

Édito

Le beau danger

Édito

Le beau danger

Jouons à être de mauvais élèves. Que font-ils, ceux qui refusent d'adhérer à l'apprentissage des rapports de pouvoirs, ceux qui ne peuvent s'empêcher de ressentir une sensation d'emprisonnement, d'inutilité ou d'impuissance, ou simplement qui n'acceptent pas d'agir sans saisir le sens de leurs actions? Et si travailler était un choix, un besoin qui nous happe plutôt qu'une contrainte que l'on subit? Ne s'agit-il pas de trouver sa place dans le travail plutôt que *du* travail? Situer son rôle dans le paysage sociétal au lieu qu'il nous dépasse? Jouons à être de mauvais élèves, nous qui ne l'avons jamais été à l'école, mais qui le sommes devenues aujourd'hui par la force des choses, par le simple fait de refuser ce qui nous est dicté comme *stratégie de vie*. Quelque chose se passe plus bas, dans la pénombre, au fond de la classe. Le sol, notion questionnée à travers TALWEG 04, se lie intrinsèquement à cette attitude qui dit «non», à la force tranquille qui se déploie. Cette envie de regarder le sol que l'on partage est une invitation à se détendre – s'étendre sur le sol, calme et éveillé au monde, et ainsi changer de point de vue, reconfigurer le regard; le paisible comme seule condition acceptable pour garder la tête froide et faire de la quête

de sens une exigence fondamentale. Le sol, c'est ce que nous apprend l'école, c'est la mémoire et le désir: creuser et construire. Nous marchons dessus, nous apprenons à nous redresser, à mi-chemin entre la mémoire et le désir, entre un passé qui ne jamais se résout et un futur toujours à actionner. Oui, c'est cela. Inventer le futur passe par une reconfiguration – et non par une table rase – de la mémoire. Les possibles de demain, encore à réaliser, sont aussi nombreux, vivants, fragiles, que le sont les possibles d'hier. Faisant de l'apprentissage des temps un enjeu de l'Histoire, Patrick Boucheron nous invite dans son texte «L'archéologue radical» à regarder avec conscience ce *beau danger* dont se méfiait aussi Michel Foucault, qu'est la mise en récit. C'est-à-dire: quand le travail se conforte en un discours galvanisant, figé sur ses acquis. Prenons garde à ne jamais succomber à la facilité des raccourcis, ni à la paresse ni aux enivrements prophétiques qui manipulent les idées et les générosités, quitte à ce qu'elles donnent des visions du présent un peu déplaisantes. L'Histoire est des fictions qui ébranlent tout roman nationaliste, toute tradition pétrifiée en un territoire défini, toute frontière qui se ferme comme autant d'absurdités rassurantes puisque aveuglantes. Apprenons l'Histoire, car elle nous apprend beaucoup du reste:

de nous-même, de l'autre. C'est lorsque la société s'éloigne de la mémoire et du désir qu'elle se crispe, se referme sur elle-même ; que le sol se dresse pour se former en remparts et en murs. L'Histoire, c'est le courage de sauter avec joie par-dessus les hystéries :

Je hais les haies
Je hais les haies
qui sont des murs.
Je hais les haies et les mûriers
qui font la haie
le long des murs.
Je hais les haies
qui sont de houx.
Je hais les haies
qu'elles soient de mûres
qu'elles soient de houx !
Je hais les murs
qu'ils soient en dur
qu'ils soient en mou !
Je hais les haies
qui nous emmurent.
Je hais les murs
qui sont en nous !

enseignait Raymond Devos.

Les mauvais élèves ne jouent pas avec le feu, ils jouent de leur mieux. Que ce soient les sols qui cachent leurs histoires de Myriam Voreppe, les sols qui se lisent de Roland Görgen ou se regardent d'en haut d'Hélène Mutter, les sols qui nous perdent de Vincent Chevillon ou ceux qui s'arparent de Guillaume Barborini, le sol recouvert de Marina Guyot, ouvert de Clara Denidet ou découvert de Mathilde Caylou, les sols habités d'Antoine Picard, presque vivants de Camille Paulhan, refuges pour

Farah Khelil, les sols qui apparaissent d'Ursula Schachenhofer, qui nous attirent de Clémence Choquet & Mickaël Gamio, ou mouvants de Claude Horstmann, ils pointent tous notre regard vers le bas. Ces gestes disent qu'on apprend sans cesse à regarder au-delà de ce qu'on voit, à bousculer les certitudes et à s'éloigner des doctrines, à se méfier, vraiment, du *beau danger*.

L'école nous montre comment vivre ensemble. Elle amène aussi la question de l'autonomie et du courage de l'intelligence – savoir être seule. Là réside tout son paradoxe magnifique. Elle nous demande d'adhérer à un système qui requiert silence et obéissance, et nous sensibilise à nous en détourner en nous autorisant à se sentir en colère, à avoir honte, à ne pas adhérer ; elle est collective et fait de nous des êtres indépendants, dotés d'idées. Puisse-t-elle toujours continuer à engendrer, fut-ce à son insu, de mauvais élèves de la société. Benoît Vincent semble en être un, jouant d'une instabilité permanente quant à son habitat et à son travail d'écrivain-botaniste, dont le texte « La mort à la plage » est un exemple plein de sens. Jouer à être de mauvais élèves, c'est faire un travail abstrait, et pourtant, puissamment concret, ancré dans le monde dans lequel on vit. Aussi, j'en

arrive à la conclusion que, parfois, résister à la peur peut se faire même en baissant les yeux ; résister au *beau danger* tout tracé, c'est rester invisible, et là. Le film « Entre les murs¹ » de Laurent Cantet nous confronte à ce qu'on nomme dans le système scolaire de *mauvais élèves*. L'histoire s'achève sur un dialogue entre une jeune fille et son professeur principal. La scène se passe le dernier jour d'école, la sonnerie vient de libérer les élèves ; elle s'approche du bureau où l'enseignant est en train de ranger ses affaires, poussée par quelque chose de plus fort que son hésitation, visiblement embarrassée, confuse mais résolue :

- Monsieur ?
- Ouais ? (*silence*) Qu'est-ce qu'il y a ?
- J'ai rien appris moi...
- Mais pourquoi tu me dis ça là « j'ai rien appris », ça veut rien dire...
- Ben... Tout à l'heure, tout le monde a dit qu'ils avaient appris quelque chose. Et moi, par rapport à eux, j'ai rien appris.
- Oui enfin, tu veux dire... C'est pas vrai ce que tu dis, tu as appris autant de choses qu'eux. Tu vois, tout à l'heure chacun cherchait aussi... C'est pas forcément facile d'essayer de se souvenir comme ça de but en blanc de ce qu'on a appris.
- Mais je ne comprends pas.
- « Tu comprends pas », c'est-à-dire ?
- Je comprends pas ce qu'on fait.
- En français ? (*il est professeur de français*)
- Partout.
- Non... Tu ne peux pas me dire que tu ne comprends absolument rien à ce qu'il se passe dans l'ensemble des matières ? C'est... c'est pas vrai ça, c'est...
- Je ne veux pas aller en professionnel.
- Mais, c'est pas du tout la question là. Bon, là tu passes en troisième... Tu as très largement le temps de penser à ton orientation à la fin de la troisième. Il n'est pas du tout évident que tu ailles en professionnel. Ça dépend de tes résultats en troisième.... C'est tout.
- Mais je ne veux pas.

1. Laurent Cantet, *Entre les murs*, France, Haut et Court, 2008, 130 min, couleur, DVD

14
à 21

Benoît Vincent

Né en 1976, vit et travaille au bord de la Méditerranée.
La mort à la plage, texte, 2016.

Entre souvenir d'enfance et analyse botanique du paysage, Benoît Vincent fait le récit d'un voyage et questionne la relation entre la terre et le passé, la façon dont nos histoires personnelles se conjuguent à l'histoire des lieux.

Benoît Vincent est écrivain et botaniste. Il est l'auteur de *Farigoule Bastard* (Le nouvel Attila, 2015), *Bornes* (remue.net), et *GENOVE* (Le nouvel Attila, 2017).

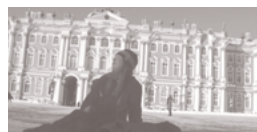
www.amboilati.org

Guillaume Barborini

Né en 1986, vit et travaille à Metz.
Approches de la presqu'île, dessins (tracés GPS), 2016.



Depuis 2011, Guillaume Barborini entreprend régulièrement des marches au cours desquelles il avance en suivant son ombre portée, du lever au coucher du soleil. Le sol devient une expérience concrète, point de contact entre le monde et soi-même. L'ombre, seul guide, amène à interagir avec les variations de terrain, selon les marches : creux, reliefs, infrastructures sont autant d'obstacles avec lesquels négocier.



Ursula Schachenhofer

Née en 1985, vit et travaille à Karlsruhe.
Vergänglichkeit am Tinnebac (transience at the riverside), performance et vidéo, 2015.
Nobeach, performance et vidéo, 2011.
Holidays at the trainstation, performance et vidéo, 2010.

Les trois propositions d'Ursula Schachenhofer sont visibles sur une plateforme en ligne, extension de l'édition papier. Pour vous y rendre, il vous suffira de flasher le code avec un téléphone ou d'écrire l'adresse dans votre navigateur, lors de son occurrence dans le livre.

À travers différentes performances, Ursula Schachenhofer questionne la visibilité et l'impact de son passage sur un territoire. *Transience at the riverside* questionne plus particulièrement la fugacité de notre existence et l'empreinte qu'elle laissera. *Nobeach* et *Holidays at the trainstation* s'attachent à déplacer l'usage qu'on peut avoir d'un sol : le lieu public, habituellement destiné à être un lieu de passage, devient pour l'artiste un lieu quasi-sédentaire, où elle élit résidence, même provisoirement. Que reste-t-il dans le territoire, de son action, de son corps, de ses pensées, lorsqu'elle le quitte, librement ou sous la contrainte ?

www.ursulaschachenhofer.wordpress.com

Vincent Cheillon

Né en 1981, vit et travaille à Strasbourg.
...raising cai(r)n..., textes, photographies, documents, 2016.



...raising cai(r)n... est une déambulation, un jeu de pistes qui s'inscrit au travers de dispositifs évolutifs, s'inquiétant de la modernité. Vincent Cheillon porte son attention sur les traces laissées lors d'une traversée : sur les corps, les territoires, les consciences, les imaginaires. Comment les lieux arpentés, observés, vécus s'inscrivent-ils en nous ? Qu'emporte-t-on, qu'abandonne-t-on ? Comme dans l'exploration d'un espace physique, il est davantage question ici de traces, de liens et d'égarements que d'itinéraire : chaque élément (texte, image) en appelle un autre, permettant des va-et-vient historiques, des boucles, des connexions inattendues : jeux, soins de ficelles, tentatives de réconciliation.

www.vincentcheillon.com & www.archipels.org



Myriam Voreppe

Née en 1950, vit et travaille à Mirabel-et-Blacons.
Ils ont déplacé la montagne, photographies, 2016.

Ils ont déplacé la montagne est un travail photographique réalisé sur l'île de Milos dans les Cyclades grecques. Ces riches terres volcaniques sont prisées depuis l'Antiquité ; les carrières d'obsidienne et les mines de soufre jouxtent le cœur du volcan. Quelles traces ou formes sont encore visibles aujourd'hui, témoignant des extractions et des éruptions passées ?

www.myriamvoreppe.com

Index

Clémence Choquet & Mickaël Gamio

Nés en 1987 et 1986, vivent et travaillent à Strasbourg.

Fortune, texte, 2016.

Veille (entresol), photographies, 2016.



Le texte *Fortune* cherche à approcher la valeur à partir d'unités qui permettent de l'appréhender. Le sol y est perçu comme l'endroit du peu, de la base : lieu de l'attachement affectif (à une terre, à l'essentiel, aux choses minimales), mais également lieu du rejet (de l'exclusion, du laissé-pour-compte, du moins que rien).

Le mouvement SOL est par ailleurs le nom d'une initiative citoyenne française à laquelle s'intéressent les deux artistes ; elle cherche à permettre, par la création de monnaies locales notamment, de nous réapproprier les modes d'échanges et la production de sens et de valeur que nous accordons à ce qui nous entoure.

Veille (entresol) attire notre attention sur les soupiraux rencontrés dans les rues. À quoi mènent ces fentes, proches du sol ? Sans doute à des entresols éclairés au néon, qui ne se soucient ni du jour, ni de la nuit.

www.cc-comma-mg.com



Clara Denidet

Née en 1991, vit et travaille à Strasbourg.

Lecture de terrain, textes, captures d'écran (vidéo), 2016.

Clara Denidet est partie à la rencontre des « pôleux », ces hommes qui arpentent le paysage armés de détecteurs de métaux, à la recherche d'objets anciens. À leur contact, une nouvelle expérience du terrain se fait, liée à l'histoire des lieux. On regarde le sol en espérant y voir ce qui se cache sous sa surface, on « invente » au sens archéologique du terme : on met au jour des traces du passé.

www.claradenidet.com

68
à 74

Camille Paulhan

Née en 1986, vit et travaille entre Paris et Bayonne.

Remarques morcellaires sur le champignon, texte, 2016.

Historienne de l'art, Camille Paulhan propose ici un itinéraire aléatoire et intuitif parmi des œuvres du XX^e siècle, toutes reliées par l'usage ou l'évocation qu'elles font du champignon, forme organique minimum, présente partout, rejetée souvent.



Antoine Picard

Né en 1976, vit et travaille à Crest.

Les énoncés (Arches), photographie, 2012.

Les énoncés (Enceinte), photographie, 2012.

À la manière d'un archéologue, Antoine Picard fouille les strates visibles du paysage pour en prélever des formes témoignant d'interventions humaines. Milieu privilégié de l'homme, le sol est le témoin et le support de ses interventions.

www.a-picard.fr



Mathilde Caylou

Née en 1985, vit et travaille à Reitwiller.

L'inquiétude des champs, entretien avec Audrey Ohlmann et Nina Ferrer-Gleize, photographies, 2016.

Au cours de cet entretien, Mathilde Caylou partage sa découverte, puis son expérience du paysage rural, dont le rôle est aujourd'hui déterminant dans sa pratique artistique. Ses installations, ses sculptures en verre, parlent du sol, l'observent, le questionnent ; et à travers lui, le milieu social et les problématiques écologiques qui l'habitent.

www.mathildecaylou.com



Roland Görgen

Né en 1969, vit et travaille à Strasbourg.

Sans titre, photographies, 2013-2016.

Le sol basculé devient paroi et page. Les stries et les linéaments de la roche se font inscriptions, signes, croquis, écriture. Ces pavés berlinois dialoguent entre eux – et l’histoire qu’on y lit pourrait bien n’être que celle que nous projetons.

www.rolandgorgen.com

Marina Guyot

Née en 1988, vit et travaille à

Clermont-Ferrand.

La moitié du monde, texte, 2016.

Avec l’attention précise d’une caméra, l’observation rigoureuse d’un appareil photographique, il s’agit ici de restituer par les mots une image mentale, une scène vécue, un souvenir. Des hommes déploient des tapis sur le sol : quelque chose se passe devant soi, quelque chose se passe en soi.

www.marinaguyot.wixsite.com/marinaguyot

122
à 129

Patrick Boucheron

Né en 1965, vit et travaille à Paris.

L’archéologue radical, texte, 2016.

Ce texte, issu d’une des « Conversations sur l’histoire » proposées chaque été au « Banquet du Livre » de Lagrasse par Patrick Boucheron, est une invitation à penser la notion d’*origine* par la discontinuité, la dispersion, l’incertitude, révélant les changements et les influences, évitant de faire du travail de l’historien un récit figé des reconnaissances. Il est question d’un arbre, et de l’importance de veiller à s’intéresser à ce qu’il disperse, à ce qu’il met en mouvement dans son feuillage.

Patrick Boucheron est écrivain et historien, spécialiste du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il est, depuis 2015, président du Conseil Scientifique de l’École Française de Rome ; il a été élu la même année professeur au Collège de France sur la chaire « Histoire des pouvoirs en Europe Occidentale, XIII^e-XVI^e siècles ». Il a écrit, entre autres, *L’entretemps : conversations sur l’histoire* (Verdier, 2012), *Conjurer la peur : Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images* (Seuil, 2013) et *Prendre dates* (Verdier, 2015, co-écrit avec Mathieu Riboulet).



Hélène Mutter

Née en 1989, vit et travaille à Bruxelles.

Before and after, archives personnelles et images

Google Earth, 2016.

Par la confrontation d’images d’archives personnelles prises en 1990 et d’images de *Google Earth* datant de 2016 représentant les mêmes territoires, l’artiste cherche à créer sa propre mémoire des lieux, via une vue aérienne et distanciée de leurs surfaces. Les photographies donnent à voir d’anciennes zones de conflits et de combats. Le paysage, avant et après les affrontements, n’est pas le même : entre modifications et évolutions topographiques, projectiles et surfaces d’impact, quelles sont les conséquences de ce cycle incessant de destruction-reconstruction sur l’architecture et les territoires ?

www.helenemutter.com



Farah Khelil

Née en 1980, vit et travaille entre Paris et Tunis.

Point de vue, point d'écoute (Fêtes), vidéo, 2012.

La proposition de Farah Kehlil est visible sur une plateforme en ligne, extension de l'édition papier. Pour vous y rendre, il vous suffit de flasher le code avec un téléphone ou d'écrire l'adresse dans votre navigateur, lors de son occurrence dans le livre.

Farah Khelil filme une scène de fête se déroulant dans sa famille en Tunisie, au cours d'une période de forte radicalisation dans le pays. Les tensions nationales affectent les relations intimes au sein de la famille, qui se divise. Le conflit oriente l'artiste vers le sol : commun à tous, il accueille sans jugement les talons des unes et des autres. Les déplacements des danseuses cartographient leurs intentions et dessinent une carte relationnelle inconsciente.

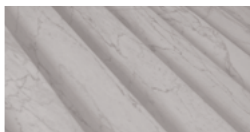
Celle qui filme adopte à la fois le point de vue, quasi-animal, de celle qui prête attention aux sons et à ce qu'ils présagent, et celui de l'enfant qui observe les adultes à son échelle, éloignée de leurs problèmes et de leur langage.

www.farahkheilil.com

Claude Horstmann

Née en 1960, vit et travaille à Stuttgart et Marseille.

Sans titre (escalier, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles), photographies, 2016.



Pour Claude Horstmann, le sol tel qu'il est vécu aujourd'hui n'est pas fixe, pérenne, stable. Il est bien davantage un flux, un espace mouvant, incertain. Il ne se laisse pas fixer. Le sol, pareil à l'eau, change, bouge, et nous contraint à nous débattre pour rester à la surface. À travers des images aux morphologies variées, l'artiste nous invite à réfléchir aux évolutions du sol et à sa définition.

www.claudehorstmann.de





L'inquiétude des champs

Conversation avec Mathilde Caylou

_78

L'inquiétude des champs

Conversation avec Mathilde Caylou

Je ne sais pas si tous les champs se ressemblent ; en tout cas, lorsque j'entends Mathilde Caylou parler des agriculteurs qu'elle a rencontrés, des sols labourés dont elle fait des empreintes puis des sculptures en verre, je pense à la campagne que je connais, aux paysans que je côtoie. D'une manière ou d'une autre, le paysage cultivé est le paysage que nous connaissons tous. C'est celui que nous traversons à bord des trains à grande vitesse qui parcourent le pays ; celui qui apparaît toujours dès lors qu'on s'éloigne du monde urbain. Si le sol, par définition, est à la base de toute chose, le sol rural semble l'être doublement.

Mathilde Caylou vit dans la campagne alsacienne, où elle a son atelier. Sa pratique tout entière se construit autour de l'influence du monde rural sur sa pensée et ses expérimentations, mais également sur l'interaction entre le travail de sculpteur, et celui de paysan. « J'ai grandi à Paris ; jusqu'à ce qu'elle devienne le sujet de mon travail, la campagne était quelque chose d'assez inhabituel pour moi. Je pense que c'est cette naïveté qui m'a amenée vers les champs : d'une certaine façon, j'associais cela à quelque chose de paisible, d'agréable – des vacances, en quelque sorte. C'est aussi pour cela que je me suis tournée vers l'agriculture : j'étais curieuse, et soucieuse de découvrir quelque chose qui déconstruise mon imaginaire, mes idées reçues », dit-elle pendant l'entretien qui s'est tenu en septembre 2016 avec Audrey Ohlmann et moi-même. Ou comment, face au sol qu'on cultive, creuse, écoute, les images mentales et les histoires qu'on se raconte se transforment.

79_

Mathilde Caylou – Mon intérêt pour le paysage est apparu à la même période que mon intérêt pour la technique du verre : dans la construction de mon travail, ces deux aspects sont absolument reliés. Au moment où je découvrais un rapport nouveau au territoire, à la terre, j'apprenais une technique qui modifiait mon rapport à la création. Quand j'ai commencé à être attentive au paysage rural, j'ai eu envie de produire des formes qui puissent l'évoquer, mais sans passer par des représentations comme la peinture, la photographie... D'une certaine manière, mon parcours artistique, tant technique que conceptuel, s'est vraiment construit autour de ce désir de mettre en place une interaction nouvelle avec le paysage. Je voulais être dans un rapport direct, un enregistrement : « extraire » la réalité, en prendre un morceau. La technique du moulage, qui consiste à faire l'empreinte d'une surface ou d'un relief, m'est alors apparue comme la meilleure façon de procéder.

Nina Ferrer-Gleize – On est donc ici à la genèse de ta pièce « Là où j'ai attrapé l'air », qui est un ensemble de plusieurs bulles de verre soufflé, chacune à partir de moulages de parties de sols agricoles.

M.C. – Oui. Après avoir réalisé le premier moule, j'ai eu envie de souffler dessus, de fabriquer des bulles d'air à partir de ce relief. Après quelques utilisations, le plâtre du moule commence à cuire en surface à cause de la chaleur du verre en fusion : il s'érode et perd ses reliefs. Je suis retournée à la campagne, et j'ai fait d'autres moulages, j'ai prélevé d'autres sols.



Dans l'atelier, toutes ces bulles côte à côte semblaient recréer une surface, le relief d'un champ fait de plusieurs champs.

