

## Les œuvres

— Qu'est ce qui se passe, quand on passe de l'autre côté de la niche de Snow in Chauvet ?

— Quand on passe de l'autre côté de la cimaise, on voit cette dernière maquette de l'autre côté de la niche. À côté tu as placé un dessin (Yann) qui s'appelle Entre ellipses, battements d'ailes et un trou dans le plafond et donne à voir une voute céleste autour de laquelle tournent plusieurs ellipses.

— Avant de passer à la description des œuvres il faut préciser que depuis très longtemps nous nous demandons comment donner à voir la relation entre notre travail d'artiste et celui de la recherche. Nous sommes tous des artistes ou des théoriciens produisant un travail autonome, signé, et ce travail est l'essence et la raison de notre présence dans le groupe de recherche. Or ce n'est jamais l'objet même du travail du groupe. Le travail individuel a toujours été d'une très grande importance pour nous : on le présente dans les séminaires, on en parle, on l'amène comme étant une ressource fondamentale, c'est à partir de ce lieu que chacun parle, mais ce n'est pas le lieu du travail collectif.

— La notion gadamérienne d'interlocution a été une des façons d'aborder cette dichotomie entre production personnelle et travail collectif. Le moment d'échange collectif produit, par la prise de position dans le groupe et par l'usage de la parole, un objet tiers qui est la rencontre de tous les territoires à l'œuvre chez les individus actifs au sein du groupe. Nous avons établi ce fonctionnement depuis un moment et nous arrivons ainsi à équilibrer notre production personnelle et l'échange du groupe. Cependant, cela fait longtemps qu'on se dit qu'on n'arrive pas à montrer publiquement cette relation essentielle. On a décidé cette fois-ci qu'il fallait construire un espace double, la moitié de cet espace étant occupé par le travail que nous faisons ensemble, le travail des maquettes, et l'autre moitié prendrait la forme d'un terrain dédié aux œuvres.

— Dans les feuilles de salle qui accompagnaient l'exposition, cet espace était illustré par une image d'Utopia, et Jenny, tu avais écrit un texte qui accompagne cet espace qu'on a défini comme celui des œuvres, partant de la notion d'utopie. Il s'agit là d'une potentialité autre que celle des maquettes, nous sommes dans l'espace de la rencontre concrète avec des hypothèses, des pistes de travail incarnées.

— Il se joue dans cet espace quelque chose à l'échelle 1. C'est quelque chose de différent de ce qui se joue dans la maquette de Rosa par exemple, où le point de vue du spectateur est en jeu, mais pas du tout de la même façon que lorsqu'il est face à une œuvre. Ici dans cette salle le visiteur se retrouve devant quatre œuvres qui prennent toute la place que prend une œuvre, c'est-à-dire qu'elles sont à expérimenter avec tout ce qu'elles ont d'ouvert et d'indéfini, chacune comme un univers à part.

— Cette salle d'exposition dresse aussi une première carte, une carte future. C'est un espace qui est le produit d'une rencontre, c'est juste une autre modalité de la rencontre avec des œuvres, et non des gestes produits en commun. La surprise de ce moment d'exposition a été pour nous de faire vraiment exister un espace que nous avons vécu comme nouveau.

— On a été très surpris, quand on a fini d'accrocher cette deuxième partie, de voir qu'elle faisait exister l'espace, mais dans le sens où elle fait aussi exister les maquettes à côté. On a travaillé très longtemps sur les maquettes et quand on a terminé d'installer l'autre côté, on s'est dit qu'enfin quelque chose s'équilibrait. Il ne s'agit pas de l'efficacité de l'exposition, c'est plutôt quelque chose qui nous concerne de très près, la potentialité du travail individuel qui se donne à voir par la recherche collective et inversement.

— Mais reprenons la description des quatre œuvres dans ce deuxième espace.



**Yann Annicchiarico**

*Entre ellipses, battements d'ailes et un trou dans le plafond*

2014

— Quand on passe de l'autre côté de la cimaise, on voit à côté de la niche de la maquette Snow in Chauvet une affiche qu'on pourrait décrire par son titre : entre ellipse, battement d'ailes et un trou dans le plafond. Il y a deux paires d'ellipses dessinées au crayon. Chaque couple représente deux fois la même ellipse dont l'une est décalé par rapport à l'autre. Ce décalage correspond au degré d'inclinaison de l'axe de rotation de la terre par rapport au plan de l'ellipse qu'elle décrit autour du soleil. En résumé, il s'agit d'une réalité physique partagée qui échappe à notre perception, une chose qui existe, mais qui n'est pas visible. Sur ces ellipses tournent quatre silhouettes d'aigles, elles aussi dessinées au crayon à partir des photos d'étude du vol de Muybridge. Une forme géométrique surgit entre les points au centre de chaque partition d'ellipse. Cet espace semble coupé dans la feuille et ouvre sur une voute stellaire, il s'agit d'une photographie d'étoiles.



**Bernhard Rüdiger, *Casque avec paratonnerre n.1***  
2011

— L'autre pièce que nous avons présentée est un casque. Il est issu d'une série de sculptures qui ont été faites à partir de casques que l'anthropologue Elio Modigliani découvre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle sur la petite île de Eggano, à côté de Sumatra, qu'il explore et décrit peu avant la disparition de cette culture dans un livre qui s'appelle l'Île des femmes. Il décrit une culture matriarcale associée à différents rituels parmi lesquels des rituels de fécondité pour lesquels étaient fabriqués des casques dont il fait cinq dessins techniques.

Il s'agit de casques couverts de plumes colorées, composés et construits avec des plantes et d'autres excroissances colorées. Parfois sort de la structure en bois du casque un être fantastique qui baisse la tête pour regarder dans les yeux la personne qui porte le casque. Ces coiffes, construites par les femmes assemblant plantes, plumes, colorants et les peignant, servaient lors d'un rituel dansé au cours duquel elles secouaient la tête en tout sens afin de créer une tension et attirer l'attention du divin fécondateur.

On voit dans notre exposition un casque en faïence posé sur un élément en fer qui sort du mur à hauteur de regard. Le casque ressemble à une structure de maison ouverte que, théoriquement, on peut mettre sur la tête comme une coiffe. Le toit est perforé et laisse sortir des antennes que j'ai construit de façon semblable aux plumes assemblées par les femmes de l'île d'Eggano avec des chutes de bois collés et colorés avec mon interprétation des trois couleurs pures que Mondrian adopte après son arrivée à New York en 1940 comme des couleurs qui ne doivent ressembler à rien – et surtout ne pas rappeler la nature.

Ce qui m'a intéressé dans cette approche de couleurs hors nature est qu'elles ont été pensées après la fuite d'Europe et des bombardements de Londres au début de la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale, comme si la réalité devenait tellement violente qu'il fallait surtout travailler de façon abstraite.

Cette idée d'un Mondrian, qui comprend en 1940, étant à New York et après avoir connu les bombardements, que le regard sur le monde et la nature a changé, m'a beaucoup intéressé et m'a amené à travailler mes propres trois couleurs abstraites qui sont proches de celles de Mondrian mais pas tout à fait les mêmes.

J'ai commencé à penser que les casques que je voulais réaliser pouvaient être portés pour un rituel un peu plus moderne : ils s'appellent casques avec paratonnerre moderne. Le paratonnerre étant le capteur d'une énergie divine qui descendrait sans crier gare. C'est un casque pour tenir à distance les nuages trop sombres de la modernité, on peut s'imaginer le portant, en train de danser, sous son paratonnerre, une danse préventive contre toute catastrophe.



**Axelle Bonnard, *Nablus***

2014

— J'ai accroché une pièce qui s'appelle Naplouse, elle se compose d'une gravure à l'eau forte et d'un trait de couleur bleu réalisé à la craie, au fil à marquer. La gravure résulte de la rencontre entre deux éléments : une lecture d'un livre d'Eyal Weizmann, *A travers les murs*, qui raconte l'histoire de Naplouse pendant la 2ème Intifada. La stratégie militaire israélienne, ne pouvant prendre la ville, à cause de sa structure que les rebelles palestiniens connaissaient par cœur, a développé des solutions nouvelles. Ils ont donc construit une ville fantôme de Naplouse dans le désert pour essayer d'en comprendre la logique, puis ils ont mis au point une stratégie qui visait à passer littéralement à travers les murs des maisons. Cette approche de la guerre nie toute différence entre public et privé et consiste dans le fait d'avancer en faisant exploser les murs. Cela a amené à détruire en grande partie la structure de la ville.

