

"Ô" livres d'artistes et expérience singulière

Tu es l'éditrice et la maîtresse d'oeuvre de "O" un ensemble singulier de livres d'artistes expérimentaux. Peux-tu nous parler des différentes facettes de cette aventure et nous dire pourquoi tu as utilisé des supports et des objets aussi différents qu'un crayon radio, une machine à traduire, des anamorphoses... ?

Pourquoi, dans la multitude d'idées qui nous assaillent, pourquoi devrions-nous trancher, et tout éliminer au vif de la machette, pour ne garder de ce foisonnement qu'une seule résultante, jugée bonne, pourquoi ? Parce qu'elle aurait eu raison de nous et qu'elle serait la crème qui surmarge dans notre tasse d'autocensures ? Pourquoi n'y aurait-il jamais plusieurs sorties dans les labyrinthes ? Même pour les questions dites - à choix multiples - les choix ne reposent pas sur la façon de se libérer, mais dans la façon de se tromper, car la grille de correction, elle, n'a qu'une seule réponse valable. J'en ai assez des entonnoirs et des meurtrières, pour avoir envie de renverser, d'ouvrir.

"O" c'est plusieurs réponses à la question du rapport entre 3 poèmes, de 3 auteurs, de 3 langues maternelles différentes. Les textes furent réunis en premier autour du désir d'invoquer, d'appeler, d'attendre :

- un archange éboueur « Wing Road » d'Eamon Grennan
- un ange gardien « retours d'envoleur » de Pierre Herlent
- un être espéré dans le soleil, c'est « Berlin Sonne » d'Iris Hanika.

Le titre générique est un signe, un cercle, une voyelle, un souffle. Une idée du livre d'artiste radicalement expérimentale. Avec des versions, des déclinaisons, des avatars, du mouvement. Ce travail est conduit et construit de façon à ne pas exterminer la diversité, pour rester au plus près de la prolifération créative. Et c'est aussi un voyage dans des espaces relationnels, avec d'autres artistes, des artisans, des artistes-artisans et des artisans-artistes, en plus, évidemment des auteurs et des traducteurs. Enfin tout un monde d'interférences, d'interactions et d'inter réactions, d'évolutions, d'adaptations des savoirs et des compétences.

"O" s'est petit à petit décliné en "O1" "O2" et "O3".

"O1", c'est une rencontre forte avec un objet, un petit poste de radio à galène en forme de crayon.

Un soir, Sophie Pingard m'a raconté, avec force détails magnifiques, un meeting de « galéneux », des aficionados de la radio première : le poste à galène, qu'enfant j'avais rêvé de construire. Nous sommes allées voir l'un d'eux, André Bœuf, passionné de radio et collectionneur. Il m'a montré un crayon-radio à galène, qu'il avait fabriqué d'après un modèle de 1920. A l'époque, les hommes portaient les stylos à la pochette de leur veste. C'était un gadget futuriste pour, soi-disant, pouvoir écrire immédiatement une info entendue. Fascinée par l'objet, j'ai compris immédiatement quel rôle il pouvait jouer dans ma première mise en livre : celui d'un concept, si j'arrivais à le faire passer au plan de la métaphore. En ce sens il est devenu le centre évident de cette version-là. "O1" est une métaphore de l'écrivain, de l'artiste, et par extension, de toute personne qui, non satisfaite d'un visible manifesté, s'applique à attendre, écouter, capter, comprendre, transmettre, agir et ici transcrire. Des ondes invisibles passent par le canal de l'humain et entre ciel et terre, la vie est transformée.

C'est une situation assez surréaliste sortie d'un livre d'André Breton. On a l'impression qu'il suffirait seulement d'attendre, pour que le monde devienne une sorte d'espace aimanté qui ramène toutes les choses, les rencontres, les objets, au noyau magnétique de nos préoccupations. Je pense que la partie émergée des processus créatifs, vaut toujours d'être soulignée, pour montrer le contexte et le fait qu'aucune création ne se produit du néant. Du vide oui, mais pas du néant.

Cette histoire du contexte m'amène à "O2" et à la seconde rencontre déterminante : celle de la "Rondelle Brevetée" d'A.strid. Là aussi il y a quelque chose de la poétique surréaliste. Cet objet, avec toute sa dérision et en même temps sa richesse, apportait avec lui un travail plastique qui a mis l'accent sur les processus de traductions en tant que tels. C'est une machine à traduire en signes minoens, une écriture d'une langue jamais déchiffrée. La machine relie la créativité aux variations saisonnières, elle nous rappelle à notre dépendance, parodiant les lois scientifiques. Le style est à un autre renversement, celui de l'humour par la dérision, la parodie. Une sorte de trahison rigoureuse, verser du vivant dans les signes morts et cryptés d'une civilisation antique à l'origine de la nôtre. L'exubérance de cette 2ème phase entrechoque des extrêmes : le quotidien le plus immédiat de chacun, la météo et des matières très intellectuelles comme le minoen, les études archéologiques ou le linéaire A et B.

Ici encore, pour cette seconde partie de l'expérience, c'est un objet à forte présence qui a structuré la solution au problème de forme. Ce que j'ai vraiment aimé faire, c'est de passer d'une forme apparemment austère à une autre, colorée, exubérante ou excentrique sans perdre le droit fil de l'expérience et du propos.

Les deux premières parties, ont provoqué l'éclatement de l'édition en pièces uniques ou quasi-uniques. "O3" est né de cet éclatement. Huit exemplaires des textes sont répartis entre cinq supports: boîte à anamorphoses, dérelieur mécanique, installation, sculpture et une reliure classique.

Briser la reproduction, multiplier, se libérer des contraintes sérielles. Sans briser la cohérence de ce qui précède. Sans rompre avec le fil des transformations. Chaque phase est influencée par un objet qui joue son

rôle de métaphore. Mais dans la troisième partie les anamorphoses n'ont servi que de point de départ. Je voulais donner libre cours à tout ce qui était réalisable. Multiplier les facettes à l'extrême, ne plus se soucier d'édition même potentielle. Faire deux exemplaires, ou dix, ou un, quelle importance ?

Par exemple, il y a trois exemplaires avec des anamorphoses et la présence du miroir comme mur de la caverne. Des miroirs bombés qui ont ici une double fonction, l'une comme éléments de reliure, l'autre comme éléments pour lire l'image redressée. Une interrogation sur la réalité : Le monde est peut-être un hologramme ?

Il y a aussi deux exemplaires avec le «Dérelieur» conçu et réalisé par Malica Lestang. C'est une curieuse machine à lire. Les cotés transparents de ce parallélépipède permettent de voir la circulation intérieure. Les textes, assemblés en boucle, sont mis en tension, et lus au-dessus du volume à travers une loupe. La loupe est sertie dans un mécanisme qui permet au lecteur de saisir le détail de la typographie. Je voulais que la reliure, avec ce mélange de savoir-faire traditionnel et de créativité soit bien représentée à ce stade ultime. Je souhaitais qu'elle soit pensée davantage comme un élément de création de forme que comme un habillage ou un décor. C'est d'ailleurs ce que je demande à la reliure : être une donnée de la recherche de la forme.

D'autres exemplaires ont suivi. L'un d'eux est une installation : le livre, est sur une table de plexiglas, c'est une dédicace à l'objet en lui-même, un éloge du livre et de la lecture. Il y a une autre pièce qui va vers la sculpture : c'est « petite Babel » en référence au mythe : j'ai soudé des caractères en plomb pour monter une forme de tour en ruines, qui s'appuie sur un jeu de plans en marbre et en granit.

Cette expérience se termine donc dans la multiplicité et l'explosion des formes. Autant, j'aime et j'apprécie la répétition qui est une discipline journalière à la manière d'Hokusai, autant j'abhorre tout travail qui ne serait qu'une tâche affligeante, sans pensée, sans rien, seulement une mécanique. Comment peut-on vouloir être une machine ? Je refuse aussi les classements et les catégories qui distinguent très facilement, trop vite, l'art et l'artisanat et surtout en classant les gens d'une manière définitive de part et d'autre d'une ligne ou d'un mur. Je préfère la mouvance des identités libres, des rôles qui évoluent, des places qui changent. Le fait de conduire un projet n'implique pas nécessairement de relations de concurrence ni de relations hiérarchisées.

Commencée lentement en 1995, avec le désir de donner du temps aux idées et aux choses pour qu'elles puissent se développer avec liberté, cette expérience a été menée avec le souci constant de créer un cadre de travail ouvert aux autres, évolutif, à partir d'orientations communes pour que chacun puisse délivrer son meilleur niveau dans les échanges et les fabrications.

Les poèmes ont fixé les pensées, ils ont été eux-mêmes figés dans le plomb des caractères, puis dans le papier par la pression. Cet ancrage n'était-il pas le point d'appui idéal d'un levier qui nous aiderait, par le moyen du livre d'artiste à leur redonner vie et mobilité, comme le fait, par d'autres moyens la lecture à voix haute ? Les poèmes sont confrontés à un extérieur qui les environne. Ces mises en situation les interprètent en élargissant le sens.

Une autre préoccupation était de savoir comment les formes peuvent épuiser l'énergie potentielle des textes ou aussi comment les réponses trouvées vont pouvoir tenir ensemble : c'est le fait de découvrir la cohérence d'un travail, a posteriori en ce printemps de l'année 2004. C'est enfin le rôle d'une exposition que de révéler cette cohérence au public. Cet ensemble de livres d'artistes expérimentaux a été exposés à la Literatur Haus de Berlin du 16 avril au 28 mai 2004.

Tu as utilisé pour l'impression du texte de «O» un caractère typographique en plomb du XVIIème siècle. C'est un caractère historique, le «Luce», que tu as emprunté à l'Imprimerie Nationale. Ce qui ne t'as pas empêchée d'imprimer sur des feuilles rondes ou marbrées. Comment fais-tu le mélange entre tradition et actualité : en candide, en sacrilège ou autrement encore ?

Candide ou sacrilège, aux yeux de qui ? Ce sont des jugements de valeur portés par d'autres, car pour moi, j'ai parfaitement respecté ce caractère et, de connivence avec le typographe Michael Caine qui est le disciple du Maître d'Art François da Ros, nous avons voulu faire vivre ou revivre un patrimoine typographique, malheureusement peu accessible.

L'audace n'est pas d'imprimer les textes dans le caractère de leur époque. Dans ce cas on fait une recherche qui ressort de la préoccupation historique, ce n'était pas la nôtre. Je verrais bien Montesquieu, par exemple, «Les causes et les conséquences de la décadence romaine», imprimés avec un caractère très «BauHaus». C'est la création du sens qui justifie les choix et il nous a semblé opportun de dialoguer par ce caractère avec cette période linguistique, et d'apporter une dimension temporelle en plus des considérations esthétiques qui nous ont fait choisir le «Luce».

«Chacune des versions de cette expérience est tirée à très peu d'exemplaires : 7 au maximum. Tu dis privilégier les lieux publics que sont les bibliothèques comme destination de ces livres. Peux-tu nous expliquer pourquoi tu fais si peu d'exemplaires et pourquoi tu préfères les voir dans les lieux publics ?»

Je refuse la position de l'éditeur et le rôle qu'on fait jouer au livre d'artiste. En réalité ce que je refuse c'est le fait de formaliser un jeu. Ce que je trouvais intéressant dans ce genre, c'était de pouvoir changer de place et de statut. Pour le temps et la nécessité d'un livre, on devient éditeur(e), ou auteur(e) tout en restant plasticien(ne) mais cela n'est pas définitif, c'est un jeu pour expérimenter d'autres situations. Muer, muter, ça décape. La limite entre la petite édition et le livre d'artiste n'est pas nette. Parfois même leurs champs d'action se confondent, mais ce qui fait la différence essentielle pour moi, c'est la dimension expérimentale. Si la recherche ne porte pas délibérément et intensément sur le concept, le sens et la forme de cet objet qu'est le livre, alors c'est une œuvre de bibliophilie classique. En ce sens mon parti pris est baroque : je fais des prototypes.

Les quelques exemplaires n'ont ici que le but de vérifier une faisabilité dans une série potentielle et aussi de pouvoir faire d'éventuels dépôts dans des lieux publics ou des organismes spécialement dédiés à ce type de travaux et de recherches. La rareté comme valeur n'est pas mon propos. Je peux donner ces choses, sous conditions, ou - puisque le don est de moins en moins possible - j'ai pensé les vendre à un prix symbolique à des organismes ou institutions qui représenteraient la communauté culturelle à laquelle j'appartiens. La question reste en suspens, c'est celle du "sans prix", du "hors de prix". Il faudrait - j'aimerais - que ce soit à tout le monde parce que personne ne les possède. (La définition Hugolienne du bien public?). Ambitieux ? Prétentieux ? Pourquoi pas.

«Tu t'intéresses dans ta démarche de création aux phénomènes scientifiques et aux instruments de mesure. Y vois-tu une proximité entre science, mesure et création artistique ?»

Peut-être ce n'est qu'une question de curiosité ? Ce goût pour la science, comme pour l'art, c'est être profondément insatisfait de l'état des choses qu'on trouve en naissant, et vouloir changer, en imaginant. Dans les faits, la tendance est encore à opposer l'esprit dit scientifique et l'esprit littéraire ou artistique.

J'aurais aimé que les artistes aient des statuts de chercheurs, qu'on reconnaisse leur rigueur, leur efficacité. En fait, on a reconnu l'efficacité de ceux qui sont plutôt publicistes, leurs inventions plastiques, leurs trouvailles. On reconnaît bien la fibre, les composants, qui produisent l'artiste, le talent, voire le génie. Mais ce sont des artistes assujettis à une idéologie du produit à promouvoir. Ils ne sont plus libres dans un système d'expression qui ne dit des choses que la moitié convenue.

On trouve aussi matière à rêver, de l'extérieur, à partir de la vulgarisation scientifique. Au début des hyper-microscopes, on a trouvé beau le virus de la grippe. Dans les seventies, Dewasne disait que l'imagerie scientifique pouvait concurrencer les images des peintres. Il disait que si les courbes des électrocardiogrammes étaient plus belles que nos graphismes, nous plasticiens, nous étions battus sur notre propre terrain. Maintenant, je pense qu'il ne faut pas se tromper de champ. Les batailles, sur le terrain de la représentation sont finies et je trouve toujours l'imagerie scientifique intéressante quand elle est introduite dans un travail à visée strictement artistique. Le sens naît du déplacement. J'ai aussi utilisé une radio de ma cage thoracique, bras ouverts, dans l'une des réalisations de la troisième partie.

Je ne cherche pas vraiment une mesure. En confrontant les extrêmes, en pratiquant le renversement critique des pensées, des jugements, je cherche la forme juste. Ce n'est pas une question de mesure, c'est une question de réglages, trouver des adéquations entre les différents paramètres dans un temps et un espace donné. C'est vivant, ça bouge jusqu'au moment où le travail et le jeu ont produit leurs manifestations.

«Quand on connaît ton travail on remarque presque toujours cette cohabitation de l'austérité et du baroque. Est ce que tu le vis comme une harmonie ou comme un combat entre les différentes facettes de ta démarche de vie et de création ?»

Le grand écart est un élément de style. Dans le cas de cette expérience on peut s'amuser à trouver, parmi toutes les mises en livre, des oppositions formelles : rond /carré, intérieur/extérieur, très coloré /monochrome, ...etc....qui soulignent une manière de sentir et de penser. Il me fallait accepter le risque d'incohérence, de la perte de sens dans trop de diversité. C'est seulement une fois arrivé à la fin du travail qu'on peut juger si ça fait une œuvre avec un contenu complexe et vivant.

Les mots des poètes, les images ou les objets des plasticiens ne peuvent exister comme œuvre sans une charge électrique, quelle qu'elle soit. Lorsque les contraires de notre univers perceptif (et intéroceptif aussi) sont mis en tension alors, quelque chose se passe, tout le monde sait ça. Et il me semble que passer d'une chose à presque son contraire sans se contredire, c'est un sport, fait d'exercices critiques, et de sauts. C'est comme ça que je vois un mode de fonctionnement expérimental. Je m'entraîne à penser les contraires dans le même embrassement d'idées, c'est difficile. Ce n'est pas un combat, c'est une discipline.

Entretien avec Yolaine Carlier réalisé par A. Strid au printemps 2004

contact asso : artcilab@parlesyeuxdulanguage.net