



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°9 mars 2017 GRATUIT

# tentatives





Photo de couverture : © Claude Cattelain, courtesy of Galerie Paris-Beijing. Crédit photo : Théo Baulig

**CONSTRUIRE DES ÉTATS DE CHOSSES — 5 —**  
Gregory Fenoglio



**TENTATIVES — 6 —**  
Carine Morand

**« IL FAUT CONTINUER,  
JE NE PEUX PAS CONTINUER,  
JE VAIS CONTINUER » — 8 —**  
Elodie Degroisse



**ESSAYE UN TRUC — 11 —**  
Florian Mahot Boudias

**CATTELAÏN / BARTHES — 12 —**  
Alexis Barroo



**RADOUB DE CLAUDE CATTELAÏN  
À L'ESSAI 1 — 16 —**  
**REMETTRE À L'ESSAI**  
Isabelle Roussel-Gillet

**HIHANAPPÂT — 20 —**  
Jean-Philippe Parchliniak

**AUGUSTIN, LA BEAUTÉ INÉPUISABLE — 22 —**  
Elise Gillon



**VIDÉOS HEBDOS  
VIDÉO HEBDO N°26: UN RÉGARD — 25 —**  
Claude Slowik

**PREMIÈRE RENCONTRE — 28 —**  
avec Claude Cattelain



**DESSINS RÉPÉTITIFS — 38 —**  
Gregory Fenoglio

**OBSESSION ET ÉTONNEMENT — 44 —**  
Gregory Fenoglio



**TENTATIVES — 46 —**

**L'HISTOIRE DU PETIT CLAUDE — 54 —**  
Elisa Dubois et Alessia Doutriaux



**NARCISSE — 56 —**  
Valérie Beccaert & Fabien Jovenet

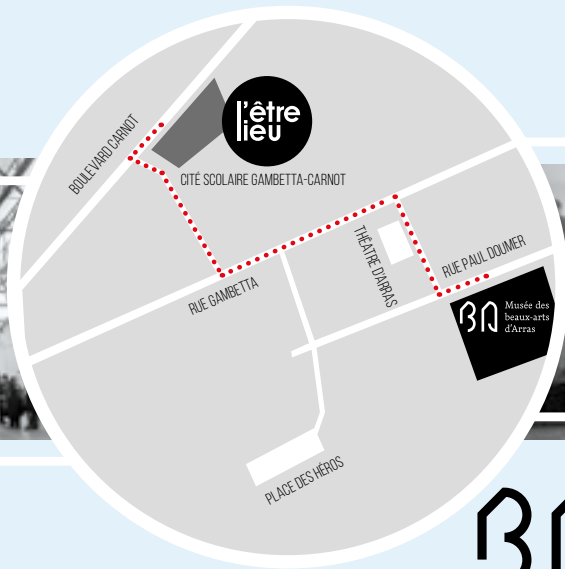
**« IL FAUT IMAGINER SISYPHE HEUREUX » — 58 —**  
Amélie Budzynowski, Sophie Cheval, Chloé Magro,  
Valentine Louwye et Premlata Bailly

**ART CONTEMPORAIN À L'EHPAD — 61 —**  
Pauline Leserre



**OISEAU - Claude Cattelain — 62 —**

**ARMATURES VARIABLES - Claude Cattelain — 63 —**



Musée des  
beaux-arts  
d'Arras



**ARTS CONTEMPORAINS ARRAS**  
association l'êtré lieu - 21 Bd Carnot  
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

[www.letreliu.wordpress.com](http://www.letreliu.wordpress.com)  
[facebook.com/etre.liu](https://facebook.com/etre.liu)

Visites guidées par les élèves-médiateurs :  
du lundi au vendredi de 18h à 19h15

Ouverture les samedis et  
dimanches de 14h à 18h

Visite scolaire sur rendez-vous :  
[letreliu@hotmail.fr](mailto:letreliu@hotmail.fr)



Abbaye Saint-Vaast  
22 rue Paul Doumer - ARRAS  
Tél 03 21 71 26 43

Ouvert tous les jours sauf le mardi  
Lundis, mercredis, jeudis et vendredis de 11h à 18h  
Samedis et dimanches de 10h à 18h30

Programmation détaillée à découvrir sur :  
[www.arras.fr/culture/musee-des-beaux-arts](http://www.arras.fr/culture/musee-des-beaux-arts)  
[www.facebook.com/mbaarras](https://www.facebook.com/mbaarras)

## Remerciements

Claude CATTELAINE  
*Artiste en résidence*

**Les élèves d'hypokhâgne  
et de khâgne en option arts plastiques**

Monelle BINET  
Claude SLOWIK  
*Membres associés à L'êtré lieu*

Valérie BECCAERT  
Fabien JOVENET  
*Professeurs d'arts plastiques*

Jérémy BECCAERT  
Franck LUCHEZ  
*Relecteurs*

Cassandra FOVELLE  
Maxime Coton  
*Stagiaires en résidence*

L'E.H.P.A.D Saint Camille, Arras  
Radio PFM 99.9

**Le personnel de la Cité  
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Frédéric VIEBAN  
*Proviseur*

Sylvain QUERTEMPS  
*Agent comptable*

Marielle HECTOR  
*Secrétaire générale*

Olivier LANDAS  
*Attaché d'administration,  
gestion matérielle et technique*

Sylvain PLAYEZ  
*Adjoint technique principal, spécialisé en  
agencement intérieur et menuiserie*

Laurent LAVILLE  
*Adjoint technique, électricien*

Thierry DELENGAIGNE  
*Adjoint technique, peintre*

Henri MATHON  
*Adjoint technique chauffagiste*

Philippe STALMAJER  
*Magasinier*

Séverine BIZARD, Giovanni GUIDO, Maryse DI  
TORO, Béatrice PEMBELE, Sabrina BELDJILALI,  
Jacques VAN GENDT, Léa LEBONHOMME,  
Lysiane DUPUIS  
*Adjoint(e)s techniques et contractuels*

**Le musée des Beaux-Arts d'Arras**

Mélanie LERAT  
*Directrice adjointe du Musée des Beaux-Arts d'Arras.  
Conservatrice du patrimoine*

Maggy BILDE  
*Chargée de communication au Musée des Beaux-Arts d'Arras*

Le personnel du Musée des Beaux-Arts d'Arras

**Le Rectorat de l'académie de Lille**

Patricia MARSZAL  
*IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille*

Bruno MONTOIS  
*Professeur d'arts plastiques et Webmestre du site  
des arts plastiques de l'académie de Lille*

La délégation académique aux arts  
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

**La ville d'Arras**

Frédéric LETURQUE  
*Maire d'Arras*

Alexandre MALFAIT  
*Adjoint en charge de la Culture  
et de l'Attractivité du Territoire*

Matthieu LAMORIL  
*Adjoint en charge du Patrimoine culturel,  
historique et immatériel*

Christophe SERIEYS  
Léa BARON  
*Direction du département Culture et Attractivité  
Responsable vie culturelle associative*

**Les stagiaires de L'êtré lieu**

Aurora DASSONVILLE, Gwenn FRASER,  
Bertille LEVENT, Hélène HERBAUT,  
Karine BÉLIART, Eloïse CALLEWAERT,  
Océane RÉGNIER, Imane BARHOUNE

## Ont participé à cette publication

Premlata BAILLY  
Alexis BARROO  
Valérie BECCAERT  
Zoé BIZEUR  
Arthur BLEDE  
Amélie BUDZYNOWSKI  
Claude CATTELAINE  
Emma CHAPIREAU  
Sophie CHEVAL  
Maxime COTON  
Elodie DEGROISSE  
Luka DESSOLAS  
Alessia DOUTRIAU  
Elisa DUBOIS  
Gregory FENOGLIO  
Cassandra FOVELLE  
Clara GEIGER  
Elise GILLON  
Salomé HERAULT-ARDOUIN  
Fabien JOVENET  
Margaux KACED

Solène LACOMBE  
Emilie LAHAYE  
Lison LANSELLE - DELATTRE  
Margaux LENGLET  
Pauline LESERRE  
Valentine LOUWYE  
Chloé MAGRO  
Florian MAHOT BOUDIAS  
Carine MORAND  
Léna ORTIZ  
Jean-Philippe PARCLINIANK  
Lucie PILON  
Elodie REQUILLART  
Isabelle ROUSSEL-GILLET  
Claude SLOWIK  
Camille THERACHE  
Pauline THERY  
Océane TRAISNEL  
Fanny TRUSSART  
Melisse WIMETZ  
Simon ZYTKA

Responsable de la publication : Gregory Fenoglio  
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr  
Impression : 1000 exemplaires



**Association L'êtré lieu**  
21 bd Carnot - 62000 ARRAS  
[letreliu@hotmail.fr](mailto:letreliu@hotmail.fr)  
[letreliu.wordpress.com](http://letreliu.wordpress.com)  
[facebook.com/etrelieu](https://facebook.com/etrelieu)



# CONSTRUIRE DES ÉTATS DE CHOSES

par Grégory Fenoglio

Claude Cattelain est un artiste plasticien. Il pratique le dessin, la performance et la vidéo, il réalise aussi des sculptures, mais parfois il se revendique *marcheur*. Son attitude distanciée vis-à-vis des catégories artistiques relève de l'expérimentation et du *dépassement des limites* dans son sens étymologique. L'artiste américain Allan Kaprow, célèbre pour ses tentatives de rapprochement de l'art et de la vie, définissait ainsi l'expérimentation comme « *la mise à l'épreuve d'un principe* »<sup>1</sup>. En poursuivant cet héritage, les expérimentations de Claude Cattelain se situent aux croisements de l'essai technique et de l'investigation conceptuelle, d'une production artistique et de son analyse esthétique. Il est un « *bricoleur* » au sens de Claude Lévi-Strauss, celui qui utilise des événements en vue d'un agencement structurel.

La démarche de Claude Cattelain se situe donc dans l'expérience (*empeiria*). Son univers artistique s'élabore dans cet empirisme actif. Les situations dans lesquelles il s'engage rejoignent parfois des mythes. Le thème de Sisyphe *saute aux yeux* par la répétition de gestes et le caractère itératif de ses nombreuses situations filmées. Ses actions sont liées à des mouvements où s'épuisent les activités corporelles.

Pour le spectateur, face à ces entêtements, la démarche peut apparaître absurde, pathétique, voire tragique, chacun réagira selon le sens qu'il donne à sa propre existence. Toutes ses amorces de fictions filmées par l'artiste restent donc ouvertes et questionnent le possible changement de paradigme de notre perception du monde.

Mais sa préoccupation artistique est aussi d'ordre esthétique : que peut encore l'image dans un quotidien qui en est saturé ? Une image filmée peut parfois témoigner de l'inattendu le plus pur lorsque sa caméra est emportée par une vague à Brighton et qu'elle suspend le tournage en un *cut* final. L'accident technique rejoint la philosophie et l'imprédictibilité de notre relation au monde.

Aussi, Claude Cattelain se fixe (souvent) des règles. Il s'invente un monde protocolaire idéal : la fin ne justifie pas (toujours) les moyens. Dans la répétition d'un geste, le recommencement d'une action, il sonde la transformation et l'usure. Il se prépare à l'accident et confronte ainsi sa règle au risque (mortel ?). Claude Cattelain est un Boutès qui se jette aussi à l'eau, et Boutès se noie, nous rappelle Pascal Quignard.<sup>2</sup> La volonté d'aller jusqu'au bout de quelque chose est tragi-comique, elle est animée d'une pulsion de vie ou de mort. L'artiste travaille avec cette part obscure, cette *nécessité intérieure* qui le (nous) pousse à faire des choses. Il répond à ses intuitions et aux stimulations données par un lieu, un matériau ou des objets à manipuler.

« *La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi* ».<sup>3</sup>

Dans son atelier, Claude Cattelain amasse planches, poutres et barres d'acier qui constituent les matériaux de ses structures puissantes et fragiles à la fois. L'artiste aime récupérer ces éléments bruts et très élémentaires. Il les utilise, sans transformation, les met en équilibre et en tension, au risque, à nouveau, qu'un effondrement ne survienne dans la construction.

« *Comme les unités constitutives du mythe, dont les combinaisons possibles sont limitées par le fait qu'elles sont empruntées à la langue où elles possèdent déjà un sens qui restreint la liberté de manœuvre, les éléments que collectionne et utilise le bricoleur sont « précontraints ». D'autre part, la décision dépend de la possibilité de permuter un autre élément dans la fonction vacante, si bien que chaque choix entraînera une réorganisation complète de la structure, qui ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre, qui aurait pu lui être préférée* ».<sup>4</sup>

Tâtonnements, erreurs, ratages... sans cesse l'artiste ajuste la sensibilité de ses *dispositifs*. Au quotidien, sa recherche d'atelier est faite de gestes qui peu à peu se précisent jusqu'à trouver leur propre logique. Il invente des agencements qui le conduisent vers une forme finale, ce travail de gestation se rapproche d'une *chose* qui pourrait être qualifiée de « minimale ».

« *Perturber un dispositif, en modifier les paramètres, le pousser en surrégime pour lui faire produire de nouvelles compositions de sensations et d'idées* ».<sup>5</sup>

Claude Cattelain est « à l'affût des messages »<sup>6</sup> de ses œuvres. Ainsi, sans préconception de sens et de contenu, l'étonnement est l'acte inaugural de ses recherches tout autant que de ses expositions. Pendant les six mois de sa résidence à L'être lieu, Claude Cattelain a travaillé avec les étudiants de l'option arts plastiques de la classe préparatoire littéraire et a partagé avec eux cette attitude artistique qui se fonde sur l'expérimentation. Soumise au hasard, à l'erreur et à un possible échec, toute tentative artistique est cette création ouverte qui *trafique (avec) l'inconnu*.

1. Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.102

2. Pascal Quignard, *Boutès*, Galilée, 2008, p.19

3. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 32

4. Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 29

5. Elie During, *Art Press* n° 347, 2008, p.46

6. Claude Lévi-Strauss, op. cit., p.30

# TENTATIVES

par Carine Morand

Professeur de philosophie, Lycée Gambetta-Carnot Arras



Dans une lettre à son frère Théo, Vincent Van Gogh revient sur son œuvre « *Café de nuit* », peinte en 1888, et explique qu'il y a « tenté d'exprimer par du rouge et du vert les terribles passions humaines ». Pourquoi a-t-il *tenté* de les exprimer ? Est-ce parce que, du fait même qu'elles sont terribles, les passions humaines sont au fond inexprimables ? Dès lors que les choses sont difficiles, qu'elles nous résistent ne serait-ce qu'un peu, on ne pourrait que *tenter* de les accomplir ? Peut-on même aller plus loin et considérer toute œuvre d'art comme une tentative ?

Le verbe « tenter » vient du latin *temptare* qui signifie « toucher, tâter », d'où « faire l'épreuve », « faire l'essai ». La tentative est alors bien ce dans quoi nous faisons l'épreuve de notre liberté, de notre capacité à commencer quelque chose, à faire advenir du nouveau. Mais elle en est aussi la preuve : si nous ne tentions jamais rien, notre liberté resterait une pure idée, un concept. Si je tente de mener à bien une entreprise, quelle qu'elle soit, c'est qu'elle ne m'est ni complètement inaccessible ni absolument évidente. Il y a alors dans la tentative quelque chose qui atteste de notre condition humaine : on dit d'une machine, qui est programmée pour produire un objet ou accomplir une tâche, qu'elle *fonctionne* ou pas, mais on ne dit pas qu'elle tente, ni qu'elle échoue, ou qu'elle aurait pu *mieux* faire.

Il y a donc dans la tentative un élan, un mouvement vers quelque chose, qui n'est pas absolument prévisible. S'il y a tentative, c'est qu'il n'y a pas de certitude : ce n'est *pas encore* mais c'est à l'horizon. Le temps joue ici un rôle, dans la mesure où ce qui se fait dans l'instant, dans la pure immédiateté, n'est pas une tentative puisque je n'en ai jamais formulé le projet, même de manière embryonnaire. Ce qui suppose aussi qu'on admet dès le départ la possibilité de l'échec : je tente parce que, précisément, je sais que ça ne marchera

peut-être pas. Tenter, c'est alors aussi toujours espérer. Ainsi, dans le domaine médical, quand le mal est (très) grave, on ne peut plus que tenter tel ou tel traitement. Il n'y a d'ailleurs de progrès dans l'Histoire des hommes que parce que ceux-ci ne renoncent pas à tenter des choses, qu'ils continuent à espérer en des lendemains meilleurs.

Parce qu'elle a directement un rapport avec l'idée de l'essai, de la construction et de la découverte de soi, la tentative nous renvoie au monde de l'enfance : petits, nous avons tenté un pas, un mot, une idée... On peut même dire que nous n'avons pas cessé d'essayer. Ce qui se joue ici, c'est bien l'idée du début, du balbutiement, de l'essai. Le parallèle peut alors être fait avec la démarche de l'artiste, qui cherche l'originalité, non pas au sens de l'extravagance ou d'une quelconque excentricité, mais au sens de ce qui sera véritablement *origine*. C'est d'ailleurs selon Kant, ce qui caractérise le génie, qui est à l'origine d'un mouvement, d'un style, et qui sera imité sans être lui-même imitant. Et c'est aussi ce que disait Picasso quand il affirmait que « Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin ».

Le geste de la création semble bien, en effet, relever de la tentative. Dans le *Système des Beaux-Arts*, Alain opère une distinction éclairante entre la démarche de l'artiste et celle de l'artisan : l'artisan produit un objet d'après un projet, une idée précise, alors que l'artiste découvre en quelque sorte son œuvre au fur et à mesure qu'il la crée, « l'idée lui vient à mesure qu'il fait », il est « spectateur de son œuvre en train de naître ». Il ne sait donc pas exactement où il va, et c'est pour cela que l'on dit qu'il *crée* au lieu de *produire*.

Il y aurait donc toujours dans l'œuvre quelque chose que l'on ne pouvait pas exactement anticiper ou prévoir. Ainsi Picasso déclarait-il :

« Dire que je n'ai jamais pu faire un tableau ! Je commence dans une idée, et puis, ça devient tout autre chose ».

Dans le travail de Claude Cattelain, plusieurs œuvres donnent à voir et à comprendre cette notion de tentative, et posent finalement la question de savoir ce qui peut faire obstacle à nos élans. Qu'est-ce qui nous empêche, nous oppresse ? Ainsi, dans sa performance intitulée « **RADOUB** », l'artiste annonce « tenter de rassembler les épaves emportées par le courant », tentative difficile (voire impossible) s'il en est, mais dans laquelle se lit le désir de retenir ce qui, inexorablement, nous échappera. De même, dans une performance intitulée « **PICK UP** », il explore la difficulté sans

cesse croissante du corps, qui se voit empêtré, entravé par de nombreux morceaux de bois, à avancer : la progression de celui-ci devient « animale, désordonnée et impossible »...Comme si, et contrairement à ce que l'on pourrait spontanément penser, plus le temps passe, plus l'existence avance et plus nous en sommes réduits, justement, à tenter.

L'œuvre est chez lui ce qui se fait au risque du corps, corps qui semble toujours pouvoir s'abîmer, se perdre un peu. Tenter, créer, c'est aussi abandonner un peu de soi.



## → PICK UP

Performance - +- 30 min  
Musée Würth - Erstein - 2012  
Centre d'Art Parc Saint Léger -  
Nevers - 2011

Exécuter un parcours jalonné de longs bois que je soude l'un après l'autre à mon corps, rendant ma progression animale, désordonnée et impossible.

# « IL FAUT CONTINUER, JE NE PEUX PAS CONTINUER, JE VAIS CONTINUER »

## Lecture beckettienne de l'œuvre de Claude Cattelain

par **Elodie Degroisse**

Professeur d'anglais en CPGE, Lycée Gambetta-Carnot Arras

**C'est dans le vacillement que l'œuvre fascine. Ce qui unit le travail de Claude Cattelain et de Samuel Beckett, c'est cette idée que le chemin importe plus que la destination, le processus plus que l'objectif.**

**A**u-delà du simple divertissement, ils ne visent pas à plaire, plaisir qui « est en définitive secondaire au regard de l'instant innommable où quelque chose arrive et modifie la ligne de l'œil.<sup>1</sup> »

Le corps est mis à l'épreuve. « **Oh les beaux jours** » est une pièce qui repose sur la mise en scène du regard et un processus de scopophilie dans lequel le spectateur est impliqué malgré lui. Beckett le met face à l'observation de la souffrance de l'autre, à savoir ici l'ensevelissement d'une femme impuissante, Winnie, dans un monticule de terre, processus qu'elle ignore pour se perdre uniquement dans le trivial des accessoires et de la routine qui l'emprisonne petit à petit. Le premier acte où l'actrice est à demi ensevelie fait étrangement écho à « **From Sand to Dust** » en 2011 où Cattelain marche sur place en creusant le sable de ses pas jusqu'à s'ensevelir, deux visions de l'être humain englué dans son quotidien et qui voit son être peu à peu anéanti par la banalité ordinaire. Puis, dans l'acte 2, seule la tête dépasse, annonçant l'inévitable issue, écho de « **Beneath the sand** », performance pour la Biennale de Venise en 2013 où l'artiste est cette fois entièrement enseveli sous la plage du Lido et ne respire qu'avec une paille, comme Winnie racontant n'importe quoi, la bouche pleine de sable. L'horizon du texte ne cesse de reculer pour le spectateur, tandis que l'espace se referme inexorablement sur le personnage confiné.

La performance « **Chaise Inclinée** », en 2011, semble reprendre la métaphore beckettienne de « **Rockaby** », pièce durant laquelle le personnage assis sur une chaise à bascule, ne cesse d'opérer des mouvements de va-et-vient, de se bercer entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, perpétuelle oscillation entre deux états, deux conditions. « **Rockaby** » montre une femme muette qui écoute sa propre voix enregistrée, jusqu'au silence qui se fait chez Beckett comme l'obscurité s'abat chez Cattelain quand la chaise finit par tomber en arrière et explose l'ampoule, seule source de lumière.

Puis l'acteur achève de se désincarner, dans *Breath*, il n'est plus qu'un souffle. Les didascalies définissent les conditions de disparition de l'acteur et du texte qui n'est constitué que d'une page d'indications scéniques. Le spectateur est confronté à une représentation en

décomposition totale : il n'y a plus que des pleurs et des respirations à entendre. L'acteur a disparu, remplacé par un enregistrement. Beckett maintient l'apparence d'un spectacle, usant des accessoires que sont le rideau et le projecteur, mais il n'y a plus ni personnage, ni texte, ni intrigue : l'acteur n'est plus qu'une présence vacillante pour suggérer la disparition du sens, de l'être. Cattelain propose en 2015 une performance du même nom de dix secondes où l'on entend une respiration en boucle. Dans les deux « **Breath** », le spectateur n'entend plus qu'un souffle qui est à la fois le premier, synonyme de vie à la naissance, et le dernier, la dernière respiration avant la mort. Il ne reste plus que ce souffle de vie qui ne trouve plus d'incarnation possible : l'artiste renonce à lui donner une vie autre.



© photographie Richard Termine

“ **Rockaby** ”  
de Samuel Beckett, avec Lisa Dwan,  
mise en scène de Walter Asmus.





© photographie: Johan Persson

→ **“ Oh les beaux jours ”**

de Samuel Beckett,  
avec Juliet Stevenson,  
mise en scène de Natalie Abrahami.

Toutefois si l'absurdité du geste dit la vacuité de la condition humaine, elle fait aussi naître le beau, tel celui qui émane de la vaine tentative de Cattelain repoussant la mer déchaînée à l'aide d'un balai sur la jetée de Brighton en 2016, vidéo qui n'est pas sans rappeler la danse de Lucky l'esclave dans « **En Attendant Godot** ». Le rire naît paradoxalement du tragique, de l'ironie pathétique qui se dégage de performances douloureusement lucides. Le

lyrisme est immédiatement suivi d'une chute grotesque, sorte de fascination presque morbide. Le spectateur se fait voyeur face au spectacle de ce corps dégradé qui chute, de cet être qui ne parvient plus à s'exprimer avec cohérence par la geste apparemment sans codes. Moment de rire pour le spectateur qui s'amuse de la gestuelle grotesque du personnage et pourtant moment tragique qui donne à voir la déchéance et la vacuité de la condition humaine. On pense

• • •



→ **CHAISE INCLINÉE**

Performance +/-15 min - Bruxelles 2011  
Tenir le plus longtemps possible sur une chaise en l'inclinant graduellement jusqu'à ce qu'elle tombe en arrière et explose l'ampoule en créant l'obscurité.



→ **FROM SAND TO DUST**

Vidéo - hd - 16/9 vertical - 3 h 57 min - 2011  
Marcher sur place en creusant le sable sous mes pas.

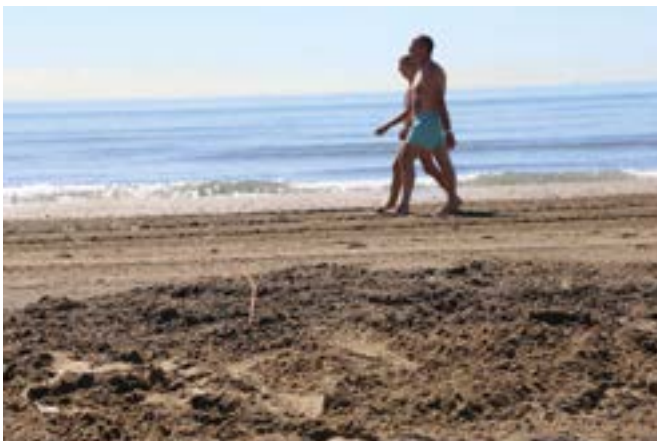


## → BENEATH THE SAND

Performance +/-15 min

Biennale de Venise off / Venice Biennale - 2013

M'ensevelir sous la plage du Lido et tenir le plus longtemps possible en respirant avec une paille.



•••

ici aussi à « **Pick up** » en 2012 où Cattelain tente de mouvoir son corps entravé de bouts de bois, en une progression animale et désordonnée. Comme Lucky, Claude Cattelain est en effet aussi danseur. La danse, en tant que création artistique, est une présence qui émane du danseur, de même que le danseur / performeur appartient tout entier à son art, à sa création. Il n'y a aucune frontière entre le processus créatif et la création qui en découle mais une identité entre l'être et sa manifestation, comme si le danseur s'auto-créait en dansant. Son corps est inhérent à la performance. Le danseur n'est présent qu'en dansant: l'artiste est sa performance, ne communiquant que pendant de brefs instants comme si son corps était soudain possédé par une force, comme en transe. Les déplacements pour les deux artistes sont extrêmement codifiés, réglés « au pas » près par Beckett qui refusait les mises en scène qui ne respectaient pas ses indications scéniques : l'exigence de la précision est une exigence de présence. L'écriture comme la performance sont caractérisées par la règle et la cohérence alors qu'elles décrivent le vacillement des certitudes et des conventions: c'est le geste qui compte car les œuvres immuables, qui restent à jamais, sur lesquelles le temps n'a pas de prise, n'ont pas de véritable présence.

C'est une illusion mensongère que de vouloir fixer l'œuvre car l'humain ne peut être figé. C'est dans cette absence de fixation que l'œuvre accède à la véritable présence puisque l'être est voué à changer. L'enregistrement de la performance est ce désir nostalgique de garder la trace d'une tentative belle mais vaine, ou plutôt belle *car* vaine. L'échec est paradoxalement créateur de quelque chose qui naît avec d'autant plus de force qu'il émane du rien. L'être, tout comme l'œuvre, n'a pas à être stable : c'est dans le changement permanent que l'on trouve une cohérence. Le questionnement reste ouvert. La performance comme l'écriture ne sont jamais dans la fixité rassurante de la présence ou de l'absence totale, mais dans un mouvement constant qui fait apparaître l'absence dans la présence. Pour Derrida, l'œuvre, pour être majeure, doit demeurer insaisissable, tel un fantôme qui échappe aux définitions, aux catégorisations et aux interprétations conclusives : « Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme.<sup>2</sup> » Ce paradoxe de créer une œuvre évolutive et non figée crée une instabilité du sens : l'œuvre est dans l'entre-deux de l'interprétation. Le fantasme de la présence immuable est inatteignable: il faut répéter ce que l'on n'atteindra jamais, jouer encore en tentant l'équilibre sur un muret qui se disloque inexorablement, se donner l'illusion qu'il y a une finalité, un but, une issue, comme Beckett l'exprime avec tant de force: « il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, (...) là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.<sup>3</sup> »

1. Butel, Yannick. Essai sur la présence au théâtre. Paris : L'Harmattan, 2000, 54

2. Derrida, Jacques. Spectres de Marx. Paris : Galilée, 1993, p.42

3. Samuel Beckett, L'Innommable, Paris: Les éditions de Minuit, 1953

# ESSAYE UN TRUC

par Florian Mahot Boudias  
Professeur de Lettres modernes en CPGE  
Lycée Gambetta-Carnot Arras

Claude Cattelain fait des trucs. Il se filme en train de marcher sur place et creusant le sable sous ses pas (« *From Sand to Dust* », 2011). Lors d'une résidence à Brighton, il produit une vidéo par jour pendant deux semaines : on voit des gouttes d'eau défiler sur la vitre d'un train (jour 1), l'artiste traîne sur une immense plage un tronc d'arbre jusqu'à la mer (jour 7), il tente avec une raclette pour sanitaires de chasser l'eau d'une jetée qui s'enfonce dans une mer démontée un jour de tempête. Parfois, une vague le fait trébucher. Ou une vague fait tomber et endommage la caméra (« *Fabrica / Brighton - day 10 reloaded* », 2016). Parfois, il marche pendant un jour entier sur une feuille de papier qu'il noircit au fur et à mesure (« *Dessins répétitifs* », depuis 2013). Récemment, il fabrique un assemblage instable en faisant tenir des plaques de bois dans le coin d'une pièce grâce à une vingtaine de pylônes ou piquets en métal (« *Composition d'angle* », 2016). Ça tient. On vous le dit, il fait des trucs.

Claude Cattelain, pour faire tout ça, se fixe un protocole. Car après tout, il joue. Il se met en scène, il se fixe des règles. Et il se filme. Mais Claude Cattelain n'est pas tant un performer qu'un joueur. Il joue à se mettre à l'épreuve et le personnage vient après. Il n'est pas du tout un clown, il ne veut pas faire rire, il ne veut pas se mettre en scène. Il veut faire son truc. Quand il racle l'eau des vagues qui s'abattent sur la jetée, il a décidé de faire ça, pendant un temps donné, en dessous de la ligne d'horizon, couleur grisaille vraiment, sur le rivage d'une petite et charmante ville anglaise, balnéaire et un peu rock. Il joue un jeu passionnant et désespéré, comme l'enfant construisant un château de sable que les vagues viendront dissoudre, il le sait bien. De même lorsqu'il traîne un tronc d'arbre jusqu'à l'eau, il semble vouloir le faire voguer comme un bateau sorti des chantiers navals, mais les vagues repousseront toujours le tronc d'arbre vers le rivage. Claude Cattelain fait des trucs, il s'invente une fiction et se filme en train de la jouer, sourire en coin. Il y a de l'esprit d'enfance chez cet homme et dans son oeuvre. Il construit. Il manipule, il essaye, il superpose, il se hisse, il se casse la gueule (« *Colonne empirique en ligne* », performance), il brûle, il racle, il traîne, il scotche. Il joue avec le feu. Il se mouille, il s'asphyxie, il creuse. On vous dira : ne le refaites pas chez vous à la maison. Claude Cattelain fait des bêtises.

Son oeuvre est sympathique parce qu'elle est modeste. L'artiste est assez humain. On le voit apparaître tout petit au milieu de paysages plus ou moins hostiles, comme à Brighton. Mais pas de nouveau



romantisme, ces paysages sont somme toute assez déjà vus. C'est surtout la solitude de Claude Cattelain qui frappe. Il essaye, il fait des trucs, inlassablement, et il est seul. Toujours filmé en plan fixe, pas toujours de très près, parfois de très loin, il pose sa caméra et il fait son truc. Claude Cattelain, c'est l'homme dans le matériau-monde, c'est l'homme qui manipule des bouts de monde, c'est l'homme qui bricole, il bricole des trucs. Il est sympa. Il se casse la gueule, il se répète, il a un peu mal au dos. D'ailleurs il a vieilli. Sa vie est un peu absurde, comme la nôtre, elle se répète, elle est vaine et touchante. On a tous à racler une jetée arrosée par les vagues. On fait le ménage chaque week-end, on va déjeuner chez la tante, on écoute toujours les mêmes conneries, on obéit à des *process* débiles. Comme Claude Cattelain, dans sa « *Composition d'angle* » (2016), on fait tenir des choses ensemble, on échafaude des théories, on monte des meubles à l'envers, on rate les œufs à la neige, on a des amis très différents, on arrange nos névroses. Claude Cattelain est assez humain. L'homme dans les éléments, l'homme face à l'eau grise et au sable râpeux. Et le temps qui est pourri. L'homme comme un petit caillou mouillé par la Manche sur une plage de Brighton (jour 2). La dimension élémentaire de l'art de Claude Cattelain est primordiale et nous rappelle que chacun de nous traîne son tronc d'arbre sur une plage de Brighton. Nous sommes humains. Comme Claude Cattelain dans « *Radoub* » (2016), on est tous sur le même radeau, dans le même bidon, en équilibre et prêts à passer à la flotte.

Finalement, l'oeuvre de Claude Cattelain est faite de traces, du temps perdu, d'où la forme du journal, d'où les « *vidéos hebdo* », d'où les épreuves au fusain ou au chalumeau, d'où la résidence et le souvenir, d'où le protocole pour fixer quelque chose, pour sauvegarder quelque chose de Brighton ou d'autre part. Et le temps n'est toujours pas folichon... L'oeuvre de Claude Cattelain est une vanité, une manière pour l'artiste de dégonfler l'angoisse de la disparition. Comme un mouchoir en papier emporté par le vent et qu'on n'arrive pas à rattraper (ill. en haut « *Fabrica à Brighton - day 13* »). L'oeuvre se casse la gueule, on se casse la pipe. L'oeuvre est une vanité. Nous raclons tous une jetée, et nous allons finir à la flotte. *From Sand to Dust*. Mais nous aurons été filmés. On aura au moins bricolé un truc.

Scène : une page.[1]

R.B. - Roland Barthes dialogue avec C.C. - Claude Cattelain :

## Tentative de meurtre

**MORT DE L'AUTEUR. Achever l'acte de création par un ensevelissement du corps. L'auteur laisse la place au scripteur, l'artiste devient un performer.[2]**

- Cattelain

Il y a une suspension momentanée du corps : tension, muscles tendus, divisé en deux entités distinctes. Soit le corps est un sujet : il dit « je suis en processus de création ». Soit le corps est un objet : il est envisagé comme une matière ou un outil. Expliquons *3 Blocs* (2005) : l'artiste tient trois masses avec la tête contre un mur : la vidéo affirme « ceci est une performance, un *work in progress*, un processus » et ce corps n'est pas celui de C.C., être qui parle de lui, c'est un mécanisme : sa tête, son inclinaison, ses mouvements et son souffle tiennent les trois blocs qui forment avec le corps de l'artiste un même objet.
- R.B.

X... pense aux *Fragments d'un discours amoureux*, « ce livre un peu chaste » qui fait parler l'amoureux à la fois comme un personnage et comme un critique. Le récit sentimental est un échec du romanesque. Il préfère les *Fragments pour H.*, bref récit prenant la forme d'une lettre destinée à Hervé. Le second texte fait intervenir le génital, la sensualité, l'homosexualité ; en bref, le corps de Barthes personnage. *A contrario*, *Les Fragments et Roland Barthes par lui-même* interrogent des concepts ; en bref, le corps de R.B. scripteur.
- Cattelain

Faire disparaître le corps dans le processus de création nécessite une inhumation symbolique de l'artiste. Le meurtre commence. C'est l'exemple de *186 cm underground* (2013) : enterrer dans le sable un morceau de bois de la taille de l'artiste. Le corps remplacé par un outil *a minima* se met à disparaître dans le sable sous les yeux du regardeur. La mer semble redoubler cet ensevelissement. Il ne s'agit pas de s'enterrer soi-même comme dans *Beneath the sand* (2013) mais d'enterrer un corps déjà mort, corps substitué par le morceau de bois. La tentative de meurtre - ce crime linguistique ou plastique - nécessaire à l'acte créateur apparaît comme une tentation romanesque. R.B. choisit alors la troisième personne du singulier pour écrire son autobiographie. L'auteur parle de lui « comme d'un peu mort »[3]. Le corps de celui qui crée devient un personnage ou un objet d'analyse. L'objectif est donc de dévoiler l'acte d'écriture, la construction du texte, sa genèse. L'auteur affirme avec évidence et désinvolture : « je suis celui qui écrit ».
- Barthes

## Inachèvements

**FRAGMENTS. La création est envisagée comme une préparation de l'acte créateur, comme un processus et non comme une forme définitive et achevée.**

- Cattelain

La création romanesque n'est pas la mise en oeuvre d'un objet fini et clos. Le Texte (la voix) fait l'éloge de la fragmentation comme seule perspective littéraire. Roland rêvait de créer du « romanesque sans le roman »[4]. C'est cette tentative en partie inachevée que je retrouve dans *Incidents*, cet ensemble de fragments qu'il rédige lors d'un séjour au Maroc entre 1969 et 1970. Le texte refuse la logique d'un récit continu ; ce texte, comme une succession d'incidents poétiques, jouit des rencontres discontinues. Le romanesque est là. Il est l'égarément que marque la notation quotidienne, il refuse la construction d'un récit mythique ou tragique. Les vidéos fonctionnent sur cette même logique.

À aucun moment Claude ne propose une temporalité romanesque. Il y a bien une prise en compte du temps et de sa répétition mais les *Vidéos Hebdo* ou les images réalisées de manière discontinues pour la *Fabrica - Brighton* proposent surtout des notations de l'instant. La quotidienneté et le processus lent de sa réalisation artistique (paradoxe?) ou de la rencontre symptomatique de la résidence deviennent le sujet de la création. le temps n'est plus un récit. La vidéo entend mettre en avant un perpétuel présent, ce quelque chose qui n'est déjà plus et qui a été capté par la caméra.
- Barthes

Le récit fragmentaire, qu'il s'agisse d'événements vécus sur la plage, de notations quotidiennes ou de structures jetées[5], deviennent des récits de la quotidienneté, de désirs et de tentations vouées à leur inachèvement. Ce désir apparaît aussi dans l'idéal littéraire de R.B. qui rêve d'un roman de la notation quotidienne, appuyé sur la forme brève, fragmentaire et paradoxalement anti-romanesque : le haïku[6].

« Assis paisiblement, sans rien faire,  
Le Printemps vient et l'herbe croît d'elle-même. »[7]
- Poème Zenjin

22 Avril 79

II

10x

Prologue - Deuil  
~~Abord, et~~

- Verso, agni, mousti, lésien

Champs, Ceuls, L'aveuss

le "Keban" → Quote Picta de vai guide, la Mère  
à l'infance (avec Flore) Nassiri & Aebori

Drague Soires  
Vaches Soires

Machos des  
Pues com

- L'ouvrier (Jamais un philosophe ne  
fut mon guide)  
- le gigolo - comme Autre - Peuple  
la Boulangerie

- L'Ami - comme in cen au  
- le jeune homme in cen au  
- La Femme - comme Agacement

Archi -  
Prie Com

~~Abord?~~

? - le Melibant - comme Autre - Picta

↑

? - la de l'incor du 15 Avril 78  
la litt

Machos Tolobor' se substitue à Perant?

? - VN

? - l'absence de maître | L'Enfant marocain de Pierre Zohren  
l'Orsibete' pure

? Epilogue La Rencontre

Index des liens et des personnes (par → le Flore)  
\* Enfer II 139-42

## L'Échec

JOURNAL DE DEUIL. L'objet créé semble fondé sur son échec, sur sa disparition.

1. L'acte créateur est un acte toujours « en deuil ». Il s'agit moins de « créer » (de donner vie) que de « faire le deuil » du désir créateur, c'est-à-dire d'amener l'objet désiré à son point culminant : sa mort. Dans *3 blocs*, la vidéo ne s'achève pas quand l'artiste semble tenir les trois masses contre le mur (c'est l'aboutissement, *a priori*, du processus) mais quand les blocs s'effondrent sur le sol, que l'artiste fait le deuil de sa tentative artistique.  
Cattelain
2. R.B. compose un cours consacré au roman. Il refuse « l'écriture du roman » et préfère « la préparation du roman ». En ce sens, l'écriture romanesque est, dès sa tentative théorique, fondée sur l'échec. Aucune oeuvre n'est accouchée de ce cours qui n'est qu'une gestation littéraire.  
Barthes

L'inachèvement est donc marqué par le titre des oeuvres et chaque extrait des performances ne s'interrompt qu'à partir de la limite de cette création. C.C. cherche à « tenir le plus longtemps possible[8] ». Ce n'est plus une création en cours (un *work in progress*) : j'observe le processus de dé-réalisation et de mise à mort de l'acte artistique. R.B. et C.C. ont une tentation de la limite.

3. La répétition interpelle le lecteur. En tête de chaque section de *Vita Nova*, texte inachevé de R.B. qui apparaît comme une préparation ou une ébauche de roman, je reviens avec insistance et détachement sur ce mot : « deuil ». Le roman préparé fait d'ailleurs plusieurs fois référence aux *Pensées*, hypotexte original du récit barthésien lui aussi inachevé. Créer, est-ce avant tout faire le deuil de la création ?  
Barthes  
Pascal

## Libido

LE NEUTRE. Désirer l'instance d'entre-deux, laisser une trace.

1. Pour R.B., le cours sur le neutre donné au Collège de France aurait pu s'intituler « le désir du neutre » car cette instance « est ici un lieu de semi-absence [...] c'est l'utopie du troisième terme, la dérive loin du couple trop pur : parler / se taire »[9]. Définir le neutre : entre l'utopie et la *doxa*, la présence et l'absence, il refuse le paradigme et les catégories du sens. Est neutre, ce qui renvoie au performatif, à l'*indécidable*[10].  
Barthes

L'écriture, comme un désir perpétuellement renouvelé, comme une parole muette, dévoilée et timide, s'accomplit dans le performatif ; sans finalité, sans aboutissement, prise pour ce qu'elle est (renouvelée quotidiennement en tant qu'acte de la langue), l'écriture s'enveloppe progressivement d'un sens en devenir. Son renouvellement (ou le sens comme idéal féminin) échappe à la virilité d'un récit achevé. L'écriture neutre tergiverse : elle montre une mise en oeuvre et son hésitation, dessine le texte et son intention avec une immédiateté photographique : c'est « tel ». Entre le féminin (sens) et le masculin (récit) : R.B. montre un acte scriptural (neutre).

2. Pour l'écrivain, il ne reste donc qu'une trace de l'oeuvre à venir. *Vita nova* et *Incidents* laissent entendre des fragments, des feuillets, des pensées et des notes de préparation d'un roman qui n'a pas vu le jour. Pour le plasticien, il ne reste que des traces de l'oeuvre passée. Les *Dessins par combustions* sont les fragments autobiographiques d'une chair. Il faut « tracer les contours de [son] corps au risque de la brûlure » : la lésion du support, seul édifice de la chair de l'artiste, n'est que la marque d'un acte plastique pris en cours de réalisation. La combustion semble dire « par lui-même », c'est-à-dire : voici la trace d'une écriture. Les combustions affirment la présence d'un acte tout en renouvelant son absence : « ceci n'est plus, ceci a été ».  
Cattelain

## Notes

- [1] « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » : Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 1.
- [2] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, 1984.
- [3] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 202.
- [4] Roland Barthes, *Le Grain de voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 124.
- [5] Claude Cattelain, *Structures jetées en l'air*, 2011.
- [6] Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Cours au Collège de France, 1978-1979.
- [7] Poème Zenzen de la tradition zen. Barthes s'y réfère dans *Incidents* et dans les notes de *Vita Nova*.
- [8] Cette indication apparaît dans presque toutes les notations liminaires des performances.
- [9] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 170.
- [10] Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977/1978), Paris, Seuil/IMEC, 2002, p. 32.

23 VIII 79

- Prologue :
- Deuil
  - la porte du guide (la Hère)
  - Vivre, agir, mourir, le soir, l'antenne
  - Gêta : quel force, quel forme, quel discours pour faire ?
  - Anti - Discours :
    - la femme comme Agacement
    - le "Savant"
    - le Militant (Pretis du Pouvoir)
  - Médiateurs : "Maestro et Autore"
    - le Gigolo
    - le Jeune homme inconnu
    - L'Ami
    - L'Écrivain → Vita Nova
    - L'enfant (marocain) : le Sans-Guide et l'Orsibete

# À L'ESSAI 1, RADOUB DE CLAUDE CATELAIN

Tenter de performer le texte en le mettant à l'essai, à son tour

par Isabelle Roussel-Gillet

Maître de conférences à l'université d'Artois

26 décembre 2016

Disons-le d'emblée, ce radoub est un lieu de réparation des péniches, un grand hangar au bord du canal de l'Escaut. De ce lieu pour *panser*, Claude Cattelain ne nous montre rien. Ce lieu pour s'échouer est plus connu comme cale-sèche, et la vue la plus technique en est celle à vide qui permet de voir son fond, le radier. Au gré du niveau de l'eau, protégée du courant, l'embarcation se fige en touchant le fond, ou danse à la surface. La performance de Claude Cattelain se fait, assis à genoux, faisant corps avec un simple radeau quand la présence de l'eau rend encore mobile ce qui doucement flotte en surface. Sans commune mesure avec les grandeurs des embarcations, les dites épaves ne sont que deux bidons ronds, bleu et rouge, et deux caissons carrés, gris et noir, qu'il va chercher un à un et agencer dans des variations, à la Miro en 3D, d'un autre genre. L'objet est bien une épave, un rebut usé, délaissé. Mais c'est le radoub lui-même qui semble désaffecté, hors d'usage, habité d'oiseaux dont témoigne la bande son quand les coups de rames se taisent. Son métallique sur le bidon, claquement de la rame de fortune sur le bois du radeau : les résonances indiquent la vacuité du lieu, sa volumétrie, sa structure métallique. Tout ce qu'on ne voit pas, tout ce qu'on entend. La reprise des gestes impose lentement un temps qui passe plus qu'une collusion de temporalités entre un passé du lieu et son présent. Le radoub, dans sa double fonction contraire de réparation ou de démantèlement, reste hors champ, comme il restera à l'orée, au bord de notre propre essai.<sup>2</sup>

C'est de la lisière de l'écran qu'arrive le rameur sur son radeau, annoncé par le scintillement dansant de l'eau et le son de la rame. La performance serait-elle sous contrôle, défiant l'amarre éphémère d'un bras tendu tour à tour vers chaque bidon dans l'effort d'en réguler le mouvement, de maintenir une attraction. Le second bras trace parfois sa ligne autre, se tend sans jamais s'écarteler : question de paradoxe et d'équilibre toujours chez Claude Cattelain, ici au rythme d'une patience, lente et douce. Son dispositif semble toujours très pur, très lisible, ou pour le dire autrement son protocole peut se résumer à un geste-action, fut-il répétitif, indiqué dès le « sous-titre », aux allures d'énoncé performatif. **Tenter de...** dont l'étymologie première signifie **toucher, tâter**. Tâter de la rame ou de la main. Faire se toucher sans s'entrechoquer. **Tenter de rassembler les épaves emportées par le courant**. Une clé univoque de ce qu'il touche serait donc donnée dès le protocole...

Il est tentant, à notre tour, de nous laisser tendre dans l'attention au corps du danseur-performer qui éprouve la stabilité, comme à

des mouvements, de prévenir l'écart d'un bidon, de tirer le fil d'une narration, de se demander comment va finir ce récit, quelle en sera la rupture ? Mais, d'une part, le format d'une heure se démarque du format court qui appelle facilement la tension d'un récit. La caméra toujours réglée en plongée ne bouge pas jusqu'à la 24<sup>ème</sup> minute. Puis, par recadrages, elle suit parfois le radeau, faisant ainsi entrer ou sortir du champ un bidon en périphérie. La caméra déplace les bords. La reprise tisse une continuité. Et, d'autre part, le corps s'efface devant ce qu'il compose et qui se décompose. Parce que ces sorties de champ sont intentionnelles pour aller chercher le bidon galeux qui s'écarte du troupeau (*épave* désignait ce qui était égaré), ce radeau, mû par des gestes volontaires qui rassemblent d'abord autour de lui (*rassembler* n'est pas assembler) passe après l'objet au gré de son propre mouvement autonome. Passe après, disons-nous, et voilà que notre attention hiérarchise alors que le dispositif, lui, ne le fait pas ; la contreplongée prive d'un passage derrière ou devant. Vertu du cadrage qui met à égalité autour, aux bords et même au centre.

L'exécution qui fait oublier l'effort physique paraît simple, pourtant il a fallu répéter, tester, essayer. L'une des œuvres de Claude Cattelain, présentée à Arras, lors la première édition d'Appel d'air en 2013, s'intitulait « **Don't try** » (2011). Le titre est certes un avertissement pour certains, mais il est aussi une manière de prendre à contrepied l'interdit et de prendre à revers la nature profonde de son travail : sa valeur d'essai. Depuis Montaigne, on sait combien l'essai engage une dimension personnelle et corporelle. Entre la première image – la surface vide de l'eau scintillante – et la dernière – quatre objets ensemble flottants – nous voici rassurés, apaisés ? L'essai ne met pas la finalité en ligne de mire. Même la réunion des quatre objets flotteurs, à trois reprises, ne rompt rien. Qu'un changement soit filmique par un suivi de caméra, qu'il soit narratif par une sortie de champ, le ballet continue, rien ne fait événement, cela va recommencer, par la puissance du hors champ.

Quand les quatre objets sont au final ensemble, pour la troisième fois, et que le rameur sort du champ, le générique rappelle que la performance n'est pas si solitaire : Armand Morin à la caméra et avec l'aide de Mélanie Berger, Johan Grzelszyk, Xavier Géneau. La vidéo intitulée « **RADOUB 1** » (hd - 16/9 - boucle/loop - 2016), plan fixe de dix secondes à hauteur d'eau, ne fait pas série avec la vidéo **RADOUB**, elle précède, a valeur de test. Il y en eut d'autres.







Tester pour expérimenter et non livrer un brouillon : dans **RADOUB 1**, Claude Cattelain fait trembler la ligne d'eau du radoub par un choc, au son martelé comme un coup de théâtre. La caméra est à hauteur d'eau. Le plasticien, qui structure souvent l'espace de lignes croisées (de bois) ou verticales (colonnes de pierres), joue ici d'une simple vibration tenue à la surface de l'eau, horizon balancé d'une inclinaison qui la trouble. Avec **RADOUB**, la caméra en surplomb qui lisse le plan d'eau, l'économie de mouvements évitent toute dispersion de notre attention. C'est presque un exercice de méditation, jamais appuyée (avec la littéralité et le rituel des années 60) tant la patience opère pour nous, à l'écoute. La présence de l'artiste, même absente à l'écran, se devine par le bruit des coups de rames ou par la vibration de l'eau.

Succomberez-vous à la tentation de l'esthétisation (s'en tenir au beau là où il évite le miroir d'eau, verser dans la nostalgie face à l'objet qui a sa poésie comme le dit Ponge, qui plus est, s'il est usé, mis au rebut) ou du spectaculaire (exit la prouesse d'un équilibriste costumé qu'il n'est pas ou d'un BAROUD d'honneur qui menace son intégrité), à celle de la modélisation (le performer de telle école et filiation, Matthew Barney ou Bruce Nauman convoqués selon les critiques), de la figuration (compositions aquatiques, ronds et carrés sur plan) ou de la métaphorisation (pour projeter symbole ou mythe) ? Dans le cas présent, la légèreté des matériaux sur l'eau écarte la figure de Sisyphe, au destin plombé par la pierre et la répétition à l'identique. Claude Cattelain ne se répète pas, il explore. La figure du naufragé qui voudrait tenir ce que le courant emporte n'est pas plus pertinente. Dans la création, « *on est déjà ensemble dans la communauté invisible de la mémoire et des modèles conscients et inconscients* »<sup>3</sup>. Claude Cattelain le sait et *il tient à distance* ces modèles. Aussitôt levée, aussitôt désamorcée, une métaphore-modèle qui se rabattrait sur un récit mythique ne verrait pas la portée d'une pesée du temps. Cette performance ne se condense pas plus dans l'image de l'impuissance que dans celle d'une humanité en résistance mais, très littéralement, dans une simple

patience obstinée, dans sa gratuité. Regarder, laisser le temps peser *tel qu'il passe*. Le format long d'une heure ouvre une autre clef de ce qu'il touche, la mesure d'un temps que nous pouvons éprouver. Au plus près de la matière, parfois stratège pour assembler d'abord les deux objets les plus lourds avant de leur adjoindre les deux plus légers, Claude Cattelain expérimente les lois d'une physique, l'entropie, l'homéostasie, la production d'une énergie. Entre le poids des mémoires et l'instabilité des flux, le geste-passage trouve sur l'eau son mode d'expérimentation. Cette eau qui souvent exprime la vanité, l'éphémère, l'instant fragile.

La matière est brute, dégagée des oripeaux du sentiment. La manière est tenue par une intention précise. Alors, l'essai ne suppose plus un but à atteindre, avec son possible échec ou sa transformation en réussite. Ce qui reviendrait encore à nous coller à l'action, à l'attente d'un dénouement. L'essai suppose aussi l'extension du territoire fragile de la kinesphère du performer. Et ce danseur-là a une présence légère, il n'impose pas une puissance, en force, dans une logique centripète, à l'inverse du mouvement centrifuge des ronds dans l'eau. L'un et son contraire. D'un même corps, il produit deux mouvements inverses, tout comme il sort du cadre en s'éloignant et revient rassembler des objets. J'entends dire à mes côtés « *qu'est-ce qu'il rame...* », bien à comprendre à double sens. Et de me souvenir que, selon la racine dont elle dérive, la rame désigne tant le morceau de bois pour mouvoir le radeau, que le châssis, le cadre.

*Cadrer*, c'est limiter. *Essayer*, c'est peser. *Penser*, c'est évaluer. Au bord de ce radier, faisons dériver les mots de tous les dépôts de sens dans la langue puis rassemblons-les, à *mesure*, autour d'un seul inattendu, autour du mot *figure*, selon ce qu'en écrit Jean-Luc Nancy, comme « le poids d'une pensée » : « sa manière, non de « penser » le sens (d'en élaborer la signification), mais de le laisser peser, tel qu'il arrive, tel qu'il passe, lourd ou léger, et toujours à la fois lourd et léger »<sup>4</sup>. *Écran, écart, essai*, encore. Légèreté, dérive...

Au bord d'une chaise, d'un radeau ou d'un mur, Claude Cattelain joue de l'écart même s'il rassemble. L'essai n'ouvre pas droit à l'erreur ou à la réussite, ni même à la reprise en ritournelle. Il éprouve la recherche d'une bonne distance entre et avec. Grâce à une maîtrise de la vidéo, au matériau dérisoire sur le plan d'eau, sans tomber dans une banalité du quotidien, le geste est insolite, bien qu'il ne soit pas sans mémoire pour chacun. Alors c'est de nous tous qu'il s'agit, dans une densité légère du *commun*, ni sublimé, ni désublimé. Ce commun advient dans une certaine distance.

L'œil retenu au bord d'un rond dans l'eau qui disparaît. L'opacité se fait légère. L'eau scintille. Un bidon oscille, se stabilise. Un autre s'éloigne. Deux se touchent. Poésie du frôlement. Art pauvre. Une image : trois bidons, et chacun vient briser le scintillement qui le traverse.

Une fois la version longue de notre essai démantelée, dépouillée de sa dispersion, ne restera, au montage, qu'une tentative *de rassembler les mots pour dire une approche et son écart, quelques ronds dans l'eau et puis s'en vont...*

1. D'autres hangars ont été investis dès les années 60. La simplicité du radeau pour praticable s'éloigne des structures très architecturées de performance à la Anna Halprin, Airport Hangar, 1957.

2. Nous n'aborderons pas les conditions de projection, avec ses rapports d'échelle dans une monstration précise, puisque nous écrivons en amont de l'exposition « à bout de bras » présentée à L'être lieu et au Musée des beaux-arts d'Arras, orchestrée par Grégory Fenoglio et Mélanie Lerat, Arras, 2017.

3. Voir ensemble autour de Jean-Toussaint Desanti, douze voix rassemblées par Marie José Mondzain, Gallimard, 2003, p. 159.

4. Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée*, les éditions Le Griffon d'argile, 1991, p. 13.

# REMETTRE À L'ESSAI, RADOUB DE CLAUDE CATELAIN

Performer le texte pour aller à l'essentiel, à mon tour

par Isabelle Roussel-Gillet

Maître de conférences à l'université d'Artois

8 janvier 2017

Comme le geste ouvrier, répété, mais déconnecté de toute intention de production, j'écris à nouveau sur **RADOUB** avec pour seul cadre/contrainte la butée de 6000 signes. Le geste d'écriture ne rassemblera pas, il condensera plutôt en un point central : telle la caméra en plongée centrée sur Claude Cattelain, un homme à genoux sur son radeau dans la patience et la lenteur veut réunir ensemble quatre bidons, dont un finit toujours par s'écartier. D'abord, évacuer la puissance du lieu désaffecté, un hangar abandonné où l'on réparait les péniches. D'ailleurs le cadrage bloque le regard, ne nous donne aucun paysage tel le voile métallique à l'entrée du radoub qui bloque la vue sur la rivière. Mais nous ne sommes pas sourds au son de ce hors champ qui signale chaque coup de rame. Comment éviter alors les appels du hors champ, comme sont évités les moments où une péniche passe une écluse, ce qui provoque une vague dans le long bassin et fait claquer l'eau sur le bord ? Le débord ou l'effet doivent être sous contrôle.

Claude Cattelain s'est tenu au centre du bassin (120 mètres sur 35 mètres environ) en se figurant, me dit-il, trois repères dessinant un triangle dont il était le centre. Pour tenir l'attention sur le rameur, alors, doucement, je saisis qu'il ne s'agit pas de couper *le reste, l'entour* comme on mettrait hors-jeu mais simplement de trouver la bonne distance par rapport à des repères mentaux. Je peux les convoquer, mais en les tenant à l'horizon, au bord. Loin de défiler ou d'ouvrir les discours, je me fixe donc au centre. Je pense à une araignée d'eau (*Gerris*) qui ne se déplacerait plus par à-coups. Je résiste à la force d'attraction des repères qui risquent de me décentrer. L'entropie, la dérive seraient la figure du chemin singulier d'un possible qui prendrait trop le pas.

Voyons mes trois repères. Première balise donc, le contexte spatio-temporel. Ce n'est pas rien que de filmer deux jours dans un lieu qui ne *panse* plus, qui ne produit plus. La poésie de l'objet abandonné et usé voile la réalité crue d'un résidu post-industriel. Le bidon n'est que la métonymie du radoub tout entier devenu inutile. Et il en est de ces lieux ouverts au squatteur d'un jour ou au pêcheur. De la structure du lieu même on ne verra rien à l'écran. Seule la prise de vue en plongée nous laisse imaginer une passerelle au nouvel usage pour fixer une caméra qui va suivre le radeau, le recadrage intervenu à mi-temps créant un trouble visuel. Du tournage, le temps d'un week-end, qui permet d'évacuer tout son des usines avoisinantes encore en marche, il choisit les trois dernières séquences de ce dimanche soir de printemps à la lumière encore franche. Alors, dit-il, « *la gestuelle est rodée, claire, lisible* ». À noter

que le choix de ce jour précis met encore davantage hors temps le travail de production.

Seconde balise, l'histoire de l'art me tend ses références. Je me dis « *Il n'y aura pas d'ouvrier aujourd'hui* ». Clin d'œil pastiche par trop nostalgique à Tarkovski, que cite l'artiste dans l'entretien qu'il m'accorde. Des échos intérieurs, j'évite la perche tendue du minimalisme, pas celle du cinéma. **RADOUB** est un geste cinématographique.

Troisième balise, les esquifs de l'imaginaire affluent. Inquiétude du geste vain, éveil d'angoisse du « *pour rien* » et méditation du geste pour lui-même réveillent le mythe de Sisyphe. Ne dériver qu'un peu comme un bidon laissé à son chemin, se séparant, cavalier seul dans un imaginaire pourtant si commun. Se garder de l'écueil de baisser l'attention aux gestes premiers, - ramer, ramener de la main, rassembler -, alors je refoule les interprétations, je repousse l'afflux des mythes de l'effort, du ressassement et de la répétition pour laisser l'action agir dans son effet aquatique, apaisant, hypnotique. Couper le commun collectif des inconscients, rompre les amarres avec une finalité qui serait ici d'interpréter, de donner UN sens. Ne pas se raccrocher aux branches d'un savoir convenu et lâcher les cordes. Les premières tentatives de Claude Cattelain n'ont-elles pas consisté à lancer des cordes ? Tentatives abandonnées et reprises à bras le corps pour ramener à la main les bidons voyageurs.

Pour **RADOUB**, Claude Cattelain ne prendra aucune image de la seconde caméra posée au niveau du bord. Le geste de se délester ramène à la figure du radeau flottant grâce à des bidons vides d'essence, seules pièces rapportées au lieu. Le détail n'est pas si anecdotique : du dehors ne vient que ce qui aide à la flottaison, à la fluidité.

Ne reste que le geste technique, son poème de vibrations bien réelles qui nous troublent. Alors peut-être que tout se joue dans un autre triangle : temps, physicalité, objets, avec au centre le désir de faire avec la matière, livrant un cinéma aussi mental que matérialiste. Et ce geste n'est pas *rien*.





## → **RADOUB**

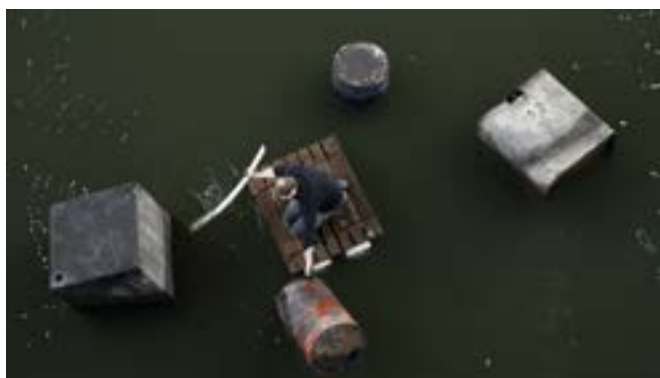
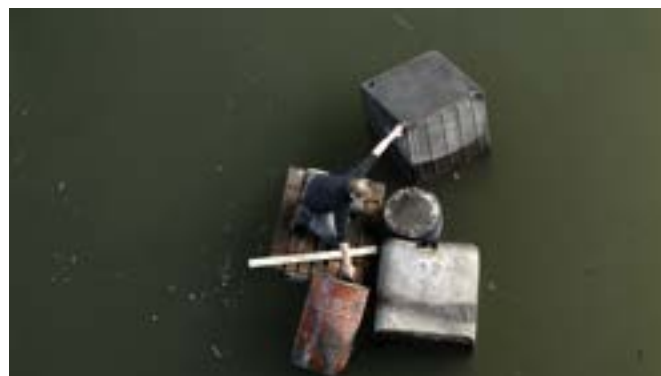
Vidéo - hd - 16/9 - 1 h 03 min - 2016  
Tenter de rassembler les épaves emportées par le courant.

→ [vimeo.com/198544730](https://vimeo.com/198544730)

De savoir ce qui reste de mon premier essai pour écrire sur **RADOUB** n'est pas la bonne question. La différence tient au déplacement, je ne fais plus le tour des balises, je me stabilise en leur centre. Je repense aux mots de Jean-Luc Nancy, sur « *le poids d'une pensée* » : « sa manière, non de « *penser* » le sens (d'en élaborer la signification), mais de le laisser peser, tel qu'il arrive, tel qu'il passe, lourd ou léger, et toujours à la fois lourd et léger »<sup>1</sup>. Claude Cattelain expérimente les bonnes mesures.

Sans sacrifier aux effets, choisir *ses repères* au creux du mouvement entre sortir/entrer, centrer/s'éloigner, approcher/rapprocher. Plutôt que de jeter nos cordes, parfois nous prendre au vertige des lentes dérives, et être alors à l'approche de ce qui nous stabilise à notre tour.

1. Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée*, les éditions Le Griffon d'argile, 1991, p. 13.





## → COLONNE INVERSÉE

Performance +/-25 min

Galerie Vincenz Sala - Paris - 2015

Edifier une colonne de blocs en la commençant par le plafond.



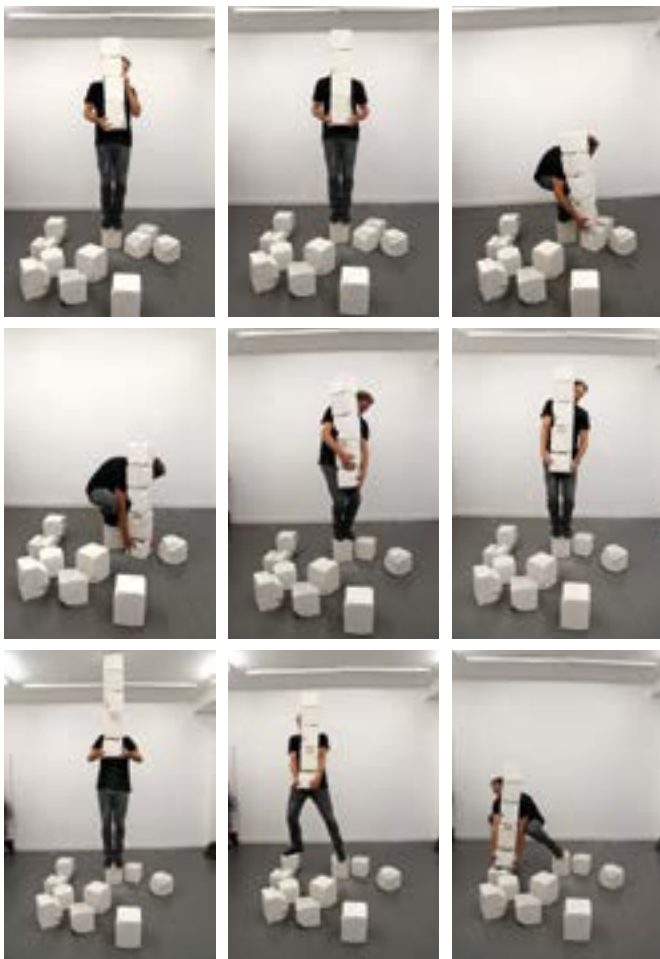
Évidemment, on n'est pas obligé de prendre cette phrase au sérieux, on peut penser que c'est là une *joke*. Ce n'était pas ma pente, peut-être à cause de mes parents de nationalités différentes, dont le français n'était pour aucun d'eux la langue maternelle ; ils avaient mis au point, pour eux, un « sabir de l'est ». Personne ne m'avait enseigné cette langue privée, mieux, je ne

savais pas la savoir, pourtant jamais je n'ai douté qu'ils se disaient ainsi tout un tas de choses qui devaient ne pas me regarder. Eh bien, il en était de même avec ces formulations de Lacan, elles étaient étranges et proches tout à la fois, le sens fuyait mais la proximité demeurait.

### « Il n'y a pas de rapport sexuel »

Cette formule anticipe mon intérêt pour la psychanalyse en étant ma première rencontre avec un des énoncés de Jacques Lacan trouvés dans le numéro douze d'*art press*. Les cinq premières pages de la revue sont consacrées au Livre II en avant première de sa publication. Aucun commentaire, seulement trois grands extraits du Séminaire plus un petit lexique lacanien distribué dans trois encadrés. Il y a une trentaine de mots et dessous pour chacun une petite définition. Celles-ci sont prélevées dans les quelques publications existantes en cette année 1977. Je dis définition, ce n'est pas juste car c'est un terme qui renvoie au dictionnaire et au sens, ici ça se présente plutôt sur le mode aphoristique si l'aphorisme se veut le contraire du lieu commun. « Il n'y a pas de rapport sexuel » est bien un énoncé qui va à l'encontre de la *doxa* et c'est peut-être ce qui le rend indélébile. Le sens ne le saturant pas il persiste dans sa dimension d'énigme.

Cette formule de Lacan nous provoque, pourtant Freud déjà constatait qu'il y avait un obstacle à la rencontre d'un homme et d'une femme. C'est disait-il l'angoisse de castration qui, selon que l'on soit de l'un ou l'autre côté, se décline différemment et empêche cette rencontre. Côté femme, face à l'insupportable de la castration ce qui surgit c'est le penisneid, côté homme, c'est la protestation virile provoquée par la crainte d'être châtré<sup>1</sup>. Ici, c'est en quelque sorte l'anatomie qui commande le destin pour reprendre la formule freudienne. Lacan déplacera la ligne de front et l'anatomie ne séparera plus les hommes des femmes mais ça ne s'arrange pas pour autant. Ça rate toujours au point de faire du rapport sexuel la matrice de tous les ratages. « *La soi-disant fondamentale sexualité de Freud consiste à remarquer que tout ce qui a affaire avec le sexe est toujours raté. C'est la base et le principe de l'idée même de fiasco. Le ratage lui-même peut être défini comme ce qui est sexuel dans tout acte humain...L'acte manqué par excellence est précisément l'acte sexuel.* »<sup>2</sup>



« Ce qui caractérise de façon évidente, c'est-à-dire apparente, la partie mâle de l'espèce, c'est que sa jouissance est in situ. On peut dire où elle est. D'une certaine façon elle est à sa place. Au moins elle en a une. Ce qui n'en a pas une, c'est la jouissance de la femme. On n'a pas manqué de s'interroger sur cette place, mais il n'empêche que depuis toujours, on n'en est pas sûr. On n'est pas sûr de cette place. Il n'y a pas, chez la femme, une place évidente de la jouissance... La jouissance chez la femme on peut la supposer partout et nulle part... »<sup>3</sup> L'écart est posé entre localisation et délocalisation. On peut voir ainsi que l'organe phallique ne fait pas copule entre l'homme et la femme, il ne fait pas copule car il localise côté masculin, alors que côté féminin ça ne se localise pas dans un organe, Lacan dit de cette jouissance qu'elle s'éprouve sans pour autant faire organe. C'est cet écart qui permet à Lacan de dire que « ... le rapport sexuel, *il n'y en a pas*. Il faudrait l'écrire **hi ! han !** et **appât** avec deux **p**, un accent circonflexe sur le second **a**, et un **t** à la fin . Faut pas confondre – les relations sexuelles, naturellement, il n'y a que ça. »<sup>4</sup> **Hihanappât**, le braiment de l'âne augmenté de ce qui attire ou excite.

Hihanappât, c'est l'autre nom du ratage, et à ce titre n'est-ce pas le nom de l'œuvre de Claude Cattelain ? Ce hihanappât c'est ce que l'artiste tente de matérialiser, de représenter, de nous montrer, de nous y sensibiliser.

par **Jean-Philippe Parchliniak**  
 Psychanalyste à Lille

Ce détour était nécessaire pour marquer cette convergence vers ce lieu où se déploie le ratage car c'est ce qui intéresse Claude Cattelain et sa biographie succincte sur le site nous l'indique : **2001 achète une caméra pour filmer ses échecs**. Les vidéos « **Fabrica / Brighton** » ou encore les performances comme « **colonne inversée** » et « **armature variable** » sont autant de mises en forme du ratage. Le ratage est ici de structure, il est la norme. Les dessins également peuvent se lire dans cette perspective, la série dessin par combustion superpose la somme des repentirs toujours en retard sur les reptations du corps. Avec ceci de particulier cependant que le corps s'y trouve engagé à ses risques, ici la brûlure. Le danger est présent dans des vidéos comme « **Compter jusqu'à 10 en regardant l'objectif** » ou encore « **Don't try** ». Le corps y est intéressé, non pas tant dans le registre du savoir faire, de la *technè*, mais dans ce qui s'éprouve, la crainte de l'accident, la peur du vide, etc. C'est l'un des versants de ce travail, le second étant que le ratage se distingue maintenant du rebut. Le rebut est toujours unique, le ratage se pluralise. Balayer la mer – **Fabrica / Brighton – day 4** – n'est pas la même chose que le terme inéluctable mis en œuvre dans la performance intitulée « **chaise inclinée** ». On peut discriminer les ratages, faire des familles, donner un nom à ce qui n'en avait pas jusqu'alors.

Pourquoi n'y a-t-il pas de rapport sexuel ? Avec Lacan il ne s'agit plus, dans ce qui sépare une femme et un homme, d'une différence anatomique mais d'une séparation de mode de jouissance. Lacan pluralise la jouissance et les différences. Comment faire entendre cela ? Dans « *La nature des semblants* », Jacques-Alain Miller commence son cours du 19 février 1992 de la manière suivante :



1. Freud (S), « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » in Résultats, idées problème II, Paris, PUF, 1985.  
 2. Lacan (J), « Yale University, Kanzer Seminar » in scilicet 6/7, Firmin-Didot S. A., 1976, p19.  
 3. Miller (J-A), L'orientation lacanienne, Université de Paris VIII, 1991-1992, cours inédit.  
 4. Lacan (J), Livre XIX, ...ou pire, Seuil, 2011, p27.

# AUGUSTIN, LA BEAUTÉ INÉPUISABLE

par **Elise Gillon**

*Professeur de Lettres Classiques (CPGE), Lycée Gambetta-Carnot Arras*

« Alors qu'il méditait de rédiger son ouvrage sur la Trinité, passant au bord du rivage, il vit un enfant qui avait fait une petite tranchée sur le rivage et, avec un coquillage, puisait de l'eau dans la mer et la mettait dans le trou. Quand Augustin eut demandé à l'enfant ce qu'il faisait, l'enfant répondit qu'il avait décidé d'assécher la mer avec son coquillage et de la mettre dans ce trou. Comme Augustin disait que c'était impossible et riait de la simplicité de l'enfant, cet enfant lui dit qu'il lui était plus aisément possible d'accomplir cela qu'à Augustin d'expliquer dans son ouvrage la plus petite parcelle des mystères de la Trinité – assimilant le trou au livre, la mer à la Trinité, le coquillage à l'intellect d'Augustin. Cela dit, l'enfant disparut. »

Pietro de' Natali introduit ainsi pour la première fois au XIV<sup>e</sup> siècle cette anecdote édifiante dans une biographie d'Augustin : Henri-Irénée Marrou<sup>1</sup>, détaillant l'influence de cette légende tardive sur l'iconographie augustiniennne, déplore qu'une fable aussi peu conforme à l'esprit d'Augustin soit devenue peu à peu l'un des sujets favoris des artistes qui voulaient représenter l'évêque d'Hippone. Comment expliquer cet engouement ?

Certes, la rencontre d'un vieil homme et d'un enfant au bord de la mer permet des contrastes esthétiques saisissants, riches de symboles. Le vieillard, pécheur avoué et pardonné, dignitaire religieux respecté sur la voie de la sainteté, fait face à un mystérieux tout-petit : ce dernier n'est pas si innocent qu'il y paraît, non qu'il semble marqué du péché originel théorisé par Augustin, mais parce qu'il déjoue malicieusement la sagesse affichée de l'homme d'expérience. « *Ce qu'il y a de fou dans le monde, voilà ce que Dieu a choisi, pour couvrir de confusion les sages* », écrivait Paul aux Corinthiens (1, 27). Jésus invite d'ailleurs à « *se faire comme un petit enfant* » (selon Matthieu 18, 3), auquel il s'assimile lui-même : « *Quiconque accueille un enfant comme celui-là en mon nom, c'est moi qu'il accueille* » (Mt 18, 5). De fait, certains peintres éclairent le jeune interlocuteur d'Augustin d'un nimbe crucifère, lui accordant ainsi la dignité christique. Le paysage du bord de mer, la représentation de l'eau, et surtout le geste énigmatique de l'enfant, à la fois absurde et prophétique, offrent aux artistes l'occasion de déployer leurs talents de façon personnelle.

Mais cette image d'Augustin serait-elle devenue si populaire si elle ne nous disait vraiment rien d'Augustin lui-même ? Bien sûr, l'apologue du Théologien et de l'Enfant qui voulait vider la mer dans un trou traîne depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle dans les manuels pour prédicateurs, sans être relié au départ à un intellectuel précis : la mention d'Augustin comme protagoniste n'apparaît qu'une quarantaine d'années plus tard ; d'autres penseurs ont pu parfois figurer à sa place. La conjonction de cette parabole avec la personnalité d'Augustin lui a cependant assuré un tel succès qu'on doit s'interroger sur ce qu'elle nous révèle de la démarche augustiniennne.

Ce qui frappe d'abord, c'est la vanité de la tentative de l'enfant. À quoi cela sert-il ? « *Vanité des vanités, tout est vanité. Quel profit l'homme retire-t-il de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ?* » Augustin cite régulièrement ce début de l'Ecclésiaste (1, 2-3) pour exprimer l'absurdité de l'existence terrestre, sans toutefois reprendre le verset 7 : « *Tous les fleuves vont à la mer, et la mer n'est pas remplie.* » Il y a de la pierre de Sisyphe, du tonneau des Danaïdes, dans le geste de l'enfant au coquillage – ou à la cuiller selon les versions. Non seulement la mer ne tiendra jamais dans son trou, mais il ne pourra vraisemblablement



“ **Saint Augustin et l'enfant** de Alessandro Magnasco, vers 1740  
Huile sur toile, 118 x 92 cm. Palazzo Doria-Tursi, Genova.



## → FABRICA/BRIGHTON - DAY 10 RELOADED

Vidéo - hd - 16/9 - 4 min - 2016

➔ [claudecattelain.com/fabrica-brighton-day-10-reloaded.html](http://claudecattelain.com/fabrica-brighton-day-10-reloaded.html)

même pas remplir ce dernier : l'eau semble devoir se perdre dans le sol sableux. On pourrait penser, dans la spiritualité augustinienne, à la lutte continuelle du baptisé contre la concupiscence et les tentations égoïstes : jusqu'à la paix de la résurrection, les désirs de l'esprit et ceux de la chair sont en conflit perpétuel. En attendant la victoire finale de l'esprit et sa maîtrise du corps ressuscité, c'est une suite de triomphes incertains et de défaites provisoires... un geste de résistance sans cesse répété par l'homme sans qu'il puisse aboutir par lui-même à un quelconque résultat : privé de la grâce divine, livré à ses seules forces, l'homme est voué au péché et à la mort, répète Augustin. Mais il ne doit pas se laisser cependant de combattre, de tenter de faire reculer momentanément la mort et le chaos, comme l'agent d'entretien qui balaie tous les soirs un sol souillé le lendemain par la foule, comme le médecin qui guérit temporairement un malade sans résoudre le problème fondamental de la mortalité du patient.

Pourtant, l'historiette de l'évêque et de l'enfant ne nous présente pas le docteur de la grâce en pleine méditation sur le péché originel, la concupiscence ou le combat spirituel : c'est le mystère de la Trinité qui occupe l'esprit d'Augustin. Mystère inépuisable, proclame le geste du bambin. La réponse du vieil évêque est étonnante : la morale proprement augustinienne de la fable est cette chute qu'on ne trouve dans aucun des *exempla* stéréotypés dont s'inspire son biographe tardif. « Quant à Augustin, il en conçut de l'humilité et, après avoir prié au préalable, rédigea comme il put son ouvrage sur la Trinité. » Loin d'être dissuadé, le théologien semble décidé par

• • •



1. « Saint Augustin et l'ange. Une légende médiévale », *Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique*, Rome, Ecole Française de Rome, 1978, p. 401-413.



— ... un geste de résistance sans cesse répété  
par l'homme sans qu'il puisse aboutir par  
lui-même à un quelconque résultat. —

•••

cette rencontre à entreprendre son œuvre : Henri-Irénée Marrou a raison de dénoncer la divergence entre l'emploi traditionnel, anti-intellectuel, de cette anecdote et l'ampleur de la réflexion déployée par Augustin au long des quinze livres *Sur la Trinité*, écrits, repris et remaniés sans relâche de 399 à 420. Si la parabole de l'enfant au coquillage fait sens dans le parcours d'Augustin, c'est plutôt pour inviter à un questionnement incessant, heureux de toujours trouver à se nourrir sans être arrêté par une réponse définitive : l'inépuisable divin ne se constitue pas en interdit, il s'ouvre comme une promesse aux tentatives jamais assouvies de l'humain.

« **Tard je t'ai aimée, beauté si ancienne et si nouvelle, tard je t'ai aimée...** », Confessions X, 27.

En soi, le Dieu trinitaire est pour Augustin *nexus amoris*, nœud d'amour inexhaustible où le Père déverse éternellement sa divinité dans le Fils par le flux de l'Esprit ; quand Dieu se fait homme dans le Christ – l'enfant joueur de la plage –, tout homme devient *capax Dei*, capable de recevoir la divinité : non pas de l'épuiser ou de l'enfermer, mais de déborder de cet amour. C'est pourquoi Rubens joint à l'image de la rencontre avec l'enfant l'un des attributs d'Augustin, le cœur enflammé d'amour, qui permet traditionnellement de distinguer le docteur de la grâce d'autres représentations d'évêques.

Le plus ancien portrait d'Augustin, peint au VI<sup>e</sup> siècle sur un mur de la basilique du Latran, le représente assis pieds nus, désignant d'une main l'immense codex des Écritures sacrées, tenant de l'autre un rouleau de parchemin : image de l'exégète écopant la mer des Écritures dans le cercle réduit de son ouvrage, image du critique recueillant l'écume des textes pour en extraire le sel ou l'eau clarifiée.



“ **Saint Augustin** ” de Gaspar de Crayer - 1655  
Huile sur toile, 273 x 176 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.





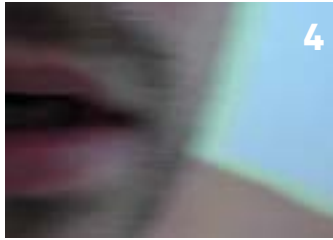
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



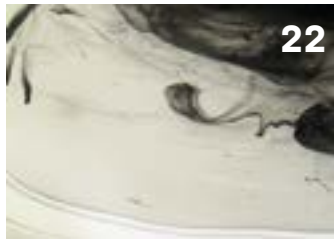
19



20



21



22



23



24



25



27



28



29



30



31



32



33

## Vidéo hebdo n° 26: un regard

par **Claude Slowik**  
membre associé à *L'être lieu*

Avant

Avant d'apparaître et de se consumer sous notre regard elle devait être dans une boîte, toute serrée contre ses semblables, certains diraient contre ses congénères, mais il ne s'agit pas d'un être vivant, pas d'un animal qui vivrait en meute, en horde, en ruche ou je ne sais quoi d'autre. Il s'agit juste d'un petit bout de bois, exemplaire anonyme d'une famille très nombreuse, celle des initiateurs de feu, voire d'incendies, que l'on a coutume de trouver entassées toutes identiques dans des boîtes, alors pour rappeler qu'elle faisait partie d'un lot je dirai donc **semblables** pour appeler ses, en quelque sorte, sœurs.

Ça commence par un flash éblouissant, comme un soleil improbable qui un beau matin se lèverait d'un coup au fond de notre jardin, de l'océan ou de notre bol, un printemps brutal qui sortirait la campagne de son hiver ou nous de notre sommeil, allez savoir, les soleils, les printemps, les réveils ça prévient pas.

En fait, rien de toutes ces fables, point de soleil, point de campagne, point d'étrangeté juste une allumette jetée sur une autre qui s'alanguissait, jetée comme ça, comme on jette avant de se coucher un habit tout fripé, comme on jette à son réveil un rêve encombrant, comme on renonce un 22 septembre à un amour moisissant ...

Une allumette que l'on sort de sa boîte où elle était toute serrée bien au chaud dans la tiédeur tranquille avec ses semblables et je ne dis pas congénères, vous savez bien pourquoi, et elle crâne, et elle en jette, et elle brille et elle se tord de plaisir de souffrance allez savoir, moi les allumettes ...

Elle va mourir.

Elle va mourir, ou plutôt elle va s'éteindre, après tout ce n'est jamais qu'une allumette, elle appelle, une autre arrivera-t-elle ?

Elle va mourir, pas sûr, enfin une de ses amies arrive, une autre et qui crâne et qui en jette ... enfin une allumette qui joue son jeu d'allumette, vous savez bien de quoi elles sont capables ... une autre arrive, puis une autre encore, puis d'autres qu'une main aveugle, joyeuse ou cruelle, allez savoir, jette comme ça pour entretenir l'effervescence ...l'illusion ?

## → VIDÉOS HEBDOS

**65 vidéos** - pal - 4/3 - 2009/2010

Réaliser une vidéo par semaine de janvier 2009 à mars 2010

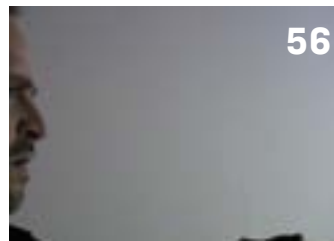
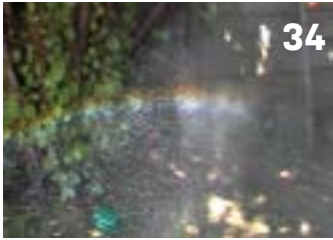
→ [claudecattelain.com/video\\_hebdo.html](http://claudecattelain.com/video_hebdo.html)

Brasier festif, incandescence orgueilleuse.

Et l'enthousiasme se ralentit, pas de généralisation, pas d'embrasement du monde, pas de grand soir, juste un petit tas d'allumettes qui finit de se consumer. Les lampions de la fête ou de la peine ou de la révolte ou de la joie, allez savoir, s'atténuent. Un sursaut, le volcan trop vieux crache une ultime étincelle, jette un dernier éclat, on scrute la pénombre, on y croit un instant, puis l'espoir se délite dans les compromissions carbonées, je te prête ma chaleur, brille encore un peu, existe, tiens bon s'il te reste un rien de force, un dernier flash puis une lueur bleue douce subtile, tranquille, presque apaisante, un espoir, le repos, le noir, la nuit, cut, plus rien ?

Plus rien, juste dans ma mémoire, un petit tas de cendres et de bois mêlés.

Un petit tas de cendres et de bois mêlés que l'on a balayé, que l'on a déposé dans un jardin, qu'un arbre poussera, qu'un bûcheron passera, qu'une usine d'allumettes usinera, qu'une maman frottera, qui allumera des bougies d'anniversaire pour les 7 ans de Juliette, d'Hélène, de Charlotte, de Georges, de Julie, de Joseph ... allez savoir ...



# PREMIÈRE RENCONTRE AVEC CLAUDE CATTELAIN

**Le lundi 12 septembre 2016, Claude Cattelain est venu à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et de khâgne option arts plastiques. Cet échange a été filmé, puis retranscrit.**



**Claude Cattelain :** J'avoue que j'improvise toujours un peu comme ça. En ouvrant mon ordinateur, j'ai un dossier qui s'appelle « **Image** », ce sont des images qui proviennent d'Internet et pour des raisons diverses, parfois très obscures, certaines m'interpellent et je les enregistre dans ce dossier. Il doit être composé de 60, 80 images, peut-être plus..., il est fluctuant, des images y restent parfois pendant plusieurs semaines, plusieurs mois, voire plusieurs années et après je les supprime parce qu'elles ne m'intéressent plus.

Je ne cherche pas toujours à connaître l'origine de ces images, ce sont souvent des images d'exposition, parfois je connais le nom de l'artiste, parfois je ne le connais pas. Je ne suis pas un grand connaisseur de l'art contemporain parce que je suis arrivé dans cet univers-là presque malgré moi. J'ai commencé par faire du dessin et de la peinture et puis finalement ça ne s'est pas bien passé avec la peinture et j'ai viré de bord comme on dit.

## L'image embrayeuse

Je vais vous faire défiler ces images et sur certaines je vais m'arrêter un moment ...

/// Celle-là je crois que je vais bientôt la supprimer, elle ne m'intéresse plus. Alors celle-là si je comprends bien c'est du latex qui a été posé à l'intérieur d'une pièce : au mur, au plafond ... Puis le latex a été

décollé et suspendu dans un autre espace d'exposition. On devine que le latex a pris l'empreinte des murs, des moulures, des meubles, des lambris de la pièce originale. Pourquoi j'ai cette image ? Je ne sais pas trop... L'idée de mue peut-être que ça m'intéresse mais ... je ne sais pas !

En ce moment je suis en train d'écrire des textes par rapport à mon travail, c'est un exercice qui n'est pas facile et je cherche à comprendre pourquoi je fais ça. On est mal barré parce que vous vous attendiez à ce que je vous donne des réponses alors que je me pose des questions sur ce que je fais, pourquoi je le fais, pourquoi je réalise ce type d'action ? Ce n'est pas clair du tout dans mon esprit, donc ça va être très compliqué de vous expliquer, mais peut-être que ces images que je fais défiler et que j'ai glanées sur Internet un peu au hasard pourront donner des pistes ...

/// Pour cette image je connais le nom de l'artiste : Santiago Sierra. Plusieurs personnes sont dans une salle d'exposition et tiennent des espèces de barres en carton, à mon avis elles sont assez légères. Dans cette exposition ils tiennent par deux ces cartons bizarres ...

/// Ici, c'est une image qui vient d'un fond d'écran... ce sont des parachutes gigantesques qui probablement viennent d'être largués d'un avion tout aussi gigantesque et ce qui est parachuté ce ne sont pas des petits bonshommes, ce sont des gros véhicules tout terrain. J'imagine ces choses qui arrivent tout doucement et qui sont pourtant si grandes et si lourdes... avec les formes très légères des parachutes qui ressemblent à des méduses.

/// Une photo d'un performer que je connais un peu qui s'appelle Joël Hubaut, il aime casser des briques ...

/// Une suite de nombres, c'est quelque chose qui revient parfois dans mon travail : fabriquer, inventer des protocoles ou des gestes selon une action, je pense à une performance qui s'appelle Colonne

Empirique en Ligne. Elle part d'un principe mathématique, vous connaissez la suite de Fibonacci ? C'est cette suite de nombres 1, 1, 2, 3, 5, 8... chaque nouveau nombre est la somme des deux nombres précédents. C'est une suite exponentielle, plus on avance, plus les nombres deviennent grands.

/// J'ai un amour inconsidéré et inexplicable pour les Vierges Marie, surtout de la période Romane, on en trouve beaucoup dans les chapelles en Bretagne dans lesquelles j'ai pu travailler l'année dernière.

/// Une photographie d'Einstein... Une anecdote : Einstein rencontre Chaplin et lui dit : « j'adore ce que vous faites comme films parce que, où que vous soyez dans le monde tout le monde peut les comprendre ».



Chaplin lui répond : « moi je suis encore plus époustoufflé par votre personne parce que vous, on ne comprend rien à ce que vous faites et pourtant tout le monde vous connaît dans le monde ».

/// Un dessin de Redon, un des premiers peintres que j'ai vraiment aimé.

/// Une des premières femmes à être allée dans l'espace.

/// Des peintures de Peter Doig.

/// Toujours lui. Un radeau... Je viens de finir un film qui se passe sur une espèce de radeau, dans un grand bassin, c'est peut-être pour ça que ces images m'ont intéressé. Même si ce n'est pas vraiment visible dans mon travail je suis très intéressé par la matière picturale. Et là, chez Peter Doig, il y a une matière particulière que je ressens, malgré la mauvaise définition des images, je la ressens.

/// Une peinture de Rembrandt... Je l'utilise souvent comme fond d'écran parce qu'on voit les craquelures de la peinture et la finesse du col.

/// Probablement une performance de Bruce Nauman. Vous voyez qui est Bruce Nauman ? Un artiste américain, un initiateur de la performance, un très grand vidéaste aussi ...

/// J'aime cette idée d'un possible basculement... Il y a un effort très important pour monter cette pierre et la faire bouger de quelques mètres. Je suis très intéressé par le mythe de Sisyphe qui est condamné par Dieu à monter cette pierre au sommet



de la montagne et la pierre retombe. Et demain matin au boulot, pour l'éternité ! (Rire). Cette image me renvoie à ce goût pour le mythe.

/// Une maison dans une main... J'ai réalisé une vidéo en construisant une petite maison en allumettes. Cette petite maison se consume dans l'obscurité, elle n'est donc visible qu'au moment où elle est en train de s'autodétruire, quand la flamme la révèle et la consume aussi.

/// Là, c'est flou, je ne sais plus qui c'est ... mais c'est un boulot que j'adore, cette image je l'adore. Comment s'appelle-t-il ? Il est dans des positions complètement alambiquées. Il vient du domaine du sport, il a essayé de répercuter ses efforts physiques dans la création... Il a fait des dessins en étant sur un trampoline... J'aime ce type d'efforts physiques pour créer un dessin.

/// Des grosses peintures de différentes matières : du charbon, de la paille, du plomb qui coule ... C'est vraiment quelqu'un qui aime ces choses solides, puissantes et lourdes ...

/// Là c'est une aquarelle. L'aquarelle permet de garder les premiers gestes, les couches ne viennent pas effacer ce qu'il y a eu au préalable ... Oh, c'est beau !

/// Je ne sais pas... Ah, oui c'est un peintre que j'ai découvert il y a peu de temps ! Il fait des portraits très classiques, mais à chaque fois quelque chose les traverse : des casques, des objets qui viennent bloquer le corps... Je crois que ce qui m'intéresse c'est bien sûr le corps et cette armature, particulièrement dans cette image, les deux peuvent s'imbriquer ... avec cette idée d'exosquelette.

/// Je voulais faire une exposition à Paris et je rêvais de faire une installation vidéo en créant un environnement où les gens devraient entrer, comme un dédale en carton pour aller visionner des vidéos au bout d'un itinéraire parfois difficile, mais je me suis rendu compte que cette idée avait été réalisée, j'ai découvert cette image il n'y a pas longtemps ...

/// Gutai, un groupe de performers japonais. Murakami Saburô traverse des toiles, les déchire.

/// Une main photocopiée, je pense, de Richard Serra.

/// Encore Richard Serra. J'aime Richard Serra vous voyez. C'est un grand sculpteur connu surtout pour ses grandes installations de plaques de métal très hautes qui tiennent par leur poids. Mais c'est son travail de dessin qui m'intéresse vraiment...

/// Une photographie de Yamamoto Masao !

/// Des singes qui se baignent dans une eau glacée.

Voilà c'est tout.



**“... je suis en train d'écrire des textes par rapport à mon travail, c'est un exercice qui n'est pas facile et je cherche à comprendre pourquoi je fais ça.”**

## Vous voulez me poser des questions ?

**Un(e) élève : Comment naissent vos créations artistiques, par quels processus ?**

*Il y a plusieurs possibilités qui ne sont pas pensées à l'avance, mais qui, de fil en aiguille, me semblent être les chemins que j'utilise le plus souvent instinctivement. Le premier serait de rencontrer un lieu, un espace, extérieur ou intérieur, une architecture, un paysage, qui d'emblée me donne envie d'y agir, d'y faire une action sans y avoir pensé au préalable. Ce sont vraiment des rencontres avec des lieux, cela s'est passé notamment pour quelques vidéos, je pense à la vidéo de la mer où je repousse les vagues, où c'est vraiment cette langue de béton qui m'a donné illico l'envie de faire cette action avec un balai, de repousser les vagues, mais c'est aussi le cas pour une autre vidéo, où je marche dans le sable, où c'est l'épaisseur du sable à Bray-Dunes qui m'a donnée envie d'y marcher dans le but de m'y enfouir.*

*Ça peut être des lieux intérieurs aussi, ce fut le cas pour une vidéo récente qui s'appelle « X » qui se situe dans le couloir d'entrée de mon atelier à Bruxelles, où les murs sont très proches les uns des autres, et j'ai eu envie d'utiliser le rapprochement de ces deux murs pour pouvoir m'y hisser moi-même, et c'est également le cas dans une autre vidéo qui s'appelle « Radoub » qui est la dernière vidéo réalisée. J'ai trouvé un énorme bassin qui servait avant pour la réparation des péniches et sur lequel flottent aujourd'hui des bidons épars qui sont comme des épaves qui traînent là comme seuls témoins de la vie industrielle qu'il y a eu. En voyant cet endroit, cette flottaison de bidons, j'ai eu envie aussi de faire l'action qui constitue la vidéo Radoub et qui consiste à essayer de rassembler les bidons autour de moi en sachant très bien que le mouvement, même faible et lent de l'eau, va les séparer inévitablement une fois que je les aurai relâchés.*

*Certains lieux m'imposent donc un geste à faire. Mais cela peut être aussi un travail de fond je dirais, celui de ma pratique d'atelier auquel j'essaie d'aller tous les jours même si c'est seulement quelques heures. C'est un endroit où traînent quelques objets que j'aime manipuler, pour l'instant ce sont des planches, des poutres, mais ça peut aussi être des feuilles de papier ou des blocs de béton ou d'autres choses. C'est en manipulant ces objets que des gestes m'apparaissent, dans la répétition des mouvements, en déplaçant un objet d'un endroit à un autre, je déplace beaucoup les choses, j'aime bien ranger puis déranger puis re-ranger et donc c'est presque une manière de mettre d'abord mes bras et mes jambes en mouvement et ça fait peut-être circuler le sang, du coup ça alimente mon cerveau qui normalement est assez endormi.*

*C'est vrai que c'est une manière de trouver des gestes qui m'interpellent plus que d'autres et à ce moment-là je veux les souligner, les reprendre, les travailler jusqu'à ce qu'ils soient les*



*plus simples et les plus radicaux possible. De manière à ce que ces gestes simples, répétés, soient les plus ouverts aux sens possible et à l'interprétation qu'on peut en faire. Il y a l'interprétation que j'en donne moi-même et celle que les regardeurs peuvent y trouver. C'est donc une recherche de mouvements qui par leur simplification, par la tension qu'ils mettent en jeu dans l'espace, entre eux, ou avec mon corps, trouvent une résonance et ont des sens qui sont liés à la vie, à notre existence et à l'absurdité de certaines choses.*

*Ce sont donc ces deux possibilités qui sont les plus régulières dans ma recherche : des rencontres avec des lieux et des manipulations d'objets qui, de fil en aiguille, aboutissent à des actions. Ces possibilités prendront une forme de vidéos ou de performances publiques.*

**Un(e) élève : Comment s'organise votre travail d'atelier ?**

*Jusqu'il y a un an, j'avais un atelier chez moi, avec ma vie familiale. Je pensais que c'était parfait, pour pouvoir travailler à toute heure du jour et de la nuit. Sauf qu'à force je ne pouvais plus travailler. Depuis un an, j'ai un atelier à Bruxelles qui est complètement séparé de mon habitation, à plusieurs kilomètres de chez moi et je trouve ça nettement mieux. Aller à l'atelier, c'est évacuer toutes autres préoccupations quotidiennes.*

*Souvent j'y arrive en ne sachant pas quoi faire, et donc je ne fais rien. Mais à partir d'un moment je me sens obligé de faire quelque chose, parce qu'il faut que je fasse quelque chose.*

*Il y a très peu de choses dans mon atelier, pas d'ordinateur surtout. Je le conserve dans un coin de mon habitation pour tout ce qui concerne les montages de films, les images, etc. Je passe aussi beaucoup de temps à écrire et envoyer des messages. Les artistes de ma génération sont un peu artistes, mais aussi chefs d'entreprise et secrétaires de leur propre travail. On est aussi les communicants de notre propre travail. C'est parfois compliqué de gérer toutes ces fonctions très différentes de notre engagement artistique et qui ont tendance malheureusement à prendre trop de temps.*

*C'est pour cette raison que dans mon atelier actuel, l'ordinateur pas question !*

*C'est plutôt un espace vide, dans lequel j'amène les matériaux que j'utilise en ce moment et que je range continuellement. C'est-à-dire que j'ai une activité d'atelier qui est aussi un travail de rangement. Je déplace les choses d'un coin à un autre. C'est aussi une occupation de l'espace pour pouvoir en dégager une zone de travail. J'y teste pour l'instant plutôt des matériaux, avec des planches, des barres d'acier, qui sont lourdes à déplacer. Ça prend aussi un certain temps pour l'emmener à l'endroit où j'ai envie. Mon travail d'atelier c'est ça. C'est parfois ne rien faire, enfin, de ne pas se forcer à faire absolument. Mais c'est être dans un endroit où la possibilité de faire existe.*

*Au fur et à mesure, des projets viennent s'y installer. Ils y restent, ils hantent le lieu un peu, je les modifie, je les retravaille autrement, et puis après quand ça me prend à la gorge et dès que je ne peux plus vivre avec ces objets-là, je les mets ailleurs, je change. J'ai un autre atelier à Valenciennes qui se transforme peu à peu en un lieu de stockage, et donc les choses que j'ai envie d'évacuer de l'endroit où je travaille le plus, je les rapatrie là et je les mets dans un coin. Peut-être qu'un jour je les réutiliserai.*

*Mon atelier est plutôt un espace, peut-être comme un danseur qui danserait dans une salle de répétition, un espace où les mouvements peuvent se déployer, mais sans chaise, sans table, sans étagère de rangement, etc. Un espace où tout peut se transformer. J'ai besoin d'une pièce, parce que je commence à m'intéresser de plus en plus à la sculpture, à la peinture aussi. D'une certaine manière, je reviens à des questions qui sont d'ordre pictural, même si ce n'est pas de la peinture avec un pinceau sur une toile. Mais il y a des questions qui sont liées à la peinture qui m'obsèdent en ce moment. On en reparlera.*

*Mon atelier ça peut être aussi à l'extérieur, dans la nature, dans des paysages dont la simplicité souvent me parle et où j'ai envie de faire une action. Donc mes ateliers se passent aussi en dehors des quatre murs.*

**Un(e) élève : Est-ce que vous avez une formation de danseur ? Parce que dans certaines de vos actions on pourrait le croire.**

*Non, je n'ai pas de formation de danseur. Je suis un très mauvais danseur, mais par contre dans les actions que je mène je fais très attention aux gestes qui ne sont pas des gestes au sens chorégraphique. Dans les actions que j'organise, les gestes que je fais sont toujours à but pratique c'est-à-dire que si j'ai besoin de soulever un bloc parce que j'ai décidé de soulever un bloc, le geste doit être le plus juste et le plus efficace possible, il n'y a pas d'arabesque pour aller chercher le bloc, c'est une ligne droite. Il y a donc un intérêt pour le mouvement qui peut être rapproché de certaines démarches de chorégraphes mais qui n'est pas fait pour la chorégraphie elle-même.*

**Un(e) élève : Vous parlez de ligne droite, quel est votre but en faisant une performance ou une action ?**

*Dans la performance « colonne empirique en ligne », je monte sur une ligne de blocs et je m'interdis de reposer un pied au sol, j'avance en gardant un bloc près de moi, le but, l'objectif précis, est d'aller jusqu'au bout mais tout en sachant que c'est impossible, mais vraiment, pour la performance, c'est tenter d'y arriver. Tout est mis en œuvre pour y arriver même si je sais que je n'y arriverai pas. C'est quand même un contresens de savoir consciemment qu'on ne va pas y arriver. Je sais que physiquement ça ne marchera pas, que ce sera trop lourd ou que je serai trop*

*fatigué... pour mille raisons. Néanmoins en le faisant je le sais. C'est comme s'il y avait une abstraction de...la raison !*

*Un jour quelqu'un a écrit un texte sur mon travail dans un catalogue, il citait Cioran. Je n'ai jamais lu Cioran, mais apparemment ce qu'il dit c'est que toute personne qui veut garder un état de plaisir de vivre doit forcément rester d'une certaine manière un peu idiot, parce que si on est conscient de tout, on ne peut pas avancer et que c'est trop lourd à porter... je pense qu'on est tous comme ça. Il faut être idiot quelque part. En faisant certaines actions notamment, c'est un peu prendre à la lettre cette manière de voir : être idiot.*

•••



**“ De manière à ce que ces gestes simples, répétés, soient les plus ouverts aux sens possible et à l'interprétation qu'on peut en faire. ”**

## PREMIÈRE RENCONTRE

•••

**Un(e) élève :** Dans quel état d'esprit êtes-vous avant de faire votre performance ? Vous dites que votre but est d'arriver le plus loin possible, sachant pertinemment que ce sera compliqué, voire même impossible. Comment vous préparez-vous psychologiquement à cette situation ?

Ça a tendance à évoluer. Pour la première action que j'ai réalisée de ce type, on peut remonter peut-être à dix ans ou quinze ans, j'ai eu tendance à me mettre dans un état psychologique effervescent, à monter en tension. C'était un côté assez expressionniste, je n'ai pas envie de dire surjoué, mais en tout cas monter en tension et psychologiquement. Aujourd'hui, c'est devenu différent, je cherche à être beaucoup plus précis, il n'y a plus cette espèce de bouillonnement psychologique que j'avais au début. A présent, je veux être dans quelque chose de beaucoup plus posé, réfléchi, où l'attention des gestes est beaucoup plus efficace. Je ne suis plus dans cette préparation psychologique que je faisais probablement par peur, ce n'est pas facile de se mettre en avant et de faire des actions de ce type-là devant des regards. Progressivement, je me suis rendu compte que l'attention que je pouvais créer en faisant une performance était d'un tout autre ordre que celui de créer une tension dramatique volontaire. Maintenant je pense qu'il y a dans ces actions une tension très différente, celle de l'attention portée aux gestes et à la précision de l'action.

Je pose des blocs en ligne. Les gens commencent à s'installer, je suis déjà là, il y a un enfant qui vient jouer avec les blocs et je parle un peu avec lui, il comprend qu'il doit s'en aller. Et puis quand les gens sont installés, quand je sens que les gens sont prêts à ce que la chose commence, je commence. C'est une manière très naturelle, mais à partir du moment où j'ai le pied sur le bloc et où l'action a commencé, tout le reste est évacué. Je sens bien qu'il y a des gens qui sont autour, ça crée une tension en soi et on ne peut pas l'évacuer. Néanmoins, ce qui compte pour moi c'est de faire ça, et puis il y a ça à faire, il y a ça à faire, et ça à faire...

**Un(e) élève :** Ce sont des performances sans hystérie dans le sens où il y a une sérénité, une concentration, une préoccupation pour l'instant présent.

C'est pour ça que je suis très rarement ou quasiment jamais dans des festivals de performances ! D'une part parce que je ne me sens pas performer, d'ailleurs je ne me sens pas vidéaste non plus. Mais en fait, je crois que j'utilise le médium performance ou le médium vidéo ou encore le médium dessin parce qu'ils me permettent de montrer l'action que j'ai envie de réaliser, le mieux possible. Et parfois la performance se prête mieux à l'action que la vidéo. Je ne suis pas particulièrement intéressé par la performance en tant que performance.

**Un(e) élève :** Est ce que vous envisagez à un moment de revenir au médium du dessin avec simplement une feuille blanche ?

Oui, je dessine beaucoup. Je suis passionné par le dessin, par la



**“ ...ce sont souvent des limites physiques, mon corps, une structure ou des éléments que je manipule qui font qu'à un moment ça s'achève, qu'à un moment ça bute. ”**

peinture, par l'image en général. Je cherche ce face-à-face avec le spectateur. Parfois je pense avoir trouvé des solutions mais elles ne sont pas encore idéales. Je cherche encore à trouver cette réalité qui me plaît dans le dessin et dans la peinture, dans ce face-à-face avec le spectateur, qui me semble le sommet de ce médium, c'est une chose difficile. Je me pose des questions : comment transposer mes interrogations et mes engagements d'ordre physique avec ce médium-là ?

Je n'ai pas encore trouvé. J'ai des pistes et des choses qui démarrent, mais je n'ai pas encore trouvé la manière de souder ce goût profond pour le travail graphique et l'engagement physique dont j'ai besoin et avec lequel je me sens plus à l'aise.

Ma série des dessins à combustion sont des grandes feuilles qui sont posées au sol, toujours au même format (2,10 x 1,50 m). Je suis couché sur le sol de mon atelier, nu, et je fais le tour de mon corps avec la flamme d'une allumette de manière à ce que la flamme ne me touche pas. Je ne suis pas masochiste, je ne veux pas me brûler. Le papier est brûlé dans cette limite avec mon corps. Pour moi c'est un exercice d'attention aussi, de précision du geste pour éviter la brûlure tout en étant très proche. La flamme qui a chauffé le papier a d'abord laissé un tracé jaune pâle quasiment invisible et les jours suivants, la combustion du dessin continue à se faire naturellement, et cette trace jaune pâle devient plus sombre, couleur bois. Le dessin m'apparaît alors comme une révélation photographique. A partir de ce moment-là le papier est redressé à la verticale. Ça devient potentiellement un dessin quand c'est accroché au mur et là il y a des qualités graphiques qui me font décider si le dessin me satisfait ou non, si je le garde ou si je le jette...

**Un(e) élève :** Quels sont vos critères de validation d'une trace de performance qui devient un dessin que vous allez montrer ?

Ce sont vraiment des qualités graphiques ! C'est difficile de parler de ce critère de qualités graphiques parce que c'est très variable en fonction des personnes. Pour moi il faut du rythme, il faut que le dessin ne soit pas enfermé dans le contour d'une silhouette. Il faut à cette silhouette des ouvertures, des trouées, des endroits où la flamme n'est pas passée où le trait n'a pas été posé... il n'y a pas que des frontières, le blanc du papier s'interpose à l'intérieur de la forme elle-même.





C'est un jeu finalement qui est propre à la peinture : Comment les surfaces blanches et les vides s'interpénètrent avec la forme. Il y a aussi la surprise de la forme générale, quelque chose qui va me surprendre. Donc il y a tous ces critères-là mais qui ne sont pas fixes et qui varient d'un dessin à l'autre.

**Un(e) élève : Est-ce que finalement en explorant tous ces médiums artistiques, (performances, vidéos, sculptures, etc.) vous essayez de trouver la limite de ce que vous faites ?**

Une action, par exemple, m'intéresse d'abord pour des questions de forme, pour des questions de vie et après j'essaie de la mener le plus loin possible, ce sont souvent des limites physiques, mon corps, une structure ou des éléments que je manipule qui font qu'à un moment ça s'achève, qu'à un moment ça bute. Cette question de la limite est présente pour tout le monde, on sait tous qu'elle existe... j'essaie en tout cas de me réveiller tous les matins en me disant « aujourd'hui c'est la dernière ! ». Et donc tout ce que tu fais ce jour-là c'est extrêmement dense, c'est être extrêmement attentif à tout ce qui se passe, à tout ce que tu fais, parce qu'après tu sais que c'est fini, et je crois que c'est ça peut-être pour tout le monde. C'est ce que je mets en jeu d'une certaine façon dans mes actions, même absurdes... c'est cette limite-là qui est en question et qui m'ébranle. C'est une remise en question, dans chaque travail, et aussi au jour le jour : espérer aller au delà de ce qu'on croit être la ligne de fin, la ligne de démarcation. Je pense qu'on est tous comme ça, on essaye d'avancer, il y a des trucs qui nous excitent et qui nous enthousiasment, et on va vers ça. Je pense qu'il faut avancer, mais en faisant abstraction de la limite qu'on connaît tous.

**Un(e) élève : Oui, mais c'est tout de même une limite abstraite...**

C'est une question de tension ! Je pense personnellement que les moments où je suis le plus vivant ce sont ces moments-là. C'est d'être absolument présent, là, maintenant, c'est génial de ne plus penser à ce que tu dois faire, aux embrouilles. C'est vrai qu'en faisant une performance je touche à cet état, ça n'a rien de mystique mais c'est juste d'être extrêmement attentif au présent. C'est un truc que j'adore ! Je crée des dispositifs où il y a cette mise en tension,

• • •

## → COLONNE EMPIRIQUE EN LIGNE

Performance - +-45 min - Millefeuilles - Nantes - 2013  
Avancer sur une ligne de blocs en me servant du bloc franchi pour m'élever graduellement ; sans poser les pieds au sol, ma progression se complique sur cette colonne de plus en plus haute et instable.

## PREMIÈRE RENCONTRE

•••

voire cette mise en danger aussi si elle n'est pas trop grande. Ce moment-là se condense. Mais ça c'est très personnel et ça n'a presque rien d'artistique.

Mais s'il y a une question artistique, c'est peut-être parce que ça s'ouvre à d'autres, les gens le voient et lui donnent du sens. Moi je fais ça pour moi et pas pour les autres. Je trouve ça cool qu'il y ait des gentilles personnes qui m'aident pour faire des workshops ou des centres d'art qui montrent mes œuvres mais ce n'est pas le but essentiel. Je le comprends très bien parce que moi-même je suis touché par l'art, par certaines choses en peinture, je comprends ce besoin-là d'ouvrir aux autres ce qu'on fait mais ce n'est pas ça le nœud du problème.

### Un(e) élève : Avez-vous un intérêt pour l'absurde ?

Je ne cherche pas l'absurde, il se trouve que cela fait partie du contenu et du contexte, c'est comme ça. Mais ce n'est pas quelque chose auquel je réfléchis, je ne me dis pas : « il faut que cette pièce-là soit absurde ».

Il faut qu'une action m'intéresse parce qu'elle met en jeu des types de formes... par exemple, je vais construire une ligne de blocs dans l'espace et cette ligne va former un mur, ou alors je vais construire une colonne, mais à partir du plafond. Je vais me dire : « comment la faire tenir physiquement ? Comment la suspendre ? ». Ce sont pour moi des questions très pratiques, mais je trouve cela passionnant ! Il y a sans doute un décalage avec comment les gens vont voir. C'est assez important, cela veut dire que la volonté d'une action ne dépend pas que de moi.

Mon action vient du goût de la forme, du goût pour un rythme, le goût d'une composition, parfois même mathématique comme la suite de Fibonacci. Je travaille ce type d'action avec ce type d'envie. Au départ j'ai l'obsession de faire quelque chose, par exemple de marcher dans le sable jusqu'à ce que j'ai les pieds enfoncés (FROM SAND TO DUST, 2011), j'ai envie de faire ça, j'ai envie de voir ce que ça donne. Est-ce que je vais arriver à m'enfoncer ? Jusqu'où ? Il se trouve que la densité du sable fait qu'à partir d'un moment je ne peux plus descendre. J'ai donc envie de faire ça, mais si j'invite des spectateurs à venir autour de moi, ils vont s'ennuyer... alors je vais filmer, je vais mettre la caméra face à moi. J'ai essayé d'abord de filmer de profil, mais de profil on ne comprend pas aussi bien l'action, on voit un tas qui se crée par l'arrière. Par contre si je mets la caméra devant moi, c'est un vrai face-à-face, on pense à la peinture, à la peinture classique, quand on est face-à-face avec un tableau. Ça fonctionne mieux ainsi, puis je décide que l'image est verticale. Mais le film dure quatre heures, c'est imbuvable, personne ne va jamais regarder ça ! Un jour, je vous jure, j'arriverai dans une salle de cinéma, j'accrocherai les gens pour qu'ils soient obligés de regarder, mais pour l'instant c'est montré dans une salle d'exposition, les gens vaquent, s'arrêtent, ils peuvent compatir ou rigoler et puis ils s'en vont, ils repassent après une heure pour voir

où j'en suis... je marche, mais je n'avance pas, je m'enfonce, il y a quelque chose de contradictoire. J'aime bien l'idée de marcher sur place et que ça devienne un enfouissement plutôt qu'une avancée.

### Un(e) élève : Quand vous réalisez une vidéo de vos performances partez-vous du principe que vous allez faire une seule prise ou est-ce que vous filmez plusieurs essais ? Laissez-vous tourner la caméra ou faites-vous un travail de montage ?

Quand c'est une vidéo ce n'est pas une performance, j'essaie de vraiment scinder ce qu'il se passe, ce sont des actions toujours, mais ce ne sont des performances que quand c'est fait par rapport à des spectateurs présents. C'est une vidéo quand c'est uniquement visible sous cet angle de la caméra. C'est très rare que je fasse une performance qui devient une vidéo, c'est arrivé une fois, mais je ne veux plus le faire. J'essaie vraiment que l'action que j'ai envie de mener s'incarne dans le médium choisi.

Pour une vidéo, il y a plusieurs cas de figure. Ça m'arrive de répéter des prises, mais certaines ont été faites en une seule fois comme pour la vidéo à Brighton où je repousse la mer. Par rapport à ta question, j'aimerais évacuer tout le montage, j'aimerais pouvoir montrer un rush tel quel. Ça

ne m'est arrivé qu'une seule fois et de manière complètement accidentelle avec cette vidéo quand je repousse la mer. Je fais REC et j'entre dans l'image et la caméra s'arrête au moment où il y a une vague qui vient la noyer. C'est un accident qui arrête la caméra et c'est ce rush que j'ai gardé ! Et ça, c'est mon idéal de simplification extrême, il ne faut pas remanier les images après. C'est vers ça que j'aimerais tendre mais je n'y arrive pas bien... sauf quand ça arrive par accident.

### Un(e) élève : Recherchez-vous une forme d'étonnement par rapport à vos créations ?

C'est assez contradictoire parce que j'essaie de faire des choses de plus en plus précises, de plus en plus ordonnées et en même temps dans cette rigueur j'essaie en effet qu'il y ait la possibilité d'un événement extérieur ou d'un accident qui m'amène vers quelque chose d'inconnu.

### Un(e) élève : Comment avez-vous procédé pour réaliser la série des vidéos hebdo, par réflexion, par intuitions, par thèmes... ?

Elles font partie d'un ensemble et à mes yeux, aujourd'hui en tout cas, c'est l'ensemble qui est important. Ce sont 65 vidéos réalisées de janvier 2009 à mars 2010 qui représentent des tentatives dans tous les sens, c'est un maelström de plein de choses ! Il y a de tout, c'est vraiment lié à un moment très compliqué dans ma vie et je me suis imposé ça aussi pour tenir le coup sur d'autres choses qui se passaient à côté... comme une espèce de colonne vertébrale qui permet de tenir. C'était une pratique assez effervescente, je voulais que les vidéos soient diffusées sur internet le dimanche soir à telle heure. Parfois je la faisais le samedi, je voulais la faire la journée mais il y avait le chien des voisins qui aboyait donc il fallait que je trouve une astuce, j'attendais dix heures du soir, mais il aboyait encore ! (Rires)

•••



## → DESSINS PAR COMBUSTIONS

Traces de combustion sur papier - chaque dessin 150 x 100 cm - depuis 2010  
Avec la flamme, tracer les contours de mon corps au risque de la brûlure.



•••

Parfois j'avais des idées qui me traînaient de semaine en semaine... par exemple il me fallait absolument trouver un champ de pissenlits parce que j'avais envie de les essayer dans les jardins des voisins et qu'ils aient plein de pissenlits aussi... alors qu'ils ont du gazon (rires). Il m'a fallu trouver un jardin et ça m'a pris plusieurs semaines.

Il y a une vidéo que j'aime beaucoup encore aujourd'hui qui a été faite très rapidement, du tac au tac, c'est celle de la chaise (VH numéro 46) elle a été faite en une seule prise et ça a fonctionné. Il y a eu de tout... celle de la baignoire (VH numéro 14) ça m'a pris 15 jours pour que je trouve la bâche, le matériel. Parfois en une semaine je n'arrivais pas à en réaliser, mais heureusement j'en avais fait deux la semaine d'avant qui n'étaient pas toujours terribles mais bon comme il en fallait une... il y a plein de vidéos qui sont nulles là-dedans, que je n'aime plus... celle par exemple avec le lance flamme qui brûle le polystyrène, je ne comprends pas pourquoi j'ai fait ça... mais il fallait mettre une vidéo cette semaine-là pour ne pas casser mon rythme.

**Un(e) élève : Il y a aussi cette naissance d'un lapin ou d'un chat filmée en très gros plan...**

C'était un chat qui est né au moment où je suis rentré chez moi. C'était vraiment fou parce que cette chatte attendait des bébés, mais on était partis en vacances, et lorsqu'on est arrivés mes filles m'ont appelé « Papa ! Papa, viens voir ! ». La chatte nous avait attendu pour mettre ses bébés au monde. On est passés du rire aux larmes, c'était génial parce qu'on était vendredi soir et que je n'avais pas de vidéo... ça pouvait aussi arriver de cette manière-là !

**Un(e) élève : Dans vos actions interrogez-vous l'idée de fatalité ? Je pense, par exemple, à cette vidéo où vous vous enfoncez dans le sable, vous ne pouvez pas aller plus loin...**

Je fais une action pour des questions de formes mais aussi parce que je sais que c'est ouvert à beaucoup d'interprétations. Tu peux la regarder en pensant à quelque chose et tu peux la regarder en pensant à autre chose. Pendant que je fais cette action de m'enfoncer dans le sable, j'essaie de tenir !

C'est déjà extrêmement compliqué de regarder l'objectif, donc de te regarder toi, derrière cet objectif, parce que c'est un point que je regarde, qui est au bout là-bas, et en même temps je vois le « bip-bip-bip » : le battement de la batterie. (La sonnerie retentit à ce moment-là). C'est ça que je regarde, pour tenir le rythme. Il y a peut-être d'autres choses qui me passent à l'esprit : « j'ai mal aux pieds », « c'est long, tiens » ou « tiens, des gens sont là-bas » ... Mais j'essaie de ne penser à rien d'autre qu'à ce qui est à faire, c'est déjà beaucoup.

**Un(e) élève : est-ce donc la forme qui prime sur le fond ?**

Pour moi, ça part d'une forme, dans un rectangle, sur une feuille de papier, sur une rive, peu importe !

C'est une envie de faire cette action-là. Mais je suis conscient que ça parle d'autres choses, en tout cas je l'espère. Si je fais une action c'est que je pense qu'il y a une forme intéressante, une forme ouverte à d'autres champs, que cette action évoque des choses en moi, si elle me touche. Et j'espère que ça vous interpelle aussi.

Je ne me dis jamais : « tiens, j'ai envie de parler de l'absurdité de vivre ». Pourtant c'est ça dont il est question parfois, souvent. Je suis conscient que c'est là, mais ce n'est pas ça qui me donne envie de faire ce geste-là... mais je sais que c'est là !

**Un(e) élève : Comme Picasso, vous ne cherchez pas, vous trouvez ?**

C'est vrai que je trouve des lieux, par exemple la mer à Brighton, les vagues, la tempête... j'ai vu ce lieu, je me suis dit « Waouh ! », et tout de suite, à la seconde, je suis allé chercher une raclette ! Sinon, jamais je n'aurais pensé à cette action. C'est ce lieu qui est venu me chercher, alors j'ai posé ma caméra.

Je suis à la recherche de chocs qui sont de plus en plus liés aux environnements, à l'architecture, aux paysages... qui me donneront envie de faire absolument quelque chose, et alors si l'envie est là, c'est obsessionnel.

**Un(e) élève : Comment expliquez-vous à des enfants certaines de vos œuvres dans lesquelles il y a un rapport au danger ?**

Il y a quelques années j'ai eu l'occasion d'éditer un petit fascicule par une association que j'aime beaucoup dans le Nord de la France, à Fresnes-sur-Escaut qui s'appelle « le musée des enfants » et qui, régulièrement, invite des artistes en résidence pour intervenir dans des classes. A cette occasion, ils ont donc édité un petit livre centré sur mon boulot et je savais que ce petit fascicule serait destiné aux enfants.

Les questions de ces enfants étaient extrêmement intelligentes parce qu'elles étaient extrêmement simples ! C'était très surprenant pour moi. Par exemple : « Pourquoi tu tiens des planches ? ». Je fais souvent des actions où je manipule des planches, habituellement on m'aurait demandé : « Que cherchez vous dans la manipulation de ces planches ? ». Là les questions étaient beaucoup plus simples dans leur formulation et dans leur sens. Alors, j'ai tenté de répondre à ces questions avec des mots simples aussi.

Quand je parle à des enfants, après avoir fait cette petite expérience d'édition, je parle de choses qui sont très évidentes, c'est-à-dire que la création n'est pas quelque chose qu'on doit forcément aller chercher au bout du monde ou réfléchir très longtemps pour y accéder, mais c'est quelque chose qu'on peut faire là, au coin de sa table, avec son stylo, avec un élastique, avec un crayon, avec une feuille... la création peut être faite avec des moyens faibles et des temps très courts, c'est à la portée de tout le monde, de tous les âges.

Je pense aborder les préoccupations de tout le monde, d'un enfant de quatre ans comme d'un vieillard. A ta question de la mise en danger, même si les dangers sont adaptés à l'âge et à la personne, ce sont des choses que tout le monde expérimente dans sa propre vie, prendre un risque, que ce soit faire une action ou aller vers quelqu'un, ce sont des choses qui, je pense, parlent même aux tout petits.

# CLAUDE CATTELAIN DESSINS RÉPÉTITIFS

Interview par Gregory Fenoglio

**Les dessins répétitifs ont-ils été pour toi un moyen d'associer l'implication corporelle très présente dans ton travail et le dessin ?**

Absolument. J'ai toujours dessiné ce que je vois, ma famille, les gens, j'ai toujours fait ça. J'ai cette pratique « cachée » qui est très différente de mon travail de vidéo ou de performance. Mais je me suis toujours demandé comment ramener ce plaisir du dessin dans mon travail. Cela est arrivé notamment lors d'une résidence à Calais où je n'avais pas d'espace de travail. Il faisait froid et je me suis réfugié dans ma chambre d'hôtel. C'est là que j'ai entamé cette série de « **dessins répétitifs** ». Mais très vite ça débordait de la chambre d'hôtel à cause de la poudre très volatile du charbon, techniquement je ne pouvais pas continuer là-bas. J'ai dès lors repris ce travail dans mon atelier.

**Ce geste de répétition se retrouve aussi dans ta vidéo « From sand to dust » (2011), tu marches sur place pendant plusieurs heures en t'enfonçant progressivement dans le sable. Tu sembles reprendre ce mouvement répétitif en dessin.**

C'est exactement ce même geste. Avant ma résidence à Calais j'avais déjà fait quelques tentatives de dessins, mais je voulais reprendre ma recherche à partir d'un protocole très strict et mesuré, avec une histoire de rythme entêtée dans l'élaboration des dessins.

**Peux-tu m'expliquer la nature de ce protocole et le processus de création de ces dessins ?**

Pour la plupart des dessins, c'est une journée de marche sur place. J'ai mis un certain temps pour trouver le format, différents types d'amplitudes de gestes aussi, il y a eu beaucoup de tests,



des choses tentées dans différentes tailles. Mais c'est le format 100x140 cm qui à mon avis révèle le mieux le geste que je vais y faire. Finalement, l'essentiel a été de serrer au maximum pour garder un protocole très simple qui consiste étape par étape à contre-coller une feuille de papier sur une planche de médium, à la presser, à la faire sécher pendant plusieurs jours.

J'utilise ensuite une bouteille de fixatif et cette poudre de charbon très volatile. Il faut qu'elle soit la plus fine possible pour ne pas me blesser les pieds. Je situe alors un point très précis et c'est ce point que je regarde pendant l'élaboration des dessins, pendant la marche. C'est comme un point d'accroche visuel pour rester centré. Je mets deux tas de poudre de charbon sur la feuille, ils sont à mes yeux deux tas de poudre attendant l'étincelle pour s'enflammer. Je commence alors mon action de marche sur place. Mes pieds foulent petit à petit la poudre qui se dépose à chaque pas sur la feuille en créant une auréole. Je passe et repasse avec mes pieds, je frotte le papier, le noir du début se lustre, se troue et disparaît, toute une alchimie se fait malgré moi par le frottement continu sur le papier qui l'use et en même temps le lustre. Je fais des séries de pas, je compte chaque pas, je le retiens et quand mon équilibre devient précaire, plutôt que de créer un accident que je sens venir, j'arrête, je sors de la feuille et je souffle sur la poudre de charbon qui cache encore le dessin. Je découvre alors ce qui se passe. Je note

le nombre de pas dans le bas du dessin pour m'en souvenir. Je passe ensuite du fixatif.





*Une fois que ces étapes-là sont faites, je recommence exactement la même action sur cette même feuille de papier en me remettant dans les traces déjà marquées. Je remets deux tas de poudre et c'est reparti. Je fais ça tout au long d'une journée et de couche en couche, successivement, le dessin s'obscurcit sur les bords, la poudre de charbon se pose sur les couches précédentes. Le dessin commence à gagner en matière, parfois cette matière est très douce, mais elle peut être aussi très brute aux endroits frottés par le passage des pieds. Ces traces de matières s'accroissent au fur et à mesure que le dessin avance.*

**En découvrant ces dessins sur des reproductions, je n'avais pas conscience de ce processus et de la durée de cette marche...**

*Pour ces dessins, c'est la seule manière d'arriver à ce résultat. C'est cette durée qui crée l'épaisseur avec cette matière, je ne pourrais pas l'avoir autrement, c'est la seule possibilité. Il faut un regard très attentif pour se rendre compte de ce qui est présent. Ça me rappelle un ami qui est venu me voir dans mon atelier à Bruxelles il y a quelques mois et qui a vu les « **Dessins par combustions** », qui sont des dessins sur lesquels je trace plusieurs fois le tour de mon corps. Il m'a dit quelque chose de très étonnant : « tiens, tu as dessiné de la main droite », ce qui était le cas. Il a vu que c'était une silhouette - même brouillée par les superpositions de lignes - et que ma main droite dans la position de mon corps sur le papier ne pouvait pas dessiner derrière mon dos. Il avait perçu, grâce à ces zones blanches qu'aucune ligne ne traversait, que j'avais dessiné de la main droite. Et là ça m'a plu parce que j'ai compris qu'avec très peu de choses on en dit tellement. Après ça donne du boulot au spectateur, mais ça me plaît bien que le spectateur travaille.*

•••









•••

*Quelque chose est en train de changer dans mon travail, j'ai toujours aimé l'idée de labeur, que mon travail témoigne du temps éprouvé pour le réaliser, que ce soit une sculpture, une vidéo ou un dessin, ça a toujours été important pour moi, je me suis rarement permis de faire des choses où l'engagement n'était pas tenu. C'est quelque chose qui change un peu avec les structures que je réalise au cours de cette résidence à L'être lieu. Il y a le fait de ramener les planches et en même temps dans la construction c'est assez rapide, on pose, on redresse. Il y a quelque chose de plus direct dans mon travail, ce qui l'était en tout cas moins dans cette série de dessins.*

***Tes dessins répétitifs ont à première vue une simplicité formelle mais il y a une sorte de reconstitution de la présence d'un corps, de la marche, quelque chose à remonter de tout ce qui a vu naître le dessin.***

*Oui, c'est juste. J'aime bien ce terme de **remonter**.*

## → DESSINS RÉPÉTITIFS

Poussière de charbon sur papier  
chaque dessin 100 x 140 cm - depuis 2013  
Marcher une journée sur place en laissant  
des traces noires à chaque pas.





# OBSESSION et ÉTONNEMENT

Interview par Gregory Fenoglio

**Dans ton travail, tu tentes des choses, tu expérimentes, mais j'y vois aussi une certaine obsession dans la répétition de gestes et d'actions.**

Oui, il y a peut-être quelque chose de cet-ordre là. Il y a aussi autre chose de parallèle, c'est le goût pour la surprise, l'étonnement. Je pense que je valide un travail si à un certain moment j'ai été surpris par sa présence, si je m'étonne moi-même d'avoir fait ce truc-là. C'est ce qu'il s'est passé d'ailleurs avec les « dessins répétitifs », parce que rien esthétiquement ne m'emmenait vers ce type de dessin. J'ai été surpris d'arriver à ça. Mais j'ai aussi une sorte de mécontentement continu et je vois les défauts rapidement. Je me dis « ce n'est pas encore ça ! » et alors ça se transforme. Heureusement qu'il y a des photographies des traces de mes précédentes expériences parce que sinon je n'aurais rien de visible, si je devais vraiment patienter longtemps avant de dévoiler un travail je ne montrerais pas grand chose.

Quand je regarde la totalité des vidéos que j'ai faites, la seule que j'aime aujourd'hui, c'est celle qui est arrivée par accident à Brighton, je n'y suis pour rien que ce mec soit venu me parler et que je sois sorti du champ, je n'y suis pour rien lorsqu'une vague renverse la caméra. La radicalité du cut final, c'est quelque chose que j'ai toujours cherché et qui est arrivé ce jour-là par accident ou par chance.

**C'est toute l'ambiguïté de ton travail qui se fonde sur des protocoles d'actions mais où des événements surgissent de façon imprévisible.**

Oui mais c'est rare. Il y avait quelques petites choses imprévisibles dans les « Vidéos hebdo », des petits miracles, par exemple ces gouttes d'eau que je laisse tomber sur une plaque de cuisinière brûlante et qui se séparent. Ces choses magiques qui, quand elles arrivent sont très fugaces.

**Tu provoques aussi ces accidents heureux ?**

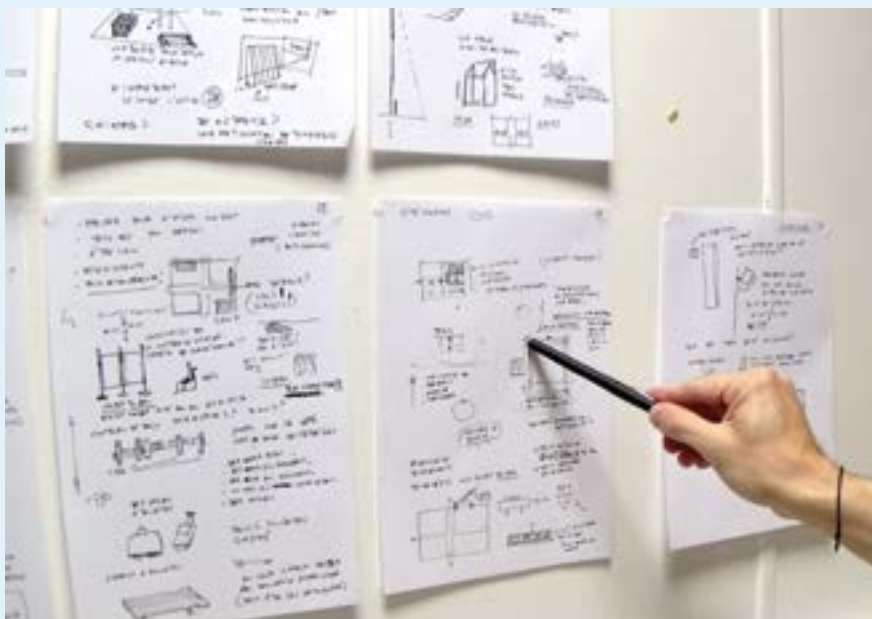
J'essaye de trouver une règle par rapport à des gestes ou un objet à manipuler. Mais dans cette règle il y a quelque chose qui peut

m'échapper, quelque chose peut advenir. Avec les dessins répétitifs ce qui est advenu c'est le dessin lui-même, c'est pour cette raison que je ne voulais pas d'accident sur ces papiers. Je ne voulais pas mettre un pas de côté qui aurait laissé une trace d'accident. Les dessins sont déjà tellement accidentels à mes yeux, faire ce truc-là me semblait déjà tellement étonnant que je voulais préserver cet étonnement-là.

**Tu utilises de façon récurrente certains matériaux, je pense en particulier aux planches de récupération que tu assembles pour réaliser une série de structures à L'être lieu. Est-ce que ta démarche de création se fonde sur l'idée de reconfigurations matérielles ?**



Je pense que les choses s'enchaînent et se transforment. Il y a beaucoup de choses qui se tiennent entre elles. Les structures que je réalise pour L'être lieu avec les étaux ont un rapport avec l'installation de planches que je viens de faire à la villa Arson à Nice (« GO CANNY! Poétique du sabotage » du 10 février au 30 avril 2017). Ce n'est pas simplement la réutilisation de matériaux, c'est aussi la réutilisation de gestes qui se transforment d'une action ou d'une construction à l'autre. Je pense par exemple à « Armature variable » qui est pour moi une performance essentielle encore aujourd'hui, même si je ne la fais pas beaucoup. Il y a beaucoup de manipulations et des gestes liés à cette performance qui sont repris ensuite dans d'autres actions : d'être soi-même en déséquilibre, de porter, de mettre en tension, de créer des porte-à-faux, de créer des déséquilibres avec trois points... je pense qu'il y a dans les travaux que je fais maintenant cette histoire de poussée, c'est quelque chose que j'ai tenté il y a très longtemps, je me rappelle avoir essayé de faire tenir une



colonne horizontale de morceaux de carton contre un mur et je trouve que toutes ces choses continuent à vivre dans mon travail avec d'autres matériaux, d'autres tailles ou d'autres couleurs. Il y a une continuité des gestes et des envies d'équilibre qui sont là depuis le début. Mais il y a aussi des choses qui arrivent comme des météorites, un nouveau lieu qui m'impose une action jamais imaginée jusque là, ou un nouvel objet à manipuler.

#### **Comment s'est construite cette exposition ?**

Le choix des œuvres sélectionnées s'est fait d'une façon assez intuitive en espérant trouver le sens dans l'exposition elle-même. Ce qui m'intéresse, c'est de faire des propositions pour que le moment venu, l'exposition ait quelque chose à me dire... sinon ça m'ennuie. Je construis une exposition mais j'ai aussi la curiosité de découvrir à quoi elle ressemblera. Je m'empêche mentalement, en quelque sorte, de trop y penser pour avoir une possible surprise.

*Ce qui m'intéresse aussi dans le montage d'une exposition, c'est de voir comment dialoguent les différentes propositions, les différentes pièces. Qu'est-ce qu'elles racontent quand elles sont mises ensemble ?*

*J'ai réalisé beaucoup de choses, je me suis rendu compte en faisant un inventaire que j'avais cent vingt-et-une vidéos, des choses courtes, des choses longues, des choses plus ou moins intéressantes ... ça fait un ensemble que je peux utiliser comme des éléments, comme des briques ... A mes yeux, une exposition est réellement un travail de montage.*

***Cette exposition me permet aussi de voir le lieu d'exposition différemment.***

*Pour moi, c'est très important et ça m'interpelle : comment faire redécouvrir un lieu ? C'est un espace à tendre, autant que l'espace de la caméra ou l'espace de la feuille de papier. Il y a quelque chose à réorganiser à l'intérieur. Cette salle Bizet dans ce lycée est pour moi comme un hall de gare où tout peut se passer, avec des histoires très différentes. C'est un espace ouvert, joyeux.*



# (EN)QUÊTE DE RÉSIDENCE TENTATIVES

28 novembre 2016







# (EN)QUÊTE DE RÉSIDENCE TENTATIVES

9 janvier 2017





# (EN)QUÊTE DE RÉSIDENCE TENTATIVES

23 janvier 2017





# (EN)QUÊTE DE RÉSIDENCE TENTATIVES

6 février 2017



L'HISTOIRE DU

# Petit Claude

par **Elisa Dubois et Alessia Doutriaux**  
*élèves en hypokhâgne*

Découvrez au fil des images, l'univers du Petit Claude. Suivez les traces de Claude Cattelain, artiste émérite du monde contemporain, qui voyage ici d'aventure en aventure, au gré de son intuition artistique. Embarquez dans un monde onirique, grâce à une envolée poétique. L'art contemporain vous est présenté dans un délicieux mélange de sensibilité, de charmes et de couleurs, pour le plus grand bonheur des petits et des grands.



Sur une vaste terre sauvage se trouvait un merveilleux royaume où habitait un artiste surnommé Petit Claude.

En cette belle journée printanière, il participait au Jour des Âmes. En ce jour de liesse, les âmes venaient sur Terre pour choisir un Élu. Elles portaient en elle toute la magie, toute la sagesse, et toutes les techniques artistiques de l'univers.

Lors du rituel de désignation des Élus, l'Âme de la Performance vit Petit Claude pour la première fois.

Après avoir plané longuement au dessus de lui, l'Âme de la Performance le jugea digne d'entrer dans le monde de l'Art.



Elle insuffla une petite partie d'elle dans l'esprit de Petit Claude, qui devint dès lors son Élu. Et pour l'aider dans le monde des Arts, il reçut un cadeau du ciel : une caméra.



Poussé par une force inconnue, Petit Claude monta sur le toit de son logis.

Alors qu'il s'approchait du bord, le vent se leva.

Soudain, une violente bourrasque le fit basculer dans le vide. Terrifié, il ferma les yeux et souhaita se trouver ailleurs.

L'air crépita tout à coup et Petit Claude ouvrit les yeux. Stupéfait, il découvrit qu'il se trouvait à l'orée de la Forêt Enchantée.

Le vent lui souffla qu'il devait au plus vite la traverser afin de se rendre à l'École du Feu, pour débiter sa formation d'Élu.

La Forêt Enchantée demandait à chaque homme de lui rendre un service au cours du voyage qu'il effectuait.



Petit Claude s'avança doucement entre les grands arbres de la Forêt Enchantée, elle lui demanda un immense service. Il devait amener avec lui les nouveaux rameaux du Grand Chêne.

Ces rameaux magiques étaient gigantesques et pesaient lourds sur les frêles épaules de Petit Claude qui peinait à avancer.

Pour l'aider, la Forêt Enchantée le transforma en une ombre brumeuse. Il fut alors porté par les vents tout au long du voyage, et arriva aux aurores dans une plaine.



Petit Claude s'avança. Mais à peine eut-il posé un pied sur l'herbe, que la terre gronda et se disloqua. Des gouffres se créèrent au milieu de la plaine, laissant entrevoir les entrailles rougeoyantes de la terre.



Peu à peu des brasiers s'allumèrent, signe qu'il était sur le bon chemin. Petit Claude prit son courage à deux mains et traversa la plaine fumante.

Pour arriver aux portes de l'École du Feu Petit Claude devait encore longer la côte.

Celle-ci était gardée par le terrible Maître des Mers.

Petit Claude s'arma d'un balai et avança lentement, repoussant une à une les vagues qui le menaçaient.

Déterminé, il continua jusqu'au petit jour.

Les vagues reculèrent alors et l'entrée de l'École lui apparue.



Petit Claude voulut ouvrir les portes de l'École du Feu. Tout à coup, tout devint silence, le monde était devenu sombre et froid.

Un rire cristallin lui parvint aux oreilles. C'était celui du gardien des lieux, un minuscule brasier qui se glissa au creux de sa main sans le blesser.

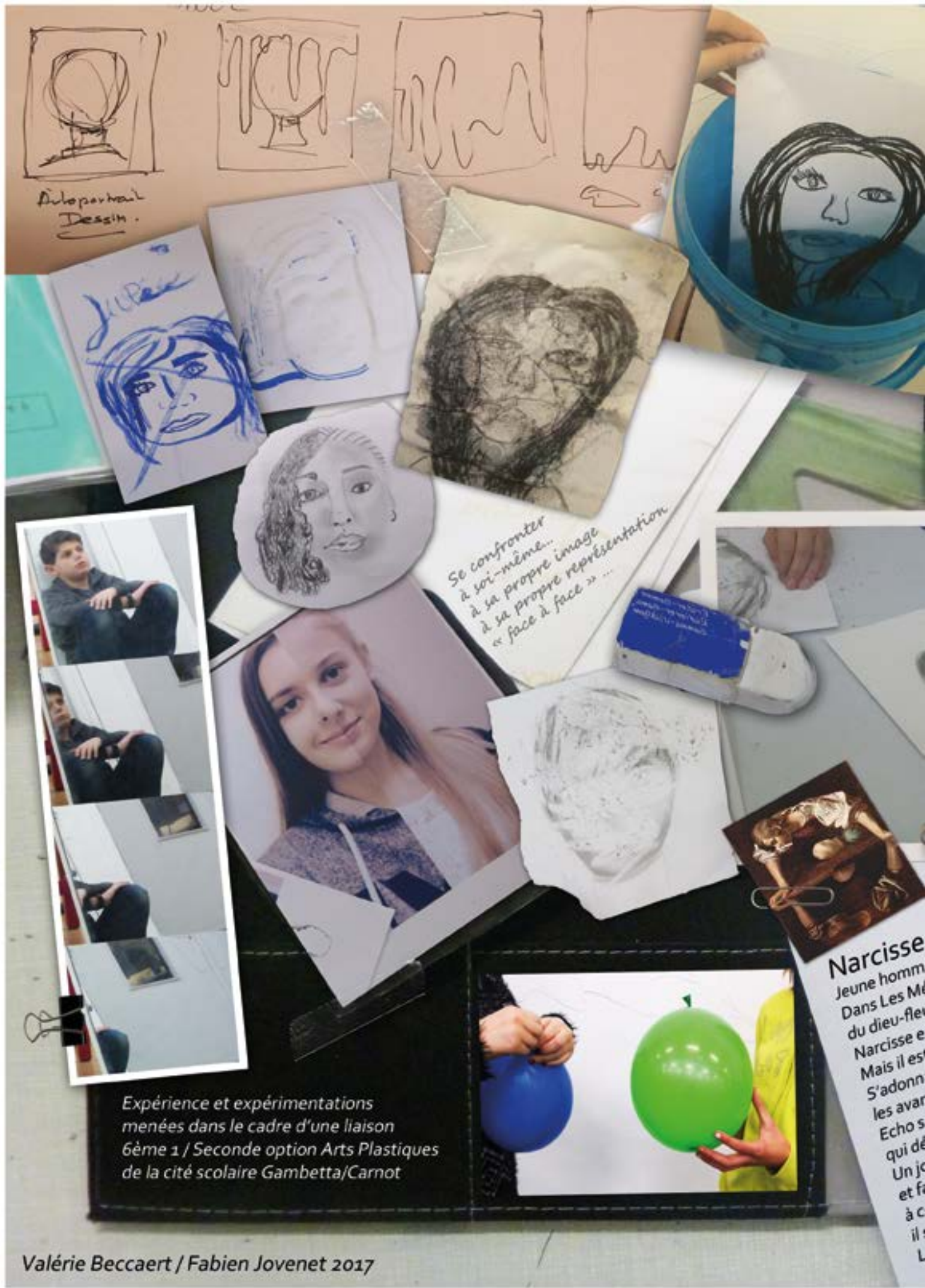


Le gardien évalua Petit Claude, et, découvrant un cœur pur, le guida dans le jardin de l'École pour qu'il y attende le directeur.

Epuisé par toutes ses aventures, Petit Claude s'endormit à l'abri d'un rocher, sous l'œil bienveillant d'Âmes anciennes.

Son esprit s'éleva alors et s'envola pour le monde des Arts.

# Fin



Autoportrait  
Dessin.

J.P. P...

Se confronter  
à soi-même...  
à sa propre image  
« face à face » ...

Narcisse  
Jeune homme  
Dans Les Métamorphoses  
du dieu-fleur  
Narcisse est  
Mais il est  
S'adonne  
les avances  
Echo s'adresse  
qui de  
Un jour  
et finit  
à cause  
il s'aimait  
L'

Expérience et expérimentations  
menées dans le cadre d'une liaison  
6ème 1 / Seconde option Arts Plastiques  
de la cité scolaire Gambetta/Carnot



## NARCISSE VERSION 2.0

*Narcissisme :*

*En son sens courant, une « admiration de soi-même, attention exclusive portée à soi » synonyme d'égotisme .*

*Selon son sens psychanalytique, une « fixation affective à soi-même » Importance excessive accordée à l'image de soi...*

*Votre travail rendra compte de vos tentatives désespérées et vaines pour obtenir une « image de soi » capable de susciter l'intérêt, l'admiration de tous...*



Miss type de beauté



### Selfie

(Abréviation anglaise du mot « selfportrait », parfois interprété comme une déclinaison du terme anglais self, « soi », proche du mot « Selfish » (égoïste)...) vite fait vite posté vite liké, vite oublié...

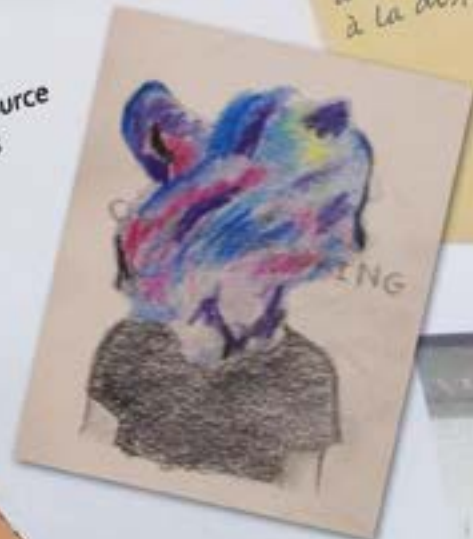
vite fait  
vite posté  
vite liké,  
vite oublié...

Une fois  
l'image produite  
elle appartient  
déjà au passé...  
Voute à l'oubli,  
à l'effacement,  
à la disparition...

de la mythologie grecque  
métamorphoses d'Ovide, il est le fils  
de Céphise et de la nymphe Liriopé.

est d'une beauté exceptionnelle  
aussi très fier et très orgueilleux...  
ant à sa seule passion, la chasse, il repousse avec mépris  
ces jeunes filles et de la nymphe Écho, follement éprise...  
e languit désespérément et sa tristesse déclenche la colère des dieux  
incident de punir l'arrogant jeune homme...

our, poussé par la soif, Narcisse surprend son reflet dans l'eau d'une source  
asciné, en tombe éperdument amoureux, il reste des jours et des jours  
contempler sa propre image et à désespérer de ne pouvoir la saisir,  
se laisse dépérir et se meurt ...  
a fleur qui poussa sur le lieu de sa mort porte aujourd'hui son nom.



# "Il faut imaginer Sisyphes heureux"\*

Dans le cadre de la résidence de Claude Cattelain à L'être Lieu, nous avons eu l'occasion de mener une expérience de médiation culturelle de novembre 2016 à janvier 2017 avec une classe de 4<sup>ème</sup>3 du collège Gambetta et l'aide du professeur d'arts plastiques, Monsieur Fabien Jovenet.

L'expression « un travail de Sisyphes », qualifie une tâche interminable et ardue, un travail répétitif, absurde, dont on ne voit jamais la fin, voué à l'échec et qu'il faut néanmoins toujours recommencer pour un résultat nul, vain ... Nous avons choisi ce mythe pour sensibiliser les élèves de 4<sup>ème</sup>3 à la pratique de l'artiste.

Dans sa démarche, certaines œuvres de Claude Cattelain se rapportent au mythe de Sisyphes, notamment quand l'artiste tente opiniâtrement d'avancer sur une ligne de blocs (« COLONNE EMPIRIQUE EN LIGNE »), de repousser l'eau de la mer (« FABRICA/BRIGHTON - DAY 4 »), ou encore de marcher sur place (« FROM SAND TO DUST »).



Après la présentation du mythe de Sisyphes, nous avons demandé aux élèves leurs impressions :

Que vous inspire ce mythe ?

*"Le désespoir"*  
*"Le châtement éternel"*  
*"La punition..."*



*« Les dieux avaient condamné Sisyphes à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir »*

\* Albert Camus, "Le mythe de Sisyphes", Gallimard, 1942



"Le Châtiment de Sisyphes" de Titien - 1548-1549  
Huile sur toile, 237 x 216 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

*« Toute la joie silencieuse de Sisyphes est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose »*

\* Albert Camus, "Le mythe de Sisyphes", Gallimard, 1942

## → CHEZ VINCENT HERLEMONT

Performance +/- 20 min  
Tenir une ligne de blocs grandissante  
entre Vincent Herlemont et moi.

Galerie Ici et Là - Haubourdin - 2010



## → STEP BY STEP

Vidéo - hd - 16/9 - 60 min - 2015  
Chapelle Saint-Jean, Mûr-de-Bretagne.  
L'Art dans les Chapelles 2015.  
Soulever une poutre avec les moyens  
du bord pour s'en servir d'escalier.

**Pensez-vous à des actions quotidiennes qui vous semblent aussi absurdes que monter un rocher ?**

*“Refaire son lit tous les matins”  
“Ranger sa chambre”  
“Jouer aux jeux vidéos”*

Puis nous leur avons fait la proposition suivante :

**« Il faut imaginer Sisyphe heureux... »**

**Existe-t-il de la beauté dans le geste inutile,  
de la poésie dans l'absurde ?**

Les collégiens se sont interrogés sur l'absurdité, l'action vaine et inutile, le fastidieux, le recommencement perpétuel. Mais également sur des questions de temporalité, l'éphémère (lorsque le rocher retombe) et l'éternité (la punition sans fin).

Ce thème d'une « punition auto-infligée » les entraîne dans le rôle d'un Sisyphe heureux et à considérer un certain plaisir dans cette entreprise.

Toutes ces notions ont été mûrement discutées, réfléchies et exploitées par chaque élève pour créer son projet. Pour cela, ils avaient à leur disposition deux éléments tirés au sort parmi divers outils, médiums, supports... c'est le hasard qui détermine leur sentence. Ainsi certains ont eu comme seuls éléments des choses parfois très contradictoires telles que : « agrafeuse et maquillage », « correcteur et gomme », « eau et ciseaux »... Certains ont donc décidé de s'associer en binôme pour ainsi avoir quatre éléments à leur disposition.

Les élèves ont déterminé une tâche, une action, un travail impossible à accomplir seul ou en binôme. Ces objets ont été leur rocher, à eux de définir en quoi consiste le « joyeux supplice », l'heureux châtement qu'il s'imposent ...

Chercher à faire un projet absurde peut sembler déstabilisant à première vue mais ces élèves se sont immédiatement emparés de la citation d'Albert Camus, se sont mis dans la peau de Sisyphe, et dès la première séance l'énergie de travail était dynamique. On improvise, on teste, on expérimente : on enrôle une chaise ou on s'enroule soi-même avec de la bande adhésive, on s'attache les pieds, on cherche à se faire tomber dans l'eau... ●●●



## RÉSONANCE DE RÉSIDENCE



Tanguy



Hassan et Teo



Victorien



Nathan



maia et kim



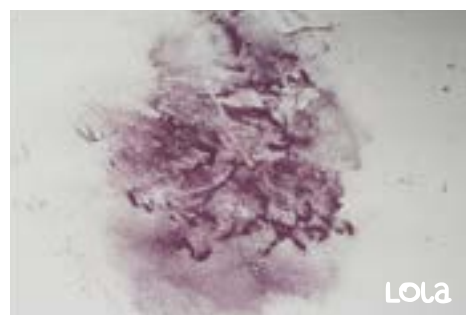
maeline et Inés



Charlotte et Laura



Gwenaelle & Mélodie



Lola



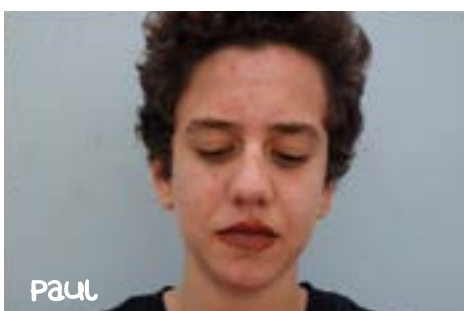
Axel et Léo



Louison



Clement et Théo



Paul



Raphaël

...

Nous avons été agréablement surprises par l'investissement et l'imagination de ces élèves âgés d'à peine 13 ans, ils nous ont permis d'être ambitieuses vis-à-vis des projets de chacun. La collaboration avec Monsieur Jovenet fut très enrichissante, nous le remercions pour son soutien et la qualité de son accompagnement.

par **Amélie Budzynowski, Sophie Cheval, Chloé Magro, Valentine Louwye et Premlata Bailly**

*Étudiantes d'hypokhâgne et de khâgne*

# ART CONTEMPORAIN À L'EHPAD

Maison de Retraite St Camille - Arras



Depuis la création de L'être lieu, l'association sensibilise différents publics à l'art contemporain, notamment des classes de primaires mais aussi des collégiens. Cette année, dans le cadre de la résidence de Claude Cattelain, j'ai souhaité travailler avec l'EHPAD St Camille d'Arras. Après un rendez vous avec Corinne Lanszen, l'animatrice, nous convenons d'une rencontre chaque semaine, du 27 octobre au 26 mars avec à chaque fois deux séances de culture et trois de pratique, mais aussi une sortie au musée, la visite de l'exposition de Claude Cattelain à L'être lieu et au musée des Beaux-arts d'Arras.

La première rencontre avec les résidents s'est très bien déroulée. Chacun a une réelle curiosité pour l'art et une affection plus ou moins grande pour les œuvres contemporaines qui, parfois peuvent être déroutantes pour un public qui n'y est pas habitué. Travailler avec un groupe de personnes très différentes les unes des autres est très intéressant. Quand on leur pose la question « **qu'est-ce que l'art en un mot ?** », les réponses sont diverses, sincères et étonnantes.

« **Les fleurs** », « **la différence** »,  
« **l'accueil** », « **la découverte** », « **la beauté** »,  
« **le dépassement de soi** », « **un dessin** »,  
« **le maquillage** », « **l'ouverture au monde** », ...

La deuxième séance de culture fut basée sur une discussion entre les résidents à la suite de la projection de différentes œuvres. Beaucoup aiment Céleste Boursier Mougnot et l'œuvre qu'il a présentée à la Biennale de Venise en 2015, d'autres apprécient beaucoup moins Wolfgang Laib.

Pour la séance de pratique, la notion de « **tentative** » a été mise en place, il est nécessaire de donner des consignes très précises car les résidents peuvent se sentir démunis face à une consigne trop large. Ils ont des difficultés à se détacher de représentation figurative mais le fait de proposer des contraintes fait qu'il y a un glissement très intéressant vers des conceptions plus abstraites. De plus, j'apprends grâce à Corinne à travailler avec un public différent et Monelle Binet (membre de l'association L'être Lieu) est d'une grande aide.

L'idée fut de créer une œuvre à plusieurs mains, fixer un protocole, définir la personne qui donnerait les consignes, ce qui rejoint la pratique de Claude Cattelain. Chaque consigne commençait par « **tenter de...** », nous sommes inspirés des jeux auxquels ils jouent pour créer les consignes.

- TENTER DE DESSINER UN TRIANGLE, UN ROND PARFAIT -
- TENTER DE REPRODUIRE AVEC LE PINCEAU
- LE MOUVEMENT DES YEUX PENDANT LA LECTURE -
- TENTER DE SUIVRE LES CONSIGNES DE QUELQU'UN
- QUI DONNE DES DIRECTIONS -

Ce projet était intéressant d'un point de vue plastique mais également sociologique. En effet, cela a rapproché les résidents qui ne se parlent pas forcément en dehors de l'atelier, de plus cela entraîne une confiance, chacun à sa manière est vraiment très touchant et attachant.

Pendant les vacances de décembre un des résidents a visité le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq (LaM), il a photographié chaque œuvre, les a ramenées à l'EHPAD sous forme de diaporama qu'il a commenté et qui a ouvert une discussion. C'est une preuve d'investissement de la part des résidents et depuis, chaque cours débute avec un échange sur les œuvres projetées qui permet aux résidents de donner leur avis.

« **C'est un bel homme !** » (à propos du *Mécanicien* de Fernand Léger, 1918)

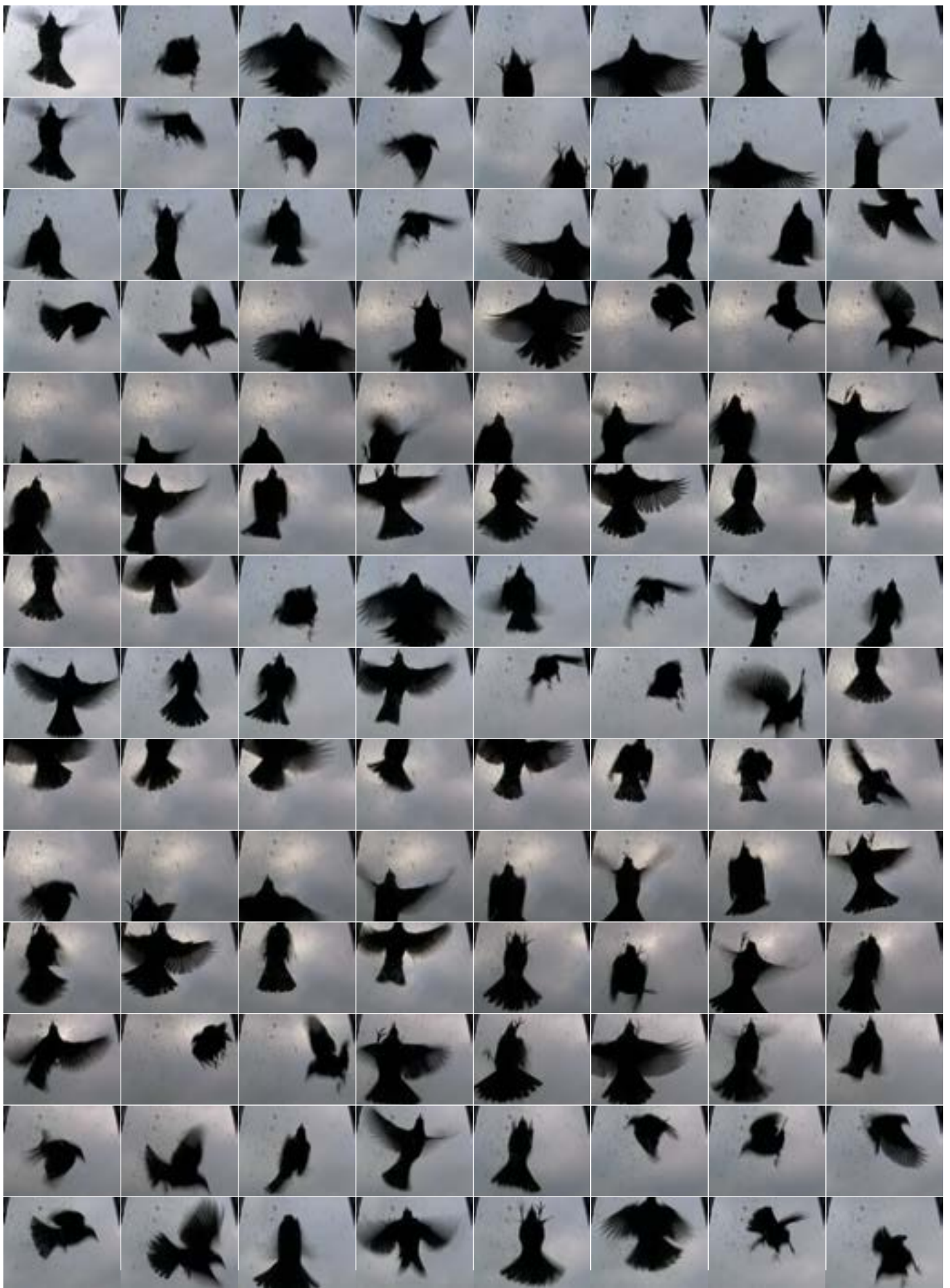
« **Alors que rien n'est représenté, le titre nous guide vers plusieurs interprétations** » (à propos du *Livre de flamme* de Jean Dewasne, 1947-1949)

Afin de garder une trace de leurs travaux pratiques, j'ai réalisé une série de photographies dans lesquelles apparaissent les mains des résidents placées près de leur propre dessin sur une toile commune. Le fait de ne faire apparaître que leurs mains fait écho à leur situation, leur quotidien : le vivre-ensemble et le respect de l'anonymat.

Au sujet des œuvres de Claude Cattelain les réactions sont variées, la plupart d'entre eux aiment beaucoup, ils trouvent cela très « **original et assez osé** », ils ont aimé l'œuvre où Claude Cattelain repousse la mer même s'ils sont « **choqués** » par cette « **prise de risque** » (Fabrica / Brighton - day 10 recovered Août 2014).

Ce que j'ai vécu d'octobre à janvier est une expérience enrichissante en tant qu'étudiante mais aussi très forte d'un point de vue humain. De plus, il reste 5 séances pour continuer à travailler avec les résidents et « **tenter** » de leur donner des clefs de compréhension mais surtout créer chez eux un intérêt pour l'art contemporain.

par **Pauline Leserre**  
Étudiante en khâgne



## → OISEAU

Vidéo 18 min - 2006

Il s'agit d'un merle qui pendant une quinzaine de jours est venu se cogner sur une des fenêtres de mon habitation. Après avoir tenté en vain de lui ouvrir et de le nourrir, son comportement est resté incompréhensible. Le bruit de ses attaques sur cette fenêtre résonnait dans toute la maison et rythmait frénétiquement le cours des journées. J'y ai vu un écho à mon travail et j'ai filmé ces attaques de l'intérieur, laissant tourner la caméra pour garder une séquence de 18 minutes diffusée en boucle sur un téléviseur.



→ **ARMATURE VARIABLE**

Performance - plusieurs heures (3 à 35 h) - Palais de Tokyo - Paris - 2012  
Elever inlassablement une structure volontairement instable qui se transforme au gré de ses effondrements et de mes reconstructions.



**ARTS CONTEMPORAINS ARRAS**  
association l'être lieu - 21 Bd Carnot  
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT