

FORMULES



17- 2021

CONSTRAINED
WORLDS

MONDES
CONTRAINTS

Christelle Reggiani
Christophe Reig
Hermes Salceda

AGENCE NATIONALE DE LA RECHERCHE
ANR

Presses Universitaires
du Nouveau Monde

Formules, la revue des créations formelles est une revue publiée par les Presses Universitaires du Nouveau Monde et le soutien de la chaire Melodia E. Jones de la State University of New York.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des créations formelles. Chaque numéro annuel est consacré à un aspect spécifique lié à cet intérêt principal; on y trouve également des rubriques régulières concernant des sujets proches ou des créations plastiques qui correspondent aux préoccupations des rédacteurs et des lecteurs de la revue.

Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* proposent librement une spéculation critique ou une création qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier de textes antidémocratiques ou contraires à la dignité de la personne humaine. Les auteurs trouveront une feuille de style pour *Formules* à : <http://www.ieeff.org/formulesstyle.html>. Tout contact avec la rédaction doit se faire par courriel.

Adresse électronique: revue.formules@gmail.com

Site internet: <http://www.ieeff.org/formulesitenewhome.html>

Facebook: <http://www.facebook.com/revue.formules>

Fondateurs : Jan Baetens et Bernardo Schiavetta

Directeur-gérant : Jean-Jacques Thomas

Éditeurs : Christelle Reggiani, Christophe Reig, Hermes Salceda

Responsabilité graphique : Chad Resnick

Conseil juridique : Valérie Hastings

Conseil de rédaction : Jan Baetens, Philippe Bootz, Daniel Bilous,

Anne Garréta, Alison James, Warren Motte, Alain Schaffner

Comité de lecture : Chris Andrews, Camille Bloomfield, Cécile de Bary,

Marc Lapprand, Astrid Poier-Bernhard, Mireille Ribière, Frank Wagner.

Adresses de la rédaction en France

Christelle Reggiani
88 rue de la Villette
75019 PARIS

Christophe Reig
1, rue du Grenache
Lotissement Résidence Les Clauses
11440 PEYRIAC DE MER

Adresse de la rédaction en Espagne

Hermes Salceda
Universidad de Vigo. Fac. de Filología y traducción
Campus Lagoas Marcosende
36310-Vigo

© Revue *Formules*

© Pour les textes: Les auteurs

ISBN : 978-1-937030-36-0 (First Edition)

ISBN : 978-9-403645-58-2 (Second Edition)

ISSN : 1275-77 13

Dépôt légal en France : juin 2013

L'équipe de *Formules* souhaite dédier ce numéro à Bernard Magné, dont les travaux ont tant contribué au progrès des analyses sur les créations formelles.

Depuis décembre 2012, Bernard Magné nous a privés de son amitié et de son acuité intellectuelle.

En guise d'hommage, *Formules* réédite dans ce numéro l'un de ses derniers textes sur Perec.

L'équipe de *Formules*



BERNARD MAGNÉ

Présentation

Pour son numéro 17¹, *Formules* a souhaité inviter chercheurs et créateurs à arpenter et fouiller les « mondes contraints » – c'est-à-dire les univers de fiction engendrés par les créations à contraintes – et à s'interroger sur ce qui fait leur spécificité en regard des mondes fictionnels que nous offrent, plus généralement, les créations « non formelles ».

Les relations entre contrainte et fiction ont été le plus souvent abordées sous l'angle de la production, du processus qui, à partir (par exemple) d'une « équation » linguistique arbitraire (comme le disait Robert de Montesquiou à propos de Roussel), permet d'aboutir à ce que l'on nomme, banalement, une histoire. Il s'agit, en revanche, dans les pages qui suivent de tenter un déplacement du regard pour essayer de cerner la nature des mondes de fiction contraints, qu'ils s'actualisent à travers le roman, la poésie, la bande dessinée ou les arts plastiques...

Interrogeant l'espace et le temps, la référentialité et la réflexivité des univers fictionnels contraints, les articles critiques et les textes de création qui composent ce numéro esquissent, en somme, la cartographie des mondes de fiction créés par les contraintes, pour cerner leur éventuelle spécificité, analyser leurs lois internes, et faire saillir leurs potentialités poétiques.

On verra ainsi comment une des particularités de la contrainte semble être de pousser les créateurs à concevoir des mondes clos avec des lois internes bien définies, c'est le cas du palindrome qui règle la vie de la planète NogeogoN ou encore du procédé de Raymond Roussel qui dans *Locus Solus* engendre un univers de fiction dont tous les éléments tendent à se dédoubler.

L'exploration des potentialités de la contrainte mène aussi les créateurs à travailler sur les supports et à dissoudre finalement les frontières entre le linguistique, l'iconique et le physique. On découvrira ainsi comment Chris Ware, Antonio Altarriba ou Philippe Jaffaux exploitent les possibilités des supports pour les faire pleinement participer des univers de fiction qu'ils créent.

Enfin, la contrainte semble aussi conduire les créateurs et les chercheurs vers une certaine dissolution des frontières génériques entre le théorique et le fictionnel comment le montrent de manière exemplaire les textes de Patrice Hamel, de Adrien Houillère et Léo Duquesne et de Louis-Augustin Roy.

¹ Ce numéro est publié dans le cadre du projet ANR « DifdePo » (« Différences de potentiel » – ANR-12-BSH3-0010-02).

1

*ESPACES ET
CORPS CONTRAINTS*

***Habeas corpus* : de l'invisibilité des corps contraints**

Résumé

L'expression légale « contrainte par corps » qui laissait supposer que la contrainte (une coercition astreignante) et le corps sur lequel elle s'exerce sont inséparables, a disparu des textes de loi lors des réformes du code français en 1994 et 2004 (remplacée par « contrainte judiciaire »). Toutefois, lors des réflexions théoriques sur la question de la contrainte, la corrélation entre la contrainte et le corps (textuel, artistique) produit ne semble pas matière à discussion. Récemment, l'Oulipien Jacques Jouet a fait grief à certains autres Oulipiens de passer trop de temps sur la contrainte et ainsi de « blanchoter [*sic*]», c'est-à-dire de ne produire aucun corps textuel résultant de cet investissement dans le travail de la contrainte. Si l'on s'interroge sur la contrainte, il est grand temps de dé-corréler corps et contrainte. La contrainte vue uniquement comme « création créante » favorise la lecture subjective et l'investissement dans la mise en sens d'un texte. L'être contre la technique.

En proposant un travail de nature analogique sur les dessins de l'artiste plasticienne américaine Joan Linder, cet essai propose une réflexion sur ce que pourrait être un travail critique sur la contrainte sans corps.

Abstract

Epistemological discussions on the nature of our contemporaneity turn around the question of modernity vs. anti-modernity in today's critical discourse. This essay focuses on the current debates within the last European vanguard, the Oulipo group. One of its members, Jacques Jouet, has recently defended a traditional line within the group that states that any work on the « constraint » that is at the core of the Oulipian mode of production is to further the production of a text that will be the product of this latest formative innovation. As a result, it is expected that members of the group will produce textual bodies that exhibit the marks of the constraining binding but, more importantly, are alive and well in the great expanse of the literary world. This epistemological understanding of the necessary correlation and co-presence between constraint and body legitimizes a subjective interpretation of the produced object and negates the capacity to focus on the objective understanding of the technique used in the realization of the object. Furthermore, it seems to go against the original intent of the Oulipo group, since it implies that potentiality only exists if it is the means to an end.

By analyzing the large drawings of visual artist Joan Linder exhibited at the Mixed Greens Gallery in NYC, this essay attempts to elaborate, in an analogical way, what would be an interpretative work that would focus on the constraint and ignore the body that results from that constraint and refuses the Modernist approach that always enforces the restitution of the body in favor of a speculative materialism that can consider the technique in itself.

Mots clés: contrainte, dessin, bondage, modernisme, Oulipo, corps, corrélation, *blanchotter*, Jacques Jouet, Joan Linder.

[...] Pénétré que je suis de l'idée qu'une muse est nécessairement une morte, une inaccessible ou une absente, que l'édifice poétique – semblable à un canon qui n'est qu'un trou avec du bronze autour – ne saurait reposer que sur ce qu'on n'a pas, et qu'il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-mêmes, le lieu où bée cet incommensurable abîme.

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*¹

Le sensible, en vérité, n'est ni simplement « en moi » à la façon d'un rêve, ni simplement « en la chose » à la façon d'une propriété intrinsèque : il est la relation même entre la chose et moi. Ces qualités sensibles, qui ne sont pas dans les choses mêmes, mais dans mon rapport subjectif à celle-ci – ces qualités correspondent à ce que les classiques nomment les qualités secondes.

Quentin Meillassoux, *Après la finitude*²

Il est à noter que cette contrainte, en quelque sorte extérieure, imposée à la parole, nous donne, d'autre part, une liberté. Si la forme que j'emploie rappelle à chaque instant que ce que j'énonce n'est de l'ordre des choses réelles, l'auditeur ou le lecteur peut attendre et admettre toute la fantaisie de l'esprit livré à soi.

Paul Valéry, *Œuvres*³

Comment savoir que l'on est en présence d'une absence ? Comment reconnaître que l'on contemple une surface délimitée de néant et pas seulement un vide infini ? Dans un autre texte, plus tardif, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Leiris esquisse une réponse en utilisant le tableau *Olympia* de Manet (1863). Contrairement aux œuvres célèbres la précédant dans le paradigme de la « Vénus couchée » (Le Titien, Giorgione, Goya, etc.), Manet, fidèle à sa réputation, bouleverse la tradition et ajoute ce ruban, fin liseré noir, au cou de son modèle. Ce simple trait laisse à voir la nudité qui l'entoure et renouvelle ce qui autrement se présenterait comme une autre représentation d'un banal amas de chair nue. Liseré est d'ailleurs ici un terme assez propre puisqu'il marque une limite et les Impressionnistes ne s'y tromperont pas, eux qui banniront la ligne noire au profit de l'enchevêtrement chaotique des couleurs. Le trait noir, ici objet figuré, souligne une mesure, circonscrit un contour : il surligne la présence d'un corps pictural, mais s'y inscrit sans toutefois l'enfermer. Son rôle est simplement d'accentuer la prise de conscience d'une présence physique (le corps d'Olympia) sans exacerber la présence plastique de ce corps comme forme cadastrée.

Le ruban, cette ligature, en marquant le contour d'un espace fini, en signalant la finitude d'un objet, en l'enfermant dans une forme fixée illustre visuellement le rôle que joue une contrainte dans tout ensemble clos : à la fois arcature et formant, elle confine, circonscrit et exerce un effet de coercition plastique.



[FIGURE 1]

Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 51.4 in × 74.8 in. Musée d'Orsay, Paris.

Le tableau, même réduit à sa plus simple expression esthétique, la représentation du corps humain féminin, doit être considéré comme une manifestation du *trop-plein*. Même si la représentation de la chair est devenue *triste* par sa banale reproduction, le tableau de Manet y ajoute une dimension de densification ce qui en fait un superlatif de présence du corps. Comment s'en étonner puisqu'il s'agit d'un moment de la montée du matérialisme et de la consommation bourgeoise pendant lequel les crédences des salons se couvrent de bibelots, et les murs de tableaux originaux ou de leur reproduction industrielle. Ici, la cordelette sombre, devenue objet focal au milieu de la partie claire du tableau, renchérit sur la place de la chair, accentue et accrédite le poids matériel de la présence physique du corps. Comme la calligraphie au pochoir, le trait sert à remplir le vide inscrit dans le contour des lignes.

Une légende tenace existe au sein des spécialistes de l'œuvre de Georges Perec : la « lecture bulgare ». Il semble qu'un critique bulgare aurait produit un compte rendu de *La Disparition* de Perec en ignorant parfaitement le fait que le texte repose sur la contrainte de la disparition de la lettre *e*.⁴ Le texte devient ainsi tout, sauf ce que l'auteur en a fait. Le merveilleux, telle que l'histoire est racontée, tient au fait que le compte rendu est fort élogieux. Donc *La Disparition* est un texte remarquable, même si l'on ignore la contrainte qui en est la justification même. Ici, seul le corps produit demeure, incarnation des *qualités secondes* de la sensibilité critique de l'auteur bulgare. Le monstre discursif a échappé à sa création créante : la contrainte. La « disparition » n'est plus celle que l'on croit. Bien entendu cette échappée-belle loin de la prescription de contrainte (on l'ignore, dans tous les sens du terme) substantialise le texte produit, lui donne la légitimité monumentale de l'unique et fausse le jeu oulipien : le texte réalisé par Perec n'est plus simplement une potentialité de la contrainte de disparition de la lettre *e*. La liberté interprétative ainsi acquise crée un objet fini, clos sur lequel un travail critique qui repose sur l'appréhension interactive des qualités intrinsèques

du texte et la perception qu'en a le lecteur n'a aucune prise. La contrainte, n'existant que dans l'« en soi » de l'œuvre, devient impertinente à toute lecture « bulgare ». Un nouvel objet est ainsi créé, sans attache à la contrainte qui a assuré le formant et les contours de cet objet.

On voudrait suggérer ici que, peut-être, paradoxalement, cette « lecture bulgare » qui libère l'objet de sa contrainte formante et rend à l'objet réalisé son autonomie interprétative est peut-être ce qui s'ouvre aujourd'hui pour la troisième phase de l'Oulipo.

Dans un entretien récent,⁵ Jacques Roubaud suggère qu'une nouvelle ère s'ouvre avec la façon dont Jacques Jouet conçoit la contrainte :

Et maintenant, on pourrait presque dire qu'on a un « Oulipo jouetien, » en un sens. Ce qu'il y a de plus éloigné de la conception initiale de l'Oulipo, c'est peut-être Jacques Jouet. Oui, parce que le genre de chose comme les poèmes de métré, les poèmes d'une minute, ou les poèmes paysagers, ce sont des choses qui ne pouvaient pas rentrer dans la perspective du groupe aussi bien fondateur, que de Perec. [...] C'est un élargissement du champ de la contrainte qui est à l'origine de ses plus grandes innovations.

La terminologie définitionnelle utilisée ici par Roubaud (« poèmes de métré », « poèmes d'une minute », *etc.*) signale le changement de la nature de la contrainte : il s'agit de définir les limites d'une *coercition* plastique extérieure. Un peu comme ce que furent les « formes fixes » dans l'arsenal de la poésie traditionnelle. L'innovation de Jouet consiste donc à préserver la nature de « création créante » de la contrainte, mais à déplacer l'emphase du travail de la mise en forme du contenu vers la mise en forme du contenant. Comme si le titre « *53 jours* » de Perec tenait son origine du temps qu'il a fallu pour écrire le roman (et non pas de la référence au texte de Stendhal !).⁶

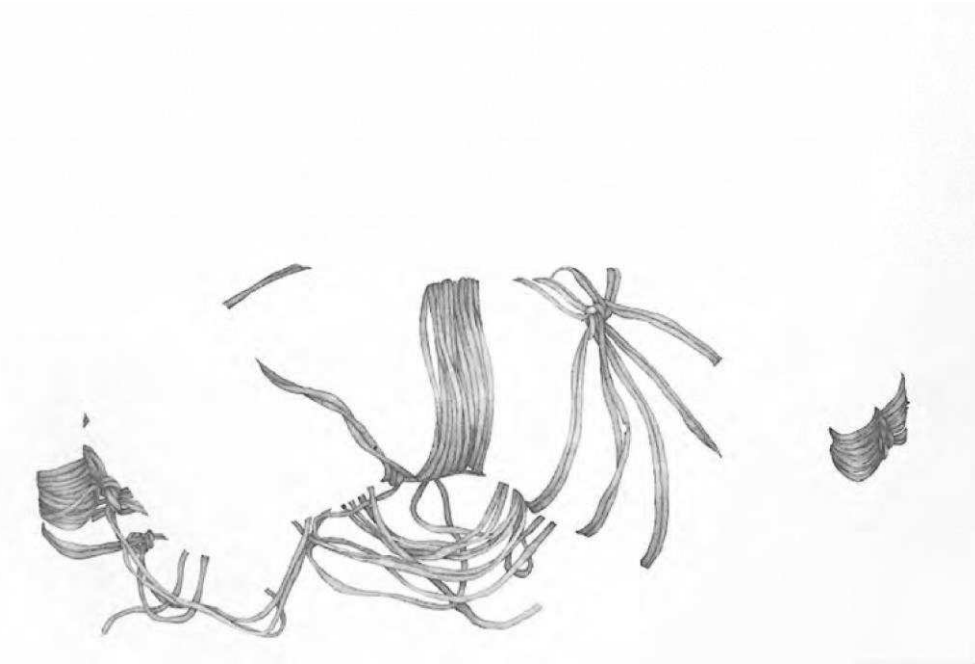
Rien ne nous oblige, en effet, à considérer que le type de contrainte (et donc le type de texte produit par elle) favorisé par une génération d'Oulipiens constitue le seul mode de production d'un texte oulipien. En cinquante ans d'existence la place de la contrainte et sa conception a forcément varié pour les écrivains de l'Oulipo. Roubaud, dans ce passage serré, implicitement distingue deux groupes : « groupe fondateur » et « Perec ». J'ai déjà suffisamment écrit sur la place historique de la contrainte au sein de l'Oulipo, pour ne pas y revenir ici.⁷ Retenons simplement que dans son intervention intitulée « Avec les contraintes (et aussi sans) »⁸ Jouet indiquait à la fois son insoumission à la contrainte comme principe *a minima* de la composition oulipienne (« Le nom Oulipo, la littérature oulipienne, sont généralement associés à l'idée de contrainte » [Bénabou 21]) et, également, à la règle d'usage de la contrainte énoncée par Roubaud comme : « La contrainte oulipienne idéale satisfait au *Principe de James* (elle commande la totalité des éléments intervenant dans la composition du texte qui la respecte) » (32). La position de Jouet est sans compromis : « Écrire avec des contraintes est une manière de faire de la littérature. Ce n'est pas la seule. C'en est une » (34).

L'implication libertaire de son propos le conduit à prolonger sa réflexion sur la contrainte par une considération éthico-ontologique sur la nature du corps littéraire : « La contrainte peut servir à produire beaucoup. Elle peut servir à écrire peu. Je vous rassure, s'il en est besoin, on peut parfaitement *blanchoter* par la contrainte » (33).⁹

Cette expression pittoresque a retenu mon intérêt critique. J'y ai d'abord vu un salut confraternel à l'œuvre exceptionnelle de Maurice Blanchot, mais il faut avouer que la valeur laudative ici ne semble pas s'inscrire dans la construction syntaxique de la phrase (les Oulipiens sont de grands spécialistes de la syntaxe, mais Jouet, représentant de la nouvelle génération, sait s'intéresser à la dimension sémantique de l'énoncé), bien au contraire, Jouet semble imposer un sens péjoratif à l'expression « blanchoter ». Il faut donc interpréter chez lui l'idée que la contrainte, au lieu d'être le moteur de la production textuelle, impose à son inventeur un *blanc*, l'inquiétante vacuité de la page *blanche* ; le suffixe diminutif *-oter* (le paradigme morphologique demanderait *-otter* ?) ajoute encore la dimension de la dérision à l'accusation d'impotence littéraire (comme pour *dansotter* : *blanchot(t)er* serait ne même pas faire une authentique page blanche, mais mégotter, faire de petits blancs sans mérite). Jouet, ici, manifeste sa passion pour les corps (littéraires) pleins. Une contrainte, cela sert à faire un texte littéraire, cela aboutit, si cela doit aboutir, à « faire de la littérature ».¹⁰

Or l'Oulipo, à l'origine de ses premiers écrits, n'est pas de la littérature, c'est l'accréditation de la beauté formelle d'une équation. Une de ses bases, le « synthoulipisme », consiste simplement à inventer des contraintes nouvelles (une surdétermination formelle), destinées, éventuellement, à engager la production discursive vers de nouveaux horizons jusque-là inexplorés. Le champ de la contrainte ne demande pas à voir le corps, il se satisfait de la lacune. L'idée même de potentialité postule la possibilité d'un « corps fictif », un ensemble déictique sans référence, une collection d'« effets spéciaux » construits comme occupation d'espace à venir. Plus belle est la contrainte, plus invisible doit être le corps contraint (oserais-je, comme aux temps structuralistes, ajouter : et inversement ? Ce qui redonnerait toute sa légitimité à la « lecture bulgare »). Toute notre attention doit donc porter sur le tressage de la contrainte. Lorsque nos âmes romantiques s'extasient devant la perfection d'un lac résultant de la retenue d'une moraine glaciaire, nous n'avons pas à reconstituer le glacier de la période de glaciation globale du Pléistocène pour en admirer les rives enchanteresses (je dois cet exemple à Abel Hugo).¹¹

Lorsque l'on respecte la contrainte, il convient donc de s'inscrire tout entier dans la *Gestalt* et de définir un régime privilégié de la lacune. J'en prendrai pour illustration quelques tableaux de Joan Linder exposés récemment à la Mixed Greens Gallery de Soho (New York). La série est intitulée *Trussed* (à la fois « tressage » et « arcature » ; « architectesse » pour ainsi dire), et puisqu'elle implique liens, cordages et fils, elle nous ramène au ruban d'Olympia et à la question, du manque, du vide, déjà admirablement évoquée par Leiris.



[FIGURE 2]

Red Rope [Corde rouge], 2005. Ink on paper, 50 x 81.5 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés.

Comme il s'agissait d'une promenade au hasard, en entrant dans cette galerie réputée pour son indépendance et ses expositions plastiquement innovantes, je n'ai pas pris la peine, à l'entrée, de me procurer le catalogue. J'ai donc découvert ces larges graphismes dans une totale ignorance contextuelle. Ce qu'ils représentaient « vraiment » ne m'est pas immédiatement venu à l'esprit (la réduction d'échelle de l'illustration sur cette page la rend beaucoup plus globalement perceptible que ce ne fut le cas avec sa large installation sur les murs de la galerie). Ce qui m'a frappé d'abord c'est le caractère rusé de la composition ; l'alternance qui revient entre l'ordre et le désordre de ce que j'ai reconnu comme fils, ficelles « réunis » dans une absence de continuité. Ce que j'ai interprété immédiatement comme « les liens sont rompus ». Une topographie de l'interruption emblématisée dans une hypotaxie du non-lieu. Une sorte de métaphore paradoxale pour notre condition contemporaine : le fil rouge (d'Ariane ?) est rompu, inutile de le suivre, il s'interrompt et ne mène nulle part. Au lieu de nous donner la direction recherchée, il s'objectifie en une constellation de réseaux orphelins dispersés sur la page blanche. « Les liens sont rompus » m'a livré « entraves » qui m'a finalement livré l'image anastrophe du corps manquant et le récit de cette représentation.

Formé au travail interprétatif derrido-heideggerrien de la fin du XX^e siècle, une fois reconnue l'énigme du tableau, mon premier mouvement moderniste aurait été de penser/classer ce type de réalisation du côté du « contour idéal d'une absence » ou du plus matérialiste « trace » en liant indéfectiblement le contenu et son enveloppe saisis comme un ensemble en-soi. D'une certaine façon accepter la

dialectique insécable que propose Leiris entre vide et écriture. Dans la représentation, le corps absenté par Joan Linder permet à l'« architressage » d'exister. Toute la question revient à se demander si le corps est nécessaire à la compréhension plastique de la pièce. La glose moderniste ne cesserait sans doute pas à lier (lier !) ligotage et corps tout en reconnaissant la disparition du corps pour ne laisser que la trace et le manque au cœur de la représentation.¹² La corrélation entre les deux parties jugées constituantes d'un seul et même objet rendrait justice au fait qu'il y a ici quelque chose autour d'un vide, mais ne pourrait pas se passer de restituer l'élément manquant afin de pouvoir spéculer sur le contour que cette absence dessine. Fétiche de l'objet en-soi : « Je sais bien que l'objet manque, mais quand même... ».

Puisqu'il s'agit ici d'un jeu de l'un dans l'autre de type métalepse, peu importe pour mon analogie que la contrainte soit le ligotage (pour le monde réel) ou le corps (comme formant sous-jacent de la représentation du tressage), l'interrogation porte sur le droit à la lacune. Lorsque je travaille sur le tressage, puis-je ignorer le corps ? Lorsque je travaille sur la contrainte, puis-je ignorer le corps qui (doit – Jouet) en sortir/a (ou non) ?

Dans ces représentations de Linder, chronologiquement et esthétiquement plus me retient la question du tracé même du tressage de l'écheveau que la « trace » d'un corps perdu dont la restitution ne me paraît pas nécessaire. La disparition de l'objet, origine ou fin du projet, favorise l'installation d'une abstraction réduite à sa simple forme. Plus donc un intérêt pour la texture de la contrainte que pour le corps textuel qui l'aurait entraîné ou en résulterait. Lors de son observation de ces larges dessins le critique chargé de l'art au *New York Times* ne s'y trompe d'ailleurs pas :

[Ms. Linder] is flirting with violence and misogyny here as she explores dynamics of gender and power. Perhaps realizing this, she has begun to produce images in which the body has been omitted or erased, so that all you see are the ropes.

The effect of the rope drawings without the bodies is hallucinatory, for the bonds keep the viewer thinking that they see a body when in fact there is actually nothing there. Suddenly the images shift from being sexual and possibly violent to being humorous and quirky. With the female body taken away, the objectification is denied and the imagery loses its sexual charge.¹³

L'« hallucination » ici tient bien au fait que l'observateur réalise que la corrélation corps-contrainte n'est plus nécessaire pour saisir le sens de la forme elle-même. Le lien entre les deux est « dé-lié » ce qui permet de considérer le serré de la forme tressée de manière absolue (ce qui est le sens originel du mot « absolu » – *absolutus*, délié). Le haut degré d'abstraction du dessin relevé ici est assigné par le critique au fait que Linder, artiste dans un milieu américain, se

montre sensible au « politiquement correct », et a donc soin d'effacer les marques liées au corps lui-même et signalant son cheminement à travers une pratique de bondage qui évoque un itinéraire (répugnant à certaines valeurs consensuelles) de violence, de dégradation de la dignité corporelle et de misogynie. C'est certes une explication plausible dans le contexte matérialiste du commerce de l'art, et il faut reconnaître que notre société est moins susceptible d'accepter comme « édifiante » l'image d'un corps souffrant (comme c'est le cas des peintures de la Renaissance montrant la souffrance des premiers martyrs chrétiens, homme ou femme) et réagira plus précisément avec une juste et immédiate répulsion et condamnation. Toutefois, s'il ne s'agissait pas ici d'une simple réponse aux décrets d'un vitalisme existentiel bien compris, mais d'une représentation entièrement commandée par des raisons de sensibilité esthétique ? Si l'intérêt de Linder tenait absolument au pointillisme méticuleux des cordelettes représentées ? Dans *Le Ruban au cou d'Olympia*, Leiris affirme que la présence du fil noir sert à amplifier la présence du corps (même d'un corps, celui du modèle choisit par Manet, Victorine Meurent), cela en conformité avec l'esthétique du temps qui voulait du trop-plein. Ne peut-on pas imaginer que l'ascétisme abstrait des dessins de Linder, loin de constituer une échappatoire aux impératifs d'une société bien-pensante, exemplifie simplement un mode de perception de notre époque fondée sur le fragmentaire (« la prise » aurait dit Barthes) et l'exploration de l'objet en lui-même, dans l'oubli de sa contextualisation ?



[FIGURE 3]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés.

La couleur bleue dans ce dessin n'est pas sans rappeler une œuvre photographique sur le même sujet aujourd'hui exposée au musée d'Orsay, musée du XIX^e siècle. Ce sont les *cyanotypes* de Charles-François Jeandel (réalisés entre 1890 et 1900, pendant sa période « parisienne »).

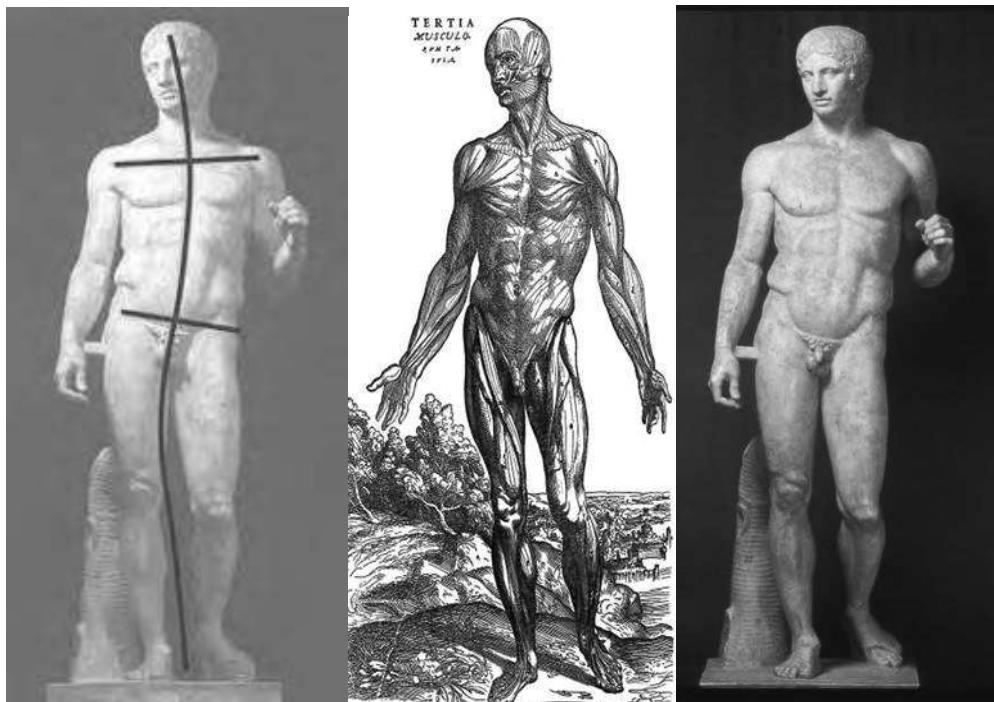


[FIGURE 4]

Charles-François Jeandel, *Cyanotype*, 1880-1900. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay). Droits réservés.¹⁴

La photographie ici se donne pour document et insiste sur la totalité du rapport du corps à son bondage ; elle nous donne l'image d'un corps compris dans sa forme comme contraint par les ligatures. Le cliché est explicatif et complet, il incorpore même l'estrade utilisée pour la mise en scène de la pose et un drap de fond pour mieux faire ressortir l'arrangement de ce tableau vivant. Là encore, comme dans l'*Olympia* de Manet, la modalité de représentation colle à son époque et la contrainte représentée ici favorise l'idéologie du trop-plein : trop de détails, trop de corps, tout voir, tout savoir. Par contraste, le dessin de Linder est une épure, une désincarnation clinique qui, par blocage de l'objectification du corps, tamise le trop-plein. Une forme littérale valable pour elle-même et en elle-même. Par rapport (l'art parle à l'art...) aux photographies de Jeandel, les dessins de Linder sont donc parcellaires, et affichent leur statut lacunaire de fragment significatif. Ils refusent le fallace de la totalité et ne peuvent se percevoir que dans la vérité de leur non-saisie d'un ensemble idéalisé. Pas de discours d'escorte explicatif, pas d'investissement de savoir surajouté : la représentation sensible se fait dans un rapport exclusif entre l'observateur et le graphisme observé. Le récit interprétatif peut ainsi se déployer selon un scénario qui oublie le corps et

convoque des références faisant appel à la distribution même du tressage des cordelettes (le système de la contrainte). Ainsi, éperdu dans son « hallucination », le critique du *New York Times* établit une parenté esthétique entre le traitement « clinique » de la réalité des torons de Linder et les croquis anatomiques d'Andreas Vesalius. S'il y a effectivement des similitudes, le caractère « moderne » des gravures anatomiques de Vesalius n'oublie jamais l'anthropomorphique et même en rajoute puisque la présentation repose sur l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur du corps humain. Pour justifier son innovation plastique (il faut toujours donner des gages à son époque...) Vesalius représente ses corps « décomposés » selon une esthétique classique (gréco-latine, dans ce cas) de la sculpture du corps humain. Ses corps intérieurs modèlent les figures emblématiques des patrons idéaux des formes extérieures.



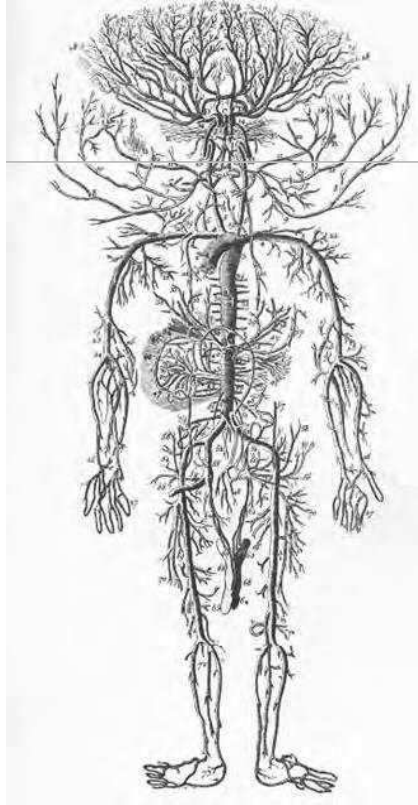
[FIGURES 5, 6 & 7]

Arcature traditionnelle de la position du corps dans la sculpture grecque ancienne. Le *Doryphore* de Polyclète, exemplaire du Musée Archéologique National de Naples.

Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica* [1543], « Tertia Musculorum Tabula ».

Puisque chez Linder s'impose la pratique anti-moderne de la disparition du corps (refus d'un anthropomorphisme primaire par disparition de la silhouette ce qui évacue l'attachement à la fascination eucharistique : mémoire de ce qui a été là), l'interprétation graphique littérale de l'« architressage » s'apparente plutôt dans sa précision clinique (inscription méréologique par division de la substance)

aux gravures morphologiques que l'on trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot pour décrire le principe de circulation des fluides dans le corps humain (effacé).



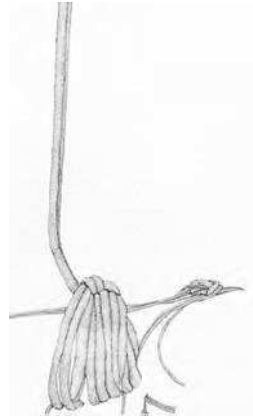
[FIGURE 8]

Denis Diderot et Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie*, « Anatomie » planche 8 ; repris de l'ouvrage original de Robert James, *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chymie, de botanique, d'anatomie, de pharmacie, d'histoire naturelle, &c. Précédé d'un discours historique sur l'origine & les progrès de la médecine*, t. 2, pl. V, Paris : chez Briasson, 1746-1748.

Une fois accepté le principe selon lequel ce travail de représentation par retour à la forme naïve de la contrainte en soi et l'évacuation de la corrélation substantive au corps, il devient alors possible au travail critique de s'investir dans son objet même et non pas d'imposer comme principe d'investigation le va-et-vient forcé entre le corps (perdu) et la forme réalisée. L'interrogation peut porter sur ce que certains considèrent encore comme le *trop-peu* de la forme seule.

Le bondage impose une imagerie hypercodée, une sorte de jargon plastique d'un érotisme caractérisé par le non-sexe. Ainsi, dans *Blue Rope*, la cordelette montant vers le haut peut indiquer pour le spécialiste des figures de bondage (*nawashi* – puisque clairement les figures de bondage chez Linder,

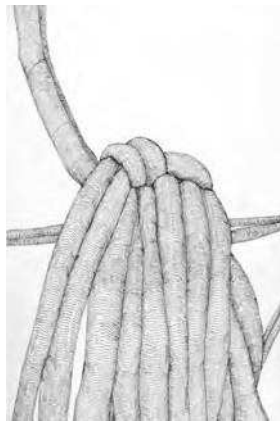
comme d'ailleurs chez Jeandel, sont liées à l'art japonais d'*hojōjutsu*) une interprétation de la position du *tsuri nawa* ou, dans la pratique BDSM, *strappato*.



[FIGURE 9]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés. Détails.

Et puisque le bondage dans sa forme classique s'inscrit dans la tradition de l'« art du nœud », pas besoin de se référer à son manuel du parfait petit spéléologue ou aux *Nœuds marins pour les nuls* afin de reconnaître l'« alphabet » établi par ce tressage de marticles. Le travail critique porte sur la nature du trait et le rendu du dessin. Nul besoin de le lire dans l'incomplet de sa lacune, il se suffit au littéral de sa propre nature graphique, à l'absolu possible de son *blanchottage*. L'objectivation de la contrainte (ou de tout codage algorithmique – « l'être-compteur ») nous accorde la liberté de construire l'architecture spéculative de l'interprétation critique.



[FIGURE 10]

Blue Rope [Corde bleue], 2005. Ink on paper, 60 x 80.75 inches. Courtesy of the Artist and Mixed Greens Gallery NYC. © Joan Linder et Mixed Greens Gallery, New York. Tous droits réservés. Détails.

¹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (Paris : Gallimard, 1939), p. 169.

² Quentin Meillassoux, *Après la finitude* (Paris : Seuil, 2006), p. 14.

³ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957), p. 702.

⁴ En fait cette légende combine deux traditions distinctes. Comme me le rappelle un des éditeurs de *Formules* après avoir lu une ébauche de ce texte : « Il y a deux légendes critiques : celle du traducteur bulgare de *La Vie mode d'emploi*, qui aurait traduit le texte du point de vue de son contenu, sans jamais se poser la question des contraintes (mais comme rares sont les bulgarophones parmi les perecquiens, difficile de vérifier...) ; et puis le compte rendu de *La Disparition* publié par René-Marill Albérès (« Drôles de drames », *Les Nouvelles littéraires*, 22 mai 1969), qui évalue positivement le roman sans voir le lipogramme. »

⁵ Camille Bloomfield, « Racontez-moi l'Oulipo... Entretien avec Jacques Roubaud », *Formes Poétiques Contemporaines* (8, 2011), p. 202.

⁶ Le propos de Jacques Roubaud mérite donc d'être nuancé, puisque la nature même de la contrainte, ici, se trouve changée. Je suis donc en accord complet avec Anne F. Garréta lorsqu'elle contraste deux modes de production préexistant à un texte (oulipien) : « Je pense que s'il y a des modes d'emploi, c'est justement parce qu'il y a des machines qui ne sont pas des machines habituelles. Donc à chaque fois il faut expliciter ce mode de fonctionnement. En même temps il ne faut pas confondre le mode d'emploi et le mode de fabrication, comme par exemple dans les *Poèmes de métro* de Jacques Jouet, où le mode de fabrication est expliqué » (*Formules* [16, « Oulipo@50 », 2013], pp. 244-245).

⁷ Voir en particulier mon récent : « OuLiPotemkin : Down with the Tyranny of Constraints ! », *French Forum* (XXXI, 1, 2006), pp. 113-126.

⁸ In Marcel Bénabou *et al.*, *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo* (Saulxures : Circé, 2001).

⁹ C'est moi qui souligne le terme *blanchoter*.

¹⁰ On trouvera un écho majoritaire du groupe à cette façon de penser la contrainte comme simple prothèse de la production littéraire dans la discussion lors du colloque du cinquantenaire à Buffalo : *Formules* (16, « Oulipo@50 », 2012), p. 232.

¹¹ Abel Hugo, *France pittoresque* (Paris : Delloye, 1835), t. III, p. 242: « Le lac de Gérardmer en sa belle vallée. Nous enchante dans l'ombre et nous rit au réveil C'est un pur diamant sous la voûte étoilée C'est une perle exquise aux baisers du soleil. » Pour ceux qui préfèrent les textes contemporains, le même type de référence à la vallée et au travail de la glace (« il y a 24 000 ans ») se trouve également dans le sublime *Heimsuchung* de Jenny Erpenbeck (Francfort : Eichborn Verlag, 2008).

¹² Voir par exemple cette critique de Merrily Kerr : « If erotic photographer Nobuyoshi Araki, cartoonist R. Crumb, and feminist artist Mary Kelly could be persuaded to work together, the results might look something like Linder's sensual, comic, and critical "rope drawings". In each, the human figure is invisible, all that is present is the web of rope, which undulates in thickness like

overcooked, homemade noodles. This amusing quality undermines the sinister aspect of an assumed captivity. » Trouvé sur le site :

http://www.mixedgreens.com/media/pdfs/artists/JLIN/0603_ArtOnPaper_web.jp, consulté le 13 mars 2013.

¹³ Benjamin Genocchio, *The New York Times*, 25 novembre 2007. Consultable sur le site :

http://www.nytimes.com/2007/11/25/nyregion/nyregionspecial2/25artsli.html?_r=2&, consulté le 10 mars 2013.

¹⁴ Le site du Musée d'Orsay permet de consulter en ligne l'album des photos de Jeandel à :

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zsz=1&zsr_2_z=3&zsr_2_w=Jeandel%2C%20Charles&zsh=oeuvre&zsrf=mos_a&zsmf=21&zssf=0&zsend_x=1&zsliste_only=1, consulté le 6 mars 2013.

Les mondes en-cadre de l'art contemporain Maquettes captives et prisons du processus de création

Résumé

L'art contemporain se peuple depuis quelques années de maquettes discrètes, troublantes tant elles sont reliées à la réalité, et cependant fermées aux projections du spectateur. Leurs créateurs pourraient mettre en scène toutes sortes de possibles, pourtant elles se caractérisent par leur silence ; leur apparente familiarité avec notre monde s'avère une trahison, lorsque nous comprenons qu'elles possèdent une cohérence propre qui ne nous est accessible ni physiquement, ni par l'imagination. À partir des œuvres de Rémy Jacquier, Thomas Demand ou encore Laurent Sfar, cet article s'interroge sur l'influence d'un processus de création discipliné sur la forme des maquettes. Ironie, malaise, exclusion, désillusion ou renfermement, chacun de ces petits espaces n'est-il pas avant tout un écho aux contraintes inhérentes à la vie contemporaine, et à l'art lui-même ?

Abstract

Recently, contemporary art has seen an influx of miniature models, discrete and disturbing because they are connected to reality, and yet inaccessible to the viewer's imagination. Although their creators could be carried away by their creativity, the pieces evoke a certain silence. Their apparent familiarity with our world is in fact a betrayal : we come to realize that they impose their own consistency, inaccessible to us both physically and mentally. Focusing on works by Rémy Jacquier, Thomas Demand, Laurent Sfar..., this article examines the influence of a disciplined creative process on the final form of these models. Irony, malaise, exclusion, disappointment or confinement – is each small space not primarily an echo of the constraints of modern life and of art itself ?

Mots clés : art, architecture, maquette, contrainte, Rémy Jacquier, Thomas Demand, Laurent Sfar.

S'affranchir des tabous, des limites, des non-dits... l'œuvre est l'expression d'une liberté. Pour autant elle n'est pas dénuée de cadres : ceux qu'elle intègre pour mieux les dépasser, mieux les interroger ; ceux également qu'on lui impose, normes de sécurité, respect des personnes, attentes des lieux d'exposition et, de plus en plus souvent, attentes prêtées aux publics. De ce fait, l'œuvre n'est pas étrangère aux contraintes.

La maquette en art contemporain donne forme à des utopies habitées par les attentes ou les craintes de l'artiste. Plus ou moins ancrée dans la réalité, elle est la proposition en trois dimensions de nouveaux possibles.

Malgré cette liberté qu'offrent les maquettes, les artistes auxquels nous nous intéresserons choisissent de s'imposer un certain nombre de règles strictes appliquées au processus de création et/ou à la mise en œuvre, donnant lieu à des espaces tout aussi affectés par leurs propres limites. Ces fictions – nous entendrons le terme de *fiction* dans son double sens étymologique, à la fois comme l'action de façonner et celle de feindre – sont pétrifiées, matérialisant les pratiques complexes qui leur ont donné jour. Des tensions fortes sont engendrées par ces mondes muets et pourtant troublants, fabriqués de toutes pièces par les plasticiens, figés dans leurs frontières, et contraignent l'élaboration de narrations à leur sujet.

Entre 1998 et 2001, Nicolas Moulin réalise la série *Viderparis*.



[FIGURE 1]

Nicolas Moulin, série « Viderparis », 1998-2001,
© Nicolas Moulin, 2013. Tous droits réservés.

Toute trace humaine est effacée de ces prises de vue de la capitale. Les architectures sont murées jusqu'au deuxième étage, rendant l'accès aux

habitations impossibles. Précaution inutile ? Car pas plus que dans les autres œuvres du plasticien, l'homme n'est représenté ; le vivant, végétal ou animal, n'a pas simplement disparu. Il est absent :

« Parcourir cette ville, qui a l'air peuplée de fantômes, donne le frisson. Mais il n'y a aucun fantôme, ni même la moindre trace de fantôme, comme il serait normal d'en voir au moins en imagination, dans toute cité en ruine ou abandonnée. Car cette ville n'est pas en ruine, et sans doute n'a-t-elle jamais été abandonnée. Peut-être n'a-t-elle jamais eu d'habitants. »¹

Pas de drame annoncé, mais une sensation étrange se dégage de ces images calmes au ciel bleu. Les étapes ayant donné lieu à cette série, retouches permettant la disparition du vivant et ajout de murs fictifs, parviennent à rendre crédible ce monde inhabité, qui nous exclut des architectures haussmanniennes pourtant familières. Nous n'y avons notre place qu'en tant que spectateurs extérieurs. Ces images de Nicolas Moulin, vidéo-projetées en boucle et accompagnées d'un son hypnotique, nous semblent appartenir à la même famille que les maquettes de Laurent Sfar, Nicolas Demand ou encore Rémy Jacquier.

Ainsi nous interrogerons-nous sur le choix de la modélisation, et plus particulièrement de la réduction, par les artistes, avant de nous intéresser aux maquettes comme à des prisons d'elles-mêmes, muettes et inhabitées, soumises à des contraintes de création les éloignant du monde qui leur sert de modèle.

L'artiste dirige un théâtre sans acteur, se fermant également aux potentielles interventions du public : ce dernier a-t-il seulement une place dans ces mondes qui semblent physiquement le rejeter ? Nous nous interrogerons ainsi sur la manière dont ces contraintes influent sur la liberté de notre réception, face à des œuvres nécessitant parfois un accompagnement, si toutefois l'on souhaite dépasser leur apparente fermeture à l'humain.

Pratiques étriquées

La maquette en architecture n'est pas présentée pour elle-même. Elle est un objet de transition, un accompagnement à la conception du bâtiment à venir. En art, elle peut tantôt se faire outil d'un processus qu'elle ponctue, tantôt être exposée en tant qu'œuvre ; elle peut aussi être œuvre et étape du processus, sans nécessairement en être un aboutissement.

Elle propose des « mondes possibles »² détenant leurs lois propres, plus ou moins rigides. Les artistes réalisant des espaces réduits expliquent de différentes manières le choix de cette pratique. Gilles Barbier, considérant sa *Méga Maquette* (2006) rassemblant ses œuvres passées et à venir, déclare : « La miniaturisation intervient quand la synthèse est impossible, quand la compression de l'information est bloquée. Ce qu'on ne peut réduire par la synthèse, on le réduit par la taille. »³ Charles Matton était quant à lui très attaché à la fidélité de ses constructions à leurs référents initiaux. Il concevait cette pratique comme un acte de contrôle sur les lieux : « La reconstitution d'objets miniaturisés autorise l'exercice d'un pouvoir inconcevable sur la grandeur nature. Les libertés totales prises ainsi sur l'objet, ont un caractère profanatoire. »⁴

Le pouvoir que confère la production de miniatures n'est sans doute pas étranger aux origines du verbe réduire, issu du *reducere* latin (« ramener, reconduire »), qui acquiert au XVI^e siècle la valeur figurée de « ramener (quelqu'un, quelque chose) à un état inférieur, à un état plus simple »⁵, puis d'amener quelqu'un, d'autorité, à la raison ou à l'obéissance, voire au silence ; cette dernière définition s'accorde aux œuvres qui nous intéressent ici.

Leurs concepteurs ne modélisent pas nécessairement pour les mêmes raisons que Charles Matton ou Gilles Barbier ; leurs mondes, en effet, semblent finalement échapper à leur contrôle, s'en détacher. Les règles menant à leur émergence sont de différents types : réalisation à partir de matériaux fragiles ou de techniques complexes, invention d'un codage par l'artiste, attention portée à la pertinence des représentations, à la transcription d'une atmosphère déshumanisée... et, en premier lieu, soin accordé à la qualité plastique des maquettes et de leur monstration.

Ainsi les œuvres de James Casebere sont-elles impeccables. À l'instar de tous les exemples que nous citerons, l'humain est absent de ses images. Durant environ deux ans, l'artiste imagine une banlieue américaine reprenant fidèlement les codes de banlieues réelles. Composée de maisons en miniature, elle donne lieu à la série de photographies *Landscape with houses*, également intitulée *House* ; au singulier, comme s'il ne s'agissait que d'un modèle général de maison, d'un archétype décliné ne dévoilant rien de la personnalité de ses habitants. James Casebere compose dans un premier temps les habitations sur un programme informatique de modélisation, avant de les découper et de leur donner forme. S'ensuit une longue période de mise en place d'éclairages déclinant les différentes lumières du jour ; les maquettes sont enfin photographiées, les images retouchées.

Casebere reproduit cette esthétique pastelle aux pelouses millimétrées pour mieux en saisir l'uniformité, la sagesse, les couleurs rappelant l'insupportable banlieue d'*Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990,) aux voitures propres et aux femmes tirées à quatre épingles, mises en pli et perdues dans de trop grandes maisons.

*It's really an identification with the anxious mortgage-burdened homeowner in the age of subprime lending. It's a look at the absurdity of our carbon-based lifestyles, with oversized houses on big lots, big cars, and segregated homes far from retail, manufacturing and places of employment.*⁶

Le plasticien contrebalance tout de même l'idyllique vision en achevant la série par une vue laissant percevoir en toile de fond un incendie, menace surjouée digne d'une catastrophe de jeu vidéo, fantasme et crainte d'un malheur prochain. L'utopie ramenée à sa réalité d'objet modélisé, identité que laisse d'ailleurs percevoir la série, qui n'estompe pas l'artificialité du décor : la fumée dans ce jardinet ne suffit pas à faire croire que ce monde déserté va subitement s'animer des sons de la vie.

Le pavillon uniforme est également une source d'inspiration pour Laurent Sfar, plasticien français dont l'œuvre éclectique met régulièrement en scène la délimitation d'espaces privés dans l'espace public. C'est bien la question qu'il se pose dans des maquettes reprenant systématiquement le même module, proche des modèles de maisons qui se développent en zone périurbaine depuis les années soixante-dix. Chez Sfar, elles se situent, pour reprendre ses propos, sur « différentes strates de la topographie imaginaire d'un sol »⁷ : au-dessus, enterrées, couvertes, et bien souvent partiellement cachées voire camouflées. Dans *Modèle-île-de-France*, les jardins bien taillés deviennent des remparts, des labyrinthes les enfouissant, les isolant. La maison familière et stéréotypée devient prisonnière de son environnement ; difficile d'imaginer les « hommes-taupes » qui accepteraient d'habiter ces logis privés de voies de circulation. Les volumes mêmes sont aberrants, les murs pivotent afin d'augmenter la taille du pavillon et de mêler intérieur et extérieur, annexes vitrées disproportionnées se greffant au bâtiment principal... « Le recyclage par l'artiste des codes publics et privés de l'habitat individuel et de son environnement fait de ces modèles des prototypes d'utopie spatiale offerts à la manipulation mentale. »⁸ ; une manipulation mentale que facilite la dimension de ces maquettes.

Dans ces œuvres, l'échelle réduite (qui n'est pas systématique chez d'autres artistes-maquettistes) permet d'associer des architectures familières, banales, à une fiction qui s'éloigne radicalement de la réalité : les maquettes sont silencieuses, lisses et vides d'une vie qui n'en a jamais troublé les volumes réguliers. Elles ne sont pas dédiées à l'homme, demeurent figées dans leur intemporalité. Ce sont la réduction, et l'application excessive portée à ces reproductions minutieuses, qui éloignent subtilement les habitations de leur fonction première.

Faut-il donc considérer que James Casebere et Laurent Sfar sont en position de pouvoir sur leurs maquettes ? Ce n'est pas ce qui se dégage de leur œuvre, apparemment autonome et détachée de la réalité humaine, s'en inspirant pour n'en conserver qu'une certaine logique architecturale. Les plasticiens n'en sont pas les libres démiurges. Les modèles construits par leurs soins semblent dénués des traces du faire, maîtres de ce malaise sereinement assumé. Ces passages par la représentation fidèle de mondes possibles concourent à évincer l'homme de ce qu'il a construit, peut-être simplement parce que ce qu'il construit ne lui est pas toujours adapté ?

Pour quelle raison les artistes-maquettistes préfèrent-ils à des techniques telles que la modélisation informatique, une pratique aussi complexe et chronophage, alors même qu'elle est progressivement délaissée, notamment par les architectes ? Thomas Demand, à l'origine de maquettes en papier et carton, fournit un élément de réponse que partageraient peut-être les autres plasticiens cités :

Je suis à même d'exprimer plus de choses qu'avant. Le niveau d'abstraction de l'œuvre est beaucoup plus élevé. Il ne s'agit plus d'un point d'exclamation, d'une affirmation du genre « C'est comme ça et pas autrement », mais beaucoup plus d'un point d'interrogation ou de points de suspension.⁹

Paroles étouffées

Des points de suspension, ou d'interrogation. Chacune des maquettes dont nous traiterons se caractérise, à l'instar de la série *Viderparis*, par cette incertitude quant à ce qui s'y est passé, s'y passe ou se prépare. Les fictions qu'elles soulèvent semblent étrangères à notre temps, elles sont paradoxalement immuables et sous tension.

Nathalie Delbard propose une explication dans un article traitant de ces « petits mondes » de l'art : « Conséquence directe du passage au modèle réduit, toute anecdote, tout parasitage – y compris celui du langage que l'artiste évacue – n'existent plus, et le monde du travail comme celui de la sphère domestique, d'une manière presque limpide, dévoilent leur nature aliénante. »¹⁰ Le processus de création par étapes gomme progressivement les liens les plus sensibles avec l'humain, étouffe la voix du réel pour donner naissance à une fiction dépendante du lien de l'artiste à son contexte, et prisonnière de ces phases qui l'ont figée dans sa forme actuelle.

Cette absence d'anecdote soulignée par Nathalie Delbard se vérifie particulièrement chez Thomas Demand. La fidélité au modèle est essentielle chez l'artiste allemand, interrogeant la dimension indicielle de l'image enregistrée. Dans un répertoire d'images récoltées, provenant de sources variées (les médias, les livres d'histoire aussi bien que ses archives personnelles), il sélectionne des photographies porteuses de faits historiques, de tragédies, d'intrigues politiques, ou simplement d'une certaine tension. Il ne révèle pas leur origine (les titres n'offrent pas plus d'indications : *Couloir, Coin, etc.*), mais elles ont en commun leur proximité avec une administration ou un monde neutre et aseptisé. Le cliché fait l'objet d'une étude de sources et d'une longue réflexion concernant sa composition, sa prise de vue ; l'artiste reproduit minutieusement en trois dimensions les espaces photographiés à échelle humaine, à partir de carton et de papier.



[FIGURE 2]

Thomas Demand, *Büro/Office*, 1995, C-Print/Diasec, 183,5 x 240 cm
 © Thomas Demand/VG Bildkunst, Bonn, 2013. Tous droits réservés.

Il dit se servir de papier car chacun en utilise quotidiennement, et a par exemple eu l'occasion de faire des pliages dans sa jeunesse.¹¹ Ce matériau familier est plus proche du spectateur qu'une image issue de quelque technologie.

La maquette n'a pas statut d'œuvre, elle est photographiée (ou filmée) et donne lieu à un tirage de même échelle, avant d'être détruite. Le résultat est à la fois hyperréaliste et froid, dénué de présence humaine. Et muet :

Le langage est finalité, et quand il est absent de nos rêves, ceux-ci deviennent obsédés, insistants jusqu'à ce que le langage fracasse enfin le silence, déchire l'espace et ouvre les vannes de notre mémoire. Les espaces de Demand sont clos, ses images scellées, le langage n'en sort pas, le langage n'y entre pas.¹²

En ce sens, on peut parler de monde « en-cadre », terme à opposer au *hors-cadre* : tout se passe dans l'image, qui contient les moyens et la fin, maîtrise nos interprétations, étouffe de potentielles fictions débridées. La froideur des photographies fait écho à celle des administrations représentées bien plus qu'à la fragilité des espaces de papier : le spectateur attentif identifiera le leurre, et construira une interprétation probablement proche de la démarche de l'artiste.

Si Thomas Demand s'applique à reproduire fidèlement des images existantes, Tatiana Trouvé se fonde davantage sur des souvenirs plus ou moins déformés. La plasticienne s'empare de lieux communs qu'elle nous rend étrangement lointains, impression que renforce la présence d'éléments *a priori* incongrus, inattendus dans ces décors (cages, verrous et autres chaînes). Ses manipulations donnent naissance à des mondes silencieux, voire hostiles à notre intrusion.

L'œuvre de Tatiana Trouvé est un monde parallèle à sa propre vie et reposant sur ses souvenirs, son activité mentale. Son *Bureau d'Activités Implicites* (B.A.I.), créé en 1997, est une sorte d'entreprise des œuvres non réalisées de l'artiste, retraçant ses démarches de recherche de travail, de construction de projets... Le B.A.I. se décline en modules et *Polders*, ces derniers apparaissant comme des espaces à dimensions d'enfant.

Le monde de Tatiana Trouvé est celui des réglementations inventées par l'homme, mais détachées de lui par l'intermédiaire de maquettes répondant à sa logique propre. Cet univers est familier et inquiétant. Familier car il s'inspire des bureaux de recherche d'emploi, d'une cuisine, d'une salle de sport ; inquiétant car ces espaces conservent le flou d'un souvenir incertain, se mêlent d'éléments sans rapport avec leur fonction supposée ; plus que tout, ils sont dénués de fonction. Aurélien Mole, plasticien et critique d'art, parle à leur propos de « fiction d'activité ».¹³

Par la réduction des espaces (leurs échelles varient, de très petits formats à des installations à la taille d'un enfant), c'est également la capacité de la mémoire à déformer la réalité qui se trouve mise en scène, ainsi que le note Éric Mangion, commissaire d'exposition : « On est saisi par les forces physiques contradictoires qu'engendrent ces volumes, par leurs dimensions discordantes au sein d'un même espace. Les rapports d'échelle sont toujours troublants, oscillant entre sensation d'ouverture et de restriction. »¹⁴

Sans doute le malaise propre à ces mondes est-il plus palpable quand Tatiana Trouvé ou Thomas Demand s'emparent d'intérieurs qui pourraient être les nôtres, ces cuisines qu'ils ont chacun reconstituées, réduisant éviers et fours à des carcasses vides, machines dénuées de moteur, d'électricité, d'arrivée d'eau.



[FIGURE 3]

Thomas Demand, *Küche/Kitchen*, 2004, C-Print/Diasec, 165 x 133 cm
 © Thomas Demand/VG Bildkunst, Bonn, 2013. Tous droits réservés.

Cet environnement si souvent chaleureux devient un espace d'une propreté clinique chez Tatiana Trouvé. La froideur du formica l'habille jusqu'aux murs ; ce n'est plus un refuge mais un lieu à la fois perdu dans l'espace d'exposition et replié sur lui-même, sans ouverture, étranger à son contexte.

D'extérieur en intérieur, ces artistes modélisent à tel point nos environnements qu'ils nous les rendent inaccessibles et inappropriés. Inquiétants, comme le serait un cauchemar qui n'est cauchemar que parce qu'il est habité d'un lourd silence, d'une lenteur pesante, d'objets déformés. Le vivant est tenu à distance de ces mondes contraints par trop de règles, leurs seules vraies habitantes.

Corps reniés

Pas question pour ces petits lieux d'être confondus avec quelque jeu de construction ou autre maison de poupée. Ils sont incapables de fonctionner autrement que dans le silence et l'immuabilité, ils ne sont pas fabriqués à notre convenance et nous ne leur convenons pas. La contrainte comme règle et comme sujet s'insinue dans la réception ; il s'agit d'une contrainte comme « règle de l'art ». Nous restons en marge du fait de la taille, de la fragilité, de la matière des maquettes. Notre corps est exclu.

Pourtant, le corps n'est pas étranger à la conception de ces maquettes. Les *Polders* de Tatiana Trouvé seraient presque accessibles, bien que fabriqués à taille d'enfant. Ils ressemblent à des jeux, mais ce sont bien des œuvres hors d'atteinte,

même si le doute est souvent semé : des portes se matérialisent dans un mur de l'espace d'exposition (portes que l'on peut parfois passer, quand les petites ouvertures isolent une pièce de l'artiste du reste de l'exposition), une rampe est fixée à la paroi ; là, un tout petit ascenseur faisant corps avec le bâtiment laisse filtrer de la lumière... Nous observons en vue plongeante les meubles de travail, le tapis roulant d'un aéroport, des ouvertures vers un ailleurs qui nous demeure invisible. Il serait presque possible d'expérimenter les machines. Pourtant rien n'est utilisable, aucun mécanisme ne peut donner vie aux éléments figés.

La frustration est commune à ces espaces fragiles, inaccessibles et inhabités.

Ce sentiment d'inexistence, commun aux maquettes décrites, laisse à penser que les plasticiens cités s'éloignent du monde en l'observant minutieusement et à distance : ils matérialisent cette distance comme celle d'une méfiance à l'encontre de ce que l'on pense connaître ou reconnaître. Sans activité, sans moteurs, sans vie(s), ces mondes étriqués par les règles donnent lieu contre leur gré à des fictions contraintes et dirigées, inquiétantes. Ainsi, le spectateur ne peut que modérément se projeter dans ces espaces, il n'en a pas envie, ne peut y éprouver ni confort physique, ni bien-être.

La question du confort est abordée par Absalon entre 1987 et 1993, lorsqu'il réalise des maquettes de petit format de ce qu'il nomme des *Cellules*.

Ici, le terme de maquette peut être entendu comme « logique de projet », car ces petits formats sont également reproduits à taille – tout juste – humaine : il s'agit de minuscules compartiments de vie, dans lesquels Absalon se met en scène dans des vidéos, simulant les actes de la vie courante.

Ses maquettes, minimalistes, sont recouvertes d'une épaisse et uniforme couche de plâtre ou de peinture blanche. Elles paraissent naître d'un récit de science-fiction ; leur blancheur et leur régularité, renforcées par un éclairage au néon, expriment une volonté d'ordre. Bernard Mercadé les qualifie de « mondes miniature »¹⁵ ; ce modèle d'habitation est un projet de vie destiné par l'artiste à être reproduit à l'échelle d'une société.

Détail troublant, notamment lorsque l'on associe ces maquettes à leur référent à taille humaine, ces cellules sont destinées à un humain cloîtré dans environ 9 m² (taille minimale d'une cellule de prison à l'époque) ; l'espace, calculé en fonction des gestes et de la taille de l'artiste, est extrêmement étroit. Une seule personne peut y vivre sur mesure, une seule personne au monde peut-être, l'artiste aujourd'hui décédé, qui précisait en 1990 : « Je ne crois en rien, aucune logique ne me convainc suffisamment pour y croire. Pourtant, je tente de créer un système infaillible, ce qui d'une certaine façon est une prison totale. De toute façon, je me sens seul et dans cette prison je me sens toujours seul, mais mieux. »¹⁶ Une prison à lui seul destinée, un univers parfait selon ses critères, bien que l'idée même qu'il puisse exister confine pour tout autre au cauchemar.

Ce projet utopique d'Absalon, comprenant maquettes, cellules et vidéos, donne au terme de maquette un sens proche de ses racines italiennes : la *macchieta* est la petite tache, à entendre comme brouillon. Le terme est utilisé en sculpture pour désigner un modèle « informe » et miniaturisé d'une œuvre en ronde-bosse.¹⁷ C'est un brouillon de monde dans la mesure où désormais, nul ne

pourra l'habiter, s'y projeter, espérer y vivre ; personne ne souhaitera (peut-on supposer) donner vie à ces espaces étouffants.

Le corps est chez Absalon la mesure, la base, et pourtant il semble exclu par notre propre conception d'un espace de vie. C'est également le cas d'autres maquettes à l'architecture tout aussi utopique, celles de Rémy Jacquier.

Pour la série *Cabaret Diderot* la démarche est une fois de plus soumise à un processus contraignant : le point de départ est la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, essai de Denis Diderot paru en 1749.



[FIGURE 4]

Rémy Jacquier, *Cabaret Diderot*, 2006,

vue d'exposition, Galerie Suzanne Tarasieva © Rémy Jacquier, 2013. Tous droits réservés.

Rémy Jacquier traduit le document en Braille, au feutre, et agrandit chaque point à la taille de la pulpe des doigts ; les carrés du Braille deviennent des parallélépipèdes, les points des portes de passage. D'autres lettres de Diderot sont traduites de la même manière et deviennent des maquettes, dont l'échelle est fondée sur la dimension de la main de l'artiste. Les textes morcelés déterminent le nombre d'étages, en tentant de décrire le parcours le plus bref possible. Le noir mat, venant brouiller la perception du volume et absorber la lumière, renvoie à la cécité. Une partition musicale issue d'une transposition du Braille alphabétique en Braille musical accompagne la série.¹⁸

Ces décors figés ne laissent à nos projections qu'une place limitée ; leur existence dépend de ce que l'on ignore d'eux, de cette démarche complexe que l'on devine sans pouvoir la retracer.

L'artiste exprime son intérêt pour un certain type d'architecture :

Enfant, j'avais une passion pour l'exploration des forts abandonnés, en ruine, des *blockhaus* qui émergeaient des plages et au fond desquels s'accumulaient des trésors de canettes de bière, gravats et tessons de bouteilles rancis par l'humidité. Mais me retenaient aussi les formes sans usage déterminé, vestiges de structures, tourelle surmontant un talus. [...] Je me suis souvent demandé ce qui nous retenait dans ces volumes simples. Leur évidence muette, humble ? Ces objets ne disent rien, sont sans message, ils sont, en toute évidence. Deleuze disait des œuvres que leur engagement premier était dans leur forme. Je vois ces volumes qui se dressent, qui se tiennent, je vois leur engagement absolu.¹⁹

Témoignant de son intérêt pour les constructions sans fonction définie, les maquettes de Rémy Jacquier n'ont pas de référent dans le réel, la question de leur usage potentiel n'est pas même secondaire, elle ne se pose pas. Ce ne sont pas des modèles réduits, mais plutôt des modèles restreints par essence. Leur taille n'est pas préétablie, elle découle des contraintes tout en laissant sa place au hasard, qui donnera jour à une forme plutôt qu'à une autre. C'est le paradoxe que relève le critique d'art Karim Ghaddab :

Dans cet œuvre, la multiplication des règles, des procédures et des contraintes (dont le détail technique demeure souvent obscur pour le regardeur) ne semble justifiée que par le désir de transgresser la règle, de déroger à la procédure, d'échapper à la contrainte. [...] Un principe d'incertitude semble s'insinuer dans les procédures les plus normées, si bien que le résultat demeure toujours imprévisible, comme si la forme était minée par une démesure qui pousse de l'intérieur.²⁰

La particularité des maquettes de Rémy Jacquier, d'Absalon ou de Tatiana Trouvé se dessine dans un rapport conflictuel avec le corps qui pourtant sert d'étalon, de référent à leurs espaces. Mais la part de hasard s'insinuant dans un processus de création pourtant réglementé, les choix arbitraires s'imposant parfois aux artistes, viennent enrichir leur œuvre tout en l'éloignant plus encore de toute certitude.

L'œuvre de Rémy Jacquier, ses volumes, ses sculptures ou ses dessins, est ainsi entièrement fondée sur sa propre taille, ses gestes – et le corps humain, plus généralement. Les arcanes de sa pensée sont mis en scène dans ses maquettes, sa logique propre qui pour tout autre peut paraître irrationnelle se délie pourtant avec souplesse, chaque élément découlant presque naturellement du précédent.