

# Écriture et arts plastiques

## Notes d'expositions

Nicole EVERAERT-DESMEDT

Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles

Dans les lignes qui suivent, nous présentons deux expositions : *Tiempo Muerto / Temps Mort* de Humberto Chávez <sup>1</sup> et *Les Pensées Poissons* de Patrick Corillon.<sup>2</sup> Traitant de sujets très différents, ces deux expositions ont cependant une caractéristique commune : le rapport qu'elles établissent entre l'écriture et les arts plastiques

### **1. *Tiempo Muerto*, de Humberto Chávez**

L'exposition de Humberto Chávez sur le thème du *Tiempo Muerto / Temps Mort* a été présentée à *La Chambre Blanche* de Québec du 22 octobre au 2 décembre 2004, au

---

<sup>1</sup> Humberto Chávez est un artiste photographe mexicain. Nous avons analysé l'une de ses installations, *Fantasme*, dans EVERAERT-DESMEDT, 2004. Et dans EVERAERT-DESMEDT, 2006, nous reprenons cette étude et nous analysons également une autre de ses oeuvres, une série photographique, *Boxes*.

<sup>2</sup> Patrick Corillon est un artiste belge. Toute son oeuvre se caractérise par un rapport étroit entre fictions littéraires et installations plastiques. Nous avons analysé une de ses interventions artistiques (une *canne* équipée d'un dispositif électronique) dans EVERAERT-DESMEDT, 2005 et 2006.

*Centro Nacional de las Artes* de Mexico du 14 décembre 2004 au 6 mars 2005, au *Bemis Centre for contemporary Arts* à Omaha (Nebraska) du 26 août au 22 octobre 2005, et dans la galerie de l'École des Arts de la *Universidad Autónoma del Estado de México* à Toluca en septembre et octobre 2005.

Il ne s'agit pas de la même exposition qui aurait voyagé, mais de quatre installations différentes en fonction, notamment, de l'espace de la salle et des objets disponibles sur place. Ces installations sont des variations autour du même thème et puisent leurs éléments dans un même répertoire. On y trouve des objets tels que des animaux empaillés (il n'y en avait que trois à Québec, mais beaucoup plus à Mexico où ils ont été prêtés par le Musée d'Histoire Naturelle), des chaises accrochées au mur, une canne suspendue au plafond, une voiture d'enfant (à Québec)...



Exposition Chávez, Québec, 2004

On y voit aussi des photos, comme celle de l'intérieur d'un magasin d'antiquités et des clichés d'origine médicale, présentés en grand format : 12 photos en couleur de cordes vocales, chacune portant l'inscription d'une lettre de « Tiempo Muerto » ; 8 photos en noir et blanc de l'intérieur du cou vu de profil ; et une série de radiographies de l'estomac. Enfin, il y a du texte, lisible de deux façons : sur l'écran d'un ordinateur, dans un dispositif interactif ; et sous la forme d'un livre, en lecture continue, dans un coin salon constitué d'un fauteuil, d'une table basse et d'un lampadaire. Ce texte fait partie intégrale de l'installation et en donne la clef d'interprétation.

Le texte est un journal, <sup>3</sup> que Humberto Chávez a rédigé pendant 8 mois, en 2004, dans lequel sont notées des anecdotes et des réflexions en rapport avec le Temps Mort et l'installation. L'expression « Temps Mort » est posée dès le départ, comme une hypothèse que le journal s'emploie à clarifier. Et, en fin de parcours, une autre expression résume parfaitement ce qu'est le Temps Mort : une « bulle de seconde chance ». Cette formulation laisse supposer qu'une première chance a été perdue. En effet, à l'origine d'un Temps Mort, il y a toujours une perte, une rupture du désir, compris comme « l'intention vitale d'arriver à un point, de rencontrer quelqu'un, de comprendre quelque chose, de découvrir la sensation inattendue dans l'aboutissement attendu » (CHÁVEZ, 29 janvier). Un Temps Mort s'inscrit dans une bulle : une parenthèse, hors du flux temporel. Et il est aussi une chance : il recèle une force vitale qui peut se déployer dans des directions multiples et surprenantes.

Tout au long de son journal, Humberto Chávez donne de nombreux exemples de Temps Mort, qui affecte les lieux, les faits, les choses, les êtres et les souvenirs de la vie quotidienne, et qui peut s'inscrire aussi dans les corps, provoquant des dysfonctionnements tels qu'une paralysie des cordes vocales ou un ulcère à l'estomac. Cependant,

<sup>3</sup> Ce journal (CHÁVEZ MAYOL, 2005) est publié dans une édition trilingue (espagnol / français / anglais). Il comprend de nombreuses illustrations et est accompagné d'une postface (EVERAERT-DESMEDT, 2005 b) que nous lui avons consacrée.

certains lieux, certains objets, certaines situations nous permettent d'entrer dans une bulle de Temps Mort et d'en ressentir la force vitale sans avoir à souffrir de la perte qui s'y trouve inscrite. C'est le cas des cimetières, des ruines, des magasins d'antiquités et de seconde main : dans ces espaces d'abandon, le Temps Mort surgit de façon privilégiée.

L'installation s'inspire de ce type d'espace pour offrir au visiteur une « bulle de seconde chance », c'est-à-dire lui permettre de faire l'expérience du Temps Mort, avec ses trois composantes : une perte, une bulle et une chance.

La **perte** est évoquée par un procédé de **dissociation**. Par exemple, à Québec, un enregistrement vidéo, dans lequel des personnes parlent de la mort d'un proche, est dissocié dans l'installation : l'écran montre le corps qui parle, sans sa propre voix, tandis que le récit peut être entendu dans un autre espace, celui des toilettes, lorsqu'on y ferme la porte de l'intérieur. De même, à partir d'une stroboscopie du larynx de l'artiste pendant qu'il prononçait l'expression « Tiempo Muerto », l'installation montre 12 photographies de la position des cordes vocales, sans faire entendre le son correspondant. Quant aux objets placés dans l'installation, ils sont dissociés de leur contexte habituel et présentés isolément.

La **bulle** est créée en plongeant le visiteur dans un **espace total** où des forces opposées agissent conjointement (zones de lumière et d'ombre, espace central et périphérique).

La **chance** est suscitée par une **association** que le visiteur peut établir entre les différents éléments – objets, images, fragments du journal, sons, lumière – présentés dans l'espace de l'installation. Par exemple, dans l'installation de Québec, l'association était frappante entre un mur comprenant quatre niches éclairées, qui contenaient chacune une chaise suspendue, et la photo du magasin d'antiquités présentant une grande niche (une mezzanine) éclairée de quatre fenêtres, avec des chaises accrochées au mur. Une autre association s'établissait, par exemple, entre un singe empaillé, figé dans un cri muet, les photos des cordes vocales prononçant des sons non entendus, la vidéo des personnes qui racontaient sans voix, et la musique vocale diffusée dans la galerie ainsi que le récit que l'on pouvait entendre en s'enfermant dans les toilettes.

On trouve, dans le journal de Humberto Chávez (6 septembre), une réflexion sur l'installation qui fait appel aux propositions de Kabakov (1995) concernant la spatialité et qui s'appuie également sur trois consciences du temps, correspondant aux catégories de Peirce : la conscience sensitive (priméité), la conscience perceptive (secondéité) et la conscience projective (tiercéité). En effet, l'installation

propose au visiteur une expérience perceptive en *secondéité*, un événement dans lequel il entre. Mais, dans l'installation, les objets, étant déconnectés de la réalité concrète, s'ouvrent à la *priméité* de la qualité (conscience sensitive). À partir de là, le visiteur répond de façon projective, il instaure un nouveau sens, une nouvelle *tiércéité*.

## **2. Les pensées poissons, de Patrick Corillon**

L'exposition de Patrick Corillon, intitulée *Les Pensées Poissons*, a eu lieu au MAC's, Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu (Belgique), du 17 avril au 17 juillet 2005.

Initialement, il s'agissait de fêter le 175<sup>ième</sup> anniversaire de la Belgique. L'artiste a imaginé dès lors un parcours chargé d'histoire et de géographie. L'exposition est conçue comme une promenade le long de la Meuse, fleuve qui prend sa source en France, traverse toute la Belgique wallonne et se jette dans la mer du Nord aux Pays-Bas. On peut y voir une métaphore de la Belgique comme terre de passage, à l'identité flottante. Muni d'un dessin schématique du cours de la Meuse en guise de plan de l'exposition, le visiteur passe par différentes installations, en rapport avec les lieux traversés : le village de Domrémy, Verdun, Charleville, Liège, la vallée mosane, Maastricht, le bassin humide et Rotterdam.

Chacune de ces installations consiste en une mise en espace de textes et présente une parfaite adéquation entre le contenu (de ces textes) et l'expression (spatiale). Ainsi, dans le village de Domrémy, le visiteur peut assister à un spectacle de marionnettes silencieux, où les marionnettes sont remplacées par des toiles portant des textes, qui constituent alternativement les paroles des personnages et des éléments narratifs. Le récit mis en scène de cette façon est l'histoire même du montreur de marionnettes et de son castelet pendant la première guerre mondiale :

Pendant l'hiver 1915, il faisait tellement froid que le montreur a brûlé son castelet et toutes ses marionnettes en bois pour réchauffer les spectateurs ; il les a recrées en mie de pain. En 1916, la famine s'abattit sur le village, et un soir, le montreur trouva ses spectateurs tellement affamés qu'il leur donna ses marionnettes à manger. Le spectacle continua avec seulement les tringles, sans aucune marionnette suspendue au crochet. En 1917, par crainte de mouvements de rébellion, le gouvernement interdit toute réunion publique. Pour ne pas se faire repérer, le montreur cessa de faire parler ses tringles à haute voix et écrivit les dialogues sur des draps. À la fin de la guerre, les villageois s'étaient tellement habitués à lire les histoires et à regarder les tringles en imaginant les personnages, que l'on ne modifia plus rien à ce théâtre silencieux.

Cette première installation donne le ton de l'ensemble de l'exposition. Dans le castelet de Domrémy, les personnages sont remplacés par des textes. À Charleville, ville de Rimbaud, ce sont des lettres qui deviennent des personnages : le célèbre poème des *Voyelles* est évoqué par deux films en images de synthèse, où les lettres d'un clavier d'ordinateur voyagent, puis sont malades.

Dans la salle de Verdun, des textes sont écrits sur le sol, sans autre accessoire. On peut y lire un échange de courrier entre Oskar Serti et son épouse : les deux lettres qui se répondent, entre Verdun et Paris en 1916, sont placées l'une à côté de l'autre, dans le sens inverse de lecture. Un autre texte, écrit en plus grands caractères, raconte la nuit d'Oskar avant son départ pour le front le 6 avril 1915 : cette nuit-là, Oskar s'est mis à marcher dans sa chambre, en s'attardant sur certaines lames du parquet pour retrouver le grincement du plancher qui accompagnait les pas de son père quand celui-ci entrait dans sa chambre d'enfant. Ce contenu est exprimé spatialement. En effet, le texte est écrit sur un parquet dont les lames correspondent aux lignes d'écriture, et pour le lire, le visiteur doit marcher à reculons sur ce même parquet.

Encore un exemple : dans la salle du « bassin humide », un grand filet est accroché au plafond, rempli de petits papiers qui rappellent les feuillets des calendriers

humoristiques. Quelques-uns de ces papiers, comme tombés à côté du filet, sont éparpillés sur le sol. Le visiteur peut donc les ramasser et les lire. Ces petits papiers portent chacun une voyelle, correspondant à l'initiale d'un être mystérieux (abuviale, enaque, iguola, ocuicole, ...), dont la description est donnée au verso. On y apprend les effets provoqués par ces parasites lorsqu'ils s'infiltrent dans l'organisme humain. Un texte, placé à l'entrée de la salle, nous explique que, chaque jour, de vraies créatures vivantes se glissent sous notre peau et finissent par faire partie intégrante de nous-mêmes. Ces êtres, logés dans les plafonds, se lancent dans le vide pour s'introduire en nous pendant notre visite. On comprend dès lors que le filet tente de les attraper pour en protéger les visiteurs ! Or, ce qui se trouve pris dans le filet, ce sont des lettres et des textes. A nouveau, des lettres remplacent des personnages.



Exposition Corillon, Hornu, 2005

Toutes les installations que nous avons décrites jusqu'à présent mettent donc en scène des textes. L'une des installations fonctionne un peu différemment : celle de Liège, ville d'art. Elle ne met pas en scène du texte, mais d'autres objets : quelques tableaux (de Sonia Delaunay, Ensor, Le Corbusier, ...) provenant du Musée d'Art moderne de Liège, des poissons dans des aquariums et cinq pierres sculptées exposées dans une vitrine. Ces objets ne sont cependant pas proposés comme tels à la contemplation du visiteur. Ils prennent sens à la lecture des textes qui les accompagnent. Un texte explique qu'un certain docteur Langston aurait diagnostiqué diverses maladies sur les tableaux. Par exemple, dans le cas du tableau de Le Corbusier :

Certaines toiles, par le contexte particulièrement théorique qui les entoure, provoquent de nombreux commentaires chez les spectateurs, et subissent ainsi de graves altérations dues au taux élevé de CO<sub>2</sub> dégagé devant elles par les visiteurs.

Un autre texte explique qu'un aquarelliste liégeois, François Devos (1874-1925), se sentant incompris du public, a décidé de ne plus peindre que des toiles de fonds d'aquariums. Il s'est mis ensuite à observer les mouvements effectués par les poissons en présence de ses différentes aquarelles, et a publié une étude scientifique intitulée « Une interprétation des courants émotionnels sous-marins ». Les pierres

sculptées ont aussi leur histoire, qui permet de les interpréter...

De salle en salle, donc, le visiteur glisse d'une histoire à l'autre. Il parcourt l'exposition comme un fleuve traverse un pays, et ses pensées voguent au fil de l'eau, comme des poissons, plongeant parfois en profondeur, puis remontant à la surface, toujours en mouvement...

Pour en savoir plus sur les *Pensées Poissons*, on peut lire l'ouvrage de Patrick Corillon (2005) qui porte le même titre que l'exposition, et qui en prolonge le plaisir.

Ce livre est tout d'abord un bel objet, qui met en scène un livre, doublement : d'une part, chaque double page se présente comme la reproduction d'un livre ouvert, avec du texte à droite, disposé en deux colonnes, et des planches illustrées à gauche ; d'autre part, chaque page de droite se présente, à son tour, comme la reproduction d'un livre ouvert, de format plus petit, avec du texte sur deux pages numérotées. Ce livre de petit format porte le titre « *Pensées Poissons. Première partie. Les paysages enfuis* ». La table des matières annonce quatre « réflexions ». Ces réflexions parlent du mouvement : celui de la promenade, de la lecture, du cours de la vie, de l'oubli et de la mémoire. Et l'expression des planches répond au contenu du texte. En effet, les illustrations sont constituées d'extraits du texte, repris de

multiples fois, mélangés et disposés dans l'espace de la page, de telle façon que, pour lire, il faut tourner le livre en tous sens. Ces textes éclatés, dans des tailles de caractères variables et formant des courbes, évoquent le mouvement des bancs de poissons, tantôt en profondeur, tantôt en surface ; ils évoquent également le mouvement de nos pensées, qui vont et viennent, se mélangent et tournoient dans l'indistinction qui caractérise le « musement » (selon Peirce). Le livre « Pensées poissons. Première partie. Les paysages enfuis » se trouve inséré dans le livre de Patrick Corillon, *Les Pensées Poissons*, dans lequel il est précédé d'un avant propos de l'auteur, qui met en rapport le mouvement des poissons et celui des pensées.

### **3. Conclusion : rapport entre l'écriture et les arts plastiques**

Dans les deux cas que nous avons décrits, des éléments textuels font étroitement partie des expositions et sont indispensables à leur interprétation. Le **texte** du *Temps Mort* est donné à lire sous deux formes, celle du livre et de l'ordinateur, **dans l'espace** même de l'installation. Et dans *Les pensées poissons*, le **texte** se trouve mis **en espace** de diverses façons ; au terme du parcours de l'exposition, un espace est également aménagé pour permettre la

consultation, sur grand écran, du site Internet de l'artiste<sup>4</sup>, où d'autres textes peuvent être lus.

Dans les deux cas, les expositions ont été préparées et sont prolongées par un livre, qui fait fonction de **catalogue**. La notion de *catalogue* ne doit cependant pas être prise au sens classique d'un inventaire des oeuvres présentées dans une exposition. Il a un rôle totalement différent, à la fois pour l'artiste et pour le visiteur.

Du point de vue de l'artiste, le catalogue, dans sa nouvelle conception, consiste en un répertoire dans lequel le créateur peut puiser des éléments pour de multiples expositions. Le livre ne rend pas compte de toute l'exposition, et l'exposition n'utilise pas tout le contenu du livre. Les deux types d'oeuvres, le livre et l'exposition, ne se recouvrent pas, mais constituent des ensembles en intersection. Ainsi, parmi les 66 illustrations qui jalonnent le livre du *Temps Mort*, 7 seulement ont été exploitées dans l'exposition de Québec, sous la forme de photos, de vidéo ou d'objets. C'est dire que beaucoup d'illustrations restent disponibles pour d'autres installations sur le même thème. Il en va de même du livre des *Pensées poissons* : deux extraits seulement se retrouvent dans l'exposition au Grand-Hornu (dans l'installation de « la vallée mosane » et dans celle du « bassin humide »). D'autres passages ont été ou pourront être exploités ailleurs.

---

<sup>4</sup> <<http://www.corillon.org/>>

Pour le visiteur, le catalogue classique avait une fonction de remémoration : il lui permettait de garder le souvenir de l'expérience vécue lors de sa visite de l'exposition. Ici, le catalogue englobe et dépasse largement cette fonction. Nous avons déjà vu qu'il fournissait la clé d'interprétation de l'installation. Mais il y a plus : sur la base des matériaux complémentaires présentés dans le catalogue, le visiteur est invité à poursuivre l'expérience déclenchée par sa visite. L'exposition peut être considérée comme une pratique initiatique, où l'artiste a mis en place un exemple privilégié. La lecture attentive du catalogue ouvrira ensuite la voie à de nouvelles et inépuisables expériences esthétiques.

## BIBLIOGRAPHIE

CHÁVEZ MAYOL, H., 2005, *Tiempo Muerto/Temps Mort/Dead Time*, Coedición de Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes de la UAEM, Universidad de las Américas Puebla, CONACULTA/CENART/PADID, Old Market Association Omaha-Nebraska, Museo Latino Omaha-Nebraska, Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

CORILLON, P, 2005, *Les pensées poissons*, Hornu, Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique / Bruxelles, La lettre volée.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2004, « Une pensée plus iconique qu'une image. A propos d'une installation photographique de Humberto Chávez », in *Peirce et la question de la représentation/Peirce and the Notion of Representation*, VISIO, Vol. 9, n° 1-2.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, « Sens d'une oeuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur », in *Le sens du parcours*, Protée, Vol. 33, n° 2.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2005 b, « Pour entrer dans une bulle de seconde chance : lecture du Temps Mort/Para entrar en una burbuja de segunda oportunidad : lectura del Tiempo Muerto/To enter into a second chance bubble : reading on Dead Time », in CHÁVEZ MAYOL, H.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Sémiotique et art contemporain*, Bruxelles, De Boeck-Université.

KABAKOV, I., 1995, *Über die "Totale" Installation/On the "Total" Installation*. Stuttgart, Cantz.