



# SARAH TRITZ

Les formes et  
leur nécessité  
à devoir  
être libres  
et autonomes

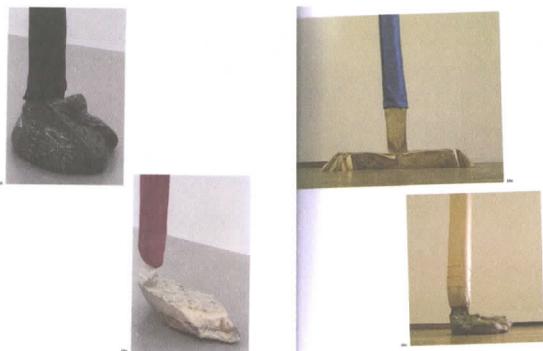
## CE QUE J'ENTENDS PAR FORME :

Je retiens une des définitions du dictionnaire pour le mot « forme » : *ensemble des contours d'un objet, d'un être résultant de la structure de ses parties.* (Le Robert)

Pour ma part une forme est une chose concrète, extraite de voies qui restent très floues : celles de l'imagination, des « pensées » et des émotions (ce que l'on appelait jadis les fluctuations de l'âme) ; alimentées par mon attention/mon regard à ce qui m'entoure. La forme inclut la notion de traduction : je traduis le réel par le biais de mon champ perceptif subjectif, je l'interprète en quelque sorte<sup>1</sup>.

Saverio Vertone écrit en 1971 :

«Fabro a fait cinq pieds (quatre en différents types de marbre, un en bronze), un peu baroques, un peu michelangelesques, un peu pharaoniques, vaguement surréalistes, assez absurdes, somptueux et même beaux. Il ne devrait pas y avoir autre chose à dire ou à expliquer, les regarder devrait suffire. Mais naturellement cela ne suffit pas. Pourtant pour se voir, ils se voient énormément, ces pieds. Ils sont là, en rang, témoins d'une expressivité suspecte, insensée, disproportionnée et louche. Par exemple on voit énormément le matériau, exhibition de marbre, de métal, de soie, et on remarque qu'il est très travaillé. Quant à la forme on la voit plus encore ; conçue à dessein au moment où elle se détache de la matière, arrachée sans ménagement à la pierre ou imprimée d'autorité à l'aluminium, séparée en somme avec ostentation de sa matrice comme le fut la lumière des ténèbres au premier (ou dernier) jour de la création : mimésis sceptique et brutale de la laborieuse liberté de l'art<sup>2</sup>.»



Luciano Fabro, *Les Pieds*, 1968-71

1. Les images scannées accompagnant ce texte soulignent par leur matérialité qu'il ne s'agit pas d'une reproduction exacte des pièces. Cette matérialité me permettant une appropriation active des œuvres, j'ai décidé de garder cette forme, présente dans mon intervention lors du colloque en octobre 2008, dans le cadre de cette publication.

## 1 LA FORME, UN OBJET ?

Cette question est houleuse, je n'ai pas vraiment réussi à répondre à cette question. Les formes sont de plus en plus le résultat d'une composition d'objets.



Sarah Tritz, *If Music be the Food of Love*, 2007

Je différencie la forme de l'objet, grâce à la matérialité de la forme. J'appelle forme quelque chose qui a pour fondement la matière, là où l'artiste est libre de prendre en compte les propriétés des matériaux, ou non. Ce qui est sûr c'est que j'engendre une relation de confiance avec la matière. Fabro, lui emploie le mot métaphysique en ce qui concerne la transformation de la matière à travers l'acte artistique, il emploie ce mot d'une manière très précise et prudente.

2. Saverio Vertone, *Luciano Fabro*, cat. Galleria Arte Borgogna, Milan, 1971, cité dans *Luciano Fabro*, cat. Centre Pompidou, 1996, p. 216.



Rachel Harrison,  
*Marlon and Indian*, 2002

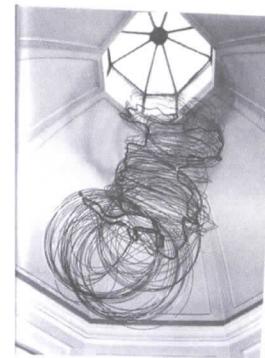
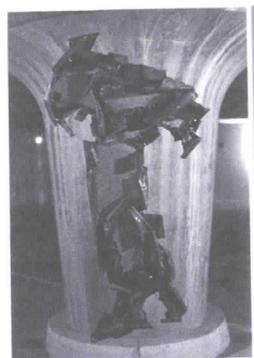
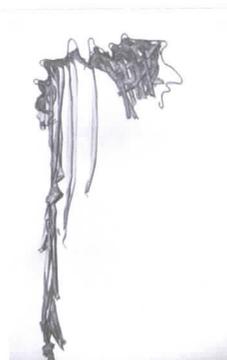


Isa Genken,  
*Empire Vampire, Who Kills the Death*, 2003

C'est pour moi un mot difficile à employer. Pourtant c'est vrai que la forme opère un déplacement du regard. L'objet n'arrive pas à réveiller ce regard spécifique et dynamique chez le spectateur. J'établis un rapport empirique aux matériaux, la technicité n'arrive qu'après et parfois elle peut être nécessaire.

Fabro dit de ses *Italies* dans *Lecture parallèle* : « J'ai besoin de comprendre comment fonctionnent mes mains sur une chose qui reste statique. La forme de l'Italie est statique, immobile, je mesure la mobilité de mes mains sur une chose fixe. L'Italie est comme un carnet d'esquisse, une promemoria, je m'en sers au travers des années : si j'étudie quelque chose de nouveau, je l'ébauche dans une Italie<sup>3</sup> ».

Fabro s'appuie sur une forme « fixe » pour mieux la faire éclater.



3. *Lecture parallèle IV* : Luciano Fabro : *Padiglione d'arte contemporanea*, Milan, 1980, éd. Silvana, Milan, 1980.

## 2 L'EXPRESSIVITÉ ET L'INCARNATION COMME POSSIBILITÉ D'APPROPRIATION DE LA FORME EN TANT QUE SUJET

Il me semble que certaines formes actuelles souffrent d'une position incertaine, elles ne sont ni forme, ni objet. Il y a une faille. Les formes semblent être de moins en moins la conséquence d'une action. Peut-être parce qu'elles ne sont pas les fruits d'un « rituel empathique ».



Paul Thek, *Technological Reliquaries*, 1966

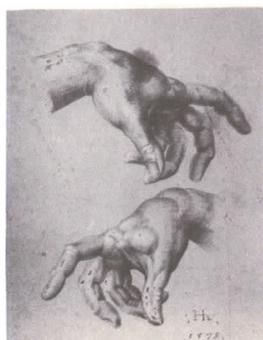
Je tiens aussi dans un premier temps à m'égarer... à me perdre, ce qui ne signifie pas se déconcentrer, mais je pense comme Binswanger (médecin de Aby Warburg) que « la création se produit quand l'esprit s'égaré hors des sentiers battus ».



Grünewald,  
*Retable d'Issenheim*  
(détail), 1512/1516



Sarah Tritz, *Un Joyeux naufrage !*  
(détail), 2007



Dürer, *étude de mains*, 1579

La réalisation d'une forme est parfois dans mon travail une double performance : l'incarnation lors du modelage de la matière et la « construction » pendant la durée du montage d'exposition.

L'incarnation n'est possible que s'il s'agit de la représentation d'un être vivant. Si par exemple je modèle un chien, je suis chien !

Une fois l'exposition terminée il y a destruction de ce que je fais, pour une grande partie de mon travail. Cela accélère l'engagement, crée une dynamique de l'attention. Chaque forme est une manière de comprendre une chose à un moment précis. Il faut qu'elle réponde à un questionnement, sinon il n'y a pas nécessité ni devoir faire.



Sarah Tritz, *Le Chien-chimère*, 2007

### 3 LA FORME ET LA QUESTION DE LA RÉFÉRENCE

Culte de la référence : les communiqués de presse des expositions sont là pour surinformer le regardeur. La forme est presque refoulée, elle est mise en seconde position, elle arrive après les références. Or pour moi les références sont la condition de toute forme. Pourtant il est impossible de les citer aussi facilement car elles sont inévitablement liées au filtre perceptif de l'artiste, elles ne peuvent donc pas être identifiées immédiatement. C'est à travers ce filtre subjectif que je tisse des liens au sein de l'histoire de l'art, après avoir interprété et digéré certaines formes. Et cela se fait grâce au temps ! On ne peut pas faire un « listing » de références. C'est comme un défaut de méthodologie que de penser qu'il y a d'un côté une feuille avec des références et de l'autre une feuille vierge sur laquelle l'artiste dessine son oeuvre... Non, les deux feuilles doivent s'entrechoquer ! On est dans une perte de confiance constante face à la forme. Serions-nous victimes d'une sorte de culpabilité ? Serait-il trop difficile d'imposer sa propre perception du monde ? Faut-il légitimer sa position par la citation de références ?

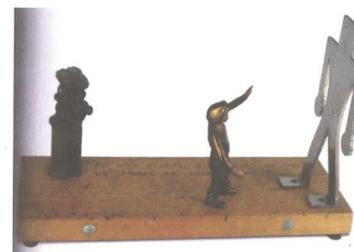


Luciano Fabro, *Attaccapanni*, 1979-82

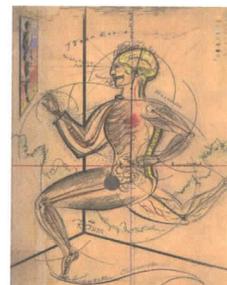
Le culte de la référence induit une relation artificielle à l'oeuvre, c'est-à-dire qu'elle est désincarnée, elle nous éloigne d'une expérience de l'espace.

Comme si on oubliait l'essentiel : à savoir notre position verticale et notre incompréhension, notre regard subjectif sur le monde.

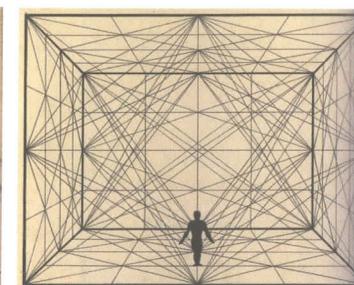
Il y a bien sûr selon chacun, diverses manières de prendre position. Pour ma part, celle qui me semble la plus aisée et la plus immédiate est la prise de position physique, parce qu'elle fait appel au corps, et donc à la gravité, et à ma position verticale. Je souligne ici l'importance du *moi empirique*.



HC Westermann, *No Man Stands so straight as when He Stoops to Help a Boy*, 1968



Oskar Schlemmer, *L'Homme dans le cercle des idées*, 1928



Oskar Schlemmer, *Figure et réseaux de lignes dans l'espace*, 1924

## 4 LA PRISE DE POSITION, L'ENGAGEMENT PHYSIQUE ET POLITIQUE

On ne peut que prendre position. Je dois prendre position. Ces mots *prendre position* induisent une conséquence sur notre corps. Je suis en équilibre constant ; en tant qu'artiste et en tant qu' être à la position verticale. Je suis dans un état de tension quand je fais mes formes, je lutte contre la chute.

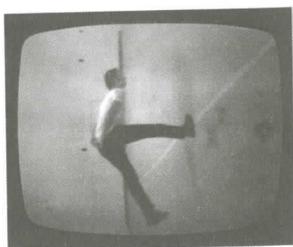


Sarah Tritz, *sans titre*, vidéo-performance, 1999

Être auteur implique le fait de se placer, il faut amener le regardeur à s'engager sur ce point d'équilibre. Prendre position c'est un geste qui est autant politique que physique.



Paul Thek, *Fishman*, 1968



Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968



Franz Erhard Walther, *Standing piece in three section*, 1975

Prendre position, cela peut passer aussi par la surface d'une forme, Fabro parlerait plutôt de l'épiderme, de cet aspect du matériau et du retentissement qu'il a.

Fabro dit de sa pièce *Le Jugement de Pâris (Il Giudizio di Paride, 1979)* :

« Ce qui m'intéressait, c'était la qualité tactile du matériau, sa peau extérieure. Les quatre objets sont tous différents à cause d'un traitement de la surface à chaque fois différent. Je me suis rendu compte que j'étais en train de dire que la différence entre les gens est une différence dans la texture de la peau ; je le disais par le biais du toucher, en modelant les surfaces par le biais du pouce. Ainsi la peau de l'oeuvre était produite par ma propre peau<sup>4</sup>. »



Luciano Fabro,  
*Le Jugement de Pâris*, 1979

## 5 DU SUJET MUET AU SUJET PARLANT

Il faut parvenir à réaliser une chose que l'on n'aurait pas pu formuler ou faire naître grâce au langage, du moins dans un premier temps. Il y a à mon sens un lien entre une certaine forme de mutisme et l'apparition de la forme. L'atout et le caractère de la forme sont peut-être de savoir engendrer dans un premier temps une lacune, l'absence du mot, un creux (possible endroit de la forme). Lorsque le processus de création est plus avancé, la forme et le langage s'activent au même niveau. Sans le langage, je ne peux pas faire avancer les prémisses intuitives que la forme m'annonce. Au moment où la forme n'est pas finalisée, une méthode dialectique s'installe et c'est à ce moment-là que le langage est un outil.

4. Cité par Margit Rowell, « From James to Bernini, a Pragmatic Sensibility in a Baroque Form », in Luciano Fabro, cat. Museum of Modern Art, San Francisco, 1992, p. 17, cité dans Luciano Fabro, cat. Centre Pompidou, 1996, p. 216.

Je m'oblige à un moment donné à me placer en dehors de l'espace dans lequel je travaille, et le langage vient compléter la réflexion et annonce un début de stratégie créative. J'emploie le mot stratégie (non sans humour) car il y a une stratégie à adopter face à cette chose informe qu'est la forme, à ce stade du travail, pour la faire évoluer. Soit je résiste à son autorité soit je ne résiste pas et c'est à ce moment-là qu'il faut la reprendre en main pour travailler à sa caractérisation. C'est à ce moment-là que je prends du recul et que j'entre en conflit avec une forme qui n'atteint pas un certain degré de certitude et seulement alors le langage devient un outil dialectique, une mise à distance qui détourne la forme du sillon qu'elle voudrait suivre.



Sarah Tritz, *Orgie grise*, 2007

La forme est un outil de précision et un élément déclencheur pour devenir sujet muet puis sujet parlant.

La forme me sert à sortir d'une perception nébuleuse et imprécise, elle vient préciser quelque chose. Elle précise une interrogation quant au réel. Cette précision je n'aurais pas pu la trouver autrement, parce que je suis artiste et que je n'utilise pas le langage tel un théoricien. Je pense que les formes doivent en quelque sorte rendre le regardeur muet.

Je suis pour la valorisation de l'incompréhension, lors d'une première approche du réel. Les formes doivent contenir une certaine dose d'inédit et c'est à partir de là que l'on peut commencer à réfléchir avec le langage à ce que l'on voit. La distanciation réflexive n'existe que grâce à cette expérience inédite, aussi modeste soit-elle. C'est un inédit relatif, à savoir qu'on ne fait peut-être que répéter ce qui a déjà été fait, mais avec à chaque fois de petites différences liées au « je », au sujet que je suis et que le regardeur est, qui font que ce n'est pas tout à fait la même chose qu'auparavant. Relatif aussi car on est conscient de l'histoire de l'art et qu'une des façons de comprendre ce qui s'est fait, est de se « réapproprier/réincarner » les oeuvres sur lesquelles on s'est arrêté.

Je crois que la forme doit engendrer pour l'artiste et pour le regardeur une position de sujet face au monde, j'aime penser que face à l'art on est d'abord sujet muet puis sujet parlant et jamais l'inverse sinon pour moi c'est un échec. Le mutisme est lié au choc et à l'incapacité de répondre à une expérience inédite, le discours est lié à la formulation du vécu de ce choc.

Ce que je souhaite en premier lieu c'est qu'il n'y ait pas d'évidence quand on regarde pour les premières secondes les formes que je fais et que je montre. Je veux que l'articulation et l'existence de ces formes apparaissent une fois que le corps de celui qui regarde prend position au sein du travail.

Ce que je souhaite c'est que le regardeur puisse créer par cette prise de position ses propres enchaînements de réflexion engendrés par la forme, qu'il puisse percevoir avec sa propre logique. Dans ce cas, il atteint la même liberté que j'ai moi en tant qu'artiste dans l'acte créatif et c'est à ce moment-là que la prise de position devient politique. Il ne pourrait pas y avoir une liberté dans mes formes si je ne faisais pas confiance aux regardeurs et si je ne m'adressais pas à lui.



Luciano Fabro, *C'est la vie*, 1986