

La mémoire fautif (Le plus petit des Little Single parce que j'ai oublier le reste!)

Mémoire et souvenirs défaillants

Depuis longtemps, je sais que la mémoire des objets joue un rôle crucial dans la réalisation de mes pièces. Au départ, je pensais que j'assemblais des objets comme si c'était la première fois. Il s'agissait de formes qui contenaient des éléments provenant de choses diverses que j'avais vues et « cataloguées » quelque part dans mon cerveau. Le temps que ces pièces nécessitaient pour être réalisées embrouillait en partie ma réflexion parce que, entre le moment auquel je « pensais » aux sculptures et leur réalisation, il s'écoulait le plus souvent au moins six mois. Aussi, je me raccrochais à cette mince figure esquissée qui avait surgi dans mon esprit comme à la graine fertile d'une forme prometteuse. Une forme amusante ! Une forme futuriste ! Après tout, qu'est-ce qui peut être plus radieux que le futur ? Je me voyais moi-même comme une espèce de désigner.

Je jouais, durant cette période, un jeu dans lequel je me disais que si je ne n'arrivais pas à me rappeler une des cinq ou six pièces que j'avais en tête, elle pouvait, à juste titre, être ôtée de la pile « à faire ». Excepté une première esquisse, je n'avais aucune idée de ces pièces. Est-ce que je vérifiais la force de l'invention, comme je le pensais alors, ou mes capacités à me souvenir, comme je me le demande maintenant ?

Quelques années plus tard, je tombais, en Suisse, sur une peinture de Magritte qui mit du temps à se frayer un chemin jusqu'à mon esprit. C'est une toile composée très simplement avec un fond gris et, partant du coin supérieur droit de la toile, une forme noire biomorphe s'étendant en diagonale jusqu'au centre de la peinture en dessinant deux grandes flaques. À proximité, Magritte a écrit « souvenir d'une femme » et, en-dessous, près d'un cercle noir, il a ajouté « cheval ». Avec le temps, cette peinture a complètement renversé la manière dont je conçois la mémoire des formes et leurs relations avec celles que je réalisais.

La peinture de Magritte montre une vision très pessimiste des relations entre la mémoire et la création. Le sujet principal, « la femme », est à peine reconnaissable. En fait, elle disparaît presque totalement en une sorte de tache. Le cheval au bas de la peinture est, lui, quasi effacé. Il faut les fixer et les retenir tel quel, comme un souvenir de ce qui devait être : le pressentiment d'une image discernable vaut mieux que rien.

Je ne veux pas que le lecteur confonde ce type de mémoire avec la mémoire sélective : cela n'a rien à voir. En fait, c'est exactement le contraire. Quand un souvenir a été « sélectionné », je suppose que l'esprit travaille dix fois plus pour essayer de justifier sa présence future. Ces souvenirs sont souvent les plus clairs, comme rendus plus nets par les ciseaux de monteur qui les ont isolés. Et l'on se rappelle rarement des formes de cette manière. Elles n'appartiennent pas, généralement, à cette catégorie parce que les souvenirs gestaltistes sont, normalement, inscrits dans une temporalité.

Je m'intéresse exactement au contraire, au petit élément périphérique, au truc visuel qui capte le regard. Ce dont on se rappelle de la fenêtre d'une voiture en mouvement ou en balayant du regard l'étalage d'un magasin. Je ne crois pas avoir de contrôle sur ce type de mémoire. Je saisis parfois quelque chose d'un objet soit en le dessinant soit en l'achetant mais je pense que ce sont réellement des tentatives pour « fixer » l'image quand je doute de pouvoir suffisamment m'en rappeler.

Qu'arrive-t-il exactement à quelque chose de « mémorisée » ou d'emmagasinée si je ne suis pas réellement conscient du moment de son enregistrement ? Je peux seulement en juger par le résultat : une sculpture constituée de bribes de formes déjà vues. Je vois les choses les plus extraordinaires : mon esprit a mélangé des coquilles de moules avec des vaisseaux spatiaux et des figures de l'île de Pâques avec des fentes de boîtes à lettres. Étrange comme je me rappelle deux des plus anciennes, c'est plus facile dans ce sens, d'essayer de comprendre les formes quand elles apparaissent pour essayer de minimiser l'urgence de leur réalisation. La fraîcheur de l'instant : BOUM !

Maintenant, je pense avoir découvert ce qui trame entre mon cerveau et ces formes. Les

choses deviennent des images et sont stockées. Où, comment ? C'est le boulot d'un bureaucrate de bas étage débordé qui est assiégé par les images et qui fait de son mieux pour mettre de l'ordre en les fourrant dans les chariots de supermarché qui jonchent les couloirs de mon esprit. Et nom de Dieu, qu'est-ce que l'ordre ? Je ne peux même pas ranger une étagère de livres encore moins une bibliothèque ! La tentative récente de la bibliothèque du Congrès pour retranscrire dans un même temps tous les discours du gouvernement tout en archivant ce qui avait été mis sur des microfilms en train de se désagréger à une vitesse accélérée me semble être la métaphore la plus juste. On a ressaisi des tas de ces machins au format numérique mais, dans quelques années, quand le boulot de retranscription des microfilms sera fini, les ordinateurs seront devenus des antiquités et tout cela avec tout les discours prononcés depuis devra être retranscrits sur autre chose. Cela transforme le travail des vidéastes qui reformatent perpétuellement leurs disques en une partie de plaisir. Quoi qu'il en soit, si j'aime cette métaphore c'est qu'à la simple pensée de cette tâche gargantuesque, tout semble s'effondrer.

Peut-être s'agit-il d'une métaphore plus marquante que d'une métaphore logique mais, pour moi, elle est intuitivement juste. Je ne suis pas en train d'opposer la pierre et le bronze à des matériaux plus éphémères. Cela m'importe peu. Ce qui m'intéresse est la dégradation des choses souvenues et, j'en suis sûr, senties. Pourquoi, autrement, l'œil saisirait quelque chose dans sa course ?

Je fais face à une perte constante. Les objets maintenant si dégradés ne reviennent pas à la surface comme je les voyais alors. Ils ré-émergent fusionnés avec d'autres objets. Cette fusion rend la plupart des choses difficilement reconnaissables. Je n'ai pas sculpté ces moments de fusion parce que je ne peux pas distinguer où ils se produisent. Mon cerveau mélange tout et glisse sur les bosses d'une mémoire défaillante. Ce processus me surprend constamment. C'est comme si l'esprit était perpétuellement en train d'essayer de redresser ses insuffisances en polissant et en lustrant ce désordre mémoriel.

Tout cela m'amène à me questionner sur les raisons qui font que je fabrique des objets. Je peux fournir deux réponses distinctes, ce qui, probablement, m'aidera. La première réponse me ramène aux idées de Winnecott sur les objets transitionnels. Le besoin que j'ai de con-

tinuer à investir de sens les objets inanimés me semble plus convaincant que n'importe quelle autre théorie. Toutes ces idées sur l'artiste donnant un ordre au monde conviennent effectivement à quelques œuvres mais j'ai l'impression d'être bien trop ambitieux pour juste consommer de nouvelles images et d'avoir le désir de les éliminer après coup. De plus, je suppose que mon esprit dispose de ses propres moyens pour éliminer ces choses.

Faire de la sculpture a aussi quelque chose à voir avec le parcours de mes mains sur les objets. Je crois que c'est un moyen pour combattre le désespoir, la perte et l'abandon qui sont ancrés dans la mémoire. La relation que j'ai avec les choses, que ce soit en les utilisant ou les fabriquant, a un effet important sur moi. Je pense que l'action répétitive de mes mains travaillant les objets m'aide à me souvenir et à ordonner ces images. Elles me semblent bien plus venir à la surface quand je travaille, ce qui n'est pas le cas quand je fais juste des dessins. Aussi, ce doit être la relation aux choses qui établit en quelque sorte un pont. Et plus je travaille à la surface plus je me sens calme et concentré.

