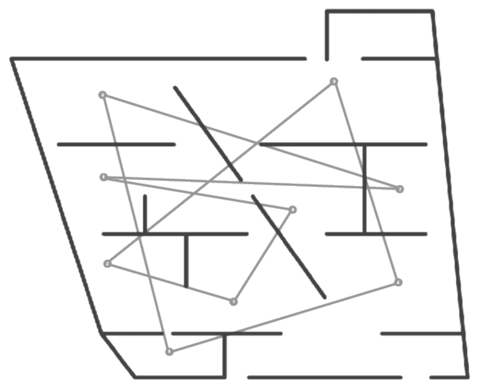
ON N'Y VOIT RIEN / MAIS ON RESSENT TOUT

C'est aussi l'une des deux premières salles que l'on voit en entrant dans l'espace d'exposition.
On arrive face à une plaque de contreplaqué courbée qui se détache du mur et recouvre les spectateur·ices
À sa droite, pendent les fils des perceuses et visseuses comme oubliées sur la cimaise.
Au centre de la salle, monté sur roulettes, un paravent presque aussi haut que le mur, tapissé de photo de morceaux de nuages sur un ciel bleu, qu'on pourrait observer à travers un chariot, sur roulettes lui aussi, fait de deux plaques blanches et carrées, séparées par quatre barres en acier, trois rondes et une carrée.



04

Écouter le podcast

NOS DIRES ONT LA VIE COURTE, CONVERSATIONS ET JEUX DE FICELLES

est une journée d'échange autour de l'exposition *Parler avec elles* conçue par Émilie Parendeau. Elle fut présentée au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA le 6 décembre 2023 et prit appui sur un protocole de conversation simple basé sur les jeux de ficelles, c'est-à-dire des figures construites collectivement qui permettent de faire circuler la parole.
Nos dires ont la vie courte est une proposition des étudiant·es du Master 2 recherche arts plastiques de l'université Bordeaux Montaigne, en partenariat avec le Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, réalisée dans le cadre du séminaire de recherche-création proposé par Pierre Baumann.

Sasha ANIKIEVA, Chaza AYOUB, Taslima BAKHTA-NELLIS, Heidi BARRE, Pierre BAUMANN, Camille BOIVIN, Alice CHAN-ASHING, Claire COMMES, Anne-Claire GOUSSET--LACROIX, Ismaël JEAN-BAPTISTE, Adeline NEBOR, Apolline SATTA, Lisa TAULEIGNE

CLAIRE
SENSATION, HISTOIRE DE L'ART, FAMILIER

On n'y voit rien, c'est le titre de l'ouvrage qui regroupe les diverses interventions radio de l'historien de l'art Daniel Arasse, sur France Culture. L'exercice auquel se prêtait Arasse, et qu'il menait d'ailleurs avec brio, me fait penser à ce que nous tentons de faire ici. Parler avec les œuvres. Lui, savait toujours comment faire se les imaginer aux auditeur·ices, au plus près du détail, et dans une logique de la sensation. Je pense notamment à sa description et analyse de l'oculus de La *Chambre des époux* dans le Palais Ducal de Mantoue. Cette voûte céleste jonchée de *putti* qui nous regardent les regarder, elle m'est rappelée par les paravents d'IFP, sans les angelots ici, mais peut-être se cachent-ils derrière…

On n'y voit rien, c'est le nom de salle qui m'est le plus familier dans l'exposition. Bien que « familier » ne soit pas vraiment le terme le plus adapté pour décrire le rapport premier à ces œuvres. Elles semblent comme résister au regard.

Car en effet, à première vue (ou non justement) on n'y voit rien. On n'y voit rien devant le monochrome blanc. On n'y voit rien car seul un œil céleste, et omnipotent, traite le ciel en paravent (et de toutes manière, ça ne se fait pas d'épier derrière un paravent, bien que certains vieillards aient épié certaines Suzannes, que certains regardeurs aient collé mirette pour voir trempette dans une certaine chute d'eau). On n'y voit rien, et un chariot dérange même ce qu'il faudrait voir, on y voit rien, décidément tout est noir. Le personnel ménager a commis quelques oublis, on renoncerait presque à rester ici : vite ! Rejoindre la salle des glaces ! Au moins, on y verra quelque chose, même si ce sont nos propres grimaces.

Mais au moment de quitter la salle pour rejoindre les miroirs, l'effroyable se passe : une vague gigantesque s'abat sur mes traces. C'est en passant sous l'œuvre de Labat que que je perçois enfin quelque chose, ici. Une sensation s'impose. Qui l'eût cru qu'il faille se rapprocher si près d'un monochrome blanc pour y voir enfin quelque chose.

Certes, face aux œuvres du mouvement du *Color Field Painting*, il est conseillé de se tenir très proche des tableaux, le nez dans la peinture, pour être dans la couleur. Georges Didi-Huberman, qui sur certains points me rappelle Daniel Arasse, a écrit *L'homme qui marchait dans la couleur*, dans lequel il parle de ces expériences immersives, chez James Turrell notamment. Mais rien ne m'appelait à faire de même face à l'œuvre *Affinity* de Pierre Labat. Ni couleur comme chez Mark Rothko, ni pièce ou couloir immersif comme chez Turrell. Une structure neutre s'abat sur moi de toute sa neutralité. Et pourtant, une fois dessous, ce qui diffère d'être « face à », c'est cette neutralité totalisante, qui a permis l'émergence d'une sensation. L'œuvre s'est comme activée et j'ai compris sa nature de support : un support de mes sensations, j'étais sous la vague, sous son poids, j'étais rappelée à cette sensation connue du rouleau qui imminemment va s'abattre et nous emporter, cette vague qui demande de prendre sa respiration pour un temps indéterminé. Toutes ces sensations me revenaient en un bloc compact.

Finalement l'excessive neutralité de cette œuvre fonctionne comme un raccourci vers la sensation, ou un support de celle-ci. C'est comme si l'objet de la vague, si on peut dire, au sens d'un objet intensif, avait été poncé de ses caractéristiques jusqu'à ne garder que la fine couche, qui suffit à peine, à ramener la totalité submergeante de la sensation. Alors oui on n'y voit rien, mais on ressent tout.

PS : On pourrait ici rappeler la notion d'haptique convoquée dans plusieurs ouvrages* par Gilles Deleuze notamment pour qualifier l'espace lisse. C'est la première fois que je cite Wikipédia dans un travail, et c'est dommage que ça arrive au Frac mais la citation suivante est assez éclairante : « L'haptique y est dévolu à un espace de proximité et d'affects intenses sans hiérarchie. L'espace lisse est sans profondeur visuelle. C'est un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet, de se laisser investir par lui et de s'y perdre. Le philosophe propose des développements sur l'art haptique comme antithèse de l'art optique. C'est le travail d'une forme de vision rapprochée (…). C'est un espace aformel sans contour de forme bien précis et sans représentation formelle du sujet. »

**La logique de la sensation* (chap. IV) et *Mille Plateaux*

3

Les yeux sont au repos alors que le corps est au travail. C'est pour ça que je me suis intéressée au mot de Claire « sensation ». Est-ce que tu pourrais nous parler de quelles sensations ce corps au travail va déployer face à ces objets remplis de vide ?

En effet, en évoquant la « sensation » je me rattache au corps comme toi. « On n'y voit rien » se pose à nous comme un problème qu'il faudrait résoudre. Le mouvement du spectateur serait la solution (compréhension par le corps). J'y ajouterais un mouvement supplémentaire : le passage de l'optique à l'haptique.

