

Source:

Taxidermies

PETER BRIGGS

Ce catalogue rend compte d'une série d'expositions de collages, walldrawings et autres travaux graphiques : 1999, Joué-les-Tours, *Trois Métamorphoses* • 2001, Naples, Institut français *Archicoutures* • 2004, Pondichéry, Inde, Institut français de Pondichéry • Delhi/Kotla, Inde, *Affichage sauvage* • Arthothèque d'Angers • 2005, Saint-Pierre-des-Corps, *Tours > Saint-Pierre-des-Corps > Tours*

Le texte a été écrit par Juliet Fleming en 2005
la traduction a été revue et corrigée par Christian Bonnefoi

TAXIDERMIES

TAXIDERMIES Du grec: taxis [arrangement], dermis [peau],

“Parce qu’il y a une réflexivité du sensible”, Maurice Merleau-Ponty ¹

Les taxidermies sont des dispositifs qui permettent un agencement par le re-déploiement de la peau. Pour les taxidermistes, le but de tels réagencements est l’imitation de la vie. En effet de récentes améliorations dans les matériaux et les techniques ont fait accroître le désir d’aller vers cette vraisemblance tant désirée. Pour ce faire, on utilise un substitut du corps de l’animal : pour des trophées modernes de têtes de cerfs on n’utilise que les bois et la peau, tendus sur des mannequins standardisés en mousse de polyuréthane dont les volumes sont ajustés à la morphologie particulière de l’animal en question à l’aide de pâtes composites employées par les sculpteurs. Des trophées de poissons d’eau de mer ne contiennent généralement aucune partie du poisson, mais sont fabriqués en rehaussant par la couleur des modèles en résine polyester.

L’usage de ces mannequins, d’une grande précision anatomique, et facilement disponibles, a libéré les taxidermistes de la tâche qui consistait à fabriquer à chaque fois une armature en bois, et du rembourrage pour donner son volume à chaque spécimen. L’ambition de cette profession se concentre sur ce que Aby Warburg a décrit comme la tâche la plus ardue dans l’art, “celle de saisir l’image de la vie en mouvement”. La taxidermie moderne fait face à ce défi en fabriquant des trophées destinés à être placés au centre d’un espace et non pas au mur, donc visible à 360°, mais aussi en exagérant l’usage de formes dynamiques : l’animal qui bondit, gronde, se bat, s’envole – autant de poses destinées à créer l’illusion d’une vie qui redouble d’intensité. Un taxidermiste est capable de voir le mouvement qu’il imagine ou qu’il se remémore : “Voilà” dit M. Venus, le taxidermiste dans *Notre Ami Commun* de Charles Dickens, en montrant un canari empaillé : “En voici de l’animation, il est là, perché sur une brindille, il se décide à bondir ; prenez bien soin de lui, c’est un très beau spécimen.”

Pour nous autres, quel que soit notre point de vue, le trophée ne nous touche pas, nous ne rentrons pas dans le jeu de cette illusion, et même si nous sommes temporairement sous l’emprise de la scène, on arrive tout de même à s’en défendre. Un trophée est comme une

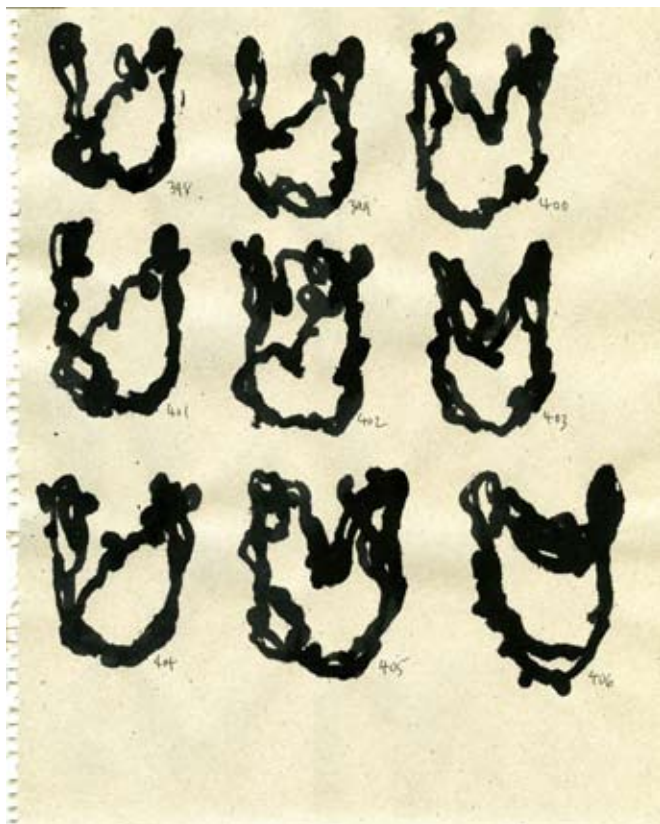
photographie instantanée, présentant une image du monde d’où il est soustrait, un monde dévitalisé.

Le fait de faire représenter un animal dans sa logique dynamique implique que le poil, la plume et la peau soient soumis à l’autorité des agencements pour restituer l’impression de la vie animée, même si les conditions de cette illusion n’ont plus rien à voir avec la vie elle-même.

Pour réaliser cette incarnation, le taxidermiste va tenter de donner l’impression du mouvement là où précisément animal et mouvement sont laissés de côté. La taxidermie s’octroie le droit de représenter le vivant tout en ignorant sa relation à la mort. Le petit canari de M. Venus a un frère, un petit canari, “un joli petit oiseau allongé sur son comptoir avec sa tête inclinée sur le côté... et un long fil de fer lui perçant le thorax.” M. Venus a une fiancée qui est en désaccord avec sa profession. Il se plaint “qu’elle en assume les bénéfices mais n’en apprécie pas son art”, elle m’écrit de sa propre main, “ne pas vouloir se voir ni être vue à la lumière de cette optique osseuse”.

Il semblerait que les *Taxidermies* de Peter Briggs n’aient rien à voir avec cette profession bien qu’il en adopte le nom. Par quel chemin y parvient-il ? Pourquoi dans le corpus de travail regroupé sous cette appellation, retrouve-t-on des problématiques communes à la pratique de la taxidermie ? On pourrait commencer comme le taxidermiste, avec le mannequin. Pour cette profession, il s’agit d’une forme spécifique en termes d’échelle et d’espèce animale, sculptée dans une mousse polyuréthane et incluant le rendu des muscles et des veines, le tout campé dans une position naturaliste qui rappelle la vie saisie dans une posture naturelle.

Par mannequin on entend pourtant, le plus souvent, celui dont se sert le tailleur : un corps neutre qui sert à montrer ou à ajuster des vêtements. Mais il semblerait que les dessins de *Taxidermies* cherchent à être drapés¹. Briggs dit qu’ils ont vu le jour en tant que petites notations graphiques, de la taille d’un timbre-poste, guère plus grandes que de l’écriture, et exécutées de manière répétitive, formulées comme autant de notes tendant à définir le sens de la vision chez l’être incarné, libéré des certitudes d’un regard objectif. À ce point, il s’agissait d’une tentative d’invention d’un système graphique pouvant correspondre à plusieurs types d’espace physique, (et il va sans dire, de l’expérience qu’il en fait). Nul ne peut décrire



complètement la relation entre la main, l'œil et l'esprit, mais les taxidermies avancent l'idée que cette relation peut être représentée de manière nouvelle, et par ce biais l'inclure dans notre expérience dirigée vers la signification du visible.

Dans ces minuscules dessins (j'aimerais les appeler thigmographies), Briggs s'efforce de traduire et convertir l'espace physique et mental impliqué dans le modelage en deux dimensions. Comme je viens de le rappeler les thigmographies semblent être drapées, et en effet dans quelques-unes des dernières réalisations il s'agit de dessins découpés dans du feutre noir fin, et suspendus par un simple point au mur. Mais il serait erroné de penser la thigmographie comme la peau écorchée d'une sculpture; il s'agit plutôt d'une carte ou d'un lieu de mémoire, une présentation non de la chose, mais de l'expérience qu'on en fait.

Ces thigmographies ont été fabriquées avec de l'encre de Chine et un porte-plume, sur du papier légèrement absorbant. Chacun des dessins a été exécuté d'un trait, à main levée, sans lever le porte-plume du papier; chacun d'entre eux constitue la trace d'un geste produit comme une réponse à ce que Briggs décrit comme les formes remémorées d'une sculpture modelée. C'est-à-dire d'un geste qui décrit la mémoire d'une forme qui était déjà en elle-même un travail mémoriel et mémorial de ce que Briggs a ressenti.

Pendant la fabrication de chaque thigmographie, l'encre a pénétré les fibres du papier, produisant une expansion, un étalement de chaque forme, un phénomène qui laisse sa trace dans les dessins agrandis sous la forme apparente d'un bord déchiré. Cet élargissement du trait change chaque aspect de chaque dessin dans son organisation d'ensemble sans pour autant altérer de manière significative l'interdépendance de ces aspects. Ce constat est extrêmement important car il constitue l'amorce d'une série de distorsions, dont la particularité est de suggérer l'idée que le dessin reste en lui-même inchangé bien qu'il se modifie dans son apparence.

Il y a un aspect spécifique de la thigmographie: celui de représenter une qualité qui peut grossir, diminuer et même se retourner dans l'espace. Il peut également passer de deux à trois dimensions, ou inversement de trois à deux, tout en se maintenant identique à lui-même, en deçà du mouvement de ses coordonnées, pour se retrouver intact

au terme du processus (on devrait dire, en fait, qu'il n'a jamais été perdu de vue), malgré les altérations survenues au cours des différentes phases. Briggs a initialisé ce projet en numérisant une série de thigmographies, et dans la continuité de ce qui était amorcé par l'étalement de l'encre, d'abord en les agrandissant, puis plus radicalement, en se servant de Photoshop pour altérer leurs proportions et "corriger" leurs formes, un repentir que la production à son origine (encre sur papier) ne pouvait bien évidemment pas permettre.

"Corriger" dit Briggs, mais une forme de correction qui n'est pas conforme aux règles académiques normatives de la vision et de la représentation, qui ne s'appliquent plus dans ce cas. Sous la forme d'origine à l'encre, ces thigmographies constituent le registre en deux dimensions de la mémoire incarnée d'une forme en trois dimensions. Les corrections apportées sur l'écran d'ordinateur changent, d'un seul coup et simultanément, la proportion de chaque aspect de l'ensemble de ce registre. Le difféomorphisme, la loi mathématique qui régit les opérations de torsions peut nous apporter un éclairage ici. Des ensembles difféomorphiques peuvent montrer la même topographie, mais ne rien posséder de commun en termes d'arrangement: leur similitude est en fonction des lois physiques qui n'ont rien à voir avec les agencements les plus élémentaires d'ordre ou de proximité. Ainsi une forme peut être modifiée, mais rester la même. Ceci est possible, selon *Taxidermies*, car cette forme est soumise aux lois mathématiques et physiologiques qui, en dépit du fait qu'elles n'ont rien à voir avec l'apparence, peuvent être "senties" de façon cognitive, puis mémorisées et inscrites.

Pour Briggs, chaque thigmographie représente un acte cognitif, d'abord incarné puis ensuite extériorisé, mais dont on ne se sépare pas aisément. En se familiarisant avec cette manière de travailler et les opérations virtuelles qui permettaient de reformuler, reformater les thigmographies, Briggs a découvert qu'il pouvait "libérer les dessins de leurs supports, les rendre élastiques, puis produire des versions distinctes destinées à des espaces différents". C'est-à-dire qu'il pouvait retenir l'équivalence de chaque dessin tout en relevant les nouvelles possibilités inhérentes à chacun d'eux.

Combien de dessins y avait-il à l'origine? Ceci est une question à laquelle on ne peut répondre. Les thigmographies ont été produites en série pendant de longues séances de travail, jusqu'à l'épuisement de ses

moyens. Puis un choix a été opéré dans cet ensemble, les dessins choisis numérisés; chacun ensuite a été remodelé plusieurs fois, ceux-ci ont donné lieu à différentes productions, sous forme de collages de papiers, de l'encre sur du papier, des films en vinyle sur des murs, sous forme d'affiches, puis enfin sous forme de découpages dans du feutre noir. Ce qui empêche l'énumération de ces travaux n'est pas tant leur nombre, mais l'impossibilité de savoir quoi compter. Une thigmographie remodelée demeure une thigmographie, mais peut-on la considérer comme un nouveau dessin? Briggs a également fabriqué une animation vidéo, "une séquence où les formes se muent tout doucement les unes dans les autres, où la sensation pour le spectateur est proche de l'observation d'une tache d'huile qui s'imprègne dans un tissu. Le spectacle est permanent, la pièce est sans fin, l'ultime image se mue dans la première et ainsi, le cycle recommence." Cette notion d'imprégnation rappelle l'encre qui s'étale dans le papier lors de la fabrication des premières versions de thigmographie. Les termes d'étalement et d'étirement sont des qualificatifs qui me tentent souvent pour décrire ces travaux, mais tout comme le titre de cet ensemble *Taxidermies*, le mot *imbiber* a besoin d'être totalement transformé avant d'être utilisé pour décrire l'action de cette animation, animation qui met en scène un processus de transformation sans modification, le positionnant en porte à faux par rapport à l'énuméré des entités mises en jeu.

La première série de travaux de la suite des *Taxidermies* a été exécutée en papier noir découpé, montée sur des pages arrachées à la quatorzième édition de *La Méthode de Coupe*, de Ladaveze-Darroux, un traité à l'usage des tailleurs qui enseigne une méthode et propose une grande série de patrons types qui s'adaptent à différentes morphologies humaines. Un patron de tailleur est lui-même une forme de thigmographie, un relevé bi-dimensionnel pris sur un corps solide mais souple en trois dimensions. Alors que la forme de ce solide est connue de manière approximative à l'avance comme étant, par exemple celui d'un homme adulte de taille moyenne et de faible corpulence, les contours spécifiques en sont ignorés avant d'être dessinés par la main qui en prend les mesures. Relevés au moyen du mètre ruban et de la toise, puis rapportés sur un patron type grâce à la règle graduée, cette expérience peut alors être traduite, puis transférée vers d'autres supports tel un patron en papier, du tissu découpé, puis un manteau. Tout comme Briggs, le tailleur relève en deux dimensions l'expérience tactile et visuelle de trois dimensions,

et d'après ce registre, fabrique un objet qui représente, tout en les récusant, ces expériences bi- et tridimensionnelles.



“Tailler” dans ce sens (en anglais *to tailor*: faire un vêtement sur mesure) veut dire également personnaliser, modifier ou adapter quelque chose à des besoins spécifiques. Le tailleur doit prendre correctement la mesure de son client (“aucun homme n’est l’Apollon du Belvédère aux yeux de son tailleur”, comme le fait remarquer un autre traité), il doit s’accommoder des différences morphologiques, de différentes statures dans ces mêmes tailles, et des irrégularités de proportion telles les épaules tombantes, poitrines saillantes ou dos creux. C’est justement en utilisant de tels patrons arrachés à ce manuel que Briggs crée la première série des thigmographies – mais dans quelle relation entre la figure et le fond ?