Nouveau chapitre (un entre-deux à la périphérie de l'œil)

On pourrait arguer que ce qui arrive à la périphérie de l'œil vient de l'instinct et que toute la nécessité que l'on a de se focaliser là provient de l'intuition innée qui est mise en mouvement en laissant la périphérie fonctionner. Autant cela semble attirant, autant je crois que ce n'est que partiellement vrai. Bien sûr, il y a un certain degré d'intuition qui se produit sur les bords des choses mais je ne crois pas que toutes les images que l'on a rassemblées devraient être traitées ainsi. C'est juste beaucoup trop d'informations entrantes. Je crois plutôt que ce qui fait surface est ce qui a une importance particulière.

Pour penser autrement au phénomène de la vision périphérique examinons la couleur. Deux sculpteurs, Judd et Sugarman, qui ont pensé aux connections entre la forme et la couleur, me viennent à présent à l'esprit. Ma pensée sur la forme, la sculpture et la vitesse doit beaucoup à Sugarman. Il est le premier pour moi à avoir parlé des relations entre la forme et la couleur. J'ai remarqué que la couleur avait une manière d'apparaître qui pouvait être rapide ou lente. Si les couleurs se détachent d'elles-mêmes, une couleur qui est plutôt brillante et pure a de plus grandes chances de sembler rapide qu'une couleur dégradée

mais, dans la partie la plus claire du spectre chromatique, je sens que les jaunes, par exemple, sont souvent plus lents que les rouges ou les oranges. Ou, pour les mêmes raisons, un bleu de Prusse, même avec son mordant, a un effet plus lent que l'outremer. Quand je travaillais avec de la cire brune, je pensais toujours à la forme et à la couleur comme à une intersection entre deux sensibilités. Inévitablement, je jouais avec la vitesse de la couleur en relation avec la « vitesse » de la forme.

Toute cette histoire de vitesse devient naturellement plus compliquée avec les interrelations entre les couleurs et, bien que Judd n'ait pas écrit tant que cela sur la couleur, et certainement pas sur la couleur et la vitesse, je pense que c'était des problématiques sur lesquels il s'est concentré à certains moments. Par exemple avec ses progressions horizontales. Mais ici, tout comme avec Sugarman, il travaillait avec une seule couleur, laissant le métal réfléchissant donner la sensation de la « vitesse ». Plus tard, dans sa carrière, et je suppose que c'est parce qu'il réagissait aux boîtes d'acier installées à Marfa, Judd créa une série extraordinaire de boîtes multicolores. Ce qu'il avait remarqué était que les boîtes d'acier trempé absorbaient l'environnement extérieur tout en le réduisant à des explosions « rapides » de couleurs reflétées. C'est l'effet le plus curieux d'une boîte fixe d'acier inoxydable feuilleté qui réfléchit la couleur et crée le sentiment d'une plus grande intensité chromatique tout en donnant la sensation qu'elle passe en un éclair. Dans les deux groupes, la couleur éclate d'une certaine manière à la périphérie de l'œil. D'une façon ou d'une autre, elles évoquent la perception d'une couleur vue d'un train à grande vitesse.

Finalement, ce qui est étrange à propos de pas mal de couleurs, spécialement celles qui sont utilisées de cette manière, c'est que, quelle que soit la couleur que vous choisirez, vous arrivez, en fait, à évoquer la vitesse et non la couleur. D'une façon ou d'une autre, beaucoup de couleurs finissent pas ne plus concerner la couleur. La couleur, à ce moment, cesse de fonctionner (comme elle seule peut le faire si bien) comme un grand bol de sensations. Quel que soit le niveau où je me place, je commence juste à percevoir le sens de la relation entre la vitesse, le sentiment et la couleur en ne m'attachant pas à l'emprise étouffante d'un élément en particulier.

Nouveau chapitre (deux souvenirs elliptiques)

