique fabriquée avec du contreplaqué et des feuilles de fibre de verre posées complétaient l'installation et procédaient de fabrications ou de découvertes ponctuelles, d'expéditions pour chercher et localiser des objets. C'était le lieu, qui venaient comme système de médiation pour permettre d'associer ces formes au sein de ces *loose installations* [installations lâches] ritualisées dans un souci performatif.

Cela fit qui naître chez moi le concept de *surprésentation* : ce qui viendrait en plus suppléer à la présence de l'artiste, témoigner de son retrait ; d'une absence/présence.



Cette activité dont j'ai parlé auparavant, partagée entre la lecture et l'acte sculptural, la pratique de la théorie confrontée à la théorie de la pratique ne m'a jamais quitté. Ce qui définit mes différentes recherches plastiques, c'est une méditation sur l'évolution des espaces de pensée intermédiaires, des entre-deux, de ce que l'on peut retenir d'une première relation forme/matériau et son inscription dans l'espace en le projetant sur la suivante. Dit autrement, ces sculptures sont des ensembles au sens mathématique, des ensembles qui se recoupent, parties qui se trouvent également dans un autre ensemble ; tels des phases qui se recouvrent partiellement. On peut aussi prendre le terme « milieu » de Guattari et Deleuze dans les deux sens du mot. Je crée le milieu propice à la génération d'entre-deux qui sont par définition entre deux, au milieu de deux termes. Comment sur le plan phénoménologique notre perception de ces ensembles se cristallise-t-elle ?

Un texte d'Antoine Lutz explique comment se constitue l'intuition eidétique. Il écrit : « ... je peux porter attention à « l'intérieur » sur l'acte mental qui fait que l'objet apparaît à « l'extérieur ». Husserl décrit cette corrélation entre l'objet visé et l'acte qui le vise à l'aide de deux concepts clefs : la signification (*Sinn*) propre à l'objet apparaissant est appelée noème tandis que l'acte constitutif, vécu du côté du sujet, est appelé noès. L'objet de la réduction est de ressaisir à la faveur de cet acte de suspension ces structures « noético-noématiques ». Mais nous l'avons signalé, l'immanence dans la réduction est caractérisée par son instantanéité. Je peux donc exercer l'attitude réductrice, mais je me vois pris dans un flux de moments certes absolument donnés mais toujours de manière singulière. Ainsi, si je ne possédais pas, d'après Husserl, ce troisième type d'intuition dit « eidétique », je ne pourrais rien dire sur ce qui est identique entre ces différents moments dégagés. L'intuition eidétique est une « vision des essences » (*Wesensschauung*) grâce à laquelle nous avons la capacité de voir dans un flux d'expériences immanentes les traits caractéristiques qui les relient. Nous sommes dotés d'une telle capacité à dégager les structures,

les règles, plus ou moins générales à partir d'un groupe d'expériences. »<sup>1</sup>

Cette vision phénoménologique de la perception s'applique aussi bien à la sculpture qu'aux objets du quotidien. Mais la sculpture ne se donne pas à voir aussi simplement, la logique de la reconnaissance du phénomène eidétique reliant nos perceptions de ce qu'on appelle sculpture a peut-être plus à voir avec la pataphysique, avec une loi qui régirait les exceptions.

Ces réductions qui débouchent sur une eidétique propre à notre métier de sculpteur se doublent d'un processus désigné autrement. Simondon nous l'indique à travers les notions de phase et de process (Robert Morris disait que *process is a form in itself* [Tout processus est en soi une forme]. Manning écrit :

« Individuation is not a linear, continuous process. In the vocabulary of Simondon, a phase is not a temporal moment that is replaced by another. There is never just one phase or one individuation for Simondon, but always overlapping phasings happenings in non-linear time. In the same sense, process must also be understood in its double articulation. There is the process of shifting from one occasion or individuation to another, and the process within process of an event or an occasion's coming itself and moving on in an alteration from itself

Individuation happens through what Simondon calls dephasing. Dephasing can be seen as the instance where the complex nodes of incipient relation tune toward what can be singled out as a discrete iteration: toward a remarkable point. Dephasing is both this, the activity of a momentary culmination of a multi-faceted process, and

<sup>1</sup> Antoine Lutz, *Phénoménologie de la vision stéréoscopique ; usage pragmatique de travaux de Husserl et de Merleau-Ponty sur l'espace vécu en vue de dégager les invariants d'une expérience de vision stéréoscopique*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, Paris – Sorbonne, U.F.R. de Philosophie, octobre 1999

its ongoing transformation. The transformation spurred by the dephasing is what Simondon calls transduction. Transduction is a key concept here, defined as a shift in level from individuation to individual, which is at the same time a shift that activates a new process or a new phase of a continuing process. Dephasings, seen from the point of view of the transduction they call forth, are at once how force takes form and how the the rift in the continuity of an ongoing process is felt. [...] It would seem obvious that a process is different in principle from its products, and that this difference calls for concepts tailored specifically to it. One of the most evident ways a process differs from its products is in the span of its activity. A process brings together the factors that go into bringing about a result by drawing on a different, always wider, field of activity than the product once arisen will entertain. Processually speaking, a making is always bigger than the made. The making includes, in germ, the form of what will come to be, as well as the functions its being once arisen will afford. In addition, it includes the under-formation and the clinching-into-operation of the functions-to-come. »<sup>2</sup>.

Brian Massumi dans sa préface remarque : « Another word Manning uses for the transcendental field is milieu. The word, often qualified by «associated,» is a favorite of both Simondon's and Deleuze/Guattari's for its double entendre in French. In French milieu means both «middle» and «surroundings.» To put the two meanings together without falling back into an outside/inside division that calls for a subject or object to found or regulate it, you have to conceive of a middle that wraps around, to self-surround, as it phases onward in the direction of the «more» of its formative openness. In a word, you have to give the precept of beginning in the middle a topological twist.”

Il me semblait que cette façon de voir et de réfléchir la

<sup>2</sup> Eric Manning, *Always More Than One : Individuation's Dance*, Duke, January 9, 2013

sculpture, la dissolution de la relation sujet/objet dans un chose conceptuelle « qui s'emballe à partir de sa propre substance, en partant de son centre tout en se dirigeant vers le plus de son ouverture formative »<sup>3</sup> renforçait la relation intrinsèque des objets avec une typologie d'espace qui, de ce fait, devenait sensible à cette relation qui naît de l'intervalle, déformalisant au passage la relation unitaire objet/espace. Cet objet virtuel hybride qui joue les intermédiaires renvoie dans la matérialité de sa formation à un concept abordé par Gilles Deleuze dans un de ses cours lorsqu'il parle de Buffon, dont voici la transcription : « Buffon, le grand Buffon forme un concept qui me paraît, alors, vraiment pour son époque, d'une audace extrême parce que c'est vraiment un concept philosophique. Lorsque dans l'histoire naturelle des animaux, Buffon dit quelque chose comme ceci... où l'on sait alors ... alors là, ça fait vraiment partie des injustices du monde parce qu'on s'est beaucoup moqué, au XVIIIème même... il y a eu beaucoup de moqueries sur cette notion de Buffon. Et en effet, cette notion, elle est tellement belle que, comme toutes les belles notions, elle peut attirer la critique et l'ironie. Buffon, il dit : vous comprenez, la reproduction... il pense... c'est quelque chose de très curieux, c'est tellement curieux qu'il faudrait former même, pour comprendre le genre de problème que c'est, il faudrait former un concept contradictoire. Et le concept contradictoire tout à fait merveilleux que Buffon forme, c'est celui qu'il baptise de « moule intérieur ». Le vivant se reproduit, non pas par moulage externe... si inexact que ce soit, je pourrai dire, en gros, par cristallisation... il se reproduit par moulage intérieur.

En quoi l'idée de moule interne est une notion bizarre, ? C'est effectivement un moule qui ne s'en tiendrait pas à la surface. Un moule qui moulerait le dedans, ce qui paraît absolument contradictoire. Qu'est ce que ça veut dire mouler le «dedans» ? Un moule ne peut atteindre à une intériorité quelconque que en faisant, surface. Buffon va jusqu'à dire :

3 Traduction de l'auteur

c'est tellement contradictoire «moule intérieur» que c'est comme si je disais «surface massive». Merveille. Il y a donc au-delà du moule, au-delà du moule extrinsèque... Est ce qu'on peut concevoir la notion et l'opération d'un moule intrinsèque, d'un moule intérieur ? Tiens... Buffon précise : «Ce serait à la fois une mesure, mais une mesure qui subsumerait, qui contiendrait une diversité de rapports entre les parties. Une mesure qui comprendrait en tant que telle plusieurs temps, ou une variation des rapports, des rapports intérieurs. »<sup>4</sup>

C'est bien cette cristallisation que je médite, cette diversité des parties. Ensuite, Deleuze cite Simondon :

« Simondon, lui, achève cette page, là, très belle, que je viens de lire, en disant qu'il y a bien une série : « Le moule et le modulateur sont des cas extrêmes. Mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon. Elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Mouler c'est moduler de manière définitive ; moduler, c'est mouler de manière continue et perpétuellement variable. » Et entre les deux, il dit, il y a quelque chose. Et ce quelque chose il appelle ça «le modelage». On voit bien que le modelage, il est intermédiaire entre le moule et entre la modulation. Il opère déjà l'esquisse d'un moule temporel continu. «Modelage» ce serait, pour nous, peut être, une détermination pas assez précise encore. On a vu qu'elle nous convenait mieux comme répondant aux trois figures de l'analogie : le moule externe, le moule intérieur, le moule intérieur de Buffon, et la modulation. »<sup>5</sup>

On arrive à cette définition de modelage, et par la même occasion à un éclaircissement de ce que pourrait être cette plasticité méditative, assez proche de la proposition de certains alchimistes, de méditer la forme sans matière et

4 Transcription Cécile Lathuillière : GILLES DELEUZE Cours du 12/05/81. [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=56](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=56)

5 *Ibid.*

la matière sans forme dans un moule temporel continu. Thomas Vaughan insiste en particulier sur la notion de première matière ; une substance qui aurait existé avant la différenciation des matières spécifiques : « La première matière est une substance miraculeuse qui peut affirmer des choses contraires sans encombre. Fort mais faible, doux et dur à la fois, Un et tout, esprit et corps, fixé mais volatile, male et femelle, visible et invisible, qui brûle et qui ne brûle pas, aqueux mais qui n'est pas humide, c'est la terre qui coule et l'air qui est immobile »<sup>6</sup>.

Cette perception nous renvoie à trois choses : le passage du temps, la perception de nos propres corps, et celle du lieu que cette plasticité implique.

## Le temps

Benjamin cite Bergson au sujet du temps : « At the conclusion of « Matière et mémoire », Bergson develops the idea that perception is a function of time. If, let us say, we were to live vis à vis some things more calmly and vis à vis others more rapidly, according to the different rhythm, there would be nothing subsistent for us, but instead everything would happen right before our eyes, everything would strike us.

But this is the way for the great collector. They strike him, How he pursues and encounters them, what changes in the ensemble of items are effected by a newly supervening item- all this shows him his affairs in constant flux. »<sup>7</sup>

« En guise de conclusion de « Matière et mémoire », Bergson développe l'idée selon laquelle la perception est

<sup>6</sup> Thomas Vaughan, *Coelum Terrae*. This work was originally published under Vaughan's pseudonym 'Eugenius Philalethes' as *Magia Adamica: or the antiquitie of magic, and the descent thereof from Adam downwards, proved. Whereunto is added a... full discoverie of the true coelum terræ...* By Eugenius Philalethes. London: T.W. for H.B, 1650.

<sup>7</sup> Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Convolute H1a5, The Collector, p.249

une fonction du temps. On pourrait dire, par exemple, si on vivait certaines expériences plus calmement, et d'autres plus rapidement, que, selon les différences de rythme, rien ne subsisterait pour nous, tout serait dans l'immédiateté, on serait frappé par tout.

Ceci est la manière d'être du grand collectionneur, comment il découvre les éléments qui constituent sa collection, comment ceux-ci l'affectent, comment une nouvelle acquisition modifie la perception de l'ensemble, tout ceci montre que en quoi son dispositif est en flux permanent. »<sup>8</sup>.

Ces deux qualités sont au centre de ma démarche, le flux variable du temps subjectif conditionné par divers degrés d'attention et les conditions à réunir pour méditer la concrétisation de ces « moulages intérieurs », formes à venir qui complèteraient la suite d'une collection. Avec Benjamin, j'ai introduit une notion qui lui est chère, celle du collectionneur ; celui qui s'ouvre à une accumulation ordonnée, qu'il cherche toujours à compléter.

Je cite Benjamin : « Possessions et le fait de posséder sont du côté du tactile et s'opposent d'une certaine manière au visuel [...] les collectionneurs sont des êtres avec des instincts tactiles [...] Flâneur, Le flâneur visuel, le collectionneur tactile »<sup>9</sup>.

## La perception de nos propres corps

Mes lectures des auteurs allemands du 19e siècle, Adolf von Hildebrand mais aussi Konrad Fiedler, le théoricien de l'*Einfühlung*, m'ont permis de concrétiser ce que je ressentais instinctivement de la relation empathique du toucher-voir avec les objets. A l'occasion de méditations sur l'hybridation que j'ai développées dans les années

<sup>8</sup> Traduction de l'auteur

<sup>9</sup> Walter Benjamin, « Le collectionneur », Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages, Les Editions du Cerf, 1989, p. 22

1985-93, c'est ainsi que j'abordais la problématique de la fusion de formes naturelles, des branches de charme et d'orme, et de continuer leur logique de bifurcation et de croissance pour fabriquer des structures hybrides ; le modelage des prolongements en cire tels des prothèses ou des greffes m'obsédait. Avec ces extensions j'obtenais des systèmes de circulation qui me permettaient, par une modification de la technique de la cire perdue, de transformer directement ces pièces en métal. J'abordais ainsi le vaste domaine du modelage, considéré non pas comme une technique d'imitation, de représentation, mais du côté de la construction, du « faisant abstraction » mais aussi par la pratique même d'une manière de penser la plasticité comme un exercice conceptuel.

La question de l'empathie se précisait pour moi du côté du toucher-voir, de l'espace et la place des mains du modelleur, des inversions de sens (devant/derrière) données par la girelle, puis ensuite venait la question de la mémoire tactile. Alors quand on me demandait ce que cela représentait, je répondais : « beaucoup de travail », un travail surtout sur soi-même. L'entre-deux qui se concrétisait dans ces pièces passait plutôt en interne, entre, d'une part la turgescence des parties végétales et leur implacable logique de croissance et, d'autre part avec la partie modelée, parsemée de concavités, d'impressions, le tout greffé ; une restructuration par montage formant à terme un réseau ouvert par le bas.

Plus tard, je montrais des collages inspirés par ces greffes, puis des photographies stéréoscopiques en vis-à-vis avec les fontes. Et de nouveau, la question de la mémoire du sentiment tactile, de l'espace virtuel de la photographie 3D confronté à l'espace du lieu d'exposition s'est posée. Cet entre-deux venait affronter l'effet de seuil intra et extracorporel ; l'espace intime venait comme espace de dialogue, celui dans la tête pour ce qui concerne la stéréoscopie et celui dans la limite de l'envergure des bras pour ce qui concerne les formes modelées.

Se posait la question du renvoi du toucher-voir vers le spectateur, et le sentiment de l'être-là, de la perception de

son propre corps. Berger parle de l'espace du corps à propos de l'hospitalisation ; du lit comme territoire de l'intime :

« Chacun vit dans son espace corporel, dans l'espace de conscience de soi de chaque corps sentant. Il n'est pas sans frontières comme l'espace subjectif mais toujours circonscrit par la logique du corps, par ses repères, par ses particularités ; ses proportions intérieures sont prises dans un flux perpétuel. L'expérience de la douleur aiguise la conscience de tels espaces. »<sup>10</sup>

« Each one is living in his or her corporeal space ... it is the space of each sentient body's awareness of itself. It is not boundless like subjective space : it is always finally bound by the laws of the body, by its landmarks, its emphasis, its inner proportions are continually changing. Pain sharpens the awareness of such space. »<sup>11</sup>

## Le lieu

Le corps est déjà en lui-même un lieu ambulant, par l'intermédiaire duquel l'esprit perçoit le monde. Mes pièces de cette époque – marquées par la manipulation directe des matériaux plastiques – faisaient travailler la relation entre l'introspection de ce lieu ambulant, et le lieu en tant qu'espace d'avènements successifs. L'espace était ponctué, constellé par des rayonnements de devenir-lieu déclenchés à partir de la présence d'une action.

Mais je pense qu'il faut d'abord tenter de comprendre comment s'organise l'espace autour de telle ou telle proposition sculpturale. Je conçois trois échelles, trois zones d'espace qui rayonnent depuis le point central du corps, le premier, l'espace de l'intime qui s'étend de l'intérieur du

<sup>10</sup> The Shape of a Pocket John Berger Bloomsbury 2001 Traduction française : *La forme d'une poche*, Actifs, traduit Anne Fuchs, Michel Fuchs, Fage, 2003

<sup>11</sup> John Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, 2001. Traduction française : *La forme d'une poche*, traduit Anne et Michel Fuchs, Fage, 2003

corps jusqu'à la limite du toucher-voir, puis les échelles d'espaces occupées successivement par la dimension du mobilier, entre corps et architecture, enfin l'immobilier, le bâti, le monumental.

La notion d'empathie, je préfère *Einführung* ou *Infeeling*, nous impose un flux permanent entre notre perception et le sentiment d'être au monde.

Le cas particulier de la sculpture précise cette notion, la topographie de la sculpture s'imprime dans notre environnement immédiat, à travers une perception de l'extension du corps vers l'espace, le lieu. Je cite John Berger de nouveau :

« Place, place in the sense of lieu, luogo, ort, mestopolojenie...A place is more than an area. A place surrounds something. A place is the extension of the presence or the consequence of an action. A place is the opposite of any empty space. A place is where an event has taken or is taking place. »

« Le lieu, le lieu dans le sens donné par le mot français lieu ; puis luogo, ort, mestopolojenie ; un lieu est plus qu'une superficie, un lieu entoure quelque chose. Un lieu se définit par l'extension d'une présence ou la conséquence d'une action. Un lieu est le contraire de l'espace vide, un lieu est l'endroit où un événement s'est produit, ou est en train de se produire. »<sup>12</sup>

L'action de fabrication de la sculpture se répand également, un modelage par exemple - on le regarde et physiquement une partie de la mémoire tactile s'installe, nous faisant travailler à la fois à la proprioception, notre sentiment tactile intérieur, tension des muscles et ligaments, frottement des organes ce qui se traduit dans la position qu'on adopte en tant que spectateur dans l'espace et notre manière de parcourir la sculpture en se déplaçant pour tourner autour, ou le désir de le faire si on reste immobile (cf. Medardo Rosso). Le lieu architectural nous revient à travers sa propre mémoire, puis physiquement depuis ses confins et ouvertures- l'occupation dans l'espace d'autres personnes

et du mobilier nous renvoie également d'autres signaux quant à notre propre présence et anthropométrie. Le tout se combine en une enveloppe générale, faute d'un meilleur mot en partie en flux, en partie stable auquel se confrontent nos corps, eux aussi des lieux mobiles dotés d'une forte subjectivité.

Dans mes organisations de l'espace, il y a des éléments unitaires et des séries qui induisent une sémiologie de l'espace vécu avec des points d'arrêt et des flux, des stratégies d'approche et d'éloignement, des interdictions imaginées ou réelles de toucher ainsi que le dialogue entre les occupations spécifiques de l'architecture. Trop complexe souvent pour être analysé, je vous livre juste un exemple - l'installation à la Biennale de Paris en 1980 dont voici la description :

Quatre éléments : - une tôle d'acier, (appelé « fin de rouleau » qui s'affine lorsque l'acier ne coule plus dans le laminoir, donc qui s'amenuise) est repliée sur elle-même, le dos devient le devant, se retourne vers le spectateur, une coupe au chalumeau sur un côté libère une section qui sert de pied, repoussé en arrière. Une tranche soustraite sur le restant du bas de la feuille fait que le bas du pied et les bas de celle-ci se retrouvent à l'horizontale, la feuille se dresse donc verticalement, le pied sert de contrepoids et la pièce est donc stable. Pièce placée pour former un couloir d'espace entre le dos de la pièce et le mur. En écho à celui-ci.

- un verre découpé en amorce de spirale, peint sur un côté. Inséré dans un angle de la salle, coupant l'espace rectiligne en diagonale. On voit l'endroit et l'envers de la peinture à travers le verre.

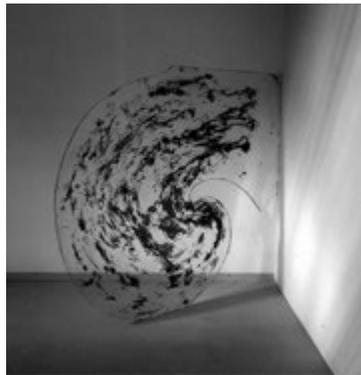
- un enchevêtrement de chutes de carrière d'ardoise au sol, des extrémités des blocs, angulaires, posés sur la coupe, à 90° de leur sens d'extraction sédimentaire. - un tas de sable de fonderie usagé et versé dessus, un anneau d'acier est pris entre deux gros blocs. Il y a une visée dans un sens, et une mise en tranches, plutôt un feuilletage de

12 *Ibid.*

l'espace dans l'autre. Le feuilletage suit l'orientation de deux des murs, ceux qui ne sont pas occupés par l'autre élément en acier.

Et pour finir une pièce en lingots de plomb composés de trois éléments coulés dans le même moule, tordus de la même manière, presque pareils mais différents.

Cette pièce s'intitule « treble clef » en anglais, clé de sol. Mais en anglais le sens se dédouble, *key* comme la clé du mystère, *treble* renvoie aux trois éléments qui ont en commun de mettre en question la continuité de l'architecture en occupant et en désamorçant l'autorité absolue de la définition que la construction renvoie à elle-même, l'implacable logique du sol, du mur, de l'angle qui les fait se rencontrer.



Conçue comme une tentative de mise en question du white cube, cette installation a ouvert d'autres questions sur les espaces possibles pour la sculpture et le droit, voire le devoir du sculpteur d'aller chercher des lieux autres que cette recherche fasse partie de sa logique de production de sens.

Ensuite, je tiens à évoquer brièvement l'analyse d'espaces d'exception provoquée par la découverte des grottes artificielles en Toscane et dans le Lazio mis en relation avec l'usage des ready-made naturels, géologiques, stalactites, concrétions et aussi avec la statuaire et la peinture de grotesques (cf. Vasari). Il en était de même auparavant dans les grandes collections qui ont marqué la naissance de « Storia Naturale », telle la collection d'Aldrovandi installée dans une grande maison où habitait le collectionneur, gardien et génie du lieu.

Se pose à travers ces phénomènes la question de l'hétérotopie « faite » de fragments d'un grand nombre d'ordres possibles ...les choses y sont couchées, posées, disposées dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun » et pourtant ces deux instances, des index-archives ont existés, et sont même conservées entre Bologna et le centre de l'Italie.

Riche de ces découvertes, j'ai été préoccupé dans les années 1980 par cette définition de Berger : « Un lieu se définit par l'extension d'une présence ou la conséquence d'une action. » J'ai reçu une bourse de recherche pour identifier puis travailler sur et dans des lieux spécifiques. Le premier dans lequel j'ai voulu travailler était le Jardin Balby dans le domaine de Versailles. Une grotte artificielle fait entrer un trait de lumière par une percée, je voulais y installer une pièce telle que « Eclipse Partielle ». Puis, j'ai envisagé de travailler dans le parc de la source de la Seine en Bourgogne, propriété de la Ville de Paris, puis près de Reims dans Les Faux de Verzy, là où les arbres prennent des formes tortueuses sans qu'on n'en connaisse la raison.

Chaque lieu avait une spécificité, une identité botanique, géographique, culturelle, archéologique, je proposais de faire les installations avec les moyens que me procurait la bourse, mais aucun des trois projets n'a été accepté. J'avais commis un crime de lèse-majesté, me mettant à la place du commanditaire, pire, j'avais vu l'intérêt, la possible contemporanéité d'un dialogue anachronique en ces lieux.



Ceci m'a conduit à m'intéresser aux jardins et à la botanique, le hasard voulut qu'un ami architecte me proposa de travailler sur différents sites en Bretagne. J'ai pu y développer deux systèmes de plantation, l'un comme un index, jouant sur les noms des plantes, des jardins alphabétiques, l'autre en plantant sur des aires limitées divers espèces d'une même famille d'arbres ou d'arbustes, dans l'espoir que des hybrides spontanées puissent apparaître. Ainsi se mettait en place une de mes préoccupations d'aujourd'hui ; la relation collection/index et hybrides spontanées.

## Formes Hybrides

Je reviens à ma production purement sculpturale avec cette citation de Odilon Redon pour introduire la notion de forme hybride : « une combinatoire d'éléments juxtaposés de formes transposées ou transformées, porteuses d'aucune relation à des contingences, mais possédant sa propre logique »

J'insiste sur l'importance de Arp comme figure historique et clé de lecture d'une histoire de la modernité en sculpture qui lisse les passages du 19<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle, augmentant l'importance de l'ambition futuriste.

Pour terminer je reviens vers un projet plus récent, projet dérivé de mon désir de sortir, on va dire gagnant, de ma longue expérience du modelage, il s'agit donc d'un projet à rebondissements intitulé « Taxidermies ».

Pour ceci, j'ai travaillé avec Juliet Fleming, spécialiste entre autre, des sites d'écriture en dehors du papier et de la transcription de la mémoire tactile. Comment en effet le cerveau conserve - t'il toutes les informations désorientées venant pêle-mêle des terminaisons du tact du corps et les organise - t'il pour en faire une représentation ? Comment celle-ci est-elle reconstituée ? Je souhaitais pouvoir dessiner, de mémoire, une figure graphique, une cartographie subjective rendant compte à la fois de la surface et la position dans l'espace des modelages, mais aussi le souvenir de mon corps modelant dont je conservais un très fort sentiment, difficile à qualifier et encore plus à oublier. Je voulais en faire le deuil, parce que je voulais passer à autre chose, j'avais à ce moment-là, épuisé les possibilités, mes possibilités.

Petit à petit, j'ai automatisé mon système, proche de l'écriture - à petite échelle - je dessinais des séries de figures à l'encre de Chine diluée sur du papier légèrement absorbant jusque tard dans la nuit, l'épuisement m'aidant à interioriser, examiner, interroger cet étrange phénomène de la mémoire tactile. Trois ans et plusieurs milliers de dessins plus tard, j'ai commencé à comprendre comment m'en servir. En les numérisant, j'ai pu les 'corriger' avec le

logiciel Photoshop à ses débuts, puis les faire découper en vinyle de façon à sabler des blocs de pierre, pour fabriquer des matrices d'impression.

Les impressions fonctionnaient bien, et les films en vinyle que je retirais après le sablage, comme des peaux, me fascinaient. C'est ainsi que j'ai fabriqué des dessins découpés en vinyle et puis, ayant trouvé un papier adéquat et une manière de le monter sur un dos autocollant, de faire des collages, appliquant les dessins découpés sur des pages de livres.

Une série d'images s'en est suivie, à Naples puis dans d'autres villes. J'ai fait imprimer des affiches anonymes qui par leurs lieux d'affichage dessinaient à l'échelle de la ville des parcours urbains, comme un zoom depuis l'espace du corps vers l'espace de la ville.

Dans les dernières expositions je montrais également des dessins découpés en feutre noir, suspendus et déstructurés, qui m'ont fait revenir à des occupations tridimensionnelles de l'espace.



Parallèlement, j'avais amassé une collection de pierres calcaires naturellement érodées que je retaillais pour tenter de leur donner un aspect homogène. Certaines ont été exposées, munies d'une cartouche chauffante pour les maintenir à la température du corps humain. Accrochés derrière elles, au mur, des miroirs convexes épais renvoyaient dans leur reflet l'image du dos des pierres ainsi qu'une perspective déformée de la salle et des spectateurs ; d'autres, sciées verticalement étaient montées dans des boîtes en verre, collées au dos de la boîte. Et encore dans les mêmes expositions des pièces posées sur des tables, ou encore sur des étagères. Dans une exposition importante à Mulhouse, toutes ces séries faisaient suite à travers cinq salles, à des porcelaines fabriquées peu de temps avant à la Manufacture de Sèvres.

La diversité de ces productions allant des porcelaines de petite dimension, aux fontes, reliefs en pierre, pièces sur table, pierres chauffées, les vitrines et étagères proposaient autant de modes opératoires pour le spectateur, de typologies d'espaces, de croisements d'entre-deux.

C'est à cette occasion dans une exposition qui multipliait abusivement la diversité des expressions jusqu'à rompre la logique même de l'exposition que j'ai montré pour la première fois une pièce en vitrine, et une autre sur étagère : collections d'éléments divers englobant des approches de projets non réalisés, faute de temps/argent/techniques/matériaux ; le lot quotidien du sculpteur.

Je me disais que le contenu conceptuel des ces projets était lisible à travers ces accumulations. Une approche de la notion d'une archéologie du présent et le concept du *Jetztzeit*, de l'à présent.

Je reviens au texte de présentation de cette pièce devenue aujourd'hui 'Shelf life/Pièces Caduques'

Dès le début de mon activité de sculpteur en Angleterre dans les années 1960/70, mon travail a été marqué par un désir

de prolifération, de la constitution d'un ensemble de formes et matériaux et, à la différence des grandes démonstrations du minimal. Il s'agissait souvent d'installations d'ensembles de fragments, de détails révélés par la technique agissante inventée à chaque occasion.

En ce qui concerne ma méthodologie, j'ai toujours travaillé à plusieurs projets à la fois, de façon à susciter une prolifération de genres et des séries inachevées, ainsi je peux revenir des années plus tard, ce qui fait qu'une chronologie linéaire n'existe pas vraiment dans mon travail, je fais avancer un ensemble de façon continue, l'histoire est en permanence à l'œuvre, ce qui est contemporain ne l'est que par hasard. Je revendique et pratique une forme de ce que j'appelle *la plasticité autobiographique*.

J'ai participé à l'exposition à l'ARC, Baroques 81 où j'ai montré des pierres sciées hélicoïdales.

Puis dans 'In Situ' au Centre Pompidou l'année suivante : mes méthodes de travail se sont petit à petit modifiées pour aborder d'autres aspects de la mise en forme, autant d'échos, de nouages, de plissages, d'imbrications, tous d'inspiration baroque. Je me suis éloigné du simple « procès », dans le sens donné au mot dans les années 1970, pour inventer des ensembles de techniques croisées, autoproliérantes, agissant en cascade.

Le modelage intervient alors en tant que pratique plastique et ensuite comme façon plus générale de réfléchir la forme. L'échelle du corps devient lisible dans les pièces comme 'Santa Croce', où des formes empruntées à la nature et à l'histoire de la sculpture se confrontent à travers des opérations manuelles dans des réalisations hybrides. J'ai multiplié à l'excès ces expériences pour arriver à une saturation, dans le bonheur d'une répétition à la fois la même et changeante.

À la fin des années 80 j'ai fabriqué des pièces montrées à la galerie Zabriskie à Paris puis à New York, des céramiques de différentes formes dont certaines qui comportaient des fils de résistance. Puis, invité à Sèvres, j'ai pu réaliser toute une série de porcelaines directement en modelage.

Pendant toutes ces années et jusqu'à aujourd'hui, j'ai mené des expériences qui n'ont pas toujours trouvé un aboutissement en tant que forme indépendante, il reste donc, des essais, expérimentations, amorces d'idées, échantillons et chutes. J'ai commencé à rassembler ces éléments dans des installations murales vers 1996, voir ci-dessous ; des assemblages décentrés, organisés de manière linéaire, des récits fait d'éléments fragmentaires et de détails.

Tout ceci a abouti à une installation qui m'occupe beaucoup en ce moment, une amplification, un allongement de ces ensembles sur étagères, les «*Shelf Pieces*». La plus récente version est intitulée '*Shelf life/Pièces Caduques*', une réalisation que je voudrais maintenir si possible en perpétuelle réfection. Dans l'exposition en 2011, elle mesurait 35 mètres de long de bout en bout, pour aujourd'hui arriver à 80 mètres.

Concrètement, elle résulte d'un récent déménagement de mes ateliers vers un lieu unique et surtout l'organisation et la mise en place d'une réserve. Cet archivage a fait naître une réactualisation de toute une partie de ces recherches informelles qui datent pour certaines des années 1970, organisées dans un premier temps globalement de façon linéaire et chronologique. Mais en montant la pièce, des retours et autres glissements se sont introduits, autocitations anachroniques, montages, remontages et *flashbacks*, un récit en soi.

Cette pièce est devenue le fil conducteur de mon travail, nourri de lectures diverses qui ont accompagné mes voyages en Italie dans les années 1970-80, pendant lesquels j'ai découvert les grottes maniéristes de la Toscane, ensuite à travers les écrits de Adrien Stokes, le « *Tempio Malatesta* » de Rimini et enfin d'autres programmes iconographiques de la renaissance italienne où il s'agit de la mise en espace comme moteur du récit.

Enfin la lecture d'un texte de 1658 de Thomas Browne, *Urn Burial*, une longue méditation sur la découverte d'une série d'urnes funéraires qui donnent lieu à différentes considérations sur des temps.

*"The number of the dead long exceedeth all that shall live. The night of time far surpasseth the day, and who knows when was the Æquinox?"*



Dans cette phrase, il se pose la question : sommes-nous au-delà du mi-temps de la Création ?

Pour revenir à la pièce, son titre vient des mots '*Shelf life*' marqués sur les denrées périssables en Angleterre qui indique la date-limite de vente, ou plus littéralement veut dire la vie sur les étagères. Puis le souvenir d'un terme scientifique, pour ce qu'il y a de la radioactivité, la mesure qui s'appelle '*half-life*', demie-vie,



le temps qu'il faut pour que la radioactivité baisse de moitié

Il s'agit donc d'une pièce partant d'un centre inconnu (Æquinox ?) et même impossible, qui expérimente des temps à travers des montages de récits, autant de constellations qui

joue(nt ?) avec la continuité chronologique dans une opposition entre des fragments (quelquefois érotiques) et le passage du temps. Comme le dit Browne :-

« Our days become considerable like petty sums by minute accumulations; where numerous fractions make up but small round numbers. »

« *Nos jours deviennent considérables comme des petites sommes, où de minuscules accumulations, de nombreuses fractions deviennent de petits nombres entiers.* »

Et, pour citer Brian Massumi dans 'Parables for the Virtual'<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Brian Massumi, *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*, Duke, 2002.

( La (re) ordination rétrospective permet à des opérations précises d'être insérées en cheminant, par anticipation d'une répétition du mouvement, la possibilité que ceci se reproduise. Si le mouvement réapparaît, il peut être ressaisi, et peut mener à une autre conclusion. Et lors de cette conclusion, cette dynamique peut être déroutée vers un nouveau mouvement. Cette rétroformation d'un cheminement n'est pas seulement une rétrospection, mais aussi une rétroduction, une production, par *feedback*, (retour d'information) de nouveaux mouvements. Une unité dynamique a été capturée rétrospectivement convertie qualitativement. L'espace est en soi une rétroduction. ) traduction de l'auteur.

« The retrospective ordering enables precise operations to be inserted along the way, in anticipation of a repetition of the movement-the possibility that it will come again. If the movement does reoccur, it can be captured .... It comes to a different end. At that terminus, its momentum may be diverted into a new movement. The back-formation of a path is not only a 'retrospection'. It is a 'reproduction': a production, by feedback, of new movements. A dynamic unity has been retrospectively captured and qualitatively converted. Space itself is a reproduction. »

C'est justement cette traduction du récit en termes d'espace qui serait l'aboutissement de cette pièce, son ambition tout au moins. En ce qui concerne le spectateur, je tente de faire en sorte que le parcours à travers l'espace réductif, décrit et structuré par cette pièce, se structure de deux manières. Un premier passage fait en flânant, légèrement à distance où l'œil glisse sur les choses regroupées, massées, puis lors d'un deuxième passage, où l'on pratique l'arrêt sur l'image, le zoom. On s'approche et identifie les éléments de cette collection par affinité, lisant avec un regard sous tendu par le tactile dans les formes et textures, dans les matières mêmes, les choix de processus qui les ont fait exister.

Benjamin a bien identifié ces deux manières de voir, en opposant le flâneur, optique, au collectionneur, tactile. C'est donc à travers cette double lecture du récit que je tente de donner à voir.

Voilà où j'en suis aujourd'hui : à revenir sur mes notes dans des carnets d'autrefois pour identifier les pièces conçues, il y a des années mais jamais réalisées et d'en fabriquer certaines, mais à la lumière du présent, ce qui en engendre d'autres, strictement contemporaines, voilà le *Jetztzeit* opérant.

Et ensuite à fabriquer un gros livre-objet, sous forme d'index, monté sur un meuble à roulettes, un lutrin roulant, qui contiendrait tel un index des images et diagrammes non exploités du passé à l'instar des pièces sculpturales. Tout

ceci pourrait être rassemblé de différentes manières avec l'étagère qui n'en finit pas de se prolonger en s'actualisant. Quant à la question qu'on se pose aujourd'hui, les temporalités de la sculpture. J'ai le sentiment que les temps ne sont pas des temps distincts, mais se télescopent dans un dédoublement entre le temps subjectif et conceptuel qu'on tente de faire partager avec le spectateur qui s'accorde forcément mal avec le temps du regard.

L'un serait donc *self site specific*, et pose la question du partage, de la transmission d'une possible intelligence de notre métier. L'autre serait donc déambulatoire comme on dit dans le milieu hospitalier, désespérément lié à la chronologie du présent.

Je termine avec deux réflexions sur la sérialité en citant un extrait de la grammatologie de Derrida :

« Or l'espacement comme écriture est le devenir absent et le devenir inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive l'émancipation du signe constitue un retour en désir, de la présence. Ce devenir -ou cette dérive- ne survient pas au sujet qui le choisirait ou s'y laisserait passivement entraîner. Comme rapport du sujet à sa mort ce devenir est la constitution-même de la subjectivité. A tous les niveaux d'organisation de la vie, c'est à dire de l'économie de la mort. Tout graphème est d'essence testamentaire Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référent.

Dans l'horizontalité de l'espacement, qui n'est pas une autre dimension que celle jusqu'ici et qui ne s'y oppose pas comme la surface de la profondeur, on a même pas à dire que l'espacement coupe, tombe et fait tomber dans l'inconscient : celui ci n'est rien sans cette cadence et avant cette césure. La signification ne se forme ainsi qu'au creux de la différence : de la discontinuité et de la discrétion, du détournement et de la réserve de ce qui n'apparaît pas. »<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de minuit, 1967

Puis celle de George Didi Hubermann, parlant de la collection de Goethe, d'un petit carré de soie qui y figurait :-

« Quatre centimètres carrés, rien de plus. Mais infiniment digne d'attention, en tant que phénomène : le résultat d'un processus aussi complet que complexe, un fait total, permettant déjà si on lui accorde l'attention qu'il mérite, de comprendre jusqu'au bout ce qu'est une forme, une formation, une création, une métamorphose »... « Goethe lui-même a clairement établi que les phénomènes originaires exposent leur temps à mêmes leurs formes, leur origine à même leur manifestation, leur morphogenèse a même leur configuration sensible »<sup>15</sup>

Et, pour évoquer un peu plus loin l'héritage de Goethe chez Warburg

« Il lui fallut alors se tourner vers Goethe pour en appeler au grand principe des Affinités électives mais aussi l'organisation morphologique qui allait bientôt guider le *Bilderatlas Mnemosyne*, ce recueil d'affinités visuelles composé en vue d'une « iconologie des intervalles ». Ce qui se trouve entre les deux c'est le problème (et non pas la solution, la vérité trouvée) impénétrable peut être, mais aussi peut être appréhendable »<sup>16</sup>

Je conclus, pour revenir à quelque chose qui nous remet à notre place en tant que sculpteur, le fait d'admettre que c'est l'expérience de la sculpture, les processus qu'on développe qui nous font réfléchir dans un premier temps avant d'aller vers le grand monde textuel, et que c'est cette réflexivité permanente qui entretient l'intelligence de notre métier.

Je conclus donc, avec ce récit relaté dans une émission scientifique sur France-Culture. Des expériences ont été menées pour établir quelles différentes espèces d'animaux parviennent à reconnaître leur reflet dans un miroir. Premières tentatives avec des singes, ils ont tous très vite compris, mais on le savait déjà.

<sup>15</sup> Georges Didi Hubermann, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Éditions de minuit, 2011

<sup>16</sup> *Ibid.*



Ensuite on a tenté la même chose avec d'autres espèces, des poulets ; plus intelligent qu'on ne pourrait le penser, puis enfin des éléphants.

Un (forcément) grand miroir dans leur champ de vision mais en dehors de leur enclos donne un résultat décevant, il n'y a pas de réaction qui pourrait laisser entendre une corrélation de se voir-agir. Puis on réexamine les paramètres de l'expérience, et on tente de mettre le miroir à l'intérieur même de l'enclos des éléphants. Curieux, ils s'en approchent, tâtent le miroir avec leur trompe ( au passage le mot en hindi pour éléphant, animal avec une main au bout du nez). Lorsque le contact tactile est établi, ils montrent bien qu'ils peuvent se voir dedans.

Quoi dire de plus, les pachydermes ont peut-être la peau épaisse et grosse comme leur nom l'indique, mais ils demeurent sensibles, possédant cette belle réflexivité qui fait que l'intelligence tactile informe le visuel et réciproquement.