SASHA
LE VIE, L'ABSENCE, L'INVISIBILITÉ

5

Le vide de cette salle nous invite à se déplacer et à se mettre "dans" l'œuvre. Ainsi donc, le·a spectateur·ice devient une partie de l'œuvre. Les œuvres de cet espace nous invitent à être présent·es devant elles. Néanmoins, l'absence est le personnage principal de cette salle. Elle se joue différemment dans chacune des œuvres. La sculpture de Pierre Labat crée une absence spatiale, délimitant l'espace par une courbe. Dans l'œuvre de Didier Vermeiren, l'absence se manifeste dans l'immobilité d'un paravent, qui est censé pouvoir bouger.

Cette salle me fait penser à l'œuvre, qui n'est pas visible dans cette expo, celle de Florence Jung. Absente dans les salles, elle fait partie de l'exposition, présente dans la ville de bordeaux. Cette œuvre, comme les autres présentes dans cette salle, nous invitent à nous déplacer, à sentir le vide et à essayer de retrouver comment il est possible d'interagir avec lui.

J'ai choisi Sasha pour ses mots clés, de prime abord les sensations essentielles peuvent rejoindre ce que tu évoques. On peut se dire qu'il n'y a pas énormément de choses, mais c'est un grand espace contenant des pièces pouvant être monumentales.

Personnellement ce que j'ai ressenti par la suite, c'est qu'il y avait un récit, peu importe le déplacement que tu effectuais dans la salle, on nous raconte quelque chose. J'aimerais donc en savoir un peu plus sur ton point de vue.

C'est pour ça que je me suis liée à Anne-Claire parce que tu parles d'immobilité et c'est complètement en opposition avec le corps en mouvement, la dualité du corps en mouvement et de l'œuvre immobile, qu'est-ce que ça crée ?

PIERRE
CIEL DÉGAGÉ, TEMPS CLAIR

1

Entre les deux plaques de bois et les quatre montants métalliques du chariot de Vermeiren, il y a un cube vide.

De part et d'autre du paravent du collectif IFP, il y a deux formes polyédriques vides.

Dans la courbure de la vague de Pierre Labat, le vide courbe, encore.

Entre ces espaces négatifs, il y a des corps.

Le négatif ne définit pas des espaces déceptifs.

Il construit des volumes peu perceptibles à l'image de négatifs photographiques.

Ces espaces négatifs sont les réceptacles de nos sensibilités.

Nous serions les corps positifs de ces espaces sensibles.

Il n'y a plus d'image, il y a des corps.

Les œuvres deviennent des zones de réactivation de l'expérience de perception. Ce sont, comme dirait John Cage à propos des *Whites paintings* de Rauschenberg, « des aéroports sur lesquels se posent les lumières, les ombres et les particules. ».

Elles définissent des climats trompeurs d'ordre météorologiques (il fait grand beau chez IFP, mais c'est un artifice de communication), mais aussi subjectifs, comme des « climats de confiance » (concept développé par mon frère artiste Sylvain Baumann) qui permettent à chacun·e de faire l'expérience sensible et mobile (sur roulettes) de l'espace de manière tout de même un peu surjouée.

Ces questions de perception spatiale et de conception négative me semblent forcément « matcher » avec Heidi

Je me suis reliée à Pierre par rapport à ce que tu as dit sur John Cage et donc la poussière, les White Paintings et le parasitage. C'est pour ça que je me suis intéressée à ton travail.

2

HEIDI
MOUVEMENT DU SPECTATEUR, PERCEPTION SPATIALE INVERSÉE

La salle s'intitule *On n'y voit rien* et fait référence à un ouvrage de Daniel Arasse. L'auteur y questionne, par l'analyse d'œuvres, notre façon de regarder les œuvres. Ainsi, si on n'y voit rien, c'est qu'on ne sait pas voir. L'espace de l'œuvre est-il alors un espace uniquement visuel ? Et, le corps du spectateur appartient-il à l'espace de l'œuvre ?
Avec le chariot de Didier Vermeiren, l'espace n'est effectivement pas seulement visuel, il serait aussi conceptuel : il faut avoir conscience que l'espace entre les deux plateaux n'est pas vide mais rempli de l'espace du vide. Ce vide se matérialise grâce aux lignes produites par les différents éléments constituant le chariot. On a ici à faire à une perception spatiale inversée. On perçoit grâce aux éléments présents ce qui ne semble pas être là. Avec l'œuvre de Pierre Labat on peut s'imaginer que le corps du spectateur va suivre la même courbure que l'œuvre au moment de sa confrontation avec celle-ci. L'espace de l'œuvre deviendrait donc une sorte d'exemple d'espace / de modulation de l'espace.
Si l'on considère alors que la perception de l'espace est avant tout une perception par le corps plus que par le regard, il semblerait que dès lors que le corps du spectateur entre en mouvement par l'action de l'œuvre, il ne se trouve plus dans une simple relation de projection sur l'objet. On pourrait donc considérer que l'espace de l'œuvre s'étend jusqu'au corps du spectateur. Finalement, l'ensemble des œuvres de la pièce implique un corps qui se déplace. Un jeu d'aller-retour entre les yeux et l'œuvre génère une mise en mouvement du corps du spectateur. Cette mise en mouvement correspond à l'activation de l'œuvre : le spectateur devient acteur de l'œuvre.

6

ANNE-CLAIRE
IMMOBILE, FLUX

La vue est perturbée par les différentes œuvres placées dans cette salle. Elles occupent plusieurs plans spatiaux. Non seulement la vue est perturbée, mais le déplacement du spectateur l'est aussi. Le corps en mouvement parmi ces œuvres est contraint dans sa déambulation.

Par ce trajet mené par le spectateur, il active ces œuvres qui semblent immobiles. Il active « l'objet à regarder(…) et l'objet pour regarder ». L'œuvre *Ciel*, paravents de Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas coupe la circulation de l'air, elle est l'intermédiaire qui bloque cette circulation. À travers l'œuvre, le *Chariot* de Didier Vermeiren, laisse des zones vides avec ces plateaux de plâtres ; celles-ci pourraient laisser s'échapper des particules de poussières circulant dans l'air, mais leur déplacement serait interrompu par ce paravent. Essayant de s'échapper dans cette image esthétisante du ciel, dont l'objet paravent en est devenu le support, il y a une confrontation du corps à l'objet et des objets entre eux.

Dans la salle *On n'y voit rien*, en un sens, le spectateur ne perçoit pas ce qui se joue entre ces objets et leur place. Ce qui est invisible à l'œil nu, ce sont ces flux qui activent les œuvres, les corps qui les bouleversent et les formes qui les bloquent. La poussière est présente différemment aussi, faisant partie de l'œuvre *Le Chariot*, elle devient l'ombre du Ciel, paravents. L'artiste Didier Vermeiren a déclaré « le déplacement, le mouvement, c'est le sujet de la sculpture. »

4

LISA
DÉPLACEMENT, POÉSIE, IMAGINAIRE

Une atmosphère aux allures d'un studio ou d'un tournage laissé à l'abandon. Cette configuration m'interroge sur la frontière entre le réel et l'illusion. J'appuie sur cette impression en m'imaginant être plongée dans le décor d'un film en cours de réalisation. Partie dans cette idée, j'avais même ce ressenti que nous étions dans les coulisses de notre esprit, à la frontière entre le conscient et l'inconscient, et que notre cerveau nous préparait une bonne histoire pour la nuit. Nous sommes le metteur en scène d'une pièce théâtrale. Chaque pas que nous faisons, chaque angle que nous explorons, modifie la mise en scène de cette salle immersive.

Elle devient ainsi un espace en perpétuel mouvement, éveillant nos sens et nous invitant à participer activement à la création de notre propre expérience.
Le rapport entre le sol et le plafond souligne une circulation de la lumière et de notre regard, de manière douce et poétique. L'idée d'une mémoire en devenir, ou d'une mémoire en cours d'acheminement se renforce. Le déplacement de notre corps dans cet espace semble être la clé de l'activation des œuvres qui nous entourent. On n'y voit rien devient un objet à regarder, une entité vivante qui réagit à notre présence. Elle évolue de simple contenant d'objets à un élément dynamique.