Il y a deux expériences esthétiques auxquelles je ne cesse de penser et, tandis que j'écris ceci, je sais maintenant où les placer. La première expérience s'est produite lors d'une visite au musée Thorvaldsen à Copenhague. Ce que j'aime, entre autres, dans ce lieu, c'est qu'il fut installé par l'artiste avant sa mort et, pour une fois, les intentions de l'artiste et celles des conservateurs sont identiques, donc plus justes. Les salles qui m'intéressent particulièrement sont des séries de petites salles au deuxième étage qui ont le caractère générique de salles de musée. Dans celles-ci, la fenêtre est toujours du même côté avec une succession de portes communicantes à angle droit rapprochées le plus près des fenêtres pour disposer du plus possible de murs dégagés pour les œuvres. Ces fenêtres sont plus hautes que d'habitude et disposées de manière à ce que la lumière projetée soit dans un angle de 35 à 45 degrés avec deux reliefs placés au niveau de l'œil qui occupent, plus ou moins, toute la longueur des grands murs. À l'extrémité, en face de la fenêtre, se trouve une grande sculpture en ronde-bosse. Chaque salle est peinte d'une couleur différente (je me souviens d'ocres jaunes, de verts sombres et de pourpres) ; les sculptures sont soit en plâtre, soit en marbre. Le marbre par la manière très douce dont il absorbe la lumière fonctionne mieux mais j'imagine qu'il a dû en vendre quelques-uns pour financer ce projet. Ce qui me captive le plus est que tout est modifié. L'émotion vient de la couleur et non du sujet de la pièce principale mais, néanmoins, les deux sont en relation. Aussi, l'action, ou le mouvement, se passe dans les reliefs placés au niveau de l'œil qui non seulement se déploient cinématiquement mais vous repoussent, également, jusqu'au fond de la pièce afin que vous dirigiez votre regard sur l'élément principal de la salle qui, par opposition, apparaît comme étant encore plus immobile. C'est, d'une certaine manière, composé comme certaines peintures de Bonnard où le sujet principal se trouve à la périphérie dans le sombre alors que, au centre, là où la couleur est la plus forte, rien ne se passe excepté une jouissance de la « colorité ». Le génie de ces salles est de produire un décalage entre la forme et l'émotion. Cela me rappelle des tragédies grecques dans lesquelles toute l'action violente se déroule en dehors de l'espace scénique.

Le deuxième de ces souvenirs elliptiques est lié à un séjour dans le Languedoc il y a quelques années. Outre d'aller voir l'exposition d'un ami, j'avais pris une journée pour faire un tour en voiture afin visiter les abbayes romanes de la région. Peut-être fut-ce l'effet d'en voir plusieurs en un seul jour qui me donna, alors que je marchais dans chaque cloître, une

sensation étrange. Ces édifices me firent autant d'effet que les cubes blancs des galeries d'aujourd'hui. Rien de l'extérieur ne distrahit. Les trois éléments qui contribuent à rendre l'espace signifiant sont réduits au minimum. D'abord, il y a le fait que l'on marche autour d'un espace protégé puis il y a la lumière se projetant entre les colonnes espacées et, enfin, la structure elle-même—un déambulatoire rectangulaire avec un mur sur son périmètre externe et des colonnes dans son bord intérieur—qui est la clé qui unifie l'espace parce qu'elle fond ensemble tous les éléments. Ce qui me frappa est le fait que les positions des colonnes étaient, tout comme leur taille, différentes dans chaque espace. Ce qui n'est pas inhabituel si l'on considère que les moines ou les nonnes chantaient dans ces espaces pendant des heures, généralement une forme de chant répétitif propre à chaque lieu. Cela me frappa que ces chants soient, à chaque fois, personnalisés dans tous ces espaces par la disposition des colonnes qui fournissait la rythmique à la fois des mots et de la marche. Cela m'est devenu évident en regardant la manière dont la lumière interrompue par chaque colonne rythmait le sol en donnant la pulsation spirituelle. Et, ainsi, la structure élémentaire à la fois de l'espace et de son utilisation n'était perçue littéralement qu'à la périphérie de l'œil.