Puis un jour je suis moi-même allée dans cette ville et j'en ai fait l'expérience réelle, 10 ans après la 2ème Intifada. Le temps ayant passé, les marques de la guerre étaient un peu moins présentes, mais j'ai néanmoins fait l'expérience de la ville avec en mémoire ce que j'avais lu de son histoire. Au retour de ce voyage j'ai fait cette gravure qui est un plan reconstitué de ces parcours dans la ville.

Il y a deux choses importantes, c'est l'aspect de ce plan qui n'a aucune qualité informative et qui sert vraiment à retranscrire l'expérience de la ville et les traces de son histoire dans mon expérience personnelle. L'autre point est qu'il ne s'agit pas d'un dessin, mais d'une gravure. Cela implique un procédé par l'acide qui vient ronger la plaque de cuivre pour vraiment inscrire l'encre dans la plaque, qui par pression se transmet de façon indélébile au papier. L'encre s'intègre vraiment au papier et le dessin est marqué dans la feuille.

Ce plan est accroché au mur et, dessous, se situe une fine ligne bleue réalisée avec un fil à marquer utilisé dans les métiers de la construction pour tracer des lignes droites et nettes, qui peuvent ensuite s'effacer. Elle est placée juste en dessous de la gravure et vient inscrire notre rapport à ce plan dans l'espace concret de l'exposition. La ligne indique un rapport à la construction et donne un horizon. L'horizon dessine le lien entre la gravure, par laquelle s'imprime l'expérience personnelle, et la réalité de l'espace dans lequel on se situe en tant que spectateur. Aucune autre indication, sinon le titre ne révèle quelque chose sur l'histoire de cette ville.



**Ludvig Sahakyan, *Pour que l'orage s'annonce***  
2016

— Ludvig a présenté une pièce avec une assiette en terre d'une dimension d'environ 50 cm. Il la fabrique le jour du vernissage in situ et c'est un moment important. Il enlève ses chaussures et il travaille à la préparation de cette assiette avec ses mains et ses pieds, il écrase la terre et il fabrique cette assiette qu'il pose sur une toile, plus précisément une étoffe, car l'assiette est pour lui une assiette d'offrande. La fonction de l'assiette d'offrandes, dans la culture arménienne, joue un rôle central dans l'approche de Ludvig. Il se réfère aussi à une image d'un film de Paradjanov (12) dans lequel l'artiste, repensant à son enfance, se souvient de l'assiette pleine de fruits sur un tapis qui, dans toute maison arménienne, était à disposition du visiteur qui peut se présenter. L'importance de cette image réside dans l'idée que l'espace du visiteur est toujours prévu, la visite n'étant pas seulement celle du voisin ou de l'ami, mais aussi celle de celui qui est radicalement autre, l'inconnu mais aussi le divin dans le sens le plus large du terme.

— Le titre, *Pour que l'orage s'annonce*, raconte vraiment cela, une visite.

— Un autre aspect important, en lien direct avec l'orage, est que cette terre en séchant se brise. Elle n'est nourrie, ni de fruits, ni d'hommes, ni de pluie, ni d'orage. Elle attend un événement et cette attente s'exprime très clairement par le temps de l'exposition. Le jour du vernissage on voit la terre humide et bien formée mais si on passe un mois après elle est craquelée, elle ne peut plus rien accueillir. Dans l'approche de Ludvig, cette question du temps est extrêmement importante. Ce n'est pas du tout le temps efficace de l'exposition, l'œuvre ne se donnant pas à voir dans l'efficacité de l'expérience visuelle lors de notre visite, elle comporte toujours un autre temps qui s'inscrit dans des cycles de la nature ou du divin. On est dans une autre dimension du temps, hors de ce qui se passe au jour le jour, le temps de nos attentes ou de notre mémoire.