Les dessins de Briggs sont ajustés avec soin à ces pages imprimées. Chacun est délicatement disposé selon sa densité visuelle et son échelle, mais en même temps déversé d’une manière délibérée sur ces patrons de tailleur,

encadrant certaines parties, cachant d’autres, les rendant, comme le dit Briggs, étrangères au patron. Néanmoins les thigmographies ne modifient pas la forme des patrons sur lesquels elles sont posées ; d’un simple coup d’œil on se rend compte que chaque dessin est un paramorphe du patron sur lequel il est superposé, et dans l’esprit du spectateur, le patron de tailleur survit intact sous l’espace du dessin. Il ne s’agit nullement d’un agôn entre la figure et le fond, d’un combat pour l’occupation d’une surface ; le patron du tailleur serait la carte d’un espace imaginé plutôt que vu, et s’il apparaît, toutefois, dans une couche ou strate en profondeur, sous le dessin, celui-ci ne serait autre que la perception ordinaire d’une seule et unique expérience englobant simultanément deux ou trois dimensions.

Chacun des dessins de Briggs demande de cette manière un statut somme toute semblable ; chacun s’avance pour flotter dans un espace, un espace qui n’est plus décrit ni circonscrit par le visible. Bien évidemment, il ne s’agit pas d’un art qui serait visible, perceptible dans l’obscurité, bien que ce soit dans ce champ d’invisibilité qu’on trouverait l’enjeu d’équivalences corporelles qui pourrait nous mener vers une définition de sa façon d’être. Il s’agit plutôt d’un art qui sera la présentation d’une qualité qui ne cherche pas à se manifester uniquement en tant qu’apparence. Dans cette première série, cette présentation pourrait être qualifiée par le terme de contour (il n’est pas utile de dire dessin), ce qui relève à la fois du psychique et du matériel, qui correspond à une expérience sensorielle plutôt ressentie que perçue, donc non-visible, tout en s’appuyant paradoxalement sur la notion de présentation.

Briggs a fabriqué une seconde série de collages sur des pages du *Précis de Graphologie Pratique* de Camille Streletski (1934). Ces pages contiennent des spécimens d’écriture accompagnés par de courtes notices ou diagnostics typologiques des caractères des scripteurs. Pour Briggs, la relation de ses dessins avec leur fond est, encore une fois, une question entièrement liée au visible, ce qui veut dire, de prime abord, que la relation entre tel dessin et tel fond ne possède aucune intention ni conséquence sémantique. Cependant, si ces spécimens graphologiques n’ont rien de conséquent à dire concernant les thigmographies, on ne peut tout de même pas les considérer comme de simples supports d’écriture. Du point de vue des graphologues, et aussi de Briggs d’une certaine manière, (qui a quand même créé les dessins avec un porte-plume d’écolier et de l’encre) un exemple d’écriture est, tout comme un patron de

tailleur une forme de thigmographie, un geste inscrit. Selon les graphologues, notre écriture traduit un sentiment, transformé dans un mouvement musculaire, qui serait l'indice incarné des états d'esprit passagers mais aussi plus permanents intellectuels et physiologiques du scripteur. Tout comme la psychanalyse, la graphologie a le statut à la fois d'un art et d'une science. En tant que science, elle est régie par des lois, des méthodes et des systèmes de classification qu'on peut apprendre. Dans ses débuts, qui correspondent à la période de l'analyse des rêves précédant la publication des textes psychanalytiques de Freud, on reconnaît des signes dans l'écriture, chacun ayant un sens précis, déterminé, soi-disant empiriquement, par le biais de l'observation. Ainsi pour le graphologue : "la clarté de l'écriture est un signe graphique. Ce même indice, accompagné de sa signification psychologique (écriture claire, esprit clair), est un signe graphologique"

Mais dans les années 1920, J. Crépieux-Jamin, (qui par ailleurs, qualifie la graphologie comme un art) dans une lecture à la fois plus sophistiquée et plus utile de son sujet, reconnaît que les signes dans l'écriture sont des condensés et que chaque indice peut porter une pluralité de significations qui sont mutuellement en conflit ou antithétiques. De plus, la valeur de tout signe ne peut s'établir que dans le contexte des autres signes qui l'entourent, "une qualité particulière peut se manifester de cent manières différentes, avec des variations de formes et d'intensité ; être associée à d'autres signes qui donnent enfin les différents traits de caractère qui composent l'ensemble de la personnalité". Enfin l'écriture est touchée par les circonstances immédiates et par l'éducation du scripteur, tout comme les conditions exactes de sa production ; "devant un spécimen d'écriture irrégulière qui porte des témoignages ou des traces d'irritation, d'énervement et de mauvaise humeur, devant des traits irréguliers du porte-plume qui crache des gouttelettes d'encre sur le papier, le graphologue doit se demander si le scripteur ne se bat pas simplement avec un de ces porte-plumes de mauvaise qualité qu'on trouve si souvent dans un bureau de poste".

Cependant, la graphologie telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, demeure une discipline vide, un mélange d'éléments d'une science paranoïaque (dont les pratiques demeurent intacte, mais dont le contenu est illusoire au point où elle ne se base que sur de simples idées référencielles) et d'un soi-disant art qui se résume à une exégèse interprétative injuste. On peut prendre comme

exemple : "Une écriture serpentine signifie de la souplesse d'esprit dans son sens général... pour une écriture harmonieuse, on peut y déceler de la diplomatie, comme le démontrent les écrits de Talleyrand, mais si nous trouvons ces mêmes traits chez l'ouvrier ou le paysan qui s'expriment avec autant d'intensité, on ne lui attribuerait pas la qualité de diplomatie mais sans doute un esprit malin et même un penchant pour le mensonge". Comme on pouvait s'y attendre, les interprétations scientifiques et précises de la personnalité sont établies de nos jours par le biais de l'informatique, et certaines sociétés s'en servent à tort afin d'établir un profil idéal de tel futur employé.

Néanmoins, la graphologie se tourne vers des éléments d'analyse rarement traités dans d'autres approches du

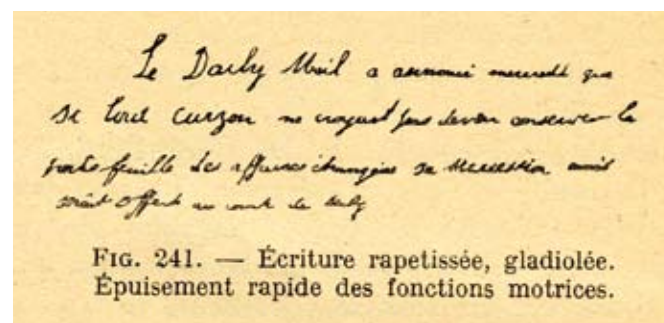


FIG. 241. — Écriture rapetissée, gladiolée.
Épuisement rapide des fonctions motrices.

texte ; par exemple, que l'écriture est une manifestation du langage qui n'a rien à voir avec la langue parlée, que son extrême plasticité répond aux circonstances de sa création, et que, de plus, ces circonstances tiennent compte des pulsions inconscientes du scripteur. En outre, même si la définition de J. Crépieux-Jamin de l'écriture comme une relation entre forces contraintes et forces libres n'est pas facile à circonscrire, elle ne peut pas non plus être contournée. La plume produit des lettres ayant des formes reconnaissables, ces formes sont marquées par des traits individuels dès l'enfance, "les instituteurs, même dans les petites classes, n'ont aucun mal à reconnaître l'écriture de leurs élèves".

Le véritable intérêt de cette question, soulevée par les théories et les pratiques de la graphologie, se manifeste (bien qu'étant également obscure) par le recensement et la classification de spécimens d'écriture dans des manuels. L'on peut y voir une diversité d'écritures dont la forme est indiscutablement condensée, ou grossissante (qui a tendance à s'agrandir), gladiolée (qui diminue vers un point) ou filiformée (la lettre s'aplatissant pour en devenir un trait indistinct). On pourrait se demander : qu'est-ce que la

forme d'une lettre – autre que son aspect physique – dès lors qu'elle survit à de si grandes variations, au point de ne conserver aucun caractère commun de l'une à l'autre de ses modifications.

En dehors de ces termes purement descriptifs, il en existe d'autres, bien évidemment plus interprétatifs, et qui identifient des caprices signifiants de la phénomène graphique, des irrégularités telles *l'hésitation*, *l'exagération*,



l'inhibition et même *l'artifice* (défini comme “ce qui est faussé, plus ou moins consciemment, dans un ou plusieurs de ses genres naturels”. La question se pose alors, de savoir quelle est la forme “naturelle” de l'écriture alors que l'analyse graphologique se nourrit de cette différence). Dans des exemples pathologiques, sélectionnés par Briggs, l'écriture part de travers, envahit les marges, se gonfle, rétrécit et réagit avec une dynamique non-conventionnelle aux contraintes de la page. Même avant la superposition de la thigmographie qui anime toute la page, ce bloc unifié, usuel, typographique, placé sous chaque spécimen d'écriture, cette analyse sobre mais paranoïaque, ne suffit déjà pas à maintenir la page en une position de lecture normale verticale.

Superposés sur un spécimen d'écriture, et en particulier l'écriture présentée comme pathologique, les dessins de

Briggs nous rappellent ces larges traits peints en noir qu'on dessinait autrefois dans les rues de Paris pour effacer des graffiti. De tels sur-peints sont dans une relation comique avec l'effet d'effacement recherché puisque les graffiti qu'ils tentent ainsi de camoufler continuent à s'imposer par transparence sous la couche de peinture. L'ambition de Briggs n'est pas d'effacer les traces d'écriture que ses dessins occultent. Briggs est à la fois plus et moins soigneux que l'employé municipal, effaceur de graffiti, néanmoins les spécimens d'écriture ont de toute évidence dicté le choix et la disposition du dessin qui y est apposé.

Placés sur l'écriture, ces dessins demandent aussi d'être lus comme des taches d'encre. Moins en tant qu'accident de représentation dans l'écriture – l'échelle des dessins par rapport à l'écriture sur laquelle il s'étale empêche cette lecture – mais plutôt comme des taches qui ressemblent à celles inventées par Hermann Rorschach² et son école pour étayer ses examens psychologiques. Telles les taches d'encre de Rorschach, les dessins de Briggs restent indifférents aux lois de la perspective; ils occupent une position frontale centralisée en relation avec le plan pictural, et en termes de composition les parties correspondantes ont un poids visuel qui s'oppose plus ou moins autour d'un axe vertical de symétrie. Mais ces dessins ne montrent pas une symétrie absolue, et donc, à la différence des taches de Rorschach, ne proposent pas une reconnaissance immédiate, ne contiennent pas des images, (deux anges face à face, les ailes déployées, deux clowns dansant, deux garçons de café qui s'inclinent l'un vers l'autre, ou encore un visage en tête de renard). Mais de telles identifications ne sont pas seulement ce que les tests de Rorschach explorent. Selon Rorschach, les sujets réagissent souvent par ce qu'il appelle une “réponse-mouvement”, une interprétation “par laquelle il peut être établi que les “engrammes kinesthésiques” (mémoire visuelle de mouvements vus, imaginés ou exécutés précédemment) ont pu avoir une influence déterminante”. Le sujet imagine l'objet vu comme étant en mouvement, c'est-à-dire, “étant interprété comme en mouvement”. Dans ce cas, “il n'y a pas à proprement parler la conception d'une forme qui est lue simplement et en deuxième lieu, interprétée comme étant en mouvement” (comme par exemple, quand on voit dans une de ces taches d'encre une créature qui semble être en train de courir, ou, quand on voit chez un renard naturalisé, l'image de ce même animal en vie et en mouvement). Il s'agit plutôt d'une “réponse-mouvement”, d'une “véritable sensation de mouvement”,

c'est-à-dire, une identification entre la figure et le mouvement où le spectateur éprouve lui-même le sentiment de mouvement, ce qui peut provoquer chez lui l'exécution et l'accomplissement du mouvement qu'il est en train d'observer.

Une "réponse-mouvement" est ainsi provoquée chez le sujet qui observe plutôt que chez l'objet observé. Il s'agit ici de la possibilité chez l'humain, tout en regardant un mouvement dans le monde, de le ressentir, et inversement, de visualiser un mouvement là où il est senti. Une personne (non seulement les poètes) peut se sentir transportée vers l'arbre qu'elle voit, ou voir même l'arbre se pencher vers elle. (Rorschach qui avait tendance à ne juger comme saines que les réponse-mouvements évoquées par le corps humain, admettait cependant qu'il existe un certain nombre de sujets qui perçoivent les mouvements non seulement chez le corps humain mais aussi chez les animaux qui possèdent des caractéristiques de l'homme. Mais ce sera également le cas chez toutes sortes d'animaux, de plantes, de figures géométriques et même dans de simples traits). Il y a quelque chose de la sagesse poétique dans tout cela. Vico affirmait que l'homme primitif voit la nature comme un corps vivant gigantesque, un corps qui ressent avec lui ses propres passions et émotions démesurées, et qu'il voit en train de se mouvoir et d'agir en accord avec celles-ci. Mais il y a aussi, sûrement, de la sagesse dans la proposition qui voudrait que le corps tende à imiter, tendance qui précède ou accompagne le déclenchement de la pensée consciente, et qui, une fois déclenchée, cherche et trouve des relations visuelles, auditives et d'autres correspondances de lui-même dans le monde. "Qualité, lumière, couleur, profondeur", dit Merleau-Ponty "qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil."

On pourrait dire que cette tendance vers l'imitation serait la géométrie d'une expression commune, d'un langage commun, inter- et trans-corporels. Avec ces thigmographies, patrons de tailleur et spécimens d'écriture, les *Taxidermies* tentent d'accorder une unité à cette transmission mystérieuse qui semble opérer par et à travers la similitude; cependant, le médium à travers lequel la similitude se déplace ne pourrait pas être identifié autrement que par la vision. "Un corps humain", continue Merleau-Ponty, "est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché... se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible".

En 2001, Briggs a exposé une nouvelle série de dessins, à une échelle supérieure, découpés dans du vinyle noir adhésif, appliqués directement sur la surface des murs de la galerie. Le film était si fin que la texture du mur y était imprimée, donnant l'impression que les dessins avaient été directement tracés sur le mur. Un effet en trompe l'œil, qui soulève toute une série d'interrogations hors sujet: où, comment, à qui sont ces dessins? Sont-ils à vendre, transportables, ou destinés à être effacés? Autant d'interrogations qui ne sont que partiellement assouvies qu'en se rendant compte que chaque dessin peut être détaché et roulé, telle l'ombre de Peter Pan.

Ici il est question, et peut-être pour la première et la dernière fois dans *Taxidermies*, de la capacité de survie d'une thigmographie en tant que matérialité (plutôt qu'en tant que l'engramme d'une expérience corporelle). Le vinyle existe dans une dimension qui n'est pas celle de la surface d'un mur, on pourrait même les penser comme des reliefs d'épaisseur minimale, chacune peut survivre (j'imagine), être stockée sans le support du mur. Mais le fait d'imaginer le retrait de la thigmographie du mur nous donne à voir quelque chose d'étrange dans le champ du visuel: avec un composant en moins, le dispositif tout entier va disparaître. C'est peut-être pour cette raison que les thigmographies en vinyle donnent l'impression d'être "thigmophiliques", c'est-à-dire d'adhérer parfaitement au mur contre lequel elles se plaquent, et en ceci, elles ne ressemblent nullement aux graffiti, qui au contraire lancent un défi audacieux aux spectateurs les poussant à essayer de les effacer. Une nouvelle série de dessins produits sous forme de feuilles imprimées a été affichée à trois occasions différentes en tant qu'installations, dans les rues de Naples, de Pondichéry et d'Angers. Comme Briggs l'explique: "La densité, les juxtapositions et les choix d'emplacement structurent d'une façon spécifique le travail en relation avec le site, ce qui me permettait de donner une extension à l'espace de la galerie, avec ses spectateurs captifs, et d'élargir d'un coup à l'espace anonyme de la rue. Aux piétons et aux automobilistes, ce dispositif proposait différentes perceptions, à des vitesses variées, dans des contextes divers". La première chose à dire concernant l'extension de cet espace de monstration est qu'il s'agit d'une construction comme une constellation, une série de points dans l'espace, reliés intellectuellement dans l'esprit de chacun. Même si les emplacements des affiches donnent la mesure d'un parcours, d'un cheminement à travers un quartier, la configuration et l'orientation de ce



cheminement sont obligatoirement invisibles aux promeneurs, qui se situent fatalement à un point unique du dispositif général, et qui sont dans l'incapacité de deviner la globalité à partir de leurs propres vécus. Même pour Briggs, l'affichage de ces thigmographies a dû avoir quelque chose d'un sentiment de creusement dans l'espace urbain, une expérience spatiale impossible à vivre dans sa totalité, en vue d'oiseau par exemple, malgré le fait que sa disposition a pu être organisée de cette manière, cartographiquement. Même au moment de l'affichage, les thigmographies individuelles prises dans leur ensemble ont dû se révéler à Briggs comme autant de points d'une constellation dont la propriété inouïe était à l'image de sa propre expérience kinesthésique de l'ensemble.

Aux yeux de ceux qui ne sont pas Briggs, mais qui ont aperçu les thigmographies furtivement ou régulièrement, individuellement ou à des moments récurrents dans les rues de la cité, celles-ci auraient entamé un processus d'intériorisation et de modélisation de leurs propres vécus de déplacement dans la ville dont la forme était en constante réactualisation, s'agrandissant à chaque fois qu'ils apercevaient une nouvelle affiche, se diminuant lorsqu'une affiche était enlevée ou perdue de vue, pour finalement se dé-densifier au fur et à mesure que les affiches s'usaient et se résorbaient dans le tissu même de la ville.



Sous forme d'affiche, les thigmographies imitent des choses de la ville – des journaux, des vêtements, des publicités, de la peinture, des graffiti, de l'écriture, l'appareillage de briques, des bordures de route peintes, des fenêtres. Seules, elles pourraient être lues comme des portraits, être confondues avec des signalisations; par deux, elles prennent l'aspect dédoublé d'yeux ou de bicyclettes; groupées, elles prennent la forme de piétements, d'auvents ou encore un déploiement d'écussons, de boucliers. Collées aux murs, les affiches, pourrait-on dire, savent se déplacer: en tant que métaphores (du grec meta- changer ou substituer), mais aussi en tant que poteaux indicateurs qui scandent et modifient chaque étape d'un parcours tout en changeant la perception du trajet total à chaque apparition. Puis finalement, en tant qu'objet matériel endommageable et sujet à l'usure, susceptible d'être retiré et recyclé.

Dans une ultime installation, les affiches ont été disposées pour être vues, depuis un train, le long du petit parcours ferroviaire entre Tours et St Pierre des Corps. En dépit du fait que les affiches rentraient dans une relation confortable



avec les graffiti, peu nombreux, le long du chemin de fer, elles se détachaient remarquablement de l'environnement visuel qui s'ouvrait au passage du train. Avec l'accélération de la rame, les affiches semblaient arriver et partir à des intervalles assez longs, tels des visages familiers, vus brièvement, puis perdus dans la foule. Des visages dont l'évanescence emportait avec elle leur ressemblance à d'autres visages, mieux connus, mais qui laissait derrière elle les traces de sentiments éveillés par ces ressemblances. Voyager de cette manière, c'est sentir (intensément, grâce à cette intermittence, comme si le temps était accéléré) la manière dont les thigmographies, comme toute peinture, sont des représentations d'après et selon le corps.



Deleuze et Guattari³ décrivent le feutre comme étant “une sorte d'anti-tissu”, car sa fabrication n'obéit pas aux règles de production telles qu'elles sont définies habituellement. Le fil qui sert à la confection d'un tissu dans son axe vertical a une longueur définie par la chaîne. Celle-ci est traversée par la trame, pour créer des pans de tissus ayant un haut et un bas, un devant et un derrière. Le feutre, au contraire, est une agrégation de fibres sans règles structurales, sa tenue étant assurée par les écailles microscopiques présentes sur

les fibres qui le constituent. De ce fait, il n'a ni haut ni bas, son espace n'est ni limité ni ordonné. Plutôt que l'intégration d'un corps dans un espace restreint et strié, Deleuze et Guattari considèrent le feutre comme l'indice vestimentaire d'un espace extérieur sans restriction, dans lequel ce corps se meut. Compris ainsi, c'est un textile singulièrement approprié à l'être diffeomorphe qu'est la thigmographie.

Dans la galerie à Saint-Pierre-des-Corps, terminus du train, Briggs a montré un ensemble exhaustif de thigmographies, tous les formats qu'il avait utilisés jusqu'alors, augmentés d'une nouvelle série de dessins découpés dans du feutre noir au laser, suspendus au mur, comme des manteaux, par un seul point. Certains des dessins ont été découpés mais pas complètement détachés de leur fond rectangulaire, faisant corps avec ce surplus de tissu, dont ils en dépendaient, qu'ils poursuivaient et imitaient à tel point qu'il était devenu impossible de distinguer entre fond et dessin découpé. Toujours est-il que, dans cette série, les thigmographies admettent l'idée d'attachement. Elles pendent, en haillons. (Haillon: lambeau, bande ou morceau de tissu déchiré qui pend, tout en étant rattaché à un vêtement). Briggs dit: « La déchirure est importante pour moi », dans le sens d'arracher de force quelque chose à son support d'origine, mais aussi dans le sens d'une ouverture, d'une division, d'une multiplication. Déchirer implique la séparation des parties d'une chose, mais la séparation est un processus qui, par nature, ne peut jamais être achevé. Le dessin réalisé en feutre peut être extirpé de sa masse qui en garde, tel un parent esseulé, l'empreinte négative. Tout comme un passager qui voyage dans le train de Saint-Pierre-des-Corps, le tissu résiduel tient toujours à ce qu'il perd: la thigmographie elle-même. D'autres parmi ces dessins de feutre restent attachés au fond dont ils ont été soustraits: enfants, ils transforment ce fond en images appendues d'eux-mêmes. Dans les deux cas, cet enlèvement par déchirure d'un motif de son fond implique la mise au monde de deux choses tout autant que l'ablation de celles-ci.

Taxidermie: la disposition de dépouilles de manière à imiter la vie.

Taxidermies: une disposition de corps vivants, de représentations effectives de la vie.

Juliet Fleming, Cambridge, 20 05

notes:

1. Merleau-Ponty, “L'œil et l'esprit”, *Les Temps Modernes* n° 184 (1961): pp. 193-227.
2. Hermann Rorschach, “The application of the form interpretation test” dans *Psychodiagnostics*, trad. P. Lomkau et B. Kronenberg, (1949).
3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, coll. “Critique”, Paris, (1980)

Je me propose de
vous les demander.
Et vous me direz
si me reprocher
vous pouvez
une faiblesse
à ma bonne écriture
comme je le méritais.
Je suis en souvenir
très fidèle d'une
bonne amie

TRACÉ EXAGÉRÉMENT GRAND, INCLINÉ ET BOUEUX d'une MÉGALOMANE (internée) de 18 ans.

TAXIDERMIES (Gk: taxis [arrangement], dermis [skin])
 “because there is a reflex of the sensible” – Merleau-Ponty
 [parce qu’il y a une réflexivité du sensible]

Taxidermies are arrangements of the skin. For taxidermists, the aim of such arrangements is to be ‘life-like’; and recent improvements in materials and techniques have increased aspirations towards verisimilitude. This is achieved, in part, by using less of the animal’s body: in modern deer head mounts the only parts used are the antlers and skin, which are stretched over standardised manikins made from polyurethane foam, and adjusted to particular specimens with sculpting compounds. (Saltwater fish mounts typically contain *no* part of the fish, but are produced by painting fibreglass blanks.)

The availability of anatomically accurate manikins has freed taxidermists from the labour of having to improvise a wood armature and fillers for each specimen: ambition is now concentrated on what Aby Warburg once described as the most difficult problem in all art, “that of capturing images of life in motion”. Modern taxidermy meets this challenge by producing figures meant to be viewed, not on a wall, but from 360 degrees; and by intensifying its already exaggerated use of dynamic forms – that is, of the pouncing, snarling, fighting, or flying poses used to create the semblance of intensified life. A taxidermist is someone who can see the movement he imagines or remembers: “There,” says Dickens’s Mr Venus, the taxidermist in *Our Mutual Friend*, showing a mounted canary, “There’s animation! On a twig, making up his mind to hop! Take care of him; he’s a lovely specimen.”

For the rest of us, wherever we stand, the mount remains unresponsive, the subject of an illusion that, if experienced, is still easily enough resisted. A mounted animal is like a photographic still: it sets up before the mind a picture of the world from which it is vitally parted. To mount an animal in its liveliest form is to subject fur, feather and keratin to a tyranny of arrangements in three dimensions that stand in for, but have no longer have anything to do with, animal life. Filling out – or ‘dummying’ – the space of a live body, the taxidermist’s mount disposes a skin into the representation of movement precisely where animal and movement are missing. And because it is taxidermy’s special claim to represent the living, it will always be reproved with its own failure to avoid the dead: Mr Venus’s mounted canary is brother to the “pretty little dead bird lying on the counter, with its head drooping on one side... and a long stiff wire piercing its breast”. And Venus has a fiancée who objects to his trade in writing. As he complains, “She knows the profits of it, but she don’t appreciate the art of it, and she objects to it. “I do not wish,” she writes in her own handwriting, “to regard myself, nor yet to be regarded, in that bony light.”



Peter Briggs's *Taxidermies* apparently takes little from the trade except its name. What has brought him there? And why, within the body of work it identifies, do the motifs that organise the practice of taxidermy recur?

We could start, like a taxidermist, with the manikin. To the taxidermist a manikin is a species- and size-specific form sculpted from polyurethane foam, incorporating the anatomy of muscles and veins, and posed in a 'true-to-life position'. But a manikin is, more generally, a tailor's dummy, a lay figure on which to fit or display clothes. And the drawings that comprise *Taxidermies* seek to be draped. Briggs says they were born as small graphic notations, the size of a postage stamp, "hardly any bigger than writing, repetitive". These drawings were notes towards the formulation of what it means to see as an embodied person, freed from the certainties of an objectified vision; and they represent Briggs's attempt, in the early days of the project, to "invent a graphic system that corresponded to several types of physical space" (and, it goes without saying, his experience of it). No one can fully describe the relation between hand, eye and mind, but *Taxidermies* hazards that this relation can be newly represented, and so brought back into our experience of what it means to be touched by sight.

In his tiny drawings – I would like to call them touch graphs – Briggs works to translate the physical and mental space involved in modelling into two dimensions. As I have said, touch graphs seek to be draped, and at the end of *Taxidermies* they find one form of realisation as a series of shapes cut by laser from thin black felt, and suspended, each by a single nail, from the wall. But it is mistaken to think of a touch graph as the flayed skin of a sculpture. Rather, it is the map or memorial – the presentation – not of a thing, but of the experience of a thing.

The touch graphs were made with ink and a round-nibbed pen on semi-absorbent paper. Each was completed in one go, *à main levée*, without taking the pen from the paper, and each constitutes the record of a gesture produced in response to what Briggs describes as "the remembered forms of modelled sculptures". That is, the gesture describes the memory of a form (a sculpture) that was itself the memorial presentation of what it felt like, to Briggs, to perceive a form.

As each touch graph was made, the ink soaked into the fibres of the paper, so that the drawing appeared to slightly expand, a phenomenon that left its mark in the enlarged drawings as the appearance of their 'torn edges'. This expansion of the inked line, which changes each drawing in all its parts without significantly altering their relation to one another, is of great consequence because it initiates a series of distortions whose special property is to suggest that, while the *appearance* of the drawing may change, the drawing itself does not.

Indeed, it is the property of the touch graph that what it represents may contract, expand, or turn in space. It may even be changed from three to two, or two to three dimensions, and yet it survives beyond its co-ordinates, and can be retrieved from (or, rather, is never lost within) its altered states. Briggs developed the project by scanning a series of touch graphs into a computer, where he continued the action of the ink, first by further enlarging the drawings, and then, more radically, by using Photoshop to re-proportion and 'correct' their shapes (something that their initial production in ink on paper had not allowed).

"Correct," Briggs says, but perhaps not according to the academic rules of vision and its representation, which are thoroughly abrogated here. In their inked form touch graphs are the registration in two dimensions of the carnal memory of a form in three; and to correct them on the computer screen is to re-proportion every part of this registration at once. Diffeomorphism, the mathematics of twisting, has something to offer here. Diffeomorphically equivalent sets, which have nothing in common in terms of their arrangement, can be assigned the same topology: their likeness is subject to physical laws that have nothing to do with even the most basic arrangements of order or proximity. So a shape may change, and yet remain the same. It may do this, *Taxidermies* proposes, because it is subject to mathematical and physiological laws that, although they have nothing to do with appearance, may nevertheless be cognitively 'felt,' remembered, and noted. For Briggs, each touch graph represents an act of cognition which has become embodied and externalised, but from which there is no easy parting. As he became increasingly familiar with their properties, and with the computer technology that allowed him to re-model them, Briggs found he could "lift the drawings off the paper and make them elastic, then produce different versions for different spaces". That is, he could retain the equivalence of each drawing to itself, while bringing to light new possibilities within it.

How many drawings were there? This is a question that can't be answered. The touch graphs were produced in long series, in sessions where Briggs worked until his hand and arm grew tired. Of these, some drawings were selected for scanning onto the computer, where they were each several times re-modelled. Series of re-modelled drawings were then produced in a variety of different media: paper on paper, ink on paper, vinyl on walls, as posters, and as black felt cut-outs. What prevents the enumeration of these works is not their number, but the impossibility of knowing what to count. A re-modelled touch graph is still a touch graph: but is it the same, or a new, drawing? Briggs also made a video as part of the work of *Taxidermies*: "a sequence where the shapes of different drawings very gradually change one to another, the sensation is rather like watching an oil stain soak into a piece

of cloth; the piece is a never ending cycle, the last image changes into the first and so re-starts the cycle.” Soaking recalls the spreading of ink into the paper of the touch graphs. But, like the terms spreading and stretching, which I am constantly tempted to use in describing this work, and like its own title, *Taxidermies*, ‘soaking’ needs to be thoroughly transformed before it can fully describe the action of this video, which stages a process of transformation without change that entirely confounds the number of the entities involved.

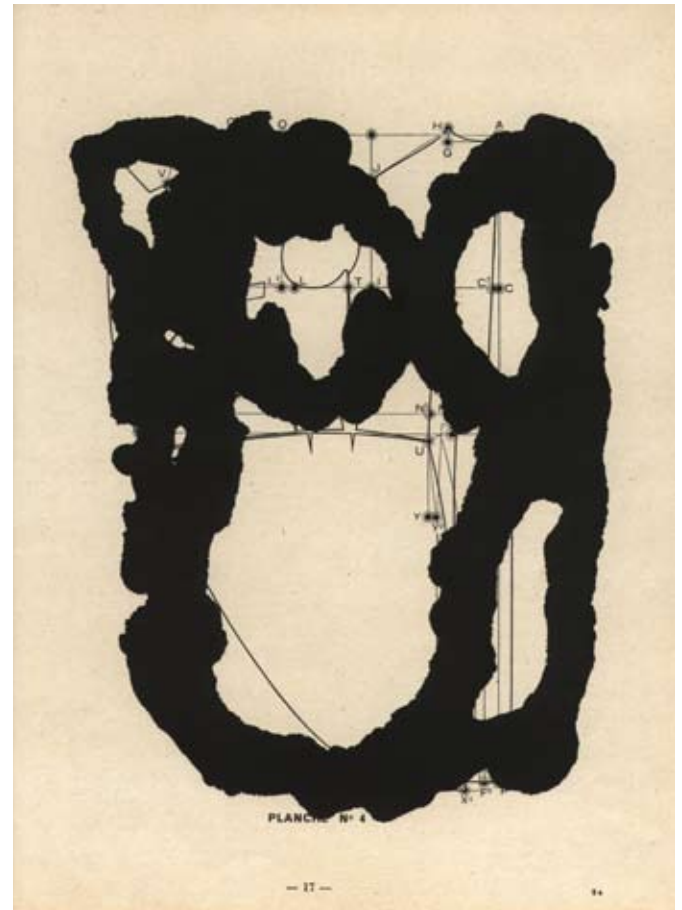
The first series of works produced for *Taxidermies* was made in cut-out black paper, pasted over pages removed from the fourteenth edition of Ladaveze-Darroux, *La Méthode de Coupe*, a tailors’ manual which gives advice on, and offers a series of prototypical patterns for, accommodating the variations of individual human bodies. A tailor’s pattern is its own form of touch graph: it registers in two dimensions measurements taken from a flexible three-dimensional solid. While the form of this solid is loosely known in advance – as being, for example, that of an adult male body of medium height and slight build – its local contours are unknown until they have been experienced by the measuring hand. Recorded using a tape measure and square rule, and plotted onto a standard pattern using a graduated measure, this experience can then be translated into new media: a paper pattern, cut cloth, a coat. Like Briggs, the tailor records in two dimensions the visual and tactile experience of three, and produces from that record an object that represents, while confounding, the experience of both dimensions.

To tailor [*tailleur*] is also to ‘customize’: to alter or adapt something to specific needs. The tailor must take a correct measure of his customer (“no man is an Apollo Belvedere to his tailor,” as another manual has it), and accommodate different sizes, different builds in the same size, and local ‘disproportions’ such as stooping shoulders, full chests, or hollow backs. It is over such patterns, torn from the book, that Briggs laid the first series of touch graphs. In what relation of figure and ground?

Briggs’s drawings are carefully tailored to the printed page, where each is delicately spaced according to its visual weight and scale; but they are basted with deliberate self-assertion over the tailors’ patterns, whose parts they frame, obliterate, or, says Briggs, “render extraneous”. Nevertheless, the touch graphs do not alter the forms of the patterns they overlay. Indeed, for anything one can tell by looking, each drawing is a paramorph of the pattern behind it. And to the viewer’s mind’s eye, the tailors’ pattern survives intact in a space behind that occupied by the drawing. It is thus not a question of an *agon* between figure and ground, a fight to occupy a surface. Rather, the tailors’ pattern is the map of a space that is imagined rather than seen, and, if it exists in what appears

to be a depth ‘beneath’ the drawing, that depth is nothing but the commonplace experience, at one and the same time, of two *and* three dimensions.

Each of Briggs’s drawings seeks a similar status for itself, and each comes forward to float in a space that is no longer described or circumscribed by what is supposed to be



possible to sight. It is not, of course, that such art could be viewed in the dark (although correlatives could doubtless be found there for the presentation of the corporeal equivalencies that are its way of being). Rather, it is that such art is the presentation of something that does not seek to manifest itself only as appearance. In this first series that presentation might be generalised under the rubric of the contour (since we can’t usefully use the term ‘drawing’) as that which vacillates between the psychic and the material, corresponds to sensory experience in ways more easily felt than known, and, not visible itself, yet admits of presentation.

Briggs made a second series of collaged drawings on pages removed from Camille Streletski’s *Précis de Graphologie Pratique* (1934). These pages contain reproductions of examples of handwriting with brief graphological diagnoses of the character-types that produced them. For Briggs, the

relation of these drawings to their background is, once again, purely visual, which means, in the first instance, that the relation of an individual drawing to the writing specimen it overlays has no semantic intent or consequence. But if the writing specimens have nothing useful to say about the touch graphs, they cannot be regarded as merely constituting a writing surface. For as graphologists see it – and for that matter, as Briggs (who created the drawings using school-pen and ink) might see it – a specimen of handwriting is, like a tailor's pattern, another form of touch graph: an inscribed gesture. Handwriting, graphologists hazard, is the sign of a feeling that has been translated into some movement of the muscles, and it registers, as in a carnal formula, both the passing and the more permanent physiological and intellectual states of the person who wrote it.

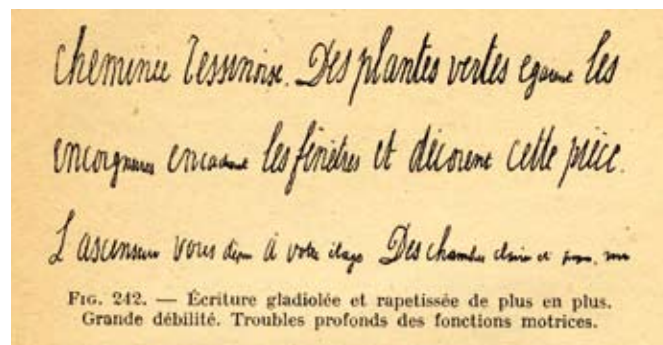
Like psychoanalysis, graphology holds itself to be at once a science and an art. As a science, it has laws, methods, and systems of classification that can be learnt. It begins, as did dream analysis before Freud, by recognising in handwriting various signs, each of which has a fixed meaning which has been determined – ostensibly empirically – as the result of observation: “Clearness is a graphic sign, and accompanied by its psychological significance (clear writing – clear mind) is a graphological sign”.

But in the more sophisticated and useful form given to it in the 1920s by J. Crepieux-Jamin, graphology became an art. Crepieux-Jamin recognised that the ‘signs’ in handwriting are condensed, and that each may carry meanings that are in conflict with, or even antithetical to, each other. Further, the value of any sign can be established only within the context of the other signs that surround it: “One and the same quality shows itself under a hundred different aspects, with different forms, and varying intensity; it is joined to others which restrict or heighten its functions, and it is just these relations and reactions of the varying traits of character which go to build up the personality.” And finally, handwriting is affected by the circumstances and education of the writer, as well as the local conditions within which it is produced: “In the presence of a specimen of very uneven writing, with signs of irritation and temper in the jerky strokes of the pen, which sputter the paper with ink, the graphologist asks himself whether the writer is not simply struggling with one of those pens so often found in a post office.”

As it is practiced today, however, graphology remains an empty discipline: one that combines elements of a paranoid science (whose procedures are unimpaired, but whose content is delusional to the extent that it is structured by ideas of reference), with those of a purely invidious interpretative art: “Serpentine writing, for instance, signifies *suppleness of mind*; this is its general meaning. In a harmonious writing we may qualify the trait as *diplomacy*, the writing of Talleyrand showed this sign. But if we find the same sign

expressed with equal intensity in the writing of a common labourer, we should hardly describe him as a diplomatist, but we should probably be right in attributing to him *cunning*, or even the habit of lying.” Predictably, ‘scientifically accurate’ interpretations of personality are today made using computer technology, and some corporations mistakenly use these interpretations to screen potential employees. Nevertheless, graphology addresses itself to observations that other ways of analysing texts rarely approach. For example, that writing is an appearance of language that has nothing to do with the voice; that it is extremely plastic in response to its circumstances; and that these circumstances include the unconscious impulses of the person who writes. Furthermore, Crepieux-Jamin’s description of writing as the result of an interaction between ‘bound’ and ‘free’ forces is not easily described, but nor can it be contraverted – the pen produces letters in recognisable forms, but these forms are individually stylized from the beginning: “teachers, even in Infant Schools, have no difficulty in identifying the different handwritings of their pupils”.

The real interest of the questions raised by the theories and practices of graphology is displayed (for all it is equally obscured) by the gathering and classification of handwriting specimens in its manuals. There one can see writing varieties whose appearance is undeniably ‘crowded’, ‘enlarging’ (tending to increase in size), ‘gladiate’ (decreasing in size until it ends in a point), or ‘unfinished’ (where the letter forms flatten to an indistinguishable, but still more-or-less legible, line). What, we might ask, is a letter form – other than a



touch graph – that it can survive in such widely diverse variants that it can be said to have no consistent features? And what, beyond what graphology answers, is the relation between the mind, the body, and the gesture in writing?

Besides graphology’s ‘descriptive’ terms there are others, more obviously interpretative, that also identify consequential vagaries in the graphic line: ‘hesitating’, ‘exaggerated’, ‘inhibited’, and even ‘artificial’ (defined as “that which is falsified in one or more of its natural forms” – the question of how one could know, *in writing*, which is the natural form, and which its abrogation being the omphalos

that both structures and renders inconclusive every graphological analysis). In the 'pathological' specimens chosen by Briggs we see writing out of kilter; straying into borders, blowing up, shrinking, and responding with unconventional dynamism to the constraints of the page. Even before the imposition of the touch-graph, which sets the whole page into motion, the appearance, in unified printed format, of a sober if paranoid graphological analysis beneath each specimen is already not enough to hold the page in a vertical reading position.

Imposed on the presentation of writing – and, in particular, on writing presented as pathological – Briggs's drawings have something of the appearance of the bold, black over-painting



with which graffiti used to be erased from the streets of Paris. Such over-painting is its own comedic form of the graffito it obscures, for the more-or-less buried writing continues to dictate the form of the painting. Not aiming at the erasure of the writing his drawings occlude, Briggs is both more and less careful than a municipal graffiti-buster; nevertheless, the individual writing specimens have clearly dictated the choice and adjustment of the drawing by which each is over-laid.

When imposed on writing, the drawings also ask to be considered as inkblots. Less as the representation of

accidents in writing – for the scale of the drawings in relation to the writing over which they spread precludes their being taken for that – than as blots similar to those devised by Hermann Rorschach and used by his followers in psychological tests. Like Rorschach's blots, Briggs's drawings are indifferent to perspective. They occupy a frontal and centrally-composed position in relation to the picture plane; and in terms of visual weight their parts more-or-less correspond to one another in relation to a vertical axis of symmetry. Because they are not fully symmetrical, the drawings – unlike the blots – do not invite the immediate identification of themselves as being or containing images (for example, of two angels with fluttering wings, two dancing clowns, two waiters bowing to each other, or a fox-like face). But such identifications are not simply or only what Rorschach tests test. As Rorschach himself described it, subjects often react to the blots with something called a 'movement response,' an interpretation "in which it can be established that the kinaesthetic engrams (visual memories of movements observed, imagined, or executed previously) have had a determining influence. The subject imagines the object 'seen' as moving" – that is, it is "interpreted to be in motion". In a movement response there is "not the conception of a form which is [only] secondarily interpreted as moving," (as, for example, when one sees in a blot a creature that appears to be running – or, for that matter, when one sees in a dead and mounted fox the image of it quickened and alive). Rather, a movement response entails a "an actual sensation of movement"; that is, it involves an identification with the figure in which the viewer feels as if moved herself – a feeling that may even prompt her to make the movements she is interpreting.

A movement response thus occurs in the responding subject, rather than in the seen figure. It is the product of the human capacity to feel, while seeing, movement in the world – and by corollary, to see such movements where they are felt. Thus a person, and not just a poet, may feel she has been transported into the tree she sees, or she may see the tree as bending towards her. (Rorschach, who was inclined to judge as healthy only movement responses evoked by human figures, nevertheless conceded that "there are some subjects who can perceive movement not only in human figures and animals with certain [human] characteristics, but in all kinds of animals, plants, geometric figures and even in single lines".) There is something of Vico's poetic wisdom in this: Vico's primitive man views nature as a vast living body, which feels his own exorbitant passions and emotions, and can be seen to move and act accordingly. But there is also, surely, something of wisdom itself in the proposition that the human body knows an 'imitation tendency' that is fired before or beside conscious thought – and, having once been fired, seeks and finds visual, auditory and other correlatives for itself in the world. "Quality, light, colour, depth," says Merleau-Ponty,

“which are there before us, are there only because they awaken an echo in our body and because the body welcomes them.”

The imitation tendency, we could say, is the co-ordinate transformation of experience between bodies. With its touch graphs, tailors’ patterns, and writing specimens, *Taxidermies* is the attempt to accord recognition to this mysterious transmission, which seems to operate through and across similarity – although the medium through which similarity jumps can be given no more precise name than that of vision. “There is a human body,” continues Merleau-Ponty, “when, between the seeing and the seen, between touching and the touched... a blending of some sort takes place – when the spark is lit between sensing and the sensible.”

In 2001 Briggs exhibited a new series of the drawings, on an enlarged scale, which were cut from matt black self-adhesive vinyl, and applied directly to the surface of the gallery walls. The vinyl was so fine that the texture of the wall could be read through it, giving the impression that the drawings had been inked or painted directly onto the wall. A *trompe l’œil* effect that raises a series of false questions concerning the place, price and propriety of the drawings (are they for sale? transportable? destined to be erased?) that are only partially assuaged by the realisation that each could be detached, and rolled up, like Peter Pan’s shadow.

Here, for perhaps the first and last time in *Taxidermies*, the capacity of the touch graph to survive as a material form (rather than as the engram of a bodily experience) becomes an issue. The vinyl touch graphs exist in a dimension that is not that of the wall’s surface – each can be thought of as a relief sculpture of minimal thickness, and each can (presumably) be stored, and therefore survive, without a wall to subtend it. But to be able to imagine peeling the touch graph off the wall is to encounter something strange in the visual field. With only one component gone, the entire signifying edifice vanishes. It is perhaps for this reason that the vinyl touch graphs give the appearance of being thigmophylic, that is, of clinging to the walls against which they minutely mould themselves. (In this, they are nothing like graffiti, which boldly challenges spectators to try to remove it.)

A new series of the drawings, printed as posters, were fly-posted, as three different installations, in the streets of Naples, Pondichery and Angers. As Briggs explains, “The density, juxtapositions and choices of site allowed me to structure a new site-specific way of organising this work, extending the classic gallery space with its captive spectators into the anonymous space of the street. Pedestrians and motorised transport offered different ways of perceiving these drawings, as different speeds, in different contexts.” The first thing to say about this extended gallery is that it can be known only as a constellation, a series of points in space





connected by the mind's eye. For if the placement of the posters measures out a *parcours*, a run or course through part of the city, the shape and direction of that course is necessarily invisible to denizens on the street, who stand as if at one point on a manifold, unable to generalise the whole shape from their local experience of it. Even for Briggs, the posting of the touch-graphs must have had the quality of tunnelling or extension, an experience in space that could not, for example, have been had (although it may have been planned) from above. As he posted them, the individual touch graphs, taken in the aggregate, must have revealed themselves to Briggs as points in a constellation whose uncanny property was to be the effective likeness of his own kinaesthetic experience of it.

For those not Briggs who saw them, fleetingly or regularly, individually or at recurrent intervals on the city streets, the touch graphs would have begun to enter into and model their own experience of moving through the city. An experience whose literal shape would change: expanding every time a new poster was noticed, contracting when a poster was lost or removed, and losing density as the posters began to wear and were absorbed back into the fabric of the city.

As posters, the touch graphs mimic other things in the city – newspapers, clothing, advertisements, paint, graffiti, writing, brickwork, painted kerbs, windows. Singly, they masquerade as portraits and as way-signs; in pairs they pretend to be eyes or bicycles; in groups they might be pedestals or awnings or a row of shields on display. Attached to walls, the posters, we might say, know how to move: as metaphors (Gk. 'meta': change or substitution); as way-markers in a journey whose course they both delineate and alter at each step; and as material objects subject to wear and damage, and vulnerable to being carried off and re-used as waste paper.

In a final installation the posters were designed to be seen from a train, along the short piece of track between Tours and Saint-Pierre-des-Corps. Although they entered into easy relationship with the fairly sparse amount of graffiti writing to be found along the track, the posters were remarkably distinct in the visual environment that opens with the progress of the train. As passengers were moved past them at speed, but still at longish intervals, the posters seemed themselves to arrive and depart, like unknown but familiar faces, briefly glimpsed then lost in a crowd. Faces whose vanishing took away their resemblances to better-known faces, while leaving behind the feelings those resemblances have provoked. To travel in such a manner is to feel (intensely, because intermittently, as if in quickened time) the way in which the touch graph – like all painting – is a likeness *according to the body*.

Deleuze and Guattari describe felt as being a “kind of anti-fabric,” for it eschews the protocols of production according to which cloth is woven around a series of vertical axes to create a fabric that has front and back, top and bottom, and is delimited by the length of the warp. Felt, by contrast, is an unregulated aggregation, caused by the entanglement of the micro-scales of individual fibres. It thus has neither top nor bottom, and its space is neither ordered nor limited: indeed, as Deleuze and Guattari see it, rather than integrating the body into a restricted, striated space, felt indexes clothing to an unrestricted, exterior space in which the body moves. So understood, it is a singularly appropriate textile for the mobile, diffeomorphic being of a touch graph

At the gallery in Saint-Pierre-des-Corps, where the train stopped, Briggs exhibited a collection of touch graphs, in all the formats he had hitherto used, together with a new series of drawings. Cut by laser from black felt, each of these was hung, like a coat, from a single nail. Some of the drawings had been cut away, but not completely detached from, their rectangular backgrounds, with the result that they depend, elongate, and become indistinguishable from, the rest of the fabric as it hangs. But still, in this series, the touch-graphs admit attachment. They depend, in tatters. Tatter: an irregularly torn piece, strip or shred of cloth, hanging loose from the main body, especially of a garment. Briggs says, “tearing is important to me” – as, perhaps, in taking something by force from its attachment. But also as in opening, dividing, multiplying. To tear is to effect the separation of parts; but separation is a process that can never be completed. A felt drawing may be completely inverted out of its background, but the procedure of cutting both brings the drawing into being and leaves a negative imprint that the remaining cloth, like a bereft parent, can claim as its own. Like the traveller on the train to Saint Pierre du Corps, the discarded cloth still holds what it loses: the touch graph itself. Other felt drawings retain an attachment to the background from which they were cut: like children, they turn these backgrounds into appendages of themselves. In both cases the tearing of figure from ground suggests the putting of two things into the world just as much as it implies their severance.

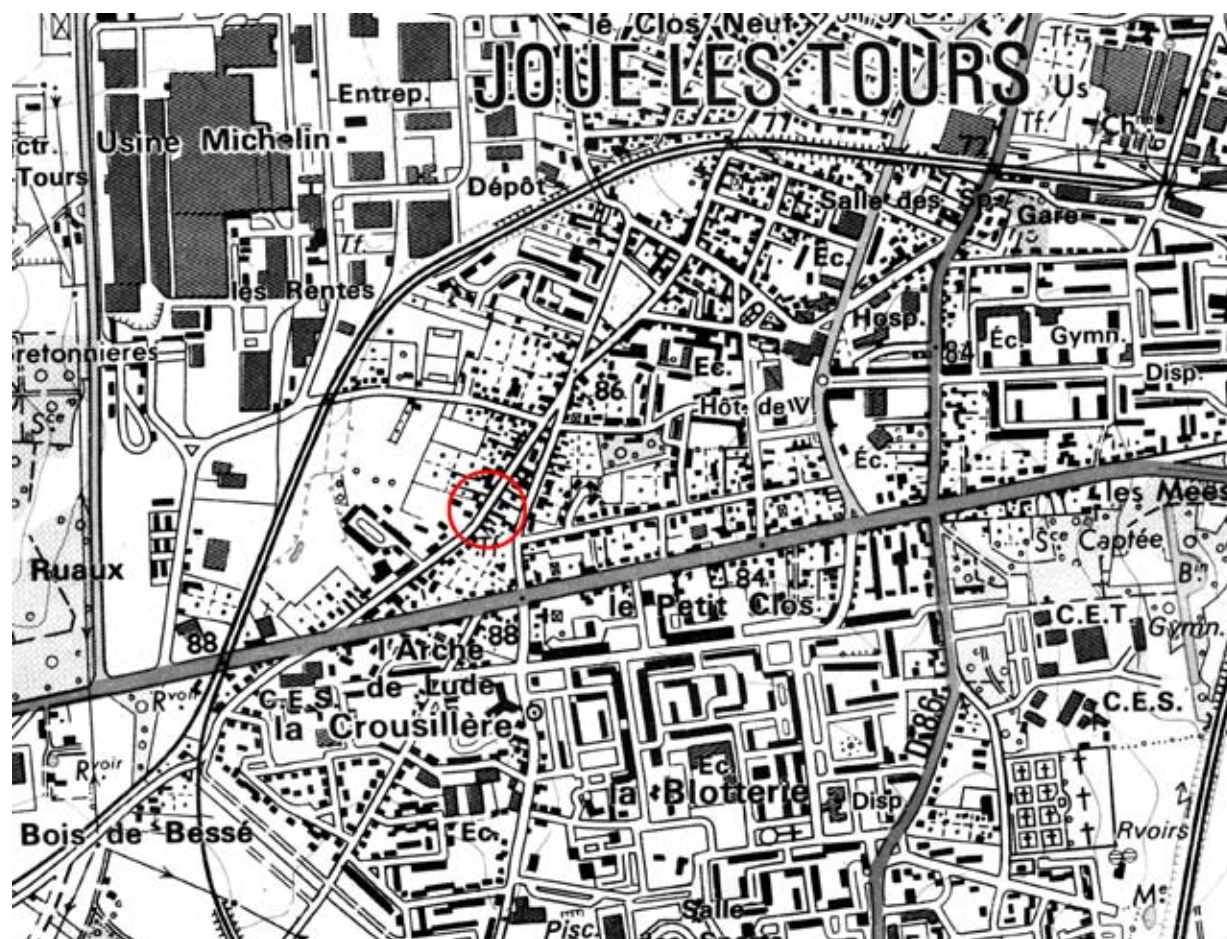
Taxidermy: the arrangement of dead bodies in a life-like manner.

Taxidermies: the arrangement, in living bodies, of life's effective likenesses.

Juliet Fleming, Cambridge, 2005

references:

1. Merleau-Ponty, “L'œil et l'esprit”, *Les Temps Modernes* n° 184 (1961): pp. 193-227.
2. Hermann Rorschach, “The application of the form interpretation test” in *Psychodiagnostics*, trad. P. Lomkai et B. Kronenberg, (1949).
3. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux*, University of Minnesota Press, (1987)



Trois Métamorphoses,

Cette exposition, organisée par l'association Joconde & Co, regroupait trois sculpteurs d'origines diverses : un Bengali, Debesh Goswami, un Japonais, Naoyuki Kanahyo et Peter Briggs.

Les lieux choisis par Pierre-Maxime Jedryka étaient un showroom et les bâtiments annexes d'une entreprise de machines agricoles aujourd'hui disparue, laissés vides depuis un certain temps.

Les dessins visibles dans les photographies ci-dessous occupaient les vitrines du showroom. Des rectangles étaient peints en blanc sur l'extérieur de celles-ci et les vinyles découpés appliqués à l'intérieur : décalées légèrement en épaisseur, elles laissaient un effet de relief s'installer entre la figure et le fond.

Dans un bureau de contremaître à l'intérieur du bâtiment, visible à travers les vitres, était installée une série de travaux en fonte de fer de la série, "The Cliffs of Badami". L'image renversée des dessins exposés dans la salle principale se reproduisait sur ces vitres, ce reflet se superposant ainsi aux sculptures. Un petit catalogue regroupait des écrits des trois artistes.

Trois Métamorphoses,

The Joconde & Co association organised this show to present the work of three sculptors of very different origins: Debesh Goswami, from Bengal, Naoyuki Kanahyo, from Japan and Peter Briggs.

Pierre-Maxime Jedryka chose the disused showroom space and adjoining buildings that had once belonged to an agricultural machinery company.

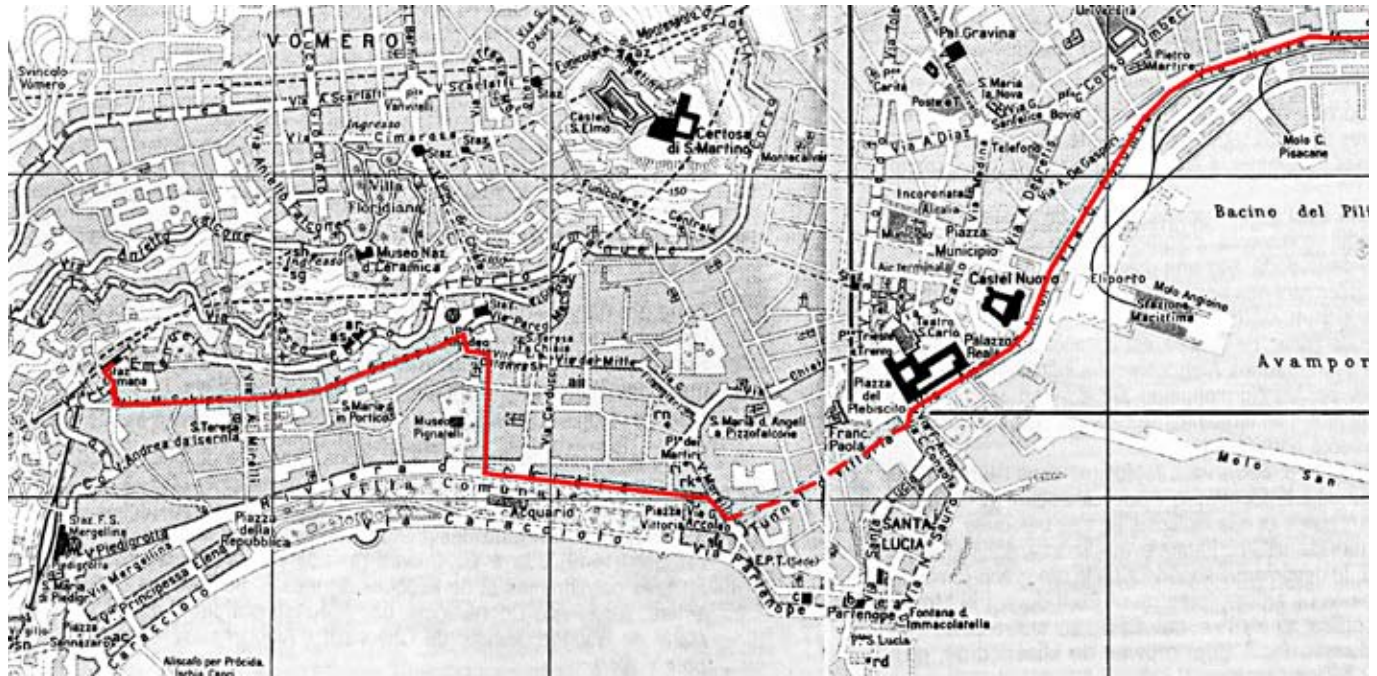
The drawings that can be seen in the following photos filled the showroom windows: white rectangles were painted on the outside of the glass and the vinyl cutouts applied to the inside, the thickness of the windowpane providing an effect of relief between the background and the figures.

Through the windows of the foreman's office, located within the building, a series of cast iron pieces "The Cliffs of Badami" could be seen. The play of light in these windows meant that viewers looking at the sculptures could also see the reflection of the vinyl cutouts situated on the plate-glass windows behind them.

A small catalogue included texts by the three artists.







Pierre Berthier, directeur de l'Institut Français de Naples, a présenté Peter Briggs à Elisabeth Gluckstein en 2000. À la suite à cette rencontre, l'idée d'une exposition accompagnée d'un affichage de dessins a été imaginée pour l'année suivante. Une collaboration entre "The Art and Architecture Factory" et l'Institut Français a permis de réaliser cette exposition, à la suite d'une autre manifestation, "Figli di Nerone". Les dessins et les sculptures occupaient différents lieux dans le bâtiment de l'Institut, une série de collages prenant place dans un large couloir et dans une petite salle en entresol, peinte en rouge. Cette partie graphique était accompagnée d'un dispositif avec vitrine, sur le même principe que l'exposition de Joué-les-Tours. Ici, une série de petites pièces en porcelaine de Sèvres fabriquée dans la Manufacture à la fin des années quatre-vingt-dix a été présentée. Des "Walldrawings" en vinyle noir étaient installés par série dans une pièce haute de plafond près de l'entrée de la salle de conférence.

La veille du vernissage, des dessins imprimés sous forme d'affiches ont été placardés le long d'un parcours allant de Portici jusqu'à Chiaia, le long de la baie de Naples, sur l'artère principale qui relie les deux quartiers. Cette rue était empruntée à l'époque par les tramways vétustes Portici – Piazza del Municipio depuis lesquels l'affichage était bien visible.

Un principe d'affichage avait été retenu, celui d'occuper des emplacements déjà fortement occupés par cette forme de communication, et de trouver une coexistence graphique entre différents types d'affichage. Ces lieux, avec plus ou moins de surface disponible, se situent le plus souvent près des carrefours, en angle, et sont visibles dans les deux sens. L'exposition coïncidait avec la période du 11 septembre qui avait suscité en Italie toute une série d'affiches politiques, complétant le dispositif avec les annonces nécrologiques habituelles et les publicités.

La fréquence de collage, en pointillé, avait été calculée de façon à susciter une curiosité permanente du spectateur avec de nombreux rappels le long du parcours.

Un catalogue en italien, de 36 pages, a été édité à l'occasion de l'exposition par "The Art and Architecture Factory" comportant un texte de préface de Pierre Berthier, un texte d'Elisabeth Gluckstein "Contro una nostalgia improduttiva", puis "Antropotopie: il luogo del corpo", un texte de l'artiste.

Pierre Berthier, director of the Institut Français in Naples, introduced Peter Briggs to Elisabeth Gluckstein in 2000, and as a result of this meeting, the idea of an exhibition, with printed posters, was imagined for the following year. "The Art and Architecture Factory" and the Institut Français collaboration gave rise to this exhibition, after another event: the "Figli di Nerone". The exhibition of drawings and sculptures occupied different spaces in the Institut, a series of collages were shown down the length of a wide corridor as well as a small room entirely painted red. This graphic work also included pieces displayed in a glass case, using the same principle as in Joué-les-Tours, but here a series of small pieces in Sèvres porcelain made at the Manufacture in the late 90s. The "Walldrawings" series, cut from self-adhesive black vinyl were shown in a high-ceilinged room near the entrance to the conference room. The day before the private view, printed posters of drawings were pasted along the road going from Portici to Chiaia, around the Bay of Naples, along the main road that links the two neighbourhoods. Until recently this was the old tram route between Portici and the Piazza del Municipio, and the posters were very visible to tram users.

The idea was to occupy spaces which were already largely given over to posters and public announcements, and to try to find a way in which the different types of posters could coexist graphically. Such spaces, street corners, often close to crossroads, varied in the amount of available surface area but were visible from both directions. The exhibition coincided with the 9/11 aftermath, which in Italy gave rise to great numbers of political posters. These, and the usual funeral announcements and other advertisements, complemented Briggs' posters.

The posters were placarded intermittently constantly so as to arouse the viewer's curiosity.

A 36-page catalogue in Italian was published for the occasion, edited by the "The Art and Architecture Factory", prefaced by Pierre Berthier, together with an analysis by Elisabeth Gluckstein "Contra una nostalgia improduttiva", and also "Antropotopie: il luogo del corpo", written by the artist.











OPPORTUNITÀ DI CONFRONTO E DISCUSSIONE

27 e DOMENICA 28 OTTOBRE

Congresso Sezionale dei
Democratici di Sinistra

U.d.B. "G. Di Vittorio"

orario dei Lavori:

OTO 27 ore 17,00

zione Introduttiva
ntazione delle Mozioni Politiche
tito

ENICA 28 ore 09,00

sa Dibattito
ioni Mozioni
one Delegati
e organismi dirigenti

INDO D'AUDRASCIA

all'affetto dei suoi cari

MARIA RINALDI

E' mancata all'affetto dei suoi cari

1967

RE

I"

AB

SA

Via

fo e

7 aprile

pub

ano











Le choix de la ville de Pondichéry parmi toutes les villes de l'Inde ne s'est pas fait par hasard. Divisée entre la ville blanche et la ville indienne par le nala, le drain malodorant à ciel ouvert, Pondichéry s'organise comme les villes européennes en grille perpendiculaire. Mais l'habitat est évidemment tout autre, les usages et coutumes de la rue également, avec des moyens de transport et une qualité de chaussée qui imposent une vitesse assez lente aux usagers. Des chars à bœufs sont toujours utilisés et beaucoup de bicyclettes sont présentes dans la ville. Les Pondichériens se promènent pieds nus ou en sandales sur un sol très accidenté, le sentiment tactile et même le bruit des pas est tout autre qu'en occident.

Le projet a été rendu possible par une bourse du Ministère de la Culture en association avec l'A.F.A.A.: les deux expositions ont été le point culminant d'une période de production de dessins, l'édition de ceux-ci à Delhi servant, avec des collages et des walldrawings en vinyle, de matériaux pour l'exposition.

Un appartement a été mis à disposition par Alain Thomas, le directeur de l'Alliance, dans le cadre d'une rénovation et d'un nouveau projet de résidence. Le projet d'ensemble comportait une période d'étude de l'urbanisme de la ville et la mise en place d'un projet très évolué en ce qui concerne le système d'affichage des dessins imprimés; puis après l'exposition, une période consacrée à documenter la lente disparition des installations. Les affiches tirées en France pour Naples étaient augmentées de l'édition indienne, cette accumulation rappelant l'étape précédente. Ce principe de mémoire accumulé a été adopté pour les expositions à venir.

Deux axes étaient privilégiés dans l'affichage, l'axe "nala", puis un autre passant dans la rue qui jouxte la gare ferroviaire, puis la gare routière, terminant à un carrefour où font face l'entrée du jardin botanique et un quartier de petits bars assez malfamés.

Les deux parcours proposaient des supports différents, l'axe "nala" selon les possibilités offertes par les lieux (panneaux existants et murs inoccupés en vis à vis, les deux voies parallèles des deux côtés du canal), alors que la rue vers la gare possédait des éléments d'un mur de clôture, avec des piliers qui correspondaient parfaitement au format des affiches et qui donnaient une scansion plus régulière à l'affichage.

La densité était plus forte qu'à Naples, d'une affiche on voyait toujours la suivante, ce qui permettait à certaines personnes de les suivre jusqu'à l'Alliance et de découvrir ainsi l'exposition.

L'exposition a été programmée pendant une période préélectorale, déjà des affiches politiques paraissaient, interdiction nous étant faite d'afficher sur les ponts, réservés à cet usage.

The choice of Pondicherry from all the towns and cities in India was not made at random. The city is organised according to a European perpendicular grid system, and is divided into two distinct neighbourhoods – the white town and the Indian town – by the nala, a foul-smelling open drain. Yet the habitat is very different from Europe, as are the customs in the street, where the available transport and the quality of the pavements and roads mean that only low speeds are possible. Bullock carts are still in frequent use, and many people use bicycles. People walk barefoot or in sandals, which make tactile reading of the ground and even the sound of footsteps very different from those in Europe.

This project was made possible thanks to a grant from the French Ministère de la Culture together with the A.F.A.A., the two exhibitions being the culmination of a period of production of drawings edited in Delhi; these, together with the vinyl walldrawings constituted the contents of the shows.

Alain Thomas, director of the Alliance française, provided an apartment as part of a renovation and residency scheme. The exhibition included a period devoted to studying the town planning and a thorough assessment of the way in which the posters would be placarded, and then, after the show, a second period devoted to recording the slow disappearance of these installations. The posters printed in France for the Naples show were added to by the Indian edition, the accumulation of both providing a link back in memory; a principle which was adopted for the later shows. Two thoroughfares were used for posting the bills: the "nala" axis, and a second along the street from the train station to the bus station, finishing at a crossroads opposite the botanic garden and a cluster of seedy bars. The two roads had very different wall spaces: along the "nala" there were hoardings and unoccupied walls opposite each other at times, along the roads to either side of the canal, whereas along the road to the station there were bits of a wall, with pillars which provided a perfect frame for the posters and a regular rhythm to the installation.

The posters were pasted in greater numbers than in Naples, with one poster always visible from the next, so that some people followed them all the way to the Alliance and discovered the exhibition.

As the show took place during a pre-electoral period, political posters were already appearing, meaning that the bridges, reserved for this purpose, could not be used.































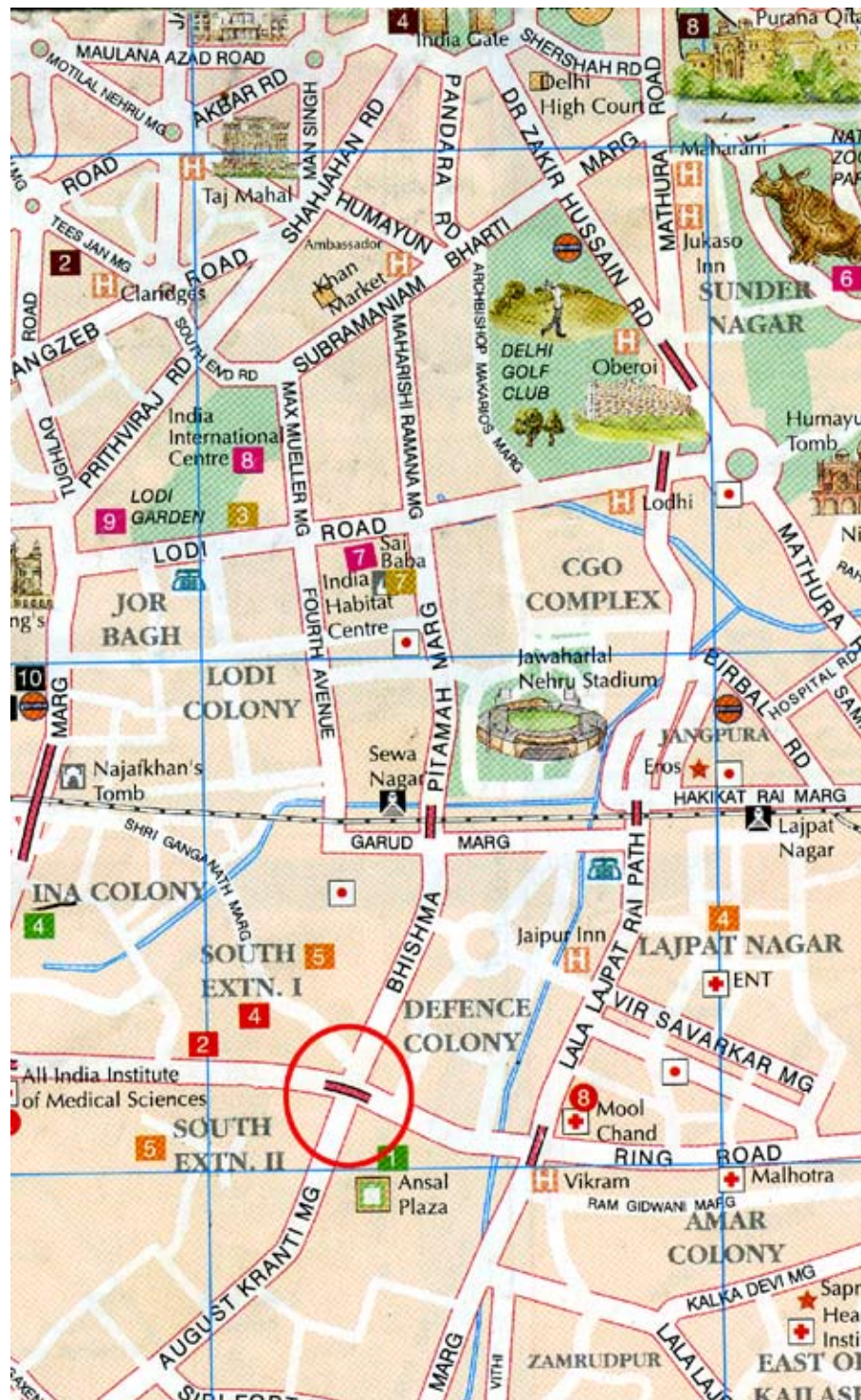












Pendant le séjour de préparation à Delhi, une nouvelle série de dessins a été conçue et exécutée, avec un regard spécifique sur la forme des lettres qui constituent les alphabets hindi et tamoul. À Delhi, la langue dominante est l'Hindi, issu du Sanskrit, écrit avec l'alphabet devanagari, alors qu'à Pondichéry, c'est le Tamoul, une langue dravidienne tout comme le Telugu, le Malayalam et le Kannada, les autres langues du sud de l'Inde.

Ces langues n'ont que très peu de chose de commun : l'alphabet hindi se forme sous une ligne horizontale, un peu comme une alternance de vêtements lourds et légers suspendus à un fil à linge, agités par une brise légère et tournoyante. Les lettres de la langue tamoule s'enroulent d'avantage autour d'elles-mêmes et se détachent les unes des autres ; elles sont plus baroques et spirales dans leur construction.

Les dessins issus de ces recherches figurent dans les expositions suivantes. Une fois numérisés, ils ont été exécutés sous forme de gravures sur caoutchouc, d'autres furent réalisés en feutre, le tout à l'aide de logiciels vectoriels qui commandent des lasers de découpe.

Le lieu choisi à Delhi pour l'affichage est emblématique des changements de société en Inde. Les ponts routiers (flyovers en anglais, "s'envoler pardessus") n'existent que depuis peu de temps à Delhi en réponse à une densité accrue de la circulation, et sont dotés de très solides piliers antisismiques. Se trouvant à des carrefours importants, ils marquent souvent la limite entre des quartiers très différents : tel est le cas à Kotla.

L'affichage sauvage (car la permission semblait être impossible à obtenir) s'est étalé sur les murs de part et d'autre du pont et sur les piliers cylindriques de celui-ci. Il s'agit d'un lieu de passage intense, aussi bien pour les piétons que les deux roues à petite vitesse, sans oublier les scooters et les auto rickshaws à moyenne vitesse, et enfin les bus et les voitures. Des feux rouges dotés d'un système ingénieux de compte à rebours rythment les passages.

Les affiches sur les piliers s'enroulaient autour des fûts de colonne sous le pont, laissant les spectateurs les découvrir au gré de leurs passages, tandis que d'autres affiches leur faisaient face, exposées sur des murs de part et d'autre du pont. Le dispositif est resté en place environ une semaine.

During the preparatory stay in Delhi, a new series of drawings was done, with specific attention given to the letters that make up the Hindi and Tamil alphabets. In Delhi, Hindi is dominant, coming from Sanskrit and written using the Devanagari alphabet, whereas in Pondicherry, it is Tamil, a Dravidian language like Telugu, Malayalam and Kannada, other languages from southern India.

These languages have very little in common; the Hindi alphabet is formed beneath a horizontal line, a little like alternating heavy and light clothes hanging from a clothes-line, stirred by a light swirling breeze. Tamil letters and language turn round on themselves more, stand apart from each other, are more baroque, and spiral in form.

Drawings from this period figure in the subsequent exhibitions; some were digitalised and made as engravings on rubber; others were made in felt; both used vectorial software with a laser cutting technique.

The place chosen in Delhi for putting up the posters was emblematic of current changes in Indian society: flyovers are a recent phenomenon in Delhi on account of the increasingly dense traffic, and are built with solid antiseismic pillars. Located at major crossroads, they are often boundary marks between different neighbourhoods. This is the case at Kotla.

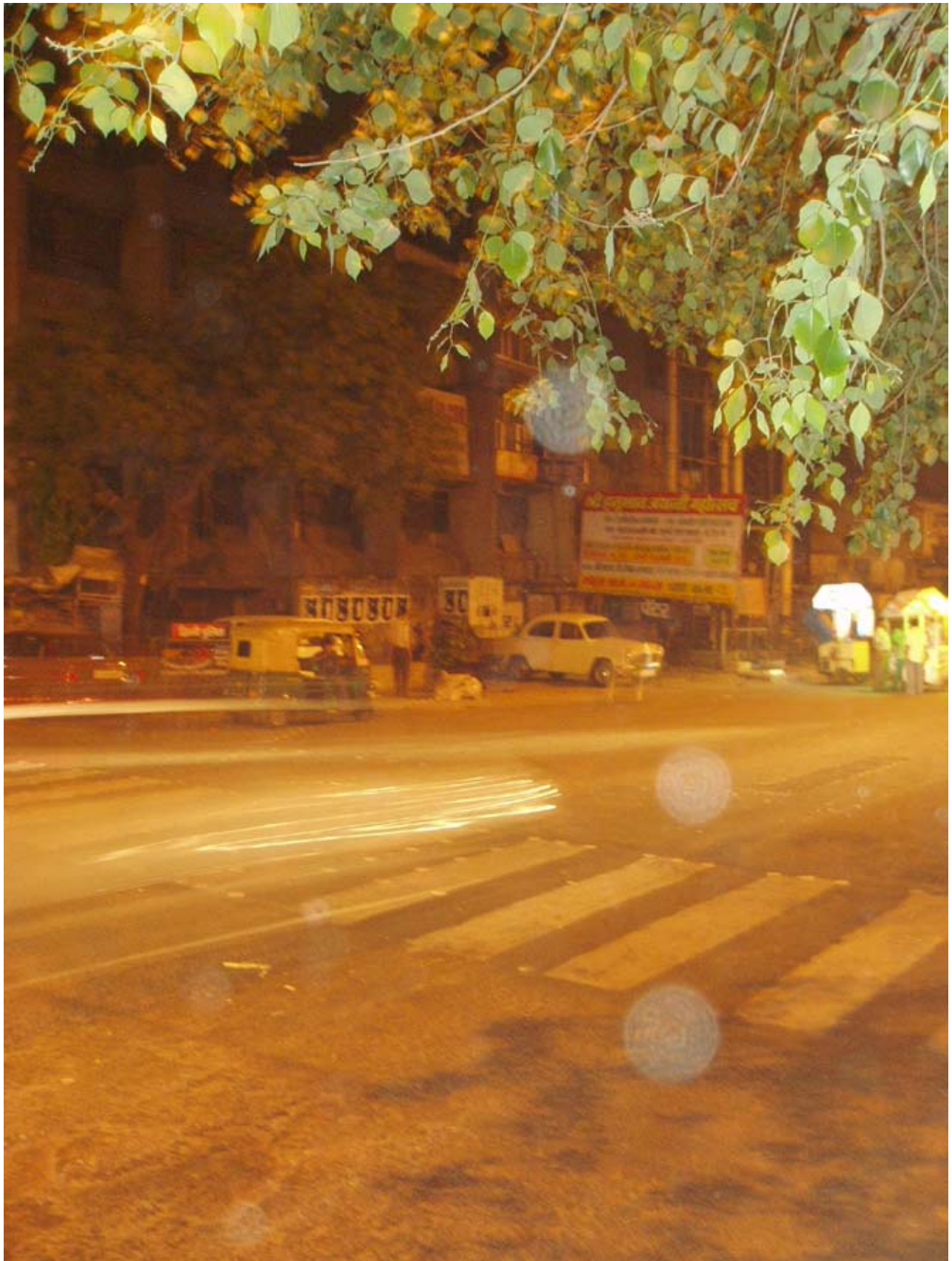
Unauthorized posters (permission seemed impossible to obtain) were pasted along the walls to either side of the flyover and on its pillars.

Traffic is intense at this crossroads, from slow speed mopeds, pedestrians, scooters, motor-rickshaws to medium speed buses and cars. Traffic lights, which in Delhi have an ingenious countdown system, control the rhythm at which people travel through the junction. Briggs' posters were pasted right round the cylindrical pillars, so that motorists and pedestrians could discover them as they went past; others were placed opposite, so that people would see them going through the junction and coming out from under the road bridge into the sun. They remained in place for about a week.





















L'exposition à l'Artothèque a été l'occasion de regrouper des collages, montrés pour la première fois sur des lutrins allongés, pris en sandwich entre deux fines plaques de verre. Des travaux antérieurs et parallèles ont été montrés : des gravures en relief sur pierre, des livres ayant servi aux collages, une édition du "Epigraphia Indica" rongé par des termites blancs et enfin des éléments élaborés pendant le séjour indien. Des feutres fabriqués à Delhi ont constitué, sur un long mur, la première expérience avec ce type de matériau. Certains comportaient la partie négative du motif, qu'une modification préalable laissait attachée par un point à la partie positive, d'autres étaient simplement les dessins découpés en tant que tels. Tous étaient accrochés par un ou deux points directement au mur. Tels des peaux écorchées, ces feutres laissaient deviner plus ou moins leurs formes d'origine, évoquant un couloir d'école primaire avec les vêtements d'enfants sagement accrochés en série. Des traces d'écriture (l'alphabet hindi) resurgissaient de cette organisation, le lien se faisant par des torsions de tissu drapé et l'horizontalité de la longue salle d'exposition. Une autre réalisation prenait place dans le fond de la salle : un écran d'ordinateur où l'on voit un morphing, une lente modification des pixels du contour du dessin qui s'émiettent sur un bord de la forme pour s'accumuler ailleurs. Comme une tache de moisissure en perpétuelle reconfiguration. L'affichage était organisé, en respectant les panneaux d'affichage libre (assez peu nombreux à Angers), le long d'un parcours allant de l'artothèque vers la sortie de la ville, du centre-ville à la banlieue, vers Trélazé et la Loire, dans la direction générale de Tours.

The exhibition in the Artothèque was an opportunity to show different types of work together: collages were shown for the first time placed on long slanting desks, sandwiched between two thin sheets of glass; previous work involving experimental relief engravings on stone, books used for the collages, and an edition of "Epigraphia Indica" found in Delhi, the pages eaten away by white termites. It was also an opportunity to introduce elements produced during a stay in India: felt pieces made in Delhi, were displayed the length of one wall, the first time this material was used. Some of these cut-out drawings used the negative part of the motif, modified so that the two pieces were attached at one point, whereas others were cut out directly and shown as such. All of them were suspended from one or two points on the wall. Like flayed skins, their original shapes were more or less identifiable, but there was also something of the atmosphere of a primary school with children's coats neatly hung in a row from pegs. In addition, this organisation was also reminiscent of written letters, especially the Hindi alphabet, in the twisted draped material and the long horizontal aspect of the exhibition room. At the far end of this room, a computer and a screen were installed, showing a slow morphed drawing. Pixels along the outline of the drawing, crumbled away at one point and reformed elsewhere, like a patch of mould perpetually reconfiguring. Posters were put up in the relatively few free spaces authorised for this purpose, along an itinerary from the Artothèque in the town centre towards the suburbs of Angers, Trélazé and the Loire, in the general direction of Tours.





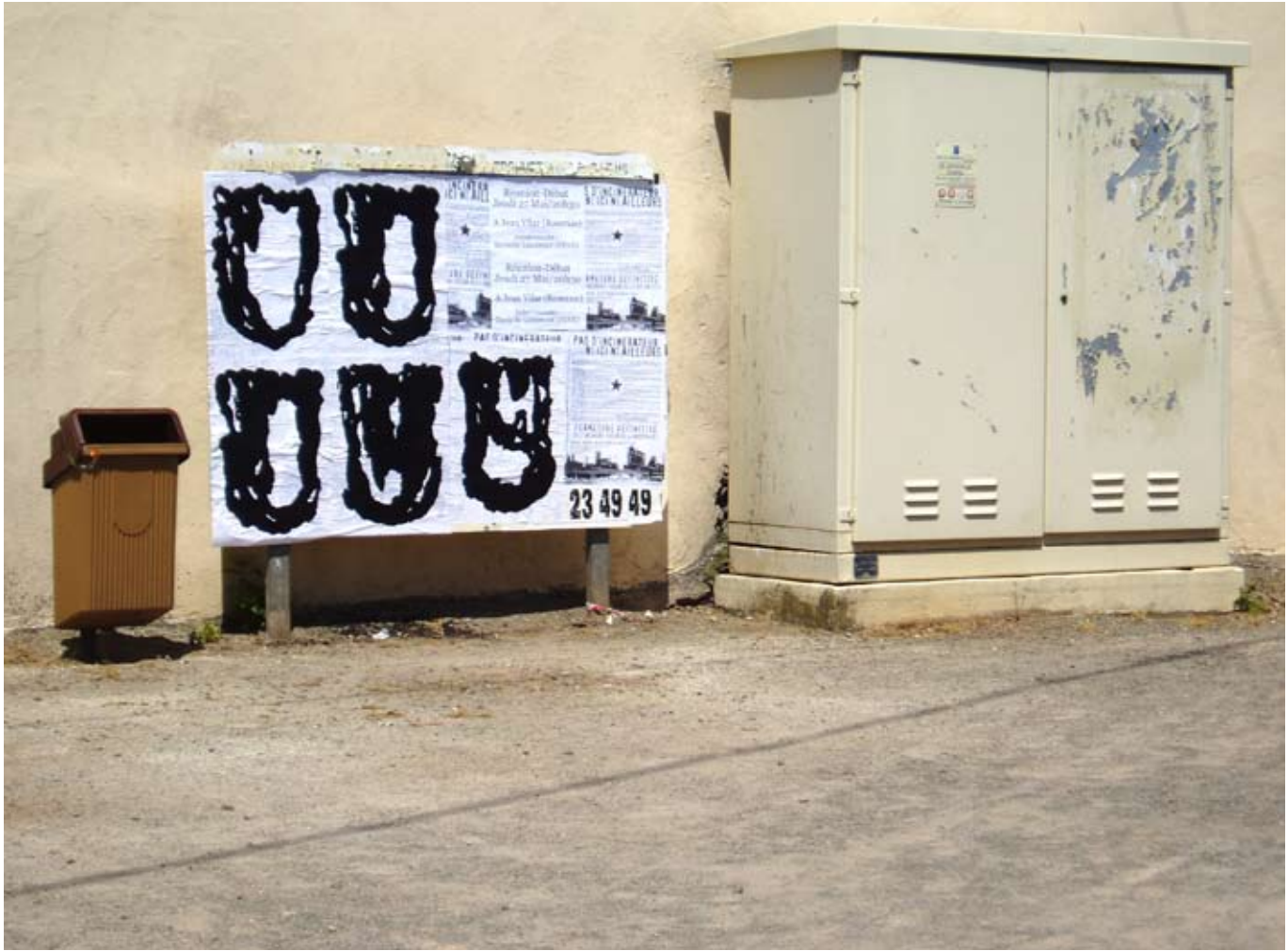


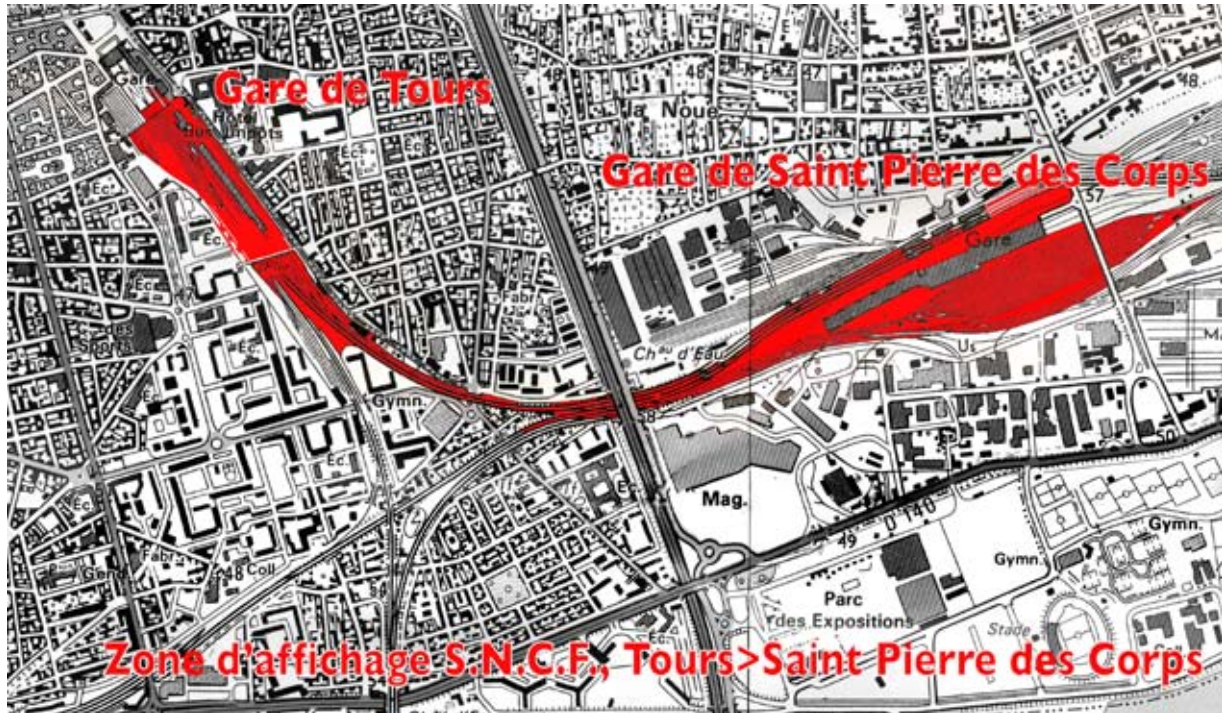












Le projet d'affichage sur la ligne Saint-Pierre-des-Corps – Tours – Saint-Pierre-des-Corps était déjà ancien, une première tentative ayant été menée quelques années auparavant mais avec des interlocuteurs de l'époque moins sensibles au projet que Patrice Wolf, qui a permis la proposition, avec la Mairie de Saint-Pierre-des-Corps, de structurer ce projet d'exposition autour de l'idée d'un affichage le long des lignes SNCF.

La navette qui relie Saint-Pierre à Tours et vice-versa roule à faible allure, la durée du parcours étant d'environ dix minutes. La proposition consistait à accompagner le voyageur, faisant passer devant son regard des affiches à des distances variables, dans des contextes différents, collés pour la plupart sur des coffrets électriques et sur les murs autour de et dans la gare de Saint-Pierre. Peu d'affiches étaient nécessaires, leur présence et leur visibilité garantie d'avance dans ce no man's land ferroviaire. Jean-Pierre Le Brun a bien voulu prêter main-forte pour cet affichage périlleux, encadré efficacement par un agent de sécurité de la SNCF, peu convaincu de l'intérêt de l'exercice.

Lors du vernissage, une navette spéciale a été affrétée. Le carton faisait double emploi, prenant la forme d'une fiche SNCF, il servait à indiquer les horaires des trains entre Saint-Pierre et Tours, mais aussi à annoncer l'exposition.

La plus importante de la série en termes de mètres carrés, l'exposition comportait tous les éléments des précédentes expériences, avec des feutres en plus grand nombre, suspendus dans le vide parallèlement au mur. Une première salle comportait des travaux graphiques des années quatre-vingt-dix, des cartes postales peintes, de l'époque de la première guerre du Golfe, des collages, un ensemble d'expériences de gravure, des dessins à l'encre sur des pages de "l'Origine des Espèces" de Charles Darwin, d'autres sur des pages d'un roman obscur des années 1900, "Sur la Branche" de Pierre de Coulevain, (nom de plume d'Augustine Favre de Coulevain 1838-1918.)

Un ensemble de dix-huit plaques de zinc, fabriquées par gravure à l'acide, aux bords tranchants, assemblées avec une grosse ficelle cirée de tapissier, était suspendu en chute figée au fond de la dernière des quatre salles d'exposition.

Juliet Fleming a pu assister au vernissage, et a commencé à travailler sur le texte pour ce catalogue.

The idea involving the Saint-Pierre-des-Corps – Tours – Saint-Pierre-des-Corps train line had been in Briggs' mind for some time. A previous attempt had not succeeded, the deciders being less appreciative than Patrice Wolf of the scope of the undertaking. Together with the Mayor in Saint-Pierre-des-Corps, Patrice Wolf gave the authorization for the project to show posters along the train line on SNCF property.

The shuttle linking the two stations travels at low speed, the journey takes around ten minutes. The posters accompanied the travellers, being placed at irregular distances apart along the track and in different contexts. They were pasted mainly on electricity substations along the line and on the walls in and around the station in Saint-Pierre. Few posters were needed, as their presence and visibility were guaranteed in this no man's land of rail lines. Jean-Pierre Le Brun kindly lent a hand in this perilous enterprise, and both he and Briggs were effectively assisted by an SNCF security agent who remained stoically unconvinced of the usefulness of the project.

For the private view, a special shuttle was laid on, and the invitation to the exhibition had a dual purpose, in that it also functioned as a timetable for the shuttle service.

In terms of surface area occupied, this exhibition was the biggest: all the work from the preceding exhibitions was shown, together with a greater number of felt pieces, hanging in space, in parallel to the wall. The first room showed graphic work from the '90s: painted postcards from the time of the first Gulf war, a collection of prints, ink drawings on the pages of a copy of Charles Darwin's "Origin of the Species" and others on the pages of an obscure early twentieth century novel entitled "Sur la Branche" by Pierre de Coulevain, (the nom de plume of Augustine Favre de Coulevain, 1838-1918).

A group of eighteen zinc plates, whose outlines were cut out using an acid etch, thus creating extremely sharp edges, were gathered together using lengths of upholsterer's waxed cord and assembled in frozen free-fall at the end of the farthest of the four rooms.

Juliet Fleming was kind enough to travel from England to the private view, and started working on her article for this catalogue.

















PETER BRIGGS

Né le 17 juillet 1950, à Gillingham (Grande-Bretagne)

Vit et travaille à Tours depuis 1983

Site Internet: <http://www.peterbriggssculpture.com>

Adresse e mail: peter.briggs@free.fr

Expositions personnelles récentes

- 2000 Rennes, Galerie Oniris, Briggs/Pincemin
- 2001 Delhi, Nature Morte Gallery, "Nexus"
Naples, Institut Français "Archicoutures"
Mulhouse, Maison de la Céramique, "Main Courante"
- 2002 Naples, Lo Sguardo Dietro Gli Specchi
- 2003 Museo Bellomo, Syracusa
- 2004 Pondichéry, Institut Français de Pondichéry
Delhi/Kotla, Inde, "affichage sauvage"
Arthothèque d'Angers
Fondazione Orestiadi, Gibellina, Sicilia, Italia
- 2005 Centre Culturel de Saint-Pierre-des-Corps
Naples, Ascione Coral Museum
Thouars, Chapelle Jeanne d'Arc
Ragusa, Castello Donna Fugata
Mairie de Chinon
Musée de Tours
- 2007 Palermo, Cantieri culturale alla Zisa

Expositions collectives/groupes récentes

- 2003 Louviers, Musée de Louviers, "Carnet d'Adresses, une œuvre, un critique, un artiste"
Rome, Galerie Française de la Piazza Navone "L'arte contemporanea alla Manifattura di Sèvres"
Venise "L'arte contemporanea alla Manifattura di Sèvres"
Naples, "Figli du Nerone"
- 2001 Naples, "Figli du Nerone Underground"
Trévarex, Domaine Départemental "L'Expérience du Paysage"
- 2003 Le Havre, "Sculptures Avenue Foch"
- 2004 Amilly, galerie Agart, "Céramiques et gravures d'artistes"
- 2005 Paris, Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert
Jours de Loire, Plage de Candes-Saint-Martin
- 2006 L'Échelle, Hôtel Beury, Le Reste à Voir

Catalogues d'expositions (par ordre chronologique)

XI^e Biennale de Paris, texte de J.-M. POINSOT, Paris, 1980, p. 80

Après le classicisme, Saint-Étienne, 1980, p. 21

Regarder l'art, texte de Catherine LOBSTEIN, "Poétique de l'espace", Cergy-Pontoise, 1981

Prix d'Art Monumental, texte de Peter BRIGGS, Ivry-sur-Seine, 1981

Sans titre ou les figures du vide, texte de Peter BRIGGS, Rennes, 1981

In Situ, texte de J. DENEGRÉ, texte de Bernard LAMARCHE-VADEL,

"Du cancer au cosmos", Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1982

Sculpture dans la ville, texte de E. DANIEL, "Une dramaturgie de la forme", Caen, 1982

Collection Bernard LAMARCHE-VADEL, Poitiers, 1982, p. 29

Briggs, Garcia, Lattes, texte de B. CAMBON, Albi, 1982

Rennes-sculpture 1982, Rennes, 1982, pp. 12-13

Figures du temps, Nantes, 1982

Choix pour aujourd'hui, textes de: D. BOZO, B. BLISTENE, P. BRIGGS,

Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1982

Sculpture/Beaulieu, Poitiers, 1982

France-Tours-Art actuel, 82-84, Biennale Nationale d'Art Contemporain, Tours, éd. Sgraffite, 1983

Premiers ateliers Internationaux de Fontevraud, texte de Michel ENRICI, Fontevraud 1984

L'Art dans l'usine, Le Havre, 1984

FR.A.C. Poitou-Charentes, premières acquisitions, textes de Peter BRIGGS, Angoulême 1984

FR.A.M., Paris éd. Musées nationaux, 1985

Les cahiers de la Biennale, textes de Peter BRIGGS, Belfort, 1985, pp.30-31.

Dimensions singulières, textes de F.-B., Saverne, 1986

Peter BRIGGS, Angers, 1987

Feutre, texte de J.-M. LESIDANER 1987

Peter BRIGGS, texte de J.-M. POINSOT, Rennes, 1987

Silence, texte de Peter BRIGGS, Strasbourg, éd. Voix Richard Meier et éd. du Faisan 1987

Peter BRIGGS, textes de Blandine CHAVANNE et Michel ENRICI, Exposition Musée Sainte-Croix, Poitiers et Carré St-Vincent, Orléans, p. 60, 1988

"FERS", Galerie J.G.M., oct. 1989

Catalogue FRAC Limousin 1989 p. 71 & 169

Jean LE BENJY, Catalogue Acquisitions FNAC, 1989

Catalogue, Le Prieuré de St-Michel, Crouettes, 1990

Peter BRIGGS "Etude des principes directeurs", Éditions Cardinaux

Châtellerauld, 250 exemplaires dont 100 numérotés et signés par l'artiste

Catalogue, Hôtel de Ville de Paris, 1992 Sculptures: Frédéric BLUET, Peter BRIGGS, Wang KEPING

Catalogue "La collection du FRAC des Pays de Loire", 1992 p. 140

Catalogue "Paysage en Exergue" FRAC Centre p. 8-9

Catalogue CCC Tours, Peter BRIGGS, texte de Michel Baudson

Catalogue Château d'Angers, "De Ramis Expressis" texte d'Alain GAUVIN

Catalogue "Céladons" texte de Peter BRIGGS, Ponce-sur-le-Loir, oct. 94

Catalogue "Peter BRIGGS - Collages et Sculptures", texte de Jean-Louis PINTE, Les Éditions du Cinq, oct. 1994

Catalogue FRAC Poitou-Charente 1995 p. 279

Catalogue Fonds départemental d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis, p. 20-21, texte de Françoise BATAILLON

Catalogue de l'exposition "Trois Métamorphoses", texte de Pierre-Maxime JEDRYKA, Peter Briggs 1999

Catalogue de l'exposition de Drancy 1999, texte de Peter BRIGGS

Catalogue de l'exposition "Carnet d'Artistes" in No #9 de VISUEL(S), texte de Christian RUBY pp 138-141, mars 2000

Catalogue de l'exposition "Sèvres, tradizione e innovazione" novembre 2000, textes de Georges TOUZENIS, Tamara PRÉAUD, Rosalind SAVILL, Elisabetta DAL CARLO

Catalogue Maison de la Céramique, Mulhouse textes de Suneet CHOPRA et Blandine CHAVANNE, octobre 2001

Catalogue Naples "Archicouture", textes Pierre BERTHIER, Peter BRIGGS, Elizabeth GLUCKSTEIN, Naples nov 2001

Catalogue Muséo Bellomo, Syracuse, texte Français/Italien d'Elizabeth GLUCKSTEIN, 2003

Catalogue, Ambassade de France en Inde, "One year of Indo-French Creation 2003-2004", juin 2004

Catalogue Peter BRIGGS, Gibellina, texte Français/Italien d'Elizabeth GLUCKSTEIN, Ludovico CORRAO, Enzo FIAMMETTA, 2004

Catalogue Peter BRIGGS, Thouars, Chapelle Jeanne d'Arc, mai 2005, texte d'Elizabeth GLUCKSTEIN

Articles de journaux et périodiques

ABADIE Daniel, "Notes d'automne, Baroques 81", Cimaïse, déc. 81 - janv. 82,

ARDENNE Paul, "Peter Briggs, Galerie Barbier-Beltz", Art-Press, mai 1993

AYAPPAN, V, New Indian Express, "Drawn out of bounds", 28 février 2004

BOUDIER Laurent, "Peter Briggs", Télérama, n° 1968, 30 sept. 1987

BOUDIER Laurent, "Peter Briggs" Télérama, 20 mars 1993

BRENSON Michael, The New-York Times, 5 juillet 1985

BRIGGS Peter, PAGES Bernard, "Entretien", Sens Large, Rennes, octobre 1983

CAMBON Bernard, "Briggs, Garcia, Lattes, Palais de la Berbie", Art-Press, n° 62, sept. 1982, p. 45

CHOPRA, Suneet, Modernising post-modern India, Indian Express, mercredi 21 février 2001

CORNEC Gilles, "Ils sont passés par ici", Art-Press, n° 99, janv. 1986, p. 62

DAGEN Philippe, "un peu de neuf", Le Monde, 23 sept. 1987

DAGEN Philippe, "Peter Briggs", Art-Press, nov. 1987, n° 119, pp. 82-83

DAGEN Philippe, "Mesurer, Peser, Risquer", Le Monde, jeudi 11 janvier 1980

DAUBIGNE Monique, "Peter Briggs, Galerie Chantal Crousel", Art-Press n° 41, 5 oct. 1980, p. 40

DAUBIGNE Monique, "In Situ", Art-Press, n° 61, juillet-août 1982, p. 46

GROUT Catherine, "Peter Briggs, Zabriskie", Flash Art France, juillet 1985, n° 10, p. 38

HERISSE Marc, "Consonnances", Gazette de Drouot, n° 8, 19 février 1993

LAMARCHE-VADEL Bernard, "In Situ", Artistes, n° 11, juin-juillet 1982, p. 67

MILLET Catherine, CELAND Germano, "Les débordements d'une avant-garde internationale", Art Press n° 52, oct 1981

ALKA PANDE, Hindustan Times, 24 février 2001

PIGUET Philippe, "Poitiers, Peter Briggs", L'Œil, 10 mars 1993

POINSOT Jean-Marc, "La sculpture de Peter Briggs", Artistes n° 6, oct.-nov. 1980, pp. 32-33

POINSOT Jean-Marc, "XI^e Biennale de Paris", Flash Art, nov. 1980, n° 100,

PYTHOUD Laurence, "Peter Briggs, Sculptures récentes", L'Œil, n° 449, mars 1993

RENARD Delphine, "Peter Briggs, galerie Chantal Crousel", Artistes, n° 12, août-sept. 1982, p. 91

RENARD Delphine, "Peter Briggs, l'envers et l'endroit", Art-Press, n° 95, sept. 1985, pp. 36-41

RIBAUCOUR Etienne, "Briggs sculpte la mémoire des arbres", Ouest-France, 18 août 1994, p. 4

ROCHE Denis et al., "Un Demi-siècle de Création de A à Z", Revue de la Céramique et du Verre n° 108 septembre-octobre 1999

ROSSIGNOL Claude, "Peter Briggs", galerie du Faisan, Art-Press, n° 101, mars 1986, p. 60

RUSQUEC Claire de, "Peter Briggs", La revue de la céramique et du verre, n° 22, mai-juin 1985, p. 45

SEELA Natacha von, "Kern, Briggs, Vachez", Art-Press, n° 85, octobre 1984, p. 64

SINHA Gayatri "The French Connection" The Hindu, vendredi 16 février 2001

TEULON-NOAILLES Bernard, "Briggs, Garcia, Lattes", Axe-Sud, n° 6

TIO BELLIDO Ramon, "In Situ", Axe-Sud, n° 4-5, printemps-été 1982, pp. 4-5

VEDRENNE Elisabeth, "Peter Briggs", Décoration Internationale, mars 1985, n° 79, p. 7

VEZIN Luc, "Rennes pour l'Art Contemporain", Beaux-Arts Magazine, n° 75, janv. 1990

Collections publiques et musées

Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne

Musée d'Art et d'Histoire, Belfort

Musée Sainte-Croix, Poitiers

Musée municipal de Châtellerault

Musée de La-Roche-sur-Yon

Musée d'Art Moderne, Paris

Musée des Beaux-Arts de Montréal

F.N.A.C.

Manufacture nationale de Sèvres

Musée de Savannah, Louisiane, USA.

Musée des Beaux-Arts de Tours

Fondazione Orestadi, Gibellina

Collections régionales and municipales

F.R.A.C. Bretagne

F.R.A.C. Centre

F.R.A.C. Ile-de France

F.R.A.C. Limousin

F.R.A.C. Pays-de-Loire

F.R.A.C. Poitou-Charentes

Ville de Caen

Ville de Drancy

Ville de Rennes

Artothèque d'Angers

Artothèque d'Angoulême

Artothèque de Châtellerault

Artothèque de la Roche-sur-Yon

Fonds départemental d'Art contemporain des Hauts-de-Seine

C.A.C. Orléans

Je voudrais remercier tout particulièrement tous ceux qui ont contribué à la mise en place des expositions de Joué-les-Tours, Naples, Pondichéry, Kotla (Delhi), Angers et Saint-Pierre-des-Corps.

Pierre-Maxime et Joëlle Jedryka
Gildas le Reste et l'Association Cardinaux, Châtellerault
Guy Mahé

L'Institut Français de Naples, Pierre Berthier, Virginie Boudet
Elizabeth Gluckstein, The Art and Architecture Factory, Naples

L'Institut Français de Pondichéry, Alain et Chantal Thomas, Laure Reviglio, J. Shanmugam
Ambassade de France en Inde, Jérôme Neutres

Samit Das, Magali Gérard, Mithu Sen, K.S. Radhakrishnan, Frédéric Tétart
Printways, Delhi
Sheik Bashir
Ajay Goel

Joëlle Lebailly et l'équipe de l'Arthothèque d'Angers et du Nouveau Théâtre d'Angers

La Mairie de Saint-Pierre-des-Corps, Marie-France Beaufiles, Colette Gauthier, Alain Werner

Jean-Pierre Le Brun
Stéphane Doré
Patrice Wolf, Éric Grignon, S.N.C.F. Tours

Michel et Alexis Gargouil
Éric Bertrand
Elaine Briggs

Programme de Coopération Internationale des Écoles d'Art, A.F.A.A/Ministère de la Culture et de la Communication,
C.N.A.P., Bourse France/Pondichéry

et à ceux qui ont soutenu cette publication

Jean-Michel le Bolloch  **CORONA MEDICAL**
La Mairie de Saint-Pierre-des-Corps
L'Association Cardinaux

Mise en page Laurent Gendre
Impression et reliure Niyogi Offset Ltd. (Publishing Division), Delhi, Inde.

© 2007

MONOGRAFIK

www.monografik-editions.com
collection «extra»

french & english
isbn : 978-2-916545-42-4
diffusion/distribution : Paris-Musées

24 euros