Traineaux/ Mort/ Gisants

Récemment, j'eus un aperçu des relations entre la mort et la vitesse. Pendant ma résidence à Saché, je travaillais sur une grande lithographie qui a été, par la suite, imprimée à l'école des beaux-arts de Rouen. Je pensais faire un énorme dessin avec des petits crayons. Les dessins (comme je devais réaliser trois dessins pour chaque passage couleur) allaient être réalisés dans des trains. J'ai, depuis longtemps, une fascination pour les trains mais, il y a peu de temps, comme je donnais une importance accrue à ce qui se passait à la périphérie de l'œil, j'ai pensé que le train était le moyen de transport parfait pour traverser l'espace tout en laissant l'œil se rappeler rapidement, presque instinctivement et sans nul doute imparfaitement, des choses. Des périodes de temps très définies devaient, également, compresser, en « un mariage forcé » en quelque sorte, les pensées traversant mon esprit avec ce que mon œil attraperait de l'extérieur. Lorsque j'en eus presque fini avec le troisième dessin le projet sembla de plus en plus confus et la dernière strate fut presque remplie d'une écriture légère plutôt que dessinée. Je voulais mettre tout cela sur le papier en inclu-

ant l'ennui et la fatigue – si de telles choses peuvent être dessinées.

À un moment, au cours de ce projet, comme je voyageais quelquefois juste pour travailler, je pensais à H.C. Westermann et décidais d'intituler cette gravure « Visite d'abord la France » en m'inspirant de ses lithographies intitulées « See America First ».

La suite de cette découverte fut provoquée par la visite d'une exposition sur les gisants à Paris. Cela me frappa que ces sculptures soient à ce point en forme de torpilles pour propulser l'âme dans un autre monde, jusqu'aux mains en position de prière qui sont des gouvernails parfaits. Le corps glisse et on doit vraiment réajuster son angle de vision pour voir le visage. Ils me firent penser au paysage défilant vu d'un train, aux pièces horizontales de Judd, particulièrement celles qui sont multicolores, celles où la couleur éclate plus ou moins, produisant, à partir d'une structure géométrique très simple, un désordre coloré.

De retour à Saché, je me mis à réaliser des formes à partir de couvertures roulées autour de tubes de plastique et d'acier, le tout encerclé par des sangles de levage... Des choses attachées qui ont l'air de radeaux. Il y a une lenteur dans ces pièces qui vient de la nécessité de ralentir les formes avec des couleurs éteintes. Et il y a aussi des traîneaux : aussi longtemps que j'ai l'idée d'essayer d'en finir huit d'entre eux. Encore une fois, je me vois sur eux, traversant à toute vitesse l'espace. Je comprends maintenant que mon cerveau essaie de relier toutes ces images différentes. Ainsi, d'une certaine manière, la mémoire ne travaille pas à partir d'une image mais à partir d'une sensation, celle du passage.

Et, pour finir, une constatation ; je me souviens de la dernière nuit passée à observer ma mère à la toute fin de sa vie, s'éteignant. Elle avait arrêté de manger depuis plus d'une semaine, elle avait même arrêté les liquides mais, dans son état semi-délicieux, j'eus le sentiment que son cerveau était en pleine activité. Les yeux pétillants d'un enfant en train de jouer me vinrent à l'esprit excepté que les siens étaient fermés. J'eus l'impression qu'elle était en train de refermer les épisodes des souvenirs de sa vie. Ce processus avait commencé des mois auparavant et je pouvais l'observer fixant l'espace le regard vide. Je savais que son esprit n'était pas à la dérive mais que des souvenirs étaient rassemblés, disparaissaient, la paix faite avec eux dans certains cas, avant d'être stockés pour de bon. Cela me

rappelle l'extinction d'un ordinateur. Au lieu de le mettre en « veille », l'éteindre signifie que les programmes que j'avais ouverts, il y a peut-être des semaines, visibles seulement par une icône en bas, allaient, chacun leur tour, surgir (pense au dernier saut de Nijinski, Éric!), et scintiller une dernière fois avant de s'éteindre. Je suis vraiment convaincu de l'activité de son esprit car à un autre ami, des semaines avant sa mort, elle a désigné ses dernières peintures et a dit qu'elle avait dû toutes repeindre. J'ai compris que c'était sa manière de se réconcilier avec les pires souvenirs de sa vie. Dans la classification des peintures, elle était, sans aucun doute, une meilleure archiviste que moi. Je me demande si c'est ce qu'ils veulent dire en disant que la mort est plus paisible si l'on peut parcourir une dernière fois sa bibliothèque en portant le regard sur le pêle-mêle de ces armoires qui composèrent votre vie et en étant capable de claquer ces portes avec force et en ricanant devant l'étrangeté de tout ceci.