— La pièce de Ludvig est centrale dans l'exposition, c'est-à-dire que c'est la seule pièce qui était visible à partir de la salle des maquettes. Elle était un point d'ancrage et soulignait, dans son rapport visible avec les maquettes, la question du geste. On s'était dit au début de ce travail qu'il fallait qu'on revienne sur l'atlas autrement, par le geste, parce que il y a une intelligence et une pensée du geste qu'on voulait absolument activer après ces quelques années de travail avec l'image ; du coup la pièce de Ludvig nous a permis de clarifier beaucoup de choses. Là le geste est évident, on voit l'empreinte des mains et des pieds et le geste actif.



— Mais il n'est pas archétypal, ce n'est pas un geste qui ouvre une potentialité comme dans les maquettes, là c'est un geste dont le potentiel dépasse largement l'expérience visuelle et le fait même de fabriquer la pièce. Le geste est celui d'une œuvre d'art, comme le dit Luciano Fabro dans un entretien de 1986 (13), un geste artistique est à peine une indication. C'est à dire qu'il est délicat, puissant et totalement ouvert. Il y a dans cette indétermination quelque chose d'important pour nous dans la distinction que nous faisons entre notre vie de chercheur et celle d'artiste / théoricien. Quand on fabrique une œuvre d'art, on fabrique quelque chose de délicat, d'ouvert, une chose qui nous dépasse largement. Le geste est une ouverture accueillante, surtout pour les choses qu'on n'a pas prévu. Alors que dans une maquette, nous sommes dans un espace de la potentialité, on est dans un lieu de la condensation, dans un processus.

— C'est cette juxtaposition entre condensation de gestes et ouverture qui s'est trouvé confirmée par l'épreuve de l'exposition, on s'est dit qu'on avait eu raison de le faire. L'équilibre entre travail d'artiste et recherche se rééquilibre, puisqu'aux maquettes, au travail d'interlocution et au travail dialectique à partir de l'atlas se juxtapose un espace d'ouverture. Cela nous permet de replacer l'atlas à son endroit d'outil, de formule, alors que l'œuvre d'art reste quelque chose qui s'ouvre autrement.

— L'indistinction dont tu parles est une notion positive. Sur les feuilles de salle cet espace était accompagné par un texte et une image de l'utopie. Ce n'était pas une feuille de salle à proprement parler, mais une indication minimale qui donne des traces si minces qu'elle rend l'objet observé, l'œuvre, difficile à localiser.

— La place du spectateur est indéterminée dans la deuxième salle. On y accueille quelqu'un qui peut visiter l'exposition sans savoir ce qu'il va faire de la pièce qu'il observe. Dans la salle des maquettes nous sommes dans un espace de chercheurs dans le vrai sens du terme. Comme Warburg qui, face à la construction des images d'un atlas qu'il est en train d'élaborer à partir de sa propre sensibilité, tire des lignes de force ou donne à lire des fréquences, le chercheur met en évidence la fréquence qui réunit des objets différents d'une façon singulière et particulière, il réécrit

l'histoire à partir d'une autre caractérisation, à travers d'une autre fréquence qu'il met en lumière.

— Là où les artistes travaillent le contexte historique, les chercheurs réfléchissent le contexte historique. Cette approche réflexive est fondamentale pour comprendre les œuvres d'art mais ce n'est pas une expérience de l'œuvre d'art. Une œuvre d'art n'est pas réflexive, c'est autre chose. Nous avons construit une distinction entre ce que nous faisons ensemble quand on discute, quand on partage l'interlocution et la réflexion sur une œuvre d'art et quand nous sommes confrontés à son indétermination en tant qu'objet étonnant et ouvert. L'œuvre produit une recherche en art mais elle n'est pas la recherche en art.

- On arrive là au point essentiel, on est satisfait.

(12) Sergueï Paradjanov, Sayat Nova, La Couleur de la grenade, a été distribué une première fois en 1969 en République soviétique d'Arménie. Le film est retiré des écrans puis, à nouveau, diffusé dans une version remontée et abrégée par le réalisateur Sergueï Youtkevitch en 1971.

(13) Luciano Fabro, Prometeo irradiato (Prométhée irradié), interview par Francesca Pasini pour Il Manifesto, Turin, 29 octobre 1986.