J'ai eu envie de suspendre ces bulles, de jouer sur l'apparente légèreté qu'on attribue généralement au verre du fait de sa transparence. On a tendance à l'associer naturellement à quelque chose d'aérien, de vaporeux, alors qu'en réalité c'est une matière à base de silice, qu'on extrait du sol. Ainsi, étant du côté de la fabrication, je trouvais ça tout à fait naturel, logique, d'utiliser du verre pour parler du sol et du travail agricole. Le verre est quelque chose d'extrêmement terrien, d'extrêmement résistant, qui sollicite énormément le corps : certaines de mes bulles pesaient jusqu'à 8 kg, et les souffler me demandait un grand effort physique. Pour autant, à les regarder, elles paraissaient légères et fragiles. Je voulais jouer sur ce contraste, qu'un parallèle se mette en place entre le sol et le ciel. En suspendant les bulles en hauteur, de sorte que le spectateur se trouve au-dessous, la terre se transformait en voûte céleste. Malgré tout, certaines personnes ont eu des réactions intéressantes, face à cette pièce : ils refusaient de se mettre en dessous, jugeant cela oppressant, et dangereux. Bien sûr, le verre est également associé à quelque chose de cassant, donc c'était justifié. Mais d'une certaine manière, ce qu'il craignait était de se retrouver sous le sol de verre, de se retrouver au-dessous de la surface de la terre – et en effet, cela est angoissant.

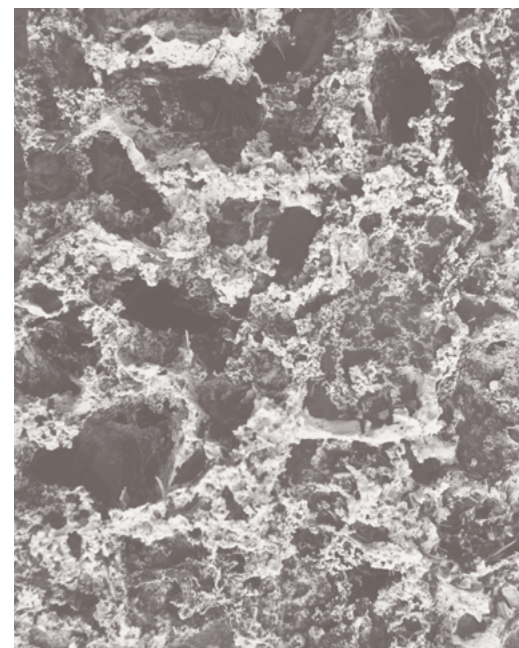
Audrey Ohlmann – D'où vient ce titre, « Là où j'ai attrapé l'air ? »

M.C. – Pour suspendre les boules, j'ai dû les fermer par des bouchons de cristal, donc j'ai véritablement « enfermé » mon souffle à l'intérieur. D'autre part, le procédé du moulage procède également pour moi d'une sorte de « saisie » : je fixe un espace, je le ramène avec moi. Je suis très intéressée par la façon dont le plâtre vient combler les espaces vides, les endroits où il n'y a pas de terre. Quand je fais des empreintes dans le sol, j'ai l'impression de rendre visible des bouts d'atmosphère : d'une certaine manière, j'attrape l'air, je le fige et j'inverse ainsi la situation géographique, puisque le moulage agit sur le principe du positif/négatif : ce qui était matière devient air, ce qui était air devient matière.

N.F.-G. – Tu utilises l'expression « objet de contemplation » pour désigner tes pièces, plutôt que « sculptures », ou « installations ». Tu sembles ainsi insister davantage sur le statut du spectateur, que sur le statut de la pièce elle-même. Tu donnes un indice sur la façon dont on peut appréhender ton travail...

M.C. – C'est quelque chose auquel je tiens beaucoup, en effet. La contemplation est l'état dans lequel je suis avant qu'une pièce n'existe, avant que je ne moule un sol. Je me promène, je marche beaucoup. J'observe le milieu dans lequel je me trouve, j'essaie de comprendre comment il se forme. Selon moi, la contemplation est le premier déclencheur d'une pensée consciente de notre environnement. Regarder, regarder encore, regarder mieux, d'une certaine manière c'est déjà porter de l'attention, être vigilant, soigneux. J'ai envie que le spectateur puisse se mettre dans cette position. Dans mes pièces, le sol n'est pas forcément reconnaissable, ou en tout cas pas immédiatement. Est-ce parce qu'on ne prend pas le temps de regarder assez longtemps ? Ou pas assez précisément ? Ou est-ce que parce que finalement, le sol est quelque chose qu'on ne regarde jamais en tant que tel ?

La clarté du verre, sa légèreté, provoquent le même genre de sentiment : on a l'impression d'en avoir fait le tour, de l'avoir saisi dans sa totalité, tant sa transparence est totale. Comme le sol, c'est quelque chose qu'on ne regarde jamais en tant que tel : plutôt, on regarde à travers, on le « traverse » – on regarde à l'intérieur et autour d'un objet en verre, on regarde le sol pour éviter des obstacles, observer des plantes, la terre, nos pieds... Pour voir vraiment le sol, comme pour voir le verre, il faut regarder longtemps, il faut rentrer à l'intérieur de la matière. La contemplation, pour moi, c'est cela : parvenir à s'intégrer à un espace, à une substance, avoir l'impression d'en faire partie, de faire corps avec ce qu'on regarde. Dans mes pièces, j'essaie de créer des espaces qui nécessitent une attention poussée, afin de redécouvrir quelque chose, de le voir comme on ne l'a jamais vu. D'une certaine manière, le contraste apparent entre la matérialité d'un sol, et l'apparence du verre suspendu, amène ceux qui regardent à perdre leurs repères, à se fier uniquement à ce qu'ils voient, et pas à ce qu'ils savent.



N.F.-G. – Tu opères des déplacements de matières, de contextes, et par ce biais, tu crées des dispositifs qui sollicitent l'attention, qui donne du temps et de la place au regard. Dans la tradition représentative du paysage, héritée du romantisme, un grand rôle est accordé au point de vue, à l'importance d'un lieu défini et fixe duquel on peut regarder la nature, donner libre cours à sa pensée. Lorsqu'on parle d'observation ou de représentation de paysage, semble toujours revenir cette question de la contemplation, et avec elle, celle du « regard vrai », nécessaire à l'établissement d'un lien entre soi et le monde.

Or, chacun a fait cette expérience lorsqu'il se retrouve face à l'immensité d'un paysage : on ne sait pas où regarder, sur quoi concentrer son attention. On se perd. J'ai l'impression que la technique du moulage, en te permettant d'extraire des morceaux, contribue à encourager le regard à focaliser son attention sur un endroit précis.

M.C. – Oui, et c'est pour cette raison que j'ai choisi de m'en tenir au sol. Je ne savais pas par où commencer, et le sol agricole, plan, à l'aspect relativement simple, m'a permis de simplifier mon rapport au paysage... Le moulage m'oblige à m'approcher, à restreindre mon champ de vision à un périmètre limité : en me concentrant sur un détail, j'ai l'impression de fixer la mémoire d'un lieu, de saisir quelque chose de plus général. En observant les reliefs, les mouvements, je suis comme face à un paysage réduit, miniaturisé : or, le sol est le reflet du travail de l'homme. Il donne une multitude d'indices sur son milieu : en m'appropriant ces petites portions, en les mémorisant par l'observation et l'empreinte, j'ai l'impression de créer mon propre point de vue sur un paysage plus large, d'en comprendre la structure globale.

A.O. – Tu dis que le sol est le reflet du travail de l'homme ; justement, j'ai le sentiment que, bien que ton travail soit principalement axé autour d'une réflexion sur la matière, sur les formes et le paysage, il parle aussi beaucoup de l'humain. Le sol est un lieu de contact, c'est à sa surface que le corps se tient et évolue : son relief, son usure, ses marques révèlent, comme tu le disais, des indices de nos actions, de nos comportements. Tu as parlé de l'implication physique très forte imposée par le travail du verre ; or, être agriculteur est également très physique. Le corps des paysans est très marqué par ce travail du sol, c'est assez caractéristique. Sans que le corps ne soit jamais directement montré dans ton travail, il est très présent.

M.C. – Ça n'est pas volontaire, mais c'est là, c'est vrai. Dans le travail du verre, on fait l'expérience de ce rapport au corps très vite. Face à un four à fusion, on se prend 1150 degrés de plein fouet, c'est impressionnant. Je sais que je ne pourrais jamais être une souffleuse à haut niveau, parce que je n'en ai pas les capacités physiques. Les souffleurs qui ont fait ça toutes leurs vies ont un peu les mêmes physiologies que les paysans : souvent trapus, les épaules très larges et des mains épaisses pleines de corne à l'intérieur.

A.O. – En partant à la rencontre du paysage, tu es aussi partie à la rencontre des paysans, en quelque sorte.

M.C. – Le jour où j'ai fait mon premier moulage, j'ai rencontré un agriculteur qui se trouvait sur ses terres. Je lui ai parlé de mon projet, on a commencé à discuter et petit à petit une relation s'est construite. Il a compris que je m'interrogeais sur le travail du sol aujourd'hui, dans une période où beaucoup de choses sont remises en question au niveau des types de productions. Il m'a présentée à d'autres agriculteurs qui s'interrogeaient sur leur métier, sur la façon dont leurs actions avaient un impact sur l'état de leur sol, sur l'environnement, etc. On en a beaucoup discuté, et ses conversations ont nourri et fait évoluer mon travail.

Très vite, j'ai perçu une analogie entre le travail du sol et celui de matières comme le verre ou la céramique. Avec leurs outils agricoles, les paysans façonnent, modèlent la terre, et ce sont leurs gestes qui vont donner une apparence particulière à la surface du champ. Chacun de ces gestes, chacune de ces formes sont liés à une période de l'année, à une étape de la production. C'est la matière meuble de la terre qui rend visible le travail des paysans, leurs actions, le temps passé.

C'est à leur contact que j'ai réalisé l'importance fondamentale de l'agriculture sur notre relation au paysage : la France est un pays très rural, c'est tout un domaine professionnel qui modèle notre environnement, l'espace dans lequel on évolue.

N.F.-G. – À ce propos, Jean-Christophe Bailly écrit d'ailleurs : « En France, la surface des terres d'usage agricole (champs, prairies, vergers, etc.) est d'environ 32 millions d'hectares, pour un territoire occupant un peu plus de 55 millions d'hectares. [...] L'imprégnation agricole et même paysanne demeure structurellement inscrite dans les comportements et les affects de la plus grande partie de la population. Il est étrange dès lors de constater combien peu la campagne et les problématiques liées à l'agriculture ont été prises en compte du point de vue des métiers du paysage¹ ».

M.C. – C'est exactement ça. Pour parler du paysage, il m'est apparu fondamental d'aborder la question de l'agriculture, et il fallait commencer par le sol. Aujourd'hui, je cherche vraiment à explorer la relation qui se crée entre le paysage, ceux qui le fabriquent et ceux qui le regardent. Mes moulages, mes empreintes rendent compte de ces moments où, dans un lieu donné, j'ai compris quelque chose de ces interactions.

A.O. – La question du geste semble aussi être très présente et participer de ce rapport que tu entretiens avec le sol et le territoire cultivé.

M.C. – Oui, c'est un des points sur lesquels je vois un parallèle entre mon travail et celui de l'agriculteur. Pour eux comme pour moi, il y a le façonnage d'une matière, les contraintes physiques que cela implique, les outils, des gestuelles particulières. Bien sûr les applications restent complètement différentes, mais il y a vraiment un dialogue. Et puis, avec l'idée de geste, il y a l'idée de rituel et de régularité, qui sont des choses très importantes tant dans le travail agricole que dans celui du verre.

Mais les analogies sont nombreuses : par exemple, l'importance accordée à l'observation et l'intuition, la connaissance sensible du territoire qui ne passe pas forcément par le langage. Les actions et les décisions des paysans découlent de leur regard. Je l'ai dit, c'est cette observation libre, cet état « contemplatif » qui me guide vers certains endroits du sol. D'une certaine manière, je suis influencée par la façon dont les paysans se déplacent et regardent le territoire.

1. Jean-Christophe Bailly, Introduction, in *Les Cahiers de l'École de Blois*, n°9, « Terres Cultivées », École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage, Éditions de la Villette, 2011, p.9.

En fait, je dirais que les deux pratiques se rejoignent, dans la façon dont je les perçois : les agriculteurs cherchent, modèlent, comme nous cherchons et modelons. D'autre part, la technique de l'empreinte, que j'utilise, me semble dire quelque chose d'important : comment une matière influe sur une autre, comment un territoire ou un milieu peut modeler un individu... pour les agriculteurs, cette question de laisser son empreinte, d'avoir un impact mais aussi de transmettre quelque chose, est essentielle et le procédé que j'emploie contribue à soulever ces interrogations, à rendre visible ces interactions.

N.F.-G. – Cela fait maintenant plusieurs années que tu travailles autour de ces problématiques. Comment ta pratique a-t-elle évolué ?

M.C. – Je pense que je n'ai pas fini d'explorer ce rapport au sol. À chaque fois que je fais un nouveau moule, le motif change et m'amène ailleurs. Et surtout, mes réflexions et mes envies se déplacent au contact des paysans. Mon compagnon est agriculteur, et aujourd'hui je vis avec lui à la campagne, près de la ferme. Cet environnement fait partie de mon quotidien, donc je n'ai plus du tout la même attitude que quand j'ai commencé. Au départ, mon intérêt pour le sol, ses reliefs, ses accidents, était principalement esthétique. Maintenant je le vois différemment, et lorsque je réalise des moules de champs aujourd'hui, c'est toujours relié à une histoire qu'on m'a racontée ou à un événement particulier

qui est advenu. Par exemple, en juin il y a eu de très fortes pluies, et ça a été une catastrophe pour les récoltes. Les sols sont complètement imbibés, trop humides. À cause de cela, beaucoup de vers de terre sont morts noyés. Or, pour les paysans, les vers de terre sont très importants : ce sont eux qui aèrent le sol et le travaillent. Un sol en bonne santé est un sol dans lequel on va trouver plein de vers de terre. Depuis le mois de juin, les champs sont jonchés de vers de terre morts. J'ai fait un moule de ces sols-là, et ça m'amène vers une autre pièce, un autre propos. La disparition des vers de terre est une conséquence du labour intensif : le sol est fragilisé, la terre se délite, il y a des coulées de boue... ça n'est pas naturel. En Alsace, une petite association milite pour le non-labour, justement pour prévenir la dégradation des sols et la disparition des vers de terre, qui sont absolument nécessaires pour le sol : ce sont eux qui font ce travail de labour, qui tournent et aèrent la terre. En labourant la terre, on l'étouffe : on enterre ce qui était à la surface, à l'air libre. On fait cela dans l'idée d'éliminer les mauvaises herbes, de « nettoyer » le champ : mais la matière organique qui poussait à la surface va alors manquer d'air et pourrir. À l'inverse, si on laisse les dépôts végétaux à la surface, les vers de terre vont les dégrader progressivement et les intégrer au sol par leurs déplacements.

Un jour, j'ai accompagné un agriculteur dans un champ qui n'avait pas été labouré depuis quinze ans. Quinze ans ! Hé bien, le sol était recouvert de ce qu'on appelle en langage technique le

« lombrimix² ». Les vers de terre étaient revenus et avaient repris leur travail. La terre était en pleine santé, aérée, sans labour. L'agriculteur a tapé du pied très fort sur le sol : j'ai penché la tête vers la terre, et j'ai entendu les frottements et les mouvements de tous les vers de terre un peu affolés par le tremblement. C'était très impressionnant, d'entendre cette rumeur souterraine. J'ai fait un moulage de ce sol : les turricules, toutes les traces laissées par les vers de terre, ressemblent à des fossiles.

A.O. – Tu parles de ce groupe d'agriculteurs qui milite pour une autre approche... On a l'impression qu'aujourd'hui, il est difficile de dissocier le monde agricole d'un certain militantisme. C'est un milieu qui est malmené, qui est difficile. L'enjeu n'est pas de savoir si ton travail est « engagé », mais il me semble que ces questionnements sont au cœur de ta pratique.

M.C. – Oui, je sens que mon travail est à présent davantage relié à des problématiques écologiques. Mais je ne suis pas une spécialiste, et je n'ai pas envie d'être dans la revendication ou dans l'affirmation. Mais j'y pense, et c'est présent. Disons que mon travail est imprégné de l'inquiétude que je ressens et que je perçois autour de moi. Je l'entends, je le constate, et je l'intègre presque inconsciemment.

Il faut dire que ces problématiques conditionnent le travail de la plupart des paysans que je côtoie. Mon compagnon réfléchit sans cesse à la bonne manière de traiter ses champs, de trouver un juste milieu entre l'agriculture conventionnelle, intensive, et l'agriculture biologique. C'est difficile de se positionner entre ces deux pôles, avec tout ce qu'on entend, entre le poids de l'industrie et le discours culpabilisant de ceux qui prônent le tout-biologique

2. Lombrimix : Dépôt des déjections des vers de terre dans et sur le sol qu'ils habitent. Le terme a été inventé par Marcel B. Bouché, agronome spécialiste des vers de terre (voir son livre *Des vers de terre et des hommes : découvrir nos écosystèmes fonctionnant à l'énergie solaire*, Actes Sud, Arles, 2014).

– démarche qui impose un investissement financier très lourd, un grand risque que beaucoup d’agriculteurs ne peuvent pas prendre.

Mais les agriculteurs qui m’entourent ne sont pas fatalistes. Ils essaient de trouver des solutions, de manière indépendante et locale. Ils ne dépendent pas des syndicats dont on entend souvent parler à la radio ou à la télévision. Ils essaient de faire en sorte que ça bouge à leur échelle, en petit comité, plutôt que d’attendre que quelque chose de plus étendu ou général se passe dans les hautes sphères. Ils cherchent, ils essaient.

D’une certaine manière, la difficulté pour les agriculteurs de faire reconnaître leur statut, d’être moins tributaire de décisions politiques et d’allocations ponctuelles, rejoint la difficulté qu’ont les artistes à sortir d’une grande dépendance aux institutions et aux subventions. Si nous étions payés correctement lorsqu’on fait une exposition ou une conférence, notre statut et notre travail seraient perçus différemment, et le mot « indépendant » prendrait son sens. Je ne suis pas militante, mais je me sens proche des agriculteurs, de par ce statut. Par ailleurs, je suis convaincue que les questions écologiques auxquels ils doivent faire face nous concernent tous, quel que soit notre milieu. Tout cela contribue à ce que ma pratique artistique soit à présent imprégnée d’une dimension critique liée à une réflexion sur ce contexte.

Je constate d’ailleurs que je suis davantage influencée aujourd’hui par des artistes qui parlent de ces questions environnementales, que par le travail du verre par exemple. L’exposition *Sublime*, au Centre Pompidou-Metz, m’a beaucoup intéressée. Je me suis sentie entourée par un groupe d’artistes dont la pratique semble dialoguer avec la mienne. J’aime notamment beaucoup le travail d’Olafur Eliasson... et récemment j’ai lu *Face à Gaïa*, de Bruno Latour. Il se place à la croisée de plusieurs disciplines (philosophie, sociologie, économie, écologie, etc.). J’y ai vu des connexions avec mon travail et mes réflexions, notamment lorsqu’il insiste sur l’existence d’une nouvelle ère géologique, l’ère « anthropocène », dans laquelle nous serions depuis les années 1940 et qui témoigne de l’impact très significatif de l’homme sur la planète : « Pour la première fois dans la géohistoire, on [a déclaré] solennellement que la force la plus importante qui façonne la Terre, c’est celle de l’humanité prise en bloc et d’un seul tenant.

D’où le nom proposé, celui de l’Anthropocène (*cène* pour « nouveau », *anthropos* pour « humain »). [...] Tant qu’on restait dans l’Holocène, la Terre demeurerait stable et à l’arrière-plan, indifférente à nos histoires. [...] Si l’Holocène est terminée, c’est la preuve qu’on est entré dans une période nouvelle d’instabilité : la Terre devient sensible à nos actions et nous, les humains, devenons quelque peu géologie³ ! »

3. Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 2015, Paris, pp. 148-149.

N.F.-G. – Je viens de réaliser que la légende qui raconte l’invention des boules de Noël en verre est en fait complètement liée à ces problématiques écologiques : une année de grande sécheresse a conduit à une pénurie de pommes, et pour qu’il y ait quand même quelque chose à accrocher sur les sapins pour les fêtes, un verrier aurait soufflé des pommes en verre. En quelque sorte, le fait de venir se substituer à la terre, de venir combler un de ses manques, une faiblesse, est presque caractéristique de la technique du verre. J’ai l’impression que d’une certaine manière, tu te places dans cette continuité.

M.C. – Oui, c’est vrai. D’ailleurs, il y a une autre légende autour du verre qui m’intéresse beaucoup : selon Pliny l’Ancien, un groupe de marchands phéniciens se serait arrêté sur les rives du fleuve Bétus pour manger. Sous le feu qu’ils avaient fait pour préparer leur repas, la terre sableuse se serait transformée en verre, à cause de la chaleur. C’est bien sûr impossible, étant donné la température qu’il faut atteindre pour obtenir du verre en fusion – mais cette histoire permet d’insister sur l’origine extrêmement terrienne du verre.

Ces deux légendes sont importantes, elles participent complètement de cette imbrication, cette corrélation que je fais entre le sol, le paysage, la technique du verre et les problématiques environnementales.

J’accorde beaucoup d’intérêt aux histoires que j’entends : elles disent quelque chose de notre vision du monde, mais aussi de la façon dont on travaille, dont on crée. Et puis en les écoutant, en les découvrant, je saisis quelque chose de mon travail que je n’avais pas prévu, ni imaginé. Des connexions s’établissent naturellement. Ça m’encourage à penser que je suis sur la bonne voie, qu’il y a quelque chose de naturel et de cohérent derrière tout ça – du sens, malgré et contre tout.

Mathilde Caylou, entretien avec Audrey Ohlmann et Nina Ferrer-Gleize, retranscrit et rédigé par Nina Ferrer-Gleize, septembre 2016.















Le baiser de l'adieu

Marianne Mispelaëre

_148

Le baiser de l'adieu

Marianne Mispelaëre

Des matières invisibles composent notre pensée, et par extension, façonnent nos actes. Notre regard dirigé sur le monde passe à travers quelque chose de l'ordre de la croyance ; c'est-à-dire d'éléments fondus en nous qui nous emportent et nous orientent à travers le temps et l'espace. Ainsi, « croire » est un filtre. Il nous soulève parfois, reconfigurant continuellement nos destinations, parfois il nous écrase, opaque. L'imagination, l'intuition, l'engouement, les religions teintent notre rapport au réel. Notre psyché baigne dans cette abstraction de sentiments, d'émotions, mais aussi de morale, de préceptes et de mythologies. Voilà le pacte tacite que nous acceptons par le simple fait de vivre en société : nous partageons des invisibles communs – fictions que l'on pense toutes personnelles, mais qui sont autant de visions collectives, communautaires, et réunifiantes. Ce qu'on ne voit pas existe puissamment, fait éclater les attitudes et ressurgir les liens sociaux.

Et si nous rencontrons une attitude qui nous demeure étrangère, illisible, c'est que quelque chose manque en nous. Il faut alors agir, pour voir – demeurer en recherche de tout ce qui électrise l'objet de l'incompréhension. Cela se nomme : relier le rêve et l'action – percevoir le hors-champ des images et des situations vécues, incompréhensibles à nos yeux il y a un instant, pour acquérir la possibilité de voir ce qui se joue, de participer à l'action, de prendre position avec justesse, de faire quelque chose de notre corps.

Un après-midi d'ennui de septembre 2016 me conduit à la bibliothèque municipale. Dans un livre de El-Bokhâri, *Les traditions islamiques*, tome IV, page 93, je lis : « Abou-Horeïra rapporte que le Prophète a dit : “Toute la partie du vêtement qui descend au-dessous des chevilles ira en enfer” ». Cette phrase reste dans ma mémoire presque d'elle-même. Dans la culture islamique, le dessous de la chaussure, la semelle, est signe de mauvais augure. Cela explique pourquoi les Arabes prennent soin de ne pas laisser traîner de chaussures retournées. Considérées dans la religion

149_

musulmane comme un objet impropre au lieu de recueillement, les croyants doivent enlever leurs chaussures avant d'entrer dans une mosquée ou de prier. Si on ne laisse pas ses chaussures au seuil de l'espace de prière, il est préférable de tenir sa paire de façon à ce que les deux semelles soient pressées l'une contre l'autre, pour qu'elles ne soient pas visibles. À cause de son contact direct avec le sol, le sale, l'objet est associé à l'impur, à la dégradation, et à la servilité – les chaussures étaient utilisées pour frapper les serviteurs, les voleurs, les prostitués. Toucher un individu avec sa chaussure est une insulte, une marque de mépris qui revient à le traiter comme une personne « plus bas que terre ». La semelle de la chaussure peut aussi représenter une offense. Si quelqu'un croise une jambe par-dessus un genou, et ainsi expose cette surface du dessous à son vis-à-vis, quelqu'un l'invitera à s'asseoir différemment.

Au fil d'une lecture labyrinthique sur internet en mars 2016, j'apprends qu'en pleine « seconde guerre du Golfe » (02 août 1990 – 28 février 1991), intensifiée par l'opération « Tempête du désert » (17 janvier - 28 février 1991), le président irakien Saddam Hussein passe commande d'une mosaïque à un artisan irakien représentant le portrait de George H.W. Bush (père).

Placée sur le seuil de l'hôtel al-Rashid à Bagdad, les visiteurs se trouvent obligés de fouler le visage (défiguré par une grimace) en pénétrant dans l'hôtel ou en le quittant. Nul n'a la possibilité de sauter par-dessus le dessin de grande dimension, pas même les membres officiels américains en visite en Irak dans les années qui suivirent le conflit, et ainsi d'éviter de marcher sur celui qui fut considéré comme le leader de l'opposition au programme géopolitique de Saddam Hussein. Marcher sur le président des États-Unis se révèle un geste teinté de deux *hors-champ*, ou *invisibles communautaires* : un mépris selon les traditions islamiques ; et également, une pratique de l'image qui semble bien relever d'une croyance au « pouvoir des images ». Là où le filtre en place dénie la représentation figurative, il emprunte un *hors-champ* étranger à sa culture pour s'adresser au reste du monde – le dessin, fidèle dans son réalisme, donne à voir un homme au visage crispé et peu flatteur selon les critères de la société de l'apparence et du spectacle occidental.

La mosaïque n'existe plus aujourd'hui, elle fut détruite le 09 avril 2003 par l'armée américaine ayant pris le contrôle de la ville sous l'autorité de la « troisième guerre du Golfe » (20 mars 2003 – 18 décembre 2011). Les soldats ne laissèrent pas un trou béant dans le sol, un portrait photographique de Saddam Hussein y fut temporairement placé, parce que les armes de destructions incluent la lutte des *invisibles communautaires*.

Le 14 décembre 2008, à l'heure du journal télévisé, les chaînes publiques diffusent une vidéo montrant un individu lançant une paire de chaussures en direction du président américain George W. Bush (Junior) lors d'une conférence de presse qu'il donne avec le Premier ministre irakien Nouri Al Maliki à Bagdad. Ils annoncent le désengagement progressif mais total des forces américaines sur le sol irakien. Le journaliste Mountazer Al Zaïdi, alors inconnu hors de son cercle social, hurle en arabe du fond de la salle « Voici un cadeau des Irakiens. C'est le baiser de l'adieu, espèce de chien¹ ! », puis, en lançant les chaussures : « De la part des veuves, des orphelins, et de tous ceux qui ont été tués en Irak ! » Ce geste, son impulsion, sa révélation, me fascinent et s'inscrivent en moi de manière définitive ; l'image se place inconsciemment en filtre persistant à mes yeux.

Un anonyme prend position dans la sphère publique à travers un symbole – à l'époque je ne connais pas la valeur du *hors-champ* de la chaussure dans ce contexte et la journaliste française n'en fait pas mention ; mon ignorance concerne également le conflit géopolitique en question. L'image apparaît donc isolée à mes yeux, déconnectée de tout ce qui l'électrise. L'action est violente, et plus encore, elle relève d'une urgence intime - consciente de cette urgence. L'individu s'autorise à ne pas détourner le regard, ni disparaître derrière la raison et les conséquences de son acte. Il sait qu'il doit le faire. Et pour relier le rêve et l'action, il puise dans son *invisible communautaire* qui prend alors tout son sens : l'homme lance ses propres chaussures. Je me souviens de la vigueur du geste, aussi instinctif que puissant, manifestant paradoxalement une impuissance, un besoin visible de reconnaissance dans un contexte tutélaire fondamental de privation des pouvoirs. Il est désormais celui qui a exprimé publiquement au président américain ce qu'une majorité d'Irakiens, et plus largement d'Arabes, pensent de la politique alors menée par les États-Unis. Je regarde aujourd'hui ces images d'un œil nouveau. Les réactions immédiates des trois protagonistes, Mountazer Al Zaïdi / George W. Bush (Junior) / l'assemblée, semblent

1. Dans la religion de l'Islam, le chien est déclaré impur, à l'origine pour des raisons bactériologiques. On utilise souvent son nom dans le langage courant comme une insulte et il entre dans plusieurs comparaisons péjoratives sous forme de proverbes.

quasi opposées, bien qu'ils viennent de vivre le même moment, qu'ils se trouvent dans la même salle et que les deux premiers furent intimement reliés l'un à l'autre l'espace d'un geste. La scène est extrêmement rapide – une minute et quarante – quatre secondes d'un bout à l'autre avant que le silence et les discours soient rétablis ; elle ne devrait donc a priori pas permettre de confusion ou de contresens. Pourtant, alors que la salle semble immédiatement saisir les enjeux de ce qui vient de se passer – libération d'une parole publique sous les traits d'un seul individu –, le président américain semble incroyablement détendu, déconnecté de ce message qui lui était pourtant adressé. Il plaisante, le ridicule apparent de la situation l'amuse². Une sorte de malaise flotte dans l'air. Dialoguer semble impossible, tellement les invisibles inscrits chez chacun semblent incompatibles et intimement défendus de part et d'autre.

Le malentendu n'est manifestement pas un simple problème linguistique, il est de l'ordre de l'intangible, du non-démontrable, de l'incompréhensible qui ne s'explique pas. Cependant, la démarche pourrait se rapprocher d'un travail de traduction textuelle : traduire, c'est se confronter à

l'impossibilité d'accorder entièrement deux versions sans qu'il reste quelque chose, un résidu sur le bout de la langue qu'on ne peut nommer, mais qu'on comprend bel et bien. Cette sensation que quelque chose nous échappe, que le mot employé n'est pas tout à fait exact, qu'il n'est pas juste s'affine au fur et à mesure que notre usage de la langue se développe. Souvent, traduire consiste à déceler une présence, des évocations, des liens, plutôt qu'un transfert de mot à mot. Un mot peut nécessiter l'usage de plusieurs autres mots dans l'autre langue, pour qu'il soit le moins possible dénaturé dans tous sa complexité. À partir de quand peut-on juger notre connaissance de deux langues assez profonde pour que notre traduction dise la même chose d'une langue à l'autre ? À partir de quand les *hors-champ* de nos visions et situations vécues nous rendent celles-ci réellement accessibles ? Vraiment claires ?

Certaines compréhensions du monde passent à travers des transmissions de connaissances, d'autres par des observations personnelles, d'autres peut-être encore relèvent d'une humilité à savoir notre vision inachevée, fragile, lente. Vivre avec les images se fait par étapes, à travers ce qui est présent partout et visible nulle part.

2. "[...] if you want the facts, it's a size 10 shoe that he threw. (Laughter)" « Si vous voulez des détails, c'est une chaussure de taille 10 (rires) » mis en ligne le 14 décembre 2008, consulté le 26 octobre 2016, URL : <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2008/12/20081214-2.html>

Remerciements

Pétrole Éditions remercie tous et chacun des auteurs qui nourrissent d'une action collaborative ce quatrième numéro de TALWEG. Pétrole Éditions remercie avec enthousiasme et ferveur Patrick Boucheron et Benoît Vincent qui ont su mêler générosité et ingéniosité.

Pétrole Éditions remercie pour leur attention et leur travail, tous les auteurs qui ont pris le temps de répondre à son appel à participation.

Pétrole Éditions remercie les lecteurs et les curieux pour leur soutien précieux.

Pour leur confiance et leur énergie sérieuse mais pas sage, Pétrole Éditions remercie Jean-François Mugnier (Syndicat Potentiel, Strasbourg), Camille Planeix (le Magasin-CNAC, Grenoble), Chéryl Gréciet (49 Nord 6 Est-Frac Lorraine, Metz), Philippe Demoulin (librairie Peinture Fraîche, Bruxelles), Gwilherm Perthuis (revue/journal/éditions Hippocampe, Lyon), David Cascaro (Haute École des Arts du Rhin), Claire Migraine (curatrice indépendante, ThankYouForComing, Nice), Marie Gayet (curatrice indépendante, Paris), Élodie Gallina (chargée des relations internationales, CEAA, Strasbourg).

Pétrole Éditions remercie particulièrement les artistes Marine Lanier, Joséphine Kaepelin, Ludmilla Cervený, le duo mountaintcutters, Anne-Émilie Philippe, Carine Klonowski, Alex Chevalier ainsi qu'Andrée Ospina pour leurs engagements imaginatifs dans la diffusion des éditions. Pétrole Éditions remercie la flamme éternelle des libraires qui font une place à TALWEG sur leurs tables et parmi leurs ouvrages.

Pétrole Éditions remercie, pour l'endurance, Christian Nething et toute l'équipe de OTT Imprimeurs.

Pétrole Éditions remercie la Ville de Strasbourg et la DRAC Alsace, section des Arts Plastiques, pour leur aide essentielle.

Pétrole Éditions remercie tous les abonnés à la trans-revue TALWEG, particulièrement ceux dont la curiosité les a fidélisés ces trois dernières années : Fabrice Baboin, Mathieu Ohlmann, Morgane Britscher & Alain Colardelle, Dominique Castell, Alban Gervais, Marc Sterkendries, Bernadette Clot-Goudard, Claire Migraine.

Pétrole Éditions remercie encore une fois, pour la justesse constante dont il fait preuve, Bernard Goy.

Pétrole Éditions remercie pour son soutien et ses conseils, Leszek Brogowski.

Pétrole Éditions remercie très particulièrement Jeff Barbier pour son exigence envers les formes qui font sens. Pétrole Éditions remercie Marcus Heim, homme de terrains. Pétrole Éditions remercie simplement Fabrice Baboin et Nicole pour leurs rythmes endiablés.

Pétrole Editions remercie Élise Alloin pour la générosité de son intelligence.

Pétrole Editions remercie Antoine Lejolivet pour ses «idées apéro».

Pétrole Éditions remercie Bruno Gadenne pour son sens de la formule.

Pétrole Éditions remercie les copains, parce qu'ils parlent !

TALWEG (mot all. Tal: vallée, et Weg: chemin) désigne la ligne d'intersection des deux pentes latérales d'une vallée, suivant laquelle se dirigent les eaux courantes.

TALWEG est une transrevue. Sa publication est annuelle.

TALWEG ne possède aucune contrainte technique ni formelle pérenne. Format, papier, reliure, impression, forment un système architectural propre à chaque numéro.

TALWEG est un laboratoire de recherche où se côtoient des propositions plastiques et théoriques, points de vue artistiques, littéraires et scientifiques autour d'une réflexion commune.

TALWEG 01 (2014) le pli,

TALWEG 02 (2015) la périphérie,

TALWEG 03 (2016) le mouvement.

TALWEG est portée en colonne vertébrale du travail éditorial mené par Pétrole Éditions, qui s'attache à concevoir, produire, éditer, exposer et diffuser des livres s'apparentant aux « livres d'artistes » dans le domaine de l'art contemporain. Pétrole Éditions conçoit également des expositions et des événements en lien étroit avec ses éditions.

Un programme d'expositions, deancements et de rencontres est mis en place chaque année suite à chacune de nos publications. Les archives photographiques des expositions sont visibles sur la page: www.petrole-editions.com/espaces

Le comité éditorial se compose de trois artistes-chercheuses, Audrey Ohlmann, Nina Ferrer-Gleize et Marianne Mispelaëre, diplômées de la HEAR et de l'ÉSAL.

Audrey Ohlmann vit et travaille à Strasbourg, elle est actuellement en Master Pratique et Poétique (Rennes 2) encadré par Leszek Brogowski. Elle aborde l'édition et l'imprimé comme des territoires de recherche, déplaçant ainsi l'objet-livre vers des concepts plus expérimentaux.

Nina Ferrer-Gleize vit et travaille à Lyon, elle enseigne à l'ESAL Épinal au sein du pôle théorie et est doctorante à l'ENSP d'Arles. Elle confronte la poésie et la photographie autour de la notion de paysage.

Marianne Mispelaëre vit et travaille à Paris. Avec pour principal champ d'action le dessin, elle observe et produit des gestes concis, simples et précis, inspirés de phénomènes actuels et sociétaux. Son processus de recherche se concentre sur les moyens de l'apparition, ses enjeux et ses conséquences.

Pétrole Éditions diffuse et distribue ses ouvrages en librairies et centres d'art en France, en Belgique et en Suisse francophones. En vous abonnant à la transrevue TALWEG, vous soutenez Pétrole Éditions et bénéficiez d'une réduction sur le prix de vente. L'abonnement court sur trois numéros, trois ans. Il coûte 55€ en abonnement standard ou 70€ en abonnement de soutien. Le bulletin d'abonnement est téléchargeable sur le site internet: www.petrole-editions.com/store



9 781053 041056