

Sylvie Coëllier

# TATIANA TROUVÉ : UNE POÉTIQUE DE L'ÉNIGME

La sculpture est un terme et une pratique qui aujourd'hui se revivifient. Ce phénomène n'est pas un retour. Personne n'en porte le drapeau ; c'est au plus une inflexion. Les composantes de cet art se sont considérablement élargies en regard des définitions traditionnelles. Tatiana Trouvé se nomme volontiers sculpteur, mais ses œuvres ne sont précisément pas réductibles à une étiquette ; elles permettent toutefois d'appréhender cette orientation car elles en sont devenues l'un des moteurs. Le premier travail connu de l'artiste en effet, le *Bureau d'Activités Implicites* (le BAI), montré de 1997 à 2003, suivait une démarche processuelle accordant une grande place à l'archivage, à des propositions jouant de tension entre le conceptuel et le biographique. Cette démarche a bientôt trouvé sa forme dans des « Modules ». Le dernier état du BAI, exposé en 2003 au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux<sup>1</sup>, matérialisait ainsi le travail processuel en structures géométriques dont l'ordre minimaliste, entre sculpture et aménagement architectural, convoquait les espaces d'administrations et d'entreprises. Entre-temps, à partir de 2000, Tatiana Trouvé extrayait de l'un des « Modules d'Archives » ses *Polders*. D'abord à la dimension de maquettes, ceux-ci développèrent différentes relations d'échelle, puis interrogèrent les espaces relégués de nos architectures modernes. Les dernières productions de Tatiana Trouvé, exposées au Palais de Tokyo en 2007, à la villa Arson de Nice ou à l'espace 315 du Centre Pompidou en 2008, abandonnant le caractère quasi scénique des productions précédentes (salle de sport, de répétition...), se saisissent désormais d'aspects dont nous tenterons de montrer qu'ils sont réflexifs à l'égard de la sculpture. Cette réflexivité toutefois ne renvoie aucunement à un univers formaliste, mais à la capacité de cet art de construire une poétique physique de sensations psychiques, permettant au spectateur de modifier sa vision du réel par l'appréhension d'un monde autre qui viendrait le toucher.

## Dédouplements et échos

Dans ce parcours, la sculpture n'apparaît pas l'initiatrice de la poétique de Tatiana Trouvé, mais un choix qui progressivement se détermine afin de porter son univers. Un long entretien de l'artiste, réalisé en 2005 au moment où les *Polders* se transforment en organisations plus délibérément sculpturales, donne plusieurs indices de cette construction<sup>2</sup>. Cet entretien accompagne la première édition de ses dessins. Ceux-ci, précise-t-elle, « étaient complètement invisibles puisqu'ils étaient dans les archives. Donc, je m'en servais plutôt à d'autres fins et en particulier je les recopiais pour retourner sur le lieu d'origine d'une pensée. Il faut dire



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Module des Archives (dessins)*, 2003, métal, formica, plexiglas, néon, projecteur diapos, rétroprojecteur, copies de dessins, 163 x 220 x 220 cm, photo Ilmari Kalkinen



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Module des Archives (secrets et mensonges)*, 2003, bois, formica, ciment, congélateurs, eau, cordes, métal, 163 x 220 x 220 cm, photo Marc Damage

qu'en recopiant des dessins je considère que je provoque des pensées. Pour moi dessiner c'est le moment où je peux penser, tout simplement...<sup>3</sup> ». Il est fréquent que les sculpteurs utilisent le dessin à cette fin (Richard Serra en est un bon exemple). Il est moins courant que pour cette raison ils les « recopient ». Tatiana Trouvé n'a jamais caché qu'elle travaillait sur la mémoire : la pièce centrale du BAI se nomme sans ambiguïté « Module à Réminiscences ». À la lumière de ce titre, ce « bureau du bureau »<sup>4</sup>, qui laisse supposer une inflexible activité de mise en fiches, évoque concurremment une cellule d'isolement favorisant les remontées mémorielles. Mais recopier n'est guère contemplatif, c'est une activité : elle *convoque* les souvenirs. Elle en retrouve la source tout en inscrivant la distance qui s'établit avec le déjà produit. Ce circuit proustien provoqué par copie rejoint une autre conception de Tatiana Trouvé concernant la création : « Je crois finalement que les artistes, à chaque fois qu'ils font un travail, font toujours la même chose : ils dédoublent la chose de laquelle ils parlent. J'ai pris conscience de cela en lisant un livre qui s'appelle *Le Grand Portrait* [...]. C'est l'histoire d'un homme qui perd la femme dont il est éperdument amoureux et qui n'accepte pas sa disparition. Alors il la reconstitue : il reconstitue son cerveau, ses sentiments, tout ce qu'elle pouvait ressentir mais sous la forme d'une architecture modulaire qui s'étend à l'échelle d'une immense ville<sup>5</sup>... » Tatiana Trouvé, d'origine italienne par sa mère, convoque volontiers les écrivains de ce pays. Ici la référence à une « architecture modulaire » laisse clairement penser que le livre de Dino Buzzati nourrit le principe de création du BAI. Le verbe dédoubler, en revanche, dans sa singularité d'emploi, suggère un point nodal plus intime. Car il ne renvoie pas ici aux images qu'il soulève spontanément (et qui restent alors latentes) : la représentation de ce qui est sous les yeux, mais transparente et se décalant par rapport à la scène vue, telle que l'ivresse, les films de fantômes ou les dessins animés, ou encore le glissement d'un calque sur l'ordinateur la produisent. Ici le dédoublement ne concerne pas l'apparence, mais le ressenti. Il accompagne la course du désir, qui rend présent l'absent en opposant à la perte une infinie reconstruction. Au passage, Tatiana Trouvé fait un *lapsus* – cette réminiscence qui vient croiser l'intention verbale à l'insu de celui qui parle, et qui est aussi le titre de l'un des modules du BAI (le *Module à lapsus*, donc). Elle attribue l'écrit à Calvino, et ce faisant renvoie à ses *Villes invisibles* qui chacune portent un prénom de femme, et en sont donc un portrait. Le lapsus pointe une procédure partagée par les deux écrivains (mais plus propre à Calvino) et qui consiste à retracer un monde aux détails palpables et familiers dans lequel une étrangeté s'installe, dotant de résonances plus profondes la concrétude des apparences. Le monde ainsi se dédouble et révèle ce que le regard au quotidien ne sait voir.

« Qu'elle soit morte ou non » poursuit Tatiana Trouvé, « l'important était pour moi qu'il ait doublé l'image de cette femme sous la forme d'une ville, ce qui lui permettait d'en parler. [...] Et c'est, je crois ce que je veux faire aussi quand je fais la série des fantômes. [...] Ce sont des dessins [noirs] où les formes apparaissent par une forme de dédoublement, par les jeux de transparences avec d'autres qualités de noir<sup>6</sup>... » Pour l'artiste ces dessins sont un hommage aux *Djinnns*<sup>7</sup> de son enfance passée à Dakar, à ces esprits rôdant dans les habitations et que seuls perçoivent les chiens. Dans les traditions comme dans les films, les fantômes ont une existence incorporelle qui produit sur les hommes des effets physiques : la peur, l'angoisse, la sensation d'une « présence » effrayante, parfois rassurante. Dans ces dessins semblent naître, depuis une béance, une origine invisible, depuis l'« espace noir des fantômes »<sup>8</sup>, des murs, des objets, une présence, absente d'humains – la sculpture – comme par calques successifs, par « jeux de transparence ».

Ce même mot de *Fantômes*, l'artiste l'avait utilisé pour titrer des œuvres, parmi les premières exposées (1994-1999). Ce sont des bagages vides fabriqués par stratifications de scotch transparent à la surface desquels s'inscrivent au poinçon (tels ces cartons pour enfants où le motif se révèle en reliant les points au moyen d'un fil) « des projets d'idées ou de stratégies amoureuses jamais activées »<sup>9</sup> : de la création en souffrance. Le matériau peu onéreux,



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issu de la série « Remanence », 2008, crayon sur papier, mine de plomb, étain, brûlure, plastique, 57 x 76,5 cm



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issu de la série « Remanence », 2008, crayon sur papier, mine de plomb, étain, plastique, 76 x 113 cm

les formes semi-souples, les luisances gênant la lecture des dessins font naître l'image incertaine du voyageur exilé, qui transporte avec soi son univers matériel et affectif. Comme il en est plus tard des dessins noirs, la surface difficile à discerner reçoit le projet de création incrusté sur un vide, sur une absence que l'enveloppe transforme en présence (à l'effet physique non sans rapport avec celui des objets « ghosts » d'Oldenburg). À l'exposition du *capc*, l'artiste avait fait de leur fabrique en série une œuvre : la *Matrice à fantômes*. Une table d'atelier un peu fruste délivrait un stock de bagages dont les exemplaires, encore reliés à la « matrice », se terminaient par de longs rubans adhésifs renvoyant visuellement à d'autres bandes de scotch suspendues par des mousquetons à des câbles. Le tout délivrait l'image d'un atelier de production de type clandestin, au travail intensif signifié par les bandes en attente, assez semblables à ces laisses coulissantes autorisant une liberté limitée aux chiens très agressifs. La création n'est pas sans apparaître ainsi comme la fabrique en continu de présences incorporelles dangereuses, prête à agir sur le réel depuis son économie souterraine.

Chez Tatiana Trouvé, la fabrique de l'art comme dédoublement du ressenti s'accompagne (ou provient ?) d'un dédoublement de soi. L'artiste allègue d'une gémellité qui lui serait intrinsèque, ce qui amène Elie During, dans le catalogue de l'exposition « Double bind »<sup>10</sup>, à la nommer T&T (Tatiana et Trouvé) en référence à Alighiero e Boetti pour qui elle a une notoire admiration. During interprète dialectiquement cette dualité, distinguant notamment entre « frénésie productrice » et « anamnèse rêveuse ». Dans un entretien plus récent (2008) avec Richard Shusterman, l'artiste traduit aussi cette « gémellité » en termes d'étayage : « Lorsque je parle de dédoublement, je mentionne l'existence de deux sœurs jumelles, deux Tatiana Trouvé qui se prennent par la main, qui se donnent du courage<sup>11</sup>... » C'est en termes semblables qu'elle avait commenté plus tôt le célèbre photomontage de 1968 où « Alighiero » se présente avec son jumeau « Boetti » : « Il a imaginé que son double identique était quelqu'un qu'il pouvait prendre par la main pour construire des choses... S'il pouvait recréer un double de lui-même, une œuvre pouvait se faire<sup>12</sup>. » Le double autorise de lâcher la bride à des potentialités de soi peu viables au quotidien. Il construit une distance de soi à soi qui permet de rester au plus près de l'éprouvé sans s'y abîmer. Créer un double est une procédure courante en littérature. Et si l'art, comme celle-ci, doit faire « sauter les barrières des interdits »<sup>13</sup> selon ce qu'en dit Calvino, c'est alors le meilleur instrument d'exploration des dimensions psychiques et de la mémoire.

L'un des premiers projets de l'artiste était de faire des performances avec son ombre. Selon cette configuration double/dédoublement, l'écho peut en être considéré comme la transposition sonore. Un énoncé du *Module des Titres* fait mention de ce phénomène : L'ÉCHO LE PLUS LONG, 1994. Le mot réapparaît à la fin de l'entretien avec Richard Shusterman : « J'aimerais faire des sculptures de l'écho, de la chute, du vide<sup>14</sup>... » L'écho transpose en espace et en temps une distance de soi à soi. De son circuit, de ses répétitions en miroir, il revient incomplet, déformé, atténué, ou – aujourd'hui – amplifié, tout en demeurant indicial du corps qui l'a émis, comme le font les souvenirs. Ces derniers ne sont pas seulement des résonances temporelles mais des relations mêlées d'intimité et d'écarts entre espaces, présent, passé. Dans « Les villes et la mémoire », Calvino écrit par exemple : « Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques... Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville mais des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé : la distance au sol d'un réverbère, et les pieds ballants d'un usurpateur pendu<sup>15</sup>... » La mémoire produit des commutativités entre les lieux et les événements ressentis. C'est une telle recherche, avec ses symétries inexactes, que Tatiana Trouvé énonce en 2003, au moment où les *Polders* se complexifient : « Comment perçoit-on une même chose selon que l'on est proche ou éloigné ? Je ne prends pas cette interrogation dans le sens strictement spatial, puisqu'il ne s'agit pas pour moi de jouer sur les apparences ou les illusions optiques, mais de questionner, à partir de l'espace et de sa réduction, le travail du temps. Je me suis d'abord intéressée à ce que serait une mémoire des objets et des lieux, que je crois fondamentalement



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Matrice à fantômes*, 1999, bois, métal, nylon, ruban adhésif, PVC, skai, outils, plastique, 147 x 108 x 80 cm, photo Marc Damage



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Module des Titres*, 1999-2003, bois, mousse, métal, plexiglas, miroir, silicone, formica, caoutchouc, carton, papier, tissu, 150 x 650 x 650 cm, photo Laurent Edeline



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Module des Titres*, 1999-2003, bois, mousse, métal, plexiglas, miroir, silicone, formica, caoutchouc, carton, papier, 35 x 135 x 135 cm, photos Laurent Edeline, Marc Damage

liée à des opérations d'amplification, de réduction et de déformation de l'espace. Cela revenait à comprendre ce qui se passait entre l'espace, les objets et nous dans le souvenir. Et alors qui change d'échelle<sup>16</sup> ? » Cette question de l'échelle, si particulière au travail de l'artiste, est donc clairement reliée à ce dédoublement du souvenir, aux ombres, aux échos qui viennent imprégner le présent.

## Échelles

Les relations d'échelle se sont modifiées au fil du développement de la sculpture. En 1999, le *Module à Réminiscences* agit sur le mode minimaliste, par une confrontation entre spectateur et œuvre qui suppose une égalité de proportions (une personne pourrait s'asseoir au centre). Les dimensions mobilières imposent leur présence à un spectateur inclus/exclu : inclus par sa possibilité de voir (de *surveiller*) par-dessus les bords du bureau ; exclu par le miroir le renvoyant à l'extérieur, par les roulettes suggérant une mobilité intrusive de cet espace administratif quasi solipsiste. L'expérience dominant/dominé se traduit au présent, car pour le spectateur l'activité suggérée de mise en mémoire correspond ici davantage à une connotation conceptuelle qu'à une « réminiscence » qui impliquerait un état de rêverie.

Les premiers *Polders* (2000-2001) ont la dimension de maquettes, un format courant pour les projets d'installation et qui donne au spectateur la satisfaction de saisir le tout d'emblée. En revanche, les *Polders* suivants (2001-2002) réinstaurent des relations de frustration qui activent des temporalités différentes de réception. L'échelle est située par des objets reconnaissables aux proportions de jouets, mais ceux-ci sont côtoyés d'éléments résistant à l'identification en raison de leur abstraction, ce qui trouble la référence à l'enfance. Le mur de la galerie intégré à l'œuvre rend le spectateur physiquement sensible (au moins intuitivement) au passage entre l'espace de normes courantes et la réduction du *Polder* mais ce dernier, trop étendu pour être appréhendé globalement, amène ledit spectateur à chercher son point de vue. L'effet physique s'accroît lorsque les *Polders* prennent des proportions un peu plus grandes, assez analogues à ce que la sculpture classique appelait « demi-nature ». Toutefois, le but de la représentation classique était le corps humain. Dans les *Polders*, c'est le spectateur qui devient mentalement l'opérateur corporel de ces objets en attente de vie humaine (sièges, tables, rideaux, dispositifs pour exercices et souffrances sportives...). Mentalement actif et physiquement dans l'expectative, il se trouve pris entre sa projection dans l'espace réduit et l'illogisme d'en être la présence manquante. La relation entre les dimensions et la temporalité se dessine assez clairement dans l'exposition de 2005 au Frac de Marseille, « Extraits d'une société confidentielle », où une nouvelle relation d'échelle est introduite. Dans la dernière salle, des formes suggérant des barrières de radiateurs (tels ces hauts circuits muraux que l'on voit dans les halls publics – mais plus fins, fantastiquement tendus, semblant se prolonger au-delà du plafond) contrastaient avec de petits sièges modernes, entre chaise de maternelle et fauteuil de coiffeur. Le spectateur se trouvait maladroit dans l'espace, l'adulte d'un monde auquel il ne pouvait plus participer et l'enfant d'un univers immense et mystérieux. Dans le reste de l'exposition, les murs étaient peints d'un vert très aqueux jusqu'à une ligne d'horizon à hauteur du cou, du menton, évoquant le niveau d'eaux froides et incertaines dans lesquelles le sol en pente, à l'entrée, invitait à une descente dépressive. Le nom de *Polders* se dévoilait dans ces structures mobilières squelettiques, ces objets précis aux significations indécidables, ces résonances d'images comme stratifiées, déposées au fond de la mer et rappelées à l'émergence par la force de la mémoire. Dans l'entrée, l'une des installations – une sorte de fabrique artisanale de conserves avec musique de bruits – était en grande partie dissimulée par une cloison à hauteur des « eaux », annonçant les espaces de relégation ou d'interdits (ici un de ces lieux de labeur que cachent nos sociétés) que Tatiana Trouvé a développés ensuite. Au Centre Pompidou, l'exposition



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2002, bois, cuir, PVC, métal, bakélite, saucisson sec, néon, plexiglas, silicone, peinture, 120 x 600 x 80 cm, photo Bernhard Strauss



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2005, cuivre, peinture, résine, métal, 450 x 350 x 450 cm, photo André Morin

« 4 between 2 and 3 » prenait également le spectateur dans une double relation d'échelles. Les espaces relégués ou interdits, de part et d'autre de la salle principale, présentaient en effet ces petites portes devant lesquelles le spectateur s'expérimente comme l'Alice de Lewis Carroll, corps trop grand pour en franchir les seuils, mais irrésistiblement attiré de l'autre côté par la lumière vive qui en filtre ou s'y répand. Au contraire, l'espace de la salle principale se dilatait, en raison de l'isolement des sculptures, seules éclairées dans la semi-pénombre, et de la haute structure à claire-voie divisant l'espace en deux parties égales. Celle-ci, telle une immense grille de Mondrian aux verticales étirées, invitait au franchissement de sa bidimensionnalité. De l'autre côté, une sculpture, *Sans titre (Rope)*, entrait en résonance, par sa symétrie (inexacte), avec l'espace dédoublé de la grande salle. Cette sculpture à bien des égards soutient son interprétation en tant que formulation sculpturale de l'écho. Deux boules noires et brillantes, inégales, posées au sol à une certaine distance l'une de l'autre, stabilisent sur elles le regard. Autour de chacune, les circonvolutions semblables des extrémités d'une corde au diamètre différent : plus fin du côté de la boule la plus petite et inversement. Entre les circonvolutions, la corde se tend jusqu'à une belle hauteur (le bronze de la sculpture vient ici assurer l'aplomb tout en gardant sensible la texture) ; dans l'angle de son retour se tresse, peu visible, le passage d'une épaisseur à l'autre. Selon l'angle de vue, et sans qu'il y ait jeu d'illusion, le spectateur perçoit l'une des boules et sa corde augmentée ou diminuée par rapport à l'effet explicite de symétrie. Le dessin de la corde qui s'élève et redescend transmet un rythme musical, une sinusoïde, la courbe aiguë d'un lent boomerang, tel un souvenir dont on cherche et retrouve dans le présent la résonance, amplifiée ou amenuisée. À ce circuit se greffent des évocations, des impressions, des images. Dans la ligne se condense la musique, l'oscilloscope, les boucles baroques, la lourdeur et l'élan ; la brillance des sphères dans le vaste espace obscurci suggère les planètes, les trous noirs, la corde les équations et les théories de la physique. Ou encore : ce lien et le poids des boules esquissent la figure du prisonnier comme l'un des *Polders* qui montrait de tels poids au bout de chaînes (*Ball and chain*, l'album de Janis Joplin, exprime les relations d'amour sous cette image de dépendance...).

## Sculptures

Dans l'exposition « 4 between 2 and 3 » se trouvaient aussi des échos artistiques, des sculptures *revenantes*. Dans la salle principale symétriquement divisée, deux jets fins et continus de sable constituaient, depuis les deux cloisons opposées, deux tas réguliers et identiques. Leur noir intense parsemé d'éclats ténus, la sensation directe du matériau simple et raffiné, la perfection formelle des semi-cônes issue de la conjonction de la gravité et de l'écoulement du temps n'étaient pas sans évoquer à la fois le charbon de Kounellis et d'autres œuvres qui, à la fin des années 1960, ont redéfini la notion de sculpture. En 1966, Barry Flanagan fit un premier cône de sable blanc, creusé au centre<sup>17</sup>. Quelques mois plus tard, Carl Andre présentait *Grave [Tombe]*<sup>18</sup>, une œuvre réalisée en laissant s'écouler des sacs de sable depuis un étage. Ces artistes exposaient ainsi les forces physiques de la gravitation inscrites dans une temporalité aussitôt interrogée comme entropie par Smithson<sup>19</sup>. Ce dernier était également fasciné par la transformation du sable en verre, par les miroirs, les inversions symétriques, les strates. Au caractère scientifique des Américains, l'Arte povera substitua la sensualité des matériaux, l'imaginaire de l'énergie, la poésie des forces. Dans l'exposition de Tatiana Trouvé, l'écoulement inexorable du temps se mesure physiquement dans la rapidité étonnante du jet de sable et son extrême lenteur à opérer un changement visible (il est difficile de voir le tas augmenter dans le temps de visite de l'exposition). Le redoublement des semi-cônes évoque des mondes en miroir où, quel que soit l'espace, le sablier entropique ne se retourne pas. L'énergie sourd de l'origine invisible du sable, de sa texture profonde, de ses infimes brillances. Cette



Tatiana Trouvé, vue de l'exposition « 4 between 2 and 3 », Espace 315, Centre Pompidou, Paris, 2008



Tatiana Trouvé, *Sans titre (Rope)*, 2008, bronze, patine noire, photo Florian Kleinferrn



Tatiana Trouvé, vue de l'exposition « Double », Palais de Tokyo, Paris, 2007



Tatiana Trouvé, vue de l'exposition « 4 between 2 and 3 », Espace 315, Centre Pompidou, Paris, 2008, photo Florian Kleinferrn

démonstration physique communique avec l'énergie, plus latente, que le spectateur a pu percevoir à travers les verres sécuritaires de l'espace interdit, avant qu'il n'entre dans la salle principale. Dans ce dernier trois bouteilles de gaz (dont une inhabituellement haute), d'où fusaient des conduites à l'aboutissement invisible, laissaient peser une vague menace. Associées au sable noir velouté, ces bouteilles de gaz, les traces de brûlures et marques de chaleur devant deux lampes à bronzer de la grande salle, devenaient les indices d'un dialogue d'imaginaires entre Tatiana Trouvé et Iannis Kounellis. *Rope* se dessine alors en réponse au *Per purificare le parole* de Zorio (lequel écrