

**Mehdi Belhaj Kacem**

**MAC VAL**

**Yannick Haenel**

**Gaëlle Obiégly**

**Bertrand Schefer**

**Textes écrits pour les « Interludes critiques »**

**d'Élisabeth Ballet, le dimanche 4 février 2018.**

## Mehdi Belhaj Kacem

« L'homme ne joue que là où il est homme dans la pleine signification du mot, et il n'est homme complet que là où il joue. » Cette phrase très connue du poète et dramaturge Friedrich Schiller, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, m'est revenue à l'esprit le jour où, avec les autres intervenants de la performance d'aujourd'hui, j'ai visité pour la première fois la rétrospective que le MAC VAL consacre à Élisabeth Ballet. Ce jour-là, et j'y ai vu plus qu'un signe, l'exposition était envahie d'enfants à qui leurs professeurs expliquaient comme ils pouvaient les teneurs respectives des œuvres exposées ; ils avaient tous l'air ravis d'être là, et de s'amuser comme des petits fous. J'ai alors pensé à la phrase de Schiller, non seulement parce qu'à mes yeux elle n'a pas, comme on dit, pas pris une ride, mais pourrait bien s'avérer prophétique des tâches qui attendent l'art à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle.

Pour tout dire, la démarche expérimentale d'Élisabeth Ballet me semble constamment configurer la possibilité d'un jeu *qui n'a pas encore commencé à être activé*. C'est pourquoi cette présence massive d'enfants m'a semblé, plus encore qu'un signe, presque une performance elle-même délibérée, destinée à me mettre sur la bonne piste pour ma propre intervention. Davantage d'ailleurs qu'une rétrospective, la présente exposition m'appert d'ailleurs plutôt comme une remise en actualité : chacune des œuvres ici présente a été conçue dans un contexte bien précis, qui n'est plus le même, en sorte que les œuvres elles-mêmes, recontextualisées, acquièrent un sens nouveau par ce déplacement même. Dans le même ordre d'idées, l'œuvre dépend aussi bien de l'usage au moins virtuel qu'on en fait – Élisabeth insiste régulièrement sur cet « appropriationnisme » du visiteur de l'exposition, et les enfants me semblent à cet égard les visiteurs idéaux, parce que les moins inhibés. Qui dit inhibition dit : liberté. Or, c'est de ça qu'il y a dans la réflexion de Schiller sur le jeu, c'est-à-dire sur l'art : de la liberté au sens non seulement esthétique, mais, on va très vite le voir, politique.

Le propos de Schiller, qui, comme tous les grands intellectuels de son temps, avait été passionné par les enjeux de la Révolution française, quand bien même l'avait-il considérée comme un échec, était le suivant : en l'homme, deux facultés entrent en conflit, la raison et l'instinct. C'est une réflexion inspirée de Kant, dont Schiller était un lecteur extraordinaire : l'unicité de l'espèce humaine, à l'intérieur du restant de l'animalité, c'est, comme on sait, la raison. La raison consiste à se fixer des règles qui ne sont pas dans la nature : c'est ce que Kant appelle la liberté, dont on remarque trop peu souvent qu'elle signifie donc, de manière que le sens commun tient pour oxymorique : la *contrainte*. L'obligation, la corvée. S'habiller, travailler, se laver, payer des impôts... tout ça consiste à s'imposer des lois qui ne sont pas dans la nature, c'est-à-dire à réprimer notre pure instinctualité animale. En sorte que lorsque on suppose, a contrario, que la

liberté, c'est la revanche de l'instinct sur la raison, nous savons bien que nous n'obtenons généralement pas de retour à la bienheureuse animalité, mais ce qu'on appelle communément la sauvagerie, et c'est justement le terme assez prémonitoire qu'utilise Schiller. Inversement, le fait de n'obéir qu'à la raison, au mépris de toute considération de notre nature sensible, c'est ce qui donne chez Schiller, de façon là encore prémonitoire, la barbarie : a des effets barbares tout comportement qui consiste à ne faire qu'obéir aveuglément à des règles posées abstraitement, sans la moindre considération sur ce que cette obéissance aveugle produit comme effets sur la nature sensible de l'homme. Cette barbarie, qui a culminé comme on sait dans ce qu'on a appelé les totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle, de droite comme de gauche, aucune civilisation n'en est exempte, pas même notre merveilleux paradis démocrate-libéral. Il est facile, par exemple, de dénoncer la barbarie du djihadiste qui obéit aveuglément à une règle à nos yeux rationnellement absurde, et on a bien raison de le faire ; mais il est un peu moins facile, par les temps qui courent, de dénoncer notre propre obéissance aveugle à ce qu'un ami, Christophe Petit, appelle la « religion du travail », c'est-à-dire à la dictature mondiale de l'économie de Marché patronnée par la création monétaire oligarchique. Cet ami parle même d'une « religion génocidaire »...

C'est en ce point que le propos de Schiller n'est pas qu'esthétique : comme tout très grand penseur moderne, il voit que la destination de tout art est politique. Et si, pour Schiller, le jeu est la forme suprême de l'art, c'est précisément que, dans le jeu, la faculté rationnelle et la faculté instinctuelle de l'homme se réconcilient : jouent, c'est le cas de le dire, ensemble. Dans un vocabulaire aristotélien que je n'aurais malheureusement pas le temps de vous élucider, le jeu, le jeu réussi, c'est la *katharsis*, en nous, du barbare, d'un côté, c'est-à-dire de celui qui obéit aveuglément à des règles arbitraires sans regarder aux conséquences de cette obéissance sur son animalité instinctive, et du sauvage, c'est-à-dire de l'animal, de la bête en nous qui ne rêve que d'une chose, transgresser ces règles gratuites qui constituent pourtant la quasi-totalité de nos vies quotidiennes courantes, et de la pénibilité qui comme on sait accompagne ces règles quotidiennes : le travail, l'hygiène, les factures, les bonnes mœurs, le code de la route, etc.

Le jeu est donc le seul domaine d'activité que se soit donné l'humanité où l'on constate que ceux qui y participent *jouissent* du fait de se poser des règles de contrainte sur leur animalité instinctuelle. C'est particulièrement évident, par exemple, avec les sports, qui consistent, très précisément, dans le fait de contraindre notre corporalité animale à se plier à des règles arbitraires, ce qu'aucun autre animal ne fait de lui-même, et à y trouver du plaisir, par-dessus le marché. Ce ne sont pas les chevaux qui organisent, de leur propre initiative, des courses de chevaux...

Car, partout ailleurs, le fait d'obéir à des règles s'accompagne, pour nous, de toutes sortes d'effets de pénibilité, notamment, justement, dans l'écrasante majorité de nos

métiers. Du reste, un penseur méconnu en France mais très important du début du XX<sup>e</sup> siècle, un anarchiste italien, schopenhaurien de gauche aussi bien persécuté par les bolcheviks que par les fascistes, Giuseppe Rensi, bien après Schiller, reconnaissait dans le jeu l'horizon d'accomplissement politique suprême de l'homme. Pour Rensi, le jeu, c'était la forme positive et épanouie du travail, et le travail, la forme négative et mutilée du jeu.

Or, à l'orée du troisième millénaire, je suis entièrement d'accord avec les diagnostics de Schiller et de Rensi, pour des raisons qui ne sont pas inintéressantes à interroger rétroactivement. De mon point de vue, le diagnostic de Schiller est le bon : le sommet de l'art, c'est le jeu. Dans mon propre travail j'essaie de réparer cet oubli, cette négligence qu'a observé toute l'histoire de la philosophie depuis Platon et Aristote quant à la question du jeu : j'essaie d'y démontrer que ce n'est pas seulement tous les jeux qui ont toujours été des arts à part entière, mais que tous les arts ont toujours été des jeux. Après tout, créer une œuvre d'art consiste toujours à créer ses propres lois, des lois de coexistence entre êtres humains qui n'existaient pas avant. Duchamp comme David Lynch créent de telles lois, et donc les communautés de ceux qui participent à ces lois.

Il n'en va pas autrement des installations d'Élisabeth Ballet. Nous en sommes la preuve performative vivante. Cette question de la création libre de lois, comme vous vous en doutez, c'est la dimension politique même de l'esthétique telle que j'en parlais plus haut, élément politique qui est tout de même très présent, dans le travail de Ballet, je pense notamment à l'œuvre *Belles lettres* avec Flora Tristan et Elsa Triolet, ou encore l'installation si j'ose dire « brute » *Vous me direz*. Mais on pourrait le montrer sur chacune des œuvres prise isolément, où le fil commun, je ne suis pas le seul à l'avoir remarqué, est que ces œuvres proposent toujours une sorte d'ouverture topologique libre sur leur propre dehors, ce qui est le cas de tout jeu sans exception, comme ça n'a pas échappé aux enfants dont je parlais au début. Ils ont très bien compris de quoi il s'agissait, par exemple avec la pièce *Flash* : j'en ai vu plusieurs rêver tout haut de grimper à l'échelle, et s'il n'y avait pas eu leurs professeurs pour les tenir, beaucoup auraient essayé ! Ils voulaient jouer, nouer la sauvagerie en eux à la barbarie...

Or, le schéma qui préside à la pensée schillerienne du jeu, c'est-à-dire du nouage de l'art et de la politique, est en réalité celui qui a présidé à près de deux siècles de modernité postrévolutionnaire. Modernité dont nous sommes les progénitures, Élisabeth Ballet au premier chef, et en même temps un peu les orphelins, et c'est ce qu'on a appelé, faute de mieux, postmodernité. Orphelins politiques des idéaux d'émancipation, orphelins artistiques de ce qu'on a appelé les avant-gardes : c'est cet orphelinat généralisé que depuis trois ou quatre décennies on appelle postmodernité. La modernité, elle, a été

surdéterminée par l'idéal d'émancipation universelle né de la Révolution française, universalité à quoi chaque artiste se sentit convoqué à contribuer à sa façon.

Or, la solution que propose Schiller me semble survivre à ce qu'on pourrait appeler le deuil postmoderne. Je m'explique. Le schème kantien sur lequel se base Schiller vient en réalité de Rousseau : l'ampleur que prend le conflit, en chacun de nous, de l'instinct et de la raison, eh bien, au niveau de l'histoire mondiale, depuis des millénaires, ce n'est rien d'autre que le fameux conflit de la nature et de la culture. Et pour tous les penseurs qui succéderont à la Révolution française, les très grands, Kant et Rousseau, donc, Hegel et Marx, et beaucoup d'autres, le « sens de l'histoire », comme on a dit très longtemps, était déchiffrable comme la mise en œuvre d'un dessein secret de la nature – Hegel appellera ça : la ruse de la raison –, dessein secret et ruse invisible qui aboutirait, moyennant le conflit ou l'opposition entre nature et culture, par exemple dans la pénibilité du travail, comme on a vu, mais aussi dans les guerres et les injustices de toutes sortes, tout ce cirque un peu sinistre, qui constitue le périple humain comme tel, devait aboutir à la réconciliation finale de l'instinct et de la raison dans un art qui, s'accomplissant jusqu'à la perfection, deviendrait une nouvelle nature, une nature au second degré. Pour le dire autrement : toute la pénibilité du travail humain pour s'élever au-dessus de sa nature animale a pour destination une œuvre d'art collective tellement accomplie, un jeu collectif aux règles tellement bien huilées, qu'elle revêtirait au final une perfection égale à celle que l'on prête à l'état de nature.

Nous n'en sommes plus là. L'orphelinat dont je parlais plus haut, appelons ça le deuil postmoderne, c'est que nous ne croyons plus à une utopie terminale qui rédimerait les sacrifices de l'humanité dans une forme esthétique-politique universellement applicable. La dernière forme qu'a prise cette utopie de la modernité postrévolutionnaire, un peu à contretemps, puisque c'est *contre* cette utopie radieuse que c'était élevés tous les projets émancipateurs postrévolutionnaires, c'était celle de la main invisible d'Adam Smith, c'est-à-dire du paradis de l'économie de Marché encensée par Fukuyama après la chute du mur de Berlin, qui fut l'un des signes forts de l'effondrement du schème directeur de la modernité, celui d'une réconciliation individuelle et collective de l'instinct et de la raison.

Pourtant, au niveau local, j'estime que la *négociation* qui est en question dans l'interrogation schillerienne n'a peut-être fait que commencer à se poser dans toute sa

radicalité. Le devenir-jeu de l'art et le devenir-art du jeu n'ont peut-être fait que s'amorcer, justement sur les décombres de la téléologie positive qui a défini près de deux siècles de modernité esthétique et politique. Peut-être que le jeu c'est ça : une expérimentation de la liberté qui s'est débarrassée de la question du pourquoi, de la destination de cette expérimentation.

Nous jouons tous dans des ruines, dans cette espèce de déconstruction topologique que nous donnent à voir, comme à l'état de fossiles hologrammatiques, les œuvres d'Élisabeth Ballet par exemple, sans rêver à une reconstruction des téléologies perdues. Notre situation, à nous, postmodernes, faute de trouver un jour un mot plus approprié que postmodernes (pourquoi pas tout simplement : joueurs ?), notre situation s'énonce par une paraphrase : nous devons continuer, nous ne pouvons pas continuer, nous allons continuer.

**Yannick Haenel**

***Une nuance nouvelle de joie***

On est bien ici. Je me sens bien : il y a des arbres, un peu de vent, il y a cette douce fraîcheur qui vient de l'ombre, et puis il y a ce désir, vous le sentez, qui circule entre les couleurs mauves, blanches et grises, le mauve surtout, qui me fait penser à des ciels de printemps, à des grappes de lilas, à Rimbaud dans les *Illuminations* lorsqu'il évoque cette « futaie violette » que j'imagine ouvrir dans la forêt des secrets frémissants, et qu'il s'exclame soudain : « Jeunesse de cet être-ci : moi ! »

Oui, je me sens bien, parce qu'ici tout est inventé. L'espace, les formes, les volumes, et même l'air qui passe entre eux, tout a été pensé, réfléchi, désiré par une artiste. C'est bon de vivre à l'intérieur d'un monde composé par le désir d'une artiste. Il y en a qui passent des journées entières dans les arbres ; personnellement, j'ai passé des nuits, des semaines à vivre à l'intérieur d'une tapisserie, celle de *La Dame à la licorne*, à passer d'une tenture à une autre, à respirer l'odeur de pluie séchée des tentures, à me lover entre ces fils de soie qu'on appelle *mille fleurs* et qui trament le corps immense d'une femme mélancolique, à nager dans les plis de ses robes ; j'ai passé d'autres semaines dans Cézanne, avec les baigneuses, au bord d'un lac où le vert et le bleu affluaient rêveusement. J'ai dormi là-dedans, comme au cœur humide d'une prairie. Là aussi, c'était tellement bien. Et voici que nous évoluons dans la fluidité, dans la libre étendue ouverte ici par Élisabeth Ballet.

Je me sens bien, car un silence apparaît et ce silence élargit l'espace. Un tel silence ne cesse de prendre forme : écoutez bien cet horizon qui déploie son trait à travers le mouvement des feuillages dans les arbres ; écoutez-bien la lumière qui en approfondit l'accès. Je sens l'espace avant même que le calcul ne s'en mêle. Je peux fermer les yeux, et laisser mon corps écouter sa pensée. Je peux laisser s'effacer en moi les choses utiles. Et n'est-ce pas ce qui a lieu ici, grâce à Élisabeth Ballet : l'invention d'une contrée, d'un grand espace, d'un lopin ouvert où l'utile n'existe plus, où nos corps sont libérés de leur propre économie, et du système automatique qui gouverne et mesure nos gestes ? Je l'ai entendu parler un jour d'une « aire de jeu », elle a employé ces mots-là, et avec l'enfance qui venait soudain déjouer ces enclos, ces murets, ces tubes, je voyais aussi crépiter, depuis un feu invisible, une autre aire, plus ancienne celle-là, immémoriale, et qui elle aussi sépare les vivants du monde de l'utilité : une aire sacrificielle, qui ouvre un passage

entre ce qu'il y a d'un côté des arbres et l'autre, entre ce qui est en trop et ce qui reste, entre ce qu'on ne voit pas et ce qui apparaît. Oui, un espace sacré puisqu'on s'y délivre de l'appartenance, puisqu'on s'y dépense à travers un jeu sans calcul.

Et voici que me vient cette phrase : « Là-bas, il y avait une forêt, et sa lisière sortait des ténèbres au gré du vent. » La voici maintenant, elle est avec moi, avec vous, ici, et ses arbres se recueillent en rythme. Ils dégagent du vide, comme Élisabeth Ballet ne cesse de faire, avec la souplesse d'une athlète qui respire sans effort : écartier l'espace, ouvrir des voies, creuser dans l'encombrement, n'est-ce pas cela aujourd'hui une expérience de liberté ?

La lumière compose un rapport entre la matière et le vide. La lumière fait entrer du vide dans l'espace. La lumière qui entre dans le vide éclaire l'espace : alors ma voix existe.

Il me semble que nous nous éloignons beaucoup trop du vide, il me semble que si parvenions à trouver un bon rapport avec le vide, nous souffririons moins. Peut-être même, qui sait, arrêterions-nous de mourir ? Il faudrait, comme nous y invite Élisabeth Ballet, donner à nos vies des formes courbes, et translucides, et se faufiler dans l'espace comme le vent dans les arbres.

Les peintres classiques chinois disposaient verticalement leurs estampes ; ils dessinaient une montagne en haut, puis en bas une rivière : toujours il y avait la pierre et l'eau, c'est-à-dire les deux éléments qui résument l'univers. Mais ce qui leur importait, plus encore que la pierre et l'eau, c'était le vide qui passait entre les deux. Il fallait, disaient-ils, qu'entre ces deux polarités il y ait assez de vide pour faire passer des chevaux sauvages. Ils ne dessinaient pas ce troupeau, mais en ouvrant au milieu de l'estampe un grand espace vide, ils suggéraient leur présence. Le passage invisible des chevaux sauvages dans un espace rend possible l'existence du vide. Regardez autour de vous, mes amis, ne les voyez-vous pas ? C'est ça que j'aime ici : non seulement il y a de la place pour faire passer un troupeau de chevaux sauvages, mais ils sont bel et bien là, ils ne cessent de passer, les chevaux sauvages sont avec nous.

Alors voilà, je vais profiter du vide, je vais glisser ma main, je vais glisser ma tête, et mes bras, mes épaules ensuite, et tout mon corps ; je vais profiter du vent qui vient des arbres et qui embrasse, nous incorpore, nous prend avec lui, et nous transmet à ce feu qu'on oublie parfois et qui pourtant veille sur nous, ce buisson de flammes qui aime se cacher et sans qui nos paroles seraient vaines, toutes gonflées de vanité, ce feu dans les arbres,



et dans nos yeux maintenant, c'est un étrange bonheur, comme dirait Deleuze en nageant.

Oui, le feu. Élisabeth Ballet, est-ce que ça ne serait pas tout simplement ça qu'elle fait : construire un feu. Le feu, c'est le réel, c'est ce qui pousse là derrière, entre les branches, la lumière qui voudrait que nous arrêtions de forcer nos silhouettes, de nous croire plus intéressants que les ténèbres, de nous embrouiller dans des phrases approximatives au lieu de faire comme elle, c'est-à-dire d'être simple, d'affirmer ce qu'on aime, de dire : j'aime, car ce qu'on aime est la seule forme, ce qu'on aime donne forme à ce monde qui n'est plus un monde.

Alors voilà, j'aime qu'il n'y ait pas de cartel à côté des œuvres, qu'on ne dise pas ceci est ceci, et pas cela. J'ai remarqué que dans les expositions les gens se précipitent sur les cartels, ils passent plus de temps à regarder les cartels que les œuvres, on dirait qu'une fois enregistré ce que le cartel leur dit, ils considèrent que ça y est : ils ont vu. Comme ce n'est pas évident de savoir si l'on voit, si l'on a vu, et comment on voit et comment on a vu, eh bien Élisabeth Ballet ne met pas de cartel : voyez par vous-même, semble-t-elle dire. Donc, pas de cartel : juste des œuvres – des œuvres pour les chevaux sauvages. Car les chevaux sauvages, comme on sait, ne savent pas lire, mais ils savent s'orienter entre la pierre et l'eau.

\*

J'aime la fragilité, j'aime les cabanes, j'aime qu'on ne sache pas si l'on est dedans ou dehors, j'aime l'intérieur vert de ce couloir là-bas, et j'aime aussi le logo « issue de secours » qu'Élisabeth Ballet nous redonne à voir, ce petit bonhomme qui marche comme un Giacometti signalétique. J'aime cette hotte, là-bas, elle me rappelle la chaire à l'envers du révérend Mapple dans *Moby Dick*, lorsqu'il apostrophe ses ouailles avant qu'ils ne partent en mer chasser la baleine. Sauf qu'ici on n'y monte pas avec une échelle de cordage, et si un esprit malicieux pensait à rapprocher une échelle, celle par exemple qui sépare derrière nous le mot « LAZY » du mot « DAYS », si quelqu'un allait chercher l'échelle là-bas au fond et la plaçait contre ce cube en verre, est-ce qu'il en sortirait des paroles pour autant ? Car dans cet espace où courent les chevaux sauvages, dans ce lieu où un feu invisible embrasse le vide, il ne peut pas y avoir de parole venue d'en haut : la parole doit être basse, la parole doit se faire entendre avec le vent, avec les arbres, avec

les ombres, avec le mauve et le vert et le bleu.

Tiens, savez-vous que les arbres sont timides ? Il y a une timidité des arbres, c'est prouvé. Les botanistes y travaillent, pour le moment ils comprennent mal le phénomène, mais après tout la timidité n'est-elle pas ce qu'il y a de plus mystérieux. Voilà, ça a lieu à leurs cimes, dans la canopée, il paraît que lorsque les arbres lancent leurs feuillages les uns contre les autres, c'est avec l'attention frémissante de ceux qui ne veulent pas déborder, avec la délicatesse de ceux qui ajustent leurs gestes pour ne pas empiéter. Je ne sais pas trop quoi faire de cette information, mais il y a un rapport, croyez-moi, avec cet espace autour de nous, il y a une entente de la nuance qui a à voir avec le travail d'Élisabeth Ballet.

J'aimerais bien, avec les mots, approcher de ce point où l'émotion embrasse la lisière, où nous longeons pour toujours les courbes, où peut-être nous devenons lisière et courbe. Et alors j'aimerais bien qu'on me dise s'il faut forcer un peu, s'il faut appuyer pour que la vie nous accorde ce que nous désirons ; ou bien s'il faut laisser faire, comme le vent dans les feuillages : je vais placer mon visage dans la lumière, et là, enfin, je ne serai plus que du temps, je ne serai plus que de la poudre, une suite de petits points, un air favorisé de lumière, qui s'efface, qui existe enfin, qui n'a plus besoin de faire des efforts pour se rapprocher des arbres et du vent puisqu'il sera devenu arbre et vent, et galopera parmi les chevaux sauvages.

Où sommes-nous ici ? Comprenez-le : je ne cherche pas à me situer, je me réjouis d'être entouré d'espace libre, de déplier ma voix dans l'absence de contours. Et si les volumes autour de nous continuent leur existence de tubes, de petits murets, de cubes, c'est pour nous conduire à ce glissement où l'air rencontre l'air, où rien, aucun obstacle, ne vient contrarier un mouvement qui ne s'arrête plus car la forme heureuse de l'espace est la respiration. Car la forme heureuse du temps est son glissement. Car la forme heureuse de l'existence des objets et des corps est le flottement. Car c'est l'air et le vide, l'air qui contient le vide et le vide qui contient l'air, qui laissent la place aux émotions. L'émotion est le contraire de la prise, le contraire du pouvoir, le contraire de la prise de pouvoir. L'émotion est le contraire de l'appropriation. L'émotion glisse comme le temps lui-même qui se conduit dans l'espace comme le vent qui fait bouger les arbres. Va-t-on continuer à parler de l'être, à dire je suis, à se demander ce qu'on devient, à se laisser guider par des cartels ? Va-t-on persister à se trouver si importants dans l'espace et le temps ? Le vide est la forme parfaite d'un langage enfin délivré de lui-même. Et sans langage, enfin

délivré, nous n'existons plus : nous n'avons plus besoin d'exister, c'est-à-dire d'occuper une place dans l'espace et le temps, de faire obstacle au vent dans les arbres : enfin délivré du langage, comme dans les formes d'Élisabeth Ballet, nous ne sommes plus rien d'autre enfin que des formes qui glissent dans la transparence d'un lieu qui n'est plus cherché, ni déploré ni défini, mais immédiatement donné. Une des *Illuminations* de Rimbaud dit ça : « L'air et le monde point cherchés. La vie. »

Est-ce que je parle ici dans le vide ? Est-ce que ma voix vous arrive dans l'espace ? Est-ce que le temps se met à vivre pour vous entre ces volumes d'air et cette eau qui coule même si aucune eau ne coule, car l'eau coule ici dans les arbres, et les arbres glissent entre les murs, et le vent fait vibrer doucement vos cheveux dans vos nuques, je sens grâce à Élisabeth Ballet que le vide est vivant, qu'il n'y a pas lieu de le craindre, au contraire c'est une expérience ancienne, la plus belle des expériences, l'expérience que fait le temps avec lui-même, et une phrase de Blaise Pascal me revient, une pensée de Pascal, qui dit : « Qu'y a-t-il dans le vide qui puisse nous faire peur ? »

Il a raison Pascal : pourquoi le vide nous ferait-il peur, un tel effroi est une erreur, le vide nous accueille, et nous ne faisons que nous en détourner, nous ne savons habiter ni le temps ni l'espace, nous restons recroquevillés, trébuchants, crispés, tenaillés, notre plainte obstrue l'espace, nos énervements saturent le temps, notre volonté de volonté de volonté ne cesse de prendre la place du désir, et voilà que nous n'avons plus de présence. Pour parodier un philosophe, je pourrais dire ceci : « À la manière dont un être se détourne du vide, on reconnaît qu'il perd sa présence. »

J'ai envie de demander si l'on peut garder mémoire du vide ? Les arts de mémoire contiennent du savoir, qu'ils ne cessent de mobiliser, mais la matière du vide – le vide qui a eu lieu dans le temps –, où est-il ? Peut-on le faire revenir ? Le temps revient, c'est même son secret, et c'était la devise du *Quattrocento*, c'était la devise de Laurent le Magnifique. Mais le vide, est-ce qu'il peut revenir ? Ici, aujourd'hui, je fais le pari que les œuvres d'art transportent une mémoire du vide. C'est un trésor.

Pour finir, j'ai entendu Élisabeth Ballet dire ceci : « Quand on monte un escalier ou quand on traverse un corridor, on n'est pas la même personne. » J'ai trouvé ça fondamental. La simplicité relève de l'éclair, et les éclairs sont calmes, comme le temps lui-même, qui protège ses propres tempêtes, qui offre des cachettes aux révolutions, afin que les humains n'en brisent pas l'intensité. La révolution existe sans les hommes, qui n'ont fait

que la gâcher : elle prend la forme d'un bruissement, figurez-vous, elle ne s'agite pas, non pas qu'elle ait trouvé la sagesse, car la révolution est le contraire de la sagesse, et comme l'a dit un de nos bizarres amis : la sagesse ne viendra pas, mais que le retournement des rapports de force se déploie maintenant à travers la mêlée des arbres ouverts au passage du vent, cela me fait hurler de joie. La joie n'est-elle pas la sensation qui s'accorde au vide ? N'est-elle pas cet état où la jouissance dépasse les possibilités qu'avait entrevues le désir ?

Nous voici encore seuls, ou plutôt nous voici à plusieurs, avec nos belles solitudes, seuls et à plusieurs, parcourant ce grand espace comme des chevaux sauvages, seuls, à plusieurs, mais avec du temps, avec des arbres, avec des cubes et des trous, seuls, à plusieurs, avec des pavés, des chaises, seuls, à plusieurs, avec des bulles d'air, des conduites transparentes, avec des murs de briques, seuls, à plusieurs, avec du plexiglas et des feuillages filmés depuis l'ombre, avec des angles colorés, des seuils et des courbures, seuls, à plusieurs, avec une mémoire des jeux d'enfants, seuls, à plusieurs, avec des clématites violettes, mauves, pourpres et blanches qui voyagent seules, à plusieurs, invisibles dans l'air de ce dimanche qui s'ouvre et nous offre son ouverture infinie, son grand vide, son appel à habiter, seuls, à plusieurs, les formes de la joie, non pas comme un septième jour ou comme le dimanche de la vie, mais comme une fête de l'espace, je vous salue mes amis.

**Gaëlle Obiégly**

***Wool & Water***

Les artistes ont de temps en temps recours aux auteurs tantôt pour élaborer des œuvres tantôt pour les interpréter. L'association est parfois malheureuse car le texte semble contraint et l'œuvre ne parvient pas à l'art. Personne n'y est pour rien et c'est sans importance. Une autre façon de garantir sa valeur consiste à paraître politique. L'art aspire à la qualification. C'est indispensable, semble-t-il, aujourd'hui dans le système de visibilité du secteur socio-professionnel de l'art, bientôt couplé avec celui du tourisme si ça continue. Sans label, le label politique en l'occurrence, l'art ne tient-il pas debout ? Ne serait-il qu'un morceau de tissu, juste bon à faire tapisserie, à décorer, à habiller ? Par comparaison, la chaussure semble dépourvue de souplesse. Mais, contrairement à un vêtement qui ne prend forme qu'en épousant une autre forme, la chaussure, elle, est autonome. Elle n'est pas souple, certes, mais elle a de la tenue. Elle n'a besoin de personne pour exister pleinement. Le papier est au tissu, ce que la chaussure est au carton. Le carton se tient. Il met en forme du vide. Il ne sert pas à décorer, à habiller. Il est utile. Sans le proclamer, il est politique.

Personne ne m'a demandé d'écrire ce texte. C'est moi-même qui l'ai proposé. Qui ai dit j'écrirai un texte, sur la sculpture en carton. Je ne connaissais même pas son titre à ce moment-là. Oh, de toute façon, ça n'aurait pas changé grand-chose. Cette sculpture me renvoyait à un passé récent. Je marchais dans les rues de Rome. C'était il y a quelques années. Sans but, sans penser à rien de précis, je marchais donc. L'harmonie de mes jours se trouvait assombrie par des visions qui me dépossédaient du pauvre plaisir de vivre. Et mes yeux se portaient sur le sol. Au cours de mes promenades, il m'arrivait de croiser des cartons. C'est une situation ordinaire. Je vous parle du réel. Le réel est en carton.

Quand on regarde une œuvre d'art, est-ce qu'on comprend quelque chose ? Si oui, cette compréhension vaut-elle plus que ce que l'on comprend immédiatement au contact du réel ? Pour ma part, il ne m'est jamais arrivé de comprendre quelque chose à l'art ni à l'amour. Mais comprendre quelque chose par eux, oui ça je peux le dire. Les gens font usage d'une œuvre d'art, dès qu'ils la considèrent. Ils en tirent une connaissance. C'est un savoir personnel, empirique, supérieur. Voici ce que *Wool & Water* m'a mis dans la tête. Le flot de pensées qu'elle libère, l'écheveau de liens qu'elle allume.

Il y a quelques années, disais-je, à Rome, mes journées étaient occupées par des déambulations à travers la ville. Je concevais un roman au fil de la marche. J'avais à l'esprit un personnage qui vivait dehors. Dans les rues, je regardais beaucoup les cartons je me demandais comment monter une œuvre à partir de ces cartons qui jonchaient les trottoirs et constituaient l'habitat d'une personne qui logeait dans mon imagination.

Durant cette période, je suis tombée sur un livre, le catalogue d'une exposition d'Élisabeth Ballet. Cette exposition a eu lieu au milieu des années 1980. Dans le catalogue on voit en noir et blanc des œuvres faites de carton agencé et plié, des sortes de maisons inhabitables. Du moins, c'est ce que je projetais. Des maisons impossibles. Défendues. J'y voyais aussi par moments des tombeaux, selon mon état d'esprit.

L'usage que l'on fait d'une œuvre d'art, cela peut se dérober à la formulation. Quel usage fait-on du réel, il est difficile de le dire. Mais quel usage on fait du carton, ce n'est pas difficile de le dire. Il nous sert, par exemple, à ranger des choses. Qu'est-ce que je fais, moi, avec le carton ? Cela dépend des périodes. J'ai pu marcher dessus. J'ai pu y entasser des livres, du courrier. J'ai pu ainsi serrer le passé. Hors de ma vue mais disponible dans des boîtes. On ne sait pas bien ce qu'il y a dedans. Le réel, c'est pareil. On ne le connaît que par ses effets. Je trouve que *Wool & Water* manifeste cette nature insaisissable. La trivialité matérielle du carton doublée du raffinement du vide signale une mystique du réel. À moins que je ne délire.

On le garde, on le remise dans les tréfonds d'un logis. Il faut un tabouret, une échelle, pour le ressaisir. Le réel se place à différents niveaux. *Wool & Water* a donc prévu un escalier. Il y a besoin d'un escalier pour attraper le réel, pour l'envisager, pour passer d'un espace à un autre. Oui, il faut pour ça un escalier, un corridor. Ils y sont. Et quoi d'autre ? Une table de travail. Parfois on parvient à l'exposer, ce réel, sans aller jusqu'à en faire une œuvre d'art. On peut s'arrêter avant. On peut se contenter de disposer des éléments du réel sur un comptoir. Comme des rouleaux de tissu, vierges de tout emploi, de toute forme. Est-ce qu'Élisabeth Ballet fait primer le matériau sur la forme, c'est la question que je me pose, question oiseuse. A-t-elle eu l'idée de l'œuvre avant sa réalisation ? Est-ce qu'au commencement était le carton ? S'est-il fixé dans cette forme ? Ou bien la forme a-t-elle mis le carton à son service ? La poésie augmente le réel dont elle fait son matériau. En l'agençant. En lui inventant une syntaxe. Et là, on voit bien : le dehors, les cartons qui jonchent les rues, ce réel sublimé par la pensée. C'est beau comme un urinoir. Les grands artistes font usage du réel dans tous ses aspects – et

des fois, ça dérape. Mais pas là.

Le carton, mis à plat, sur un sol, étale son pouvoir. Celui, notamment, de diminuer la rudesse du sol. Il peut protéger du froid quelqu'un qui dort dehors par tous les temps. On s'y amuse, on s'y repose, on y réfléchit, en attendant la mort. Le carton est un matériau plein de vertus. C'est un matériau et c'est aussi une image. *Wool & Water* c'est l'idée du carton. L'idée. Mais aussi ce sont des faits. On sent qu'il y a une aventure là-dedans. Les deux barrières, l'escalier, les cachettes, je me dis : qu'est-ce que c'est que cette histoire ?!

À Rome, la réalité fraîche m'attirait dans les rues de nuit comme de jour. N'ayant pas de but, je suivais des personnes. Mon itinéraire épousait le leur. La plupart du temps, je bifurquais à la faveur d'un détail qui détournait mon attention. Je m'enfonçais dans les agencements de cartons qui bordaient les rues. Plus rare, je contemplais un carton esseulé. Une fois, ayant franchi le porche d'un palais, j'ai surpris deux cartons imbriqués. Cette pénétration m'a troublée au point que dans mes membres, face à cette baisade cartonnière, j'éprouvais engourdissement et pulsations. Il ne faut pas chercher bien loin pour comprendre mon intimité avec *Wool & Water*. Sa vision satisfait l'œil en quête de sensations. Cet ordre désordonné est singulier, pourtant il diffère peu d'un spectacle ordinaire. La variation subtile nous transporte dans un monde étrange et familier.

Pour faire corps avec le réel, il me faut le transposer, métaphoriser, comparer. Voir de la peau où il n'y a réellement que du carton. Mais oui, sans la pensée, le réel n'existe pas. Ce n'est rien. Nul ne viendra me contredire là-dessus. Le réel n'existe qu'en fonction de l'usage que l'on en fait. Le réel, chacun en fait quelque chose, ne serait-ce que pour se sentir, soi, réel et même plus. C'est-à-dire presque rien.

**Bertrand Schefer**

***Un trou dans la neige***

Il y a eu une confusion, ici, dans cette salle, le soir d'ouverture de l'exposition. J'étais devant le petit moniteur posé au sol diffusant *Schlüterstraße*, là-bas contre le mur, je regardais la neige tomber dans la cour de cet immeuble à Berlin, je repensais vaguement aux derniers mots déchirants des *Gens de Dublin*, à cette neige qui tombe sur toute l'Irlande et bientôt à travers tout l'univers sur les vivants et les morts, c'était assez mélancolique, pour ne pas dire crépusculaire, quand tout à coup quelqu'un à côté de moi m'a dit qu'il y avait un exhibitionniste à la fenêtre. Ma voisine m'a affirmé qu'un homme était là, nu derrière les vitres, juste en face de nous. Certes on le voyait à peine ici mais il était clairement visible lorsque la projection avait lieu sur grand écran. J'ai bien regardé et je n'ai rien vu. Ma voisine était pourtant catégorique.

J'ai compris plus tard qu'il y avait deux versions du film, l'une avec exhibitionniste et l'autre sans, celle avec la neige, réalisée après. L'exhibitionniste, on le voit bien dans le premier *Schlüterstraße*, présenté ici-même mais hors de l'exposition, dans les collections. C'est la même cour d'immeuble à Berlin par temps clair. Un homme nu en effet, le teint cadavérique, est debout derrière sa fenêtre. Il bouge très peu. Le mouvement de ses mains n'est pas très net. De temps en temps il tourne la tête à l'intérieur comme s'il parlait à quelqu'un assis dans la pièce ou qu'on frappait à sa porte. Il s'aperçoit visiblement de la présence de la caméra qui l'enregistre depuis l'autre côté de la cour. On devine un jeu discret entre celle qui voit et celui qui se donne à voir, entre celui qui se montre à moitié et celle qui se cache à peine, entre la passivité corporelle et l'activité scopique de chacun le front collé contre la vitre, un jeu discret mais persistant entre l'artiste et son modèle.

Mais donc, ce soir-là, je ne l'avais pas vu encore et je le cherchais au mauvais endroit, induit en erreur par ma voisine qui ne lâchait pas le morceau, car la conversation s'était vraiment fixée sur cette histoire d'exhibitionniste à tel point que ça en devenait un peu étrange. On se prépare à tout un soir de vernissage, et tout d'abord à passer en revue une salle entière en dix minutes entre trois propos décousus et pas nécessairement profonds, mais sans doute pas à rester fixé vingt minutes sur une seule œuvre pour s'efforcer de voir justement ce qui n'y est pas en entretenant une conversation sur un hypothétique exhibitionniste. C'est ainsi qu'à ce remake immobile de *Fenêtre sur cour*



s'est accidentellement greffée ce soir-là une variante de *Blow Up* où me voilà parti à la recherche d'un corps perdu au fond de l'image, vaguement criminel, accessible par son éventuel agrandissement et de fait tout à fait invisible. Si je dis cela, c'est que cette légère confusion, qui n'est pas un malentendu, m'a immédiatement placé à un endroit particulier. En me retournant je me suis mis à chercher tout ce qui pouvait bien se dérober dans la salle, et s'absenter, manifester sa présence sans y être, à traquer les présences en creux. Pour reprendre les mots d'Élisabeth Ballet, la partie de billard électrique imaginée entre les œuvres exposées dans ce lieu, se répondant de place en place, a commencé par là pour moi. J'ai vu des figures qui s'échappaient. Un homme en plexiglas qui fuyait au milieu de la salle vers une sortie de secours sans issue et enroulée sans fin sur elle-même. Corps transparent, traversant et traversé par les reflets : c'est l'un des plus anciens symptômes de la mélancolie, on le trouve chez Descartes, chez Burton : les hommes offusqués par la bile noire s'imaginent avoir un corps de verre, enfermés dans la prison transparente de leurs abstractions, incapables de résister aux images qui les traversent, sans poids face à elles. J'ai vu une cage vide, des départs d'escaliers, des échelles pour se dérober et quitter la place. Mais vers où ? Des enclos qui enserraient le vide et une somme de sensations désorientées que j'avais déjà vécues de manière éparses et que j'avais un jour retrouvées réunies dans un livre de Sebald, lorsque Jacques Austerlitz se perd dans le Palais de Justice de Bruxelles et note qu'« il existait des corridors et des escaliers qui ne menaient nulle part, des pièces et des halls sans porte où jamais personne n'avait pénétré et dont le vide conservait emmuré le secret ultime de tout pouvoir sanctionné ». Et c'est dans cet état d'esprit que je repère un autre évadé, juste à côté de moi, arraché à son tournage et figé au-dessus du vide. Et le mouvement de cet homme consiste tout à la fois à enregistrer le son et à n'être jamais dans le cadre, à échapper à l'image en déterminant sa limite extrême. Le troublant perchman : sa mission professionnelle est de s'avancer au bord de l'image, et s'il plonge et fait entrer le micro dans le cadre, il tue le plan et détruit toute sa fragile illusion fictionnelle ; alors, comme on l'entend si régulièrement sur les tournages, l'opérateur quitte l'œilleton de la caméra pour hurler « perche » ou « ça rentre » et l'homme du son relève le bras de quelques centimètres pour sortir de l'image avant de se faire tuer à son tour. S'il est une version nonchalante de l'athlète grec ou du maître d'armes japonais, c'est qu'il peut anéantir en un geste une scène entière par sa négligence car il est le bord cadre incarné, l'exclus de toute image, son seuil et sa frontière critique. Bien sûr ici non

seulement la scène a disparu mais toute l'équipe avec, et lui seul, alors qu'il se donne ici comme l'unique personne figurée de cette salle, une forme trompeusement autonome et pleine, plus isolée encore par son socle léger, une sculpture soudainement redevenue statue, il ne raconte évidemment que le manque : il n'est que le rouage invisible, désormais inutile et sans raison d'être, de la grande machine évanouie du film.

Et si j'ai l'impression que tout fuit, il me faut être honnête : je m'aperçois que je m'accroche à ce qui fuit. Par là je peux reconstituer un parcours, visualiser un trajet. J'ai toujours éprouvé un étrange malaise à devoir m'exprimer au sujet de la sculpture, parce que sa présence me déborde, parce que j'ai l'impression d'être parfois face à un problème de géométrie insoluble, parce qu'elle m'oblige à me débarrasser dans l'instant d'une inertie que les livres et les films cultivent en moi au-delà du raisonnable, ou parce que l'injonction qu'on perçoit ici : « tout voir, mais ne pas entrer » accentue l'illusion que j'entretiens avec les images et le langage qui m'enveloppent, mais dans lesquels je n'entre pas plus réellement qu'au centre vide de ces sculptures, en quoi elles me font vaciller et craindre qu'au centre, sous couvert d'un dedans, il n'y ait jamais qu'une extériorité inaccessible ; mais aussi parce que j'ai besoin de voir et de sentir le temps pour me ressaisir d'une chose et l'insérer dans une histoire pour la récupérer et la vivre. Je me sens inapte à aborder les problèmes de l'espace pour eux-mêmes. Souvent je suis les bras ballants comme un acteur débutant qui ne sait pas quoi faire de ses mains. Or si je sais théoriquement que la marche ou la déambulation entre et autour des œuvres est déjà l'épreuve d'un temps, sans les traces sensibles de son passage en moi je suis perdu. Ma seule façon d'être alors c'est de me perdre, de ne pas rester figé, comme un bloc face à des blocs. J'ai envie de me mettre à courir, ou alors d'aller dormir au creux d'un agrégat de cartons, et voir ce qui arrive au réveil.

Alors sans doute ce soir-là en quittant la salle par le corridor dit *BCHN*, plus désorienté encore, j'avais le sentiment de m'échapper, de quitter les lieux en fugitif. Et ma tentative d'évasion a consisté à me retrouver avec Élisabeth Ballet et Gaëlle Obiégly dans la salle du restaurant et là il faudrait reconstituer la façon dont les choses se sont passées exactement mais il a été question à un moment des écrits d'artiste et de leur puissance particulière. Gaëlle aime les œuvres plastiques et Élisabeth aime la littérature « par-dessus tout », alors à cause de tout cela, de fil en aiguille, on en est venus à parler de Giacometti et de ses *Écrits*. C'était donc décidément, vous voyez, un vernissage extraordinaire. Toujours est-il que Gaëlle se rappelait ce texte où Giacometti se

fabriquait une sorte de grotte solitaire, primitive ou primordiale, un atelier originel à la fois dans le monde et hors de lui, d'où allait sortir, c'était bien clair, toutes ses œuvres à venir. J'aimais bien cette intrusion parce qu'entre Giacometti et Élisabeth Ballet la distance à parcourir paraît évidemment très grande et grâce à cette remarque les choses devenaient plus simples et familières, sans qu'on n'ait d'ailleurs envie de les théoriser sur le moment. L'idée c'était : d'où viennent les sculptures, d'où ça arrive, de quoi ça sort ? Mon souvenir du texte était extrêmement vague, je dois dire, je ne l'avais pas relu depuis que je passais mes journées à dessiner, enfermé dans une chambre de bonne au lieu de réviser mes examens. Puis on en est restés là, sur cette question et cette caverne, happés par d'autres propos et d'autres gens, d'autres verres à remplir, puisqu'après tout c'était quand même un soir de vernissage.

À peine rentré, j'ai relu ce texte bien connu intitulé *Hier, sables mouvants* et c'est ici que commence pour moi la deuxième partie de la soirée, au chevet des visions et des manipulations du jeune Giacometti. Le texte de Giacometti est très court et très dense, il raconte un souvenir d'enfance et sans doute Gaëlle, qui ne l'avait pas lu depuis longtemps non plus, avait légèrement extrapolé sa signification. Mais même alors, j'ai vite compris que son intuition était parfaite. Le texte m'a stupéfait. À la vérité, il est sidérant. Avec une candeur étrange, et sans jamais s'interpréter, Giacometti y hallucine toute l'organisation de la sexualité au moment où il en prend conscience au plus jeune âge. Littéralement, il délire le sexe féminin et masculin dans le paysage, et il met en scène leur conflit dans la recherche méthodique du plaisir. Il confie qu'à cet âge-là, entre quatre et sept ans, il ne voyait du monde que les objets qui pouvaient être utiles à son plaisir. Il les sélectionnait dans le décor, et tout le reste était « vague et inconsistant, de l'air qui ne s'accrochait à rien ». Un été, à la sortie du village, il fixe toute son attention sur « un monolithe d'une couleur dorée s'ouvrant à sa base sur une caverne », une poche souterraine creusée par l'eau depuis la nuit des temps. Et il note en passant, de manière touchante : « ce fut mon père qui, un jour, me montra ce monolithe ». L'entrée de la caverne est basse et allongée, et par endroits l'intérieur se creuse encore jusqu'à former tout au fond une seconde petite caverne. Son premier souci est d'en délimiter l'entrée. L'ouverture n'est qu'une fente tout juste assez large pour le laisser passer. Il s'y glisse et soupire : « j'étais au comble de la joie quand je pouvais m'accroupir dans la petite caverne ; j'y pouvais à peine tenir ; tous mes désirs étaient réalisés ». Mais lorsqu'il finit par en sortir voici que se dresse un peu plus loin devant lui, en contrebas au milieu des

broussailles, une énorme pierre noire présentant la forme d'une pyramide étroite et pointue dont les parois tombent presque verticalement. Son dépit et sa déroute sont inexprimables : la pierre le frappe immédiatement comme un être vivant, hostile, menaçant. Elle menace tout : lui, ses jeux et sa caverne. L'existence de la pierre est intolérable et il sent tout de suite qu'à défaut de pouvoir la faire disparaître, il faut l'ignorer. Lorsqu'il lui arrive de s'approcher d'elle, c'est avec le sentiment de se livrer à quelque chose de répréhensible, de secret, de louche. Il la touche à peine d'une main avec répulsion et effroi. Il en fait le tour, tremblant d'y découvrir une ouverture qui aurait tout compliqué et menacé la bienfaisante caverne. Désorienté et paniqué, il s'enfuit loin de la pierre noire...

L'été passe et l'automne. L'hiver arrive enfin, la neige se met à tomber sur les Grisons et recouvre le paysage. Il se produit alors quelque chose d'assez simple et de pourtant extraordinaire. Une conversion : l'enfant ne jouit plus seulement du paysage, il aménage le paysage pour en jouir. Armé d'un sac et d'un bâton pointu, Giacometti s'enfonce dans les prés pour exécuter son œuvre dans le plus grand secret. Il creuse dans la neige un trou juste assez grand pour y pénétrer, ne formant à la surface qu'une ouverture ronde aussi petite que possible. Il étale le sac au fond et penché au-dessus il se plaît à imaginer un endroit très chaud et noir où il est certain d'éprouver la plus grande joie possible. Il recommence l'opération, et chaque fois il y pense longuement avant, anticipant son plaisir et attachant un soin maniaque à tous les détails techniques de la construction : il accomplit mentalement tout le travail et prend toutes les précautions du monde pour faire tenir sa petite construction souterraine, qu'il n'achève que par ces mots : « J'étais tout au plaisir de voir le trou complètement aménagé et d'y entrer. J'aurais voulu passer là tout l'hiver, seul, enfermé et je pensais avec regret qu'il faudrait bien rentrer à la maison pour manger et dormir. »

Là-dessus j'ai refermé le livre. Quel détour. C'était étrange. J'avais retrouvé mon exhibitionniste. Mais l'exhibitionniste, c'était ici la nature elle-même, le monde extérieur dénudé, dévoilant son intimité à l'œil avide de l'enfant-voyeur. Et l'on voit bien qu'entre les deux époques, celle de la caverne, et celle du trou dans la neige, les choses se sont déplacées. D'abord sidéré par les formes du dehors, l'enfant se met ensuite en devoir de les reconstruire pour rejouer et prolonger le scénario du plaisir : après la caverne naturelle, il y a celle qu'il aménage dans cet atelier à ciel ouvert, comme la possibilité d'un dedans dans le dehors. Alors quand Giacometti parlera plus tard de son travail et

dira qu'avec ses sculptures il cherche à « mordre sur la réalité », on voit combien c'est en fonction du souvenir de cette pression si forte et si démesurée que la réalité a d'abord exercé sur lui. « Mordre », c'est réinterpréter le geste et faire pour soi-même les morsures qu'on a reçues et les marques qu'elles ont laissées. Je me suis dit que tout ce que j'avais vu quelques heures plus tôt dans cette salle, ces choses, ces organisations, ces lignes, ces blocs et les injonctions qui les accompagnent discrètement et tantôt disent « tu verras tout, mais tu n'entreras pas dedans », ou « dans ce corridor, tu ajusteras ton pas à ta pensée, tu stimuleras ta rêverie », tout cela était, mieux que des souvenirs ou des projections : des empreintes véritables. Porté par les sidérations du petit enfant Giacometti exalté par ses expériences j'avais envie de dire : ça vient de là, ça sort de là, de cette morsure de la réalité, des traces laissées par ses dents sur nous, ou d'un trou dans la neige, qui en est la parfaite image, comme si chaque sculpture était à sa façon le moulage de cette empreinte dont on ressent encore longtemps après la pression mystérieuse sur son corps.

Il devait déjà être assez tard ce soir-là, j'étais rattrapé par ces formes sinueuses et ces face-à-main collés au mur comme le souvenir évanoui d'un habitat déconstruit et défait. Ces cartons de déménagement. Ces lignes et ces frontières gardiennes du vide. J'étais repris par un soudain sentiment de précarité. Je repensais à ce qu'Élisabeth Ballet disait devant la *Schlüterstraße* : « c'est comme se cogner contre la vitre », vitre qui elle-même bute contre un vide mordant sur la solitude de cette cour d'immeuble et le roman glacé qui s'écrit derrière chacune de ses fenêtres. Et ce choc du front contre la vitre, je le vois et je l'entends partout ici. Il y a toutes sortes de morsures, certaines sont de réelles blessures. Elles se réveillent souvent tard dans la nuit.

Voilà, chère Élisabeth, je me suis dit alors qu'il fallait que je te fasse part un jour de ces images arrivées dans un désordre qui annonçait à coup sûr une nuit d'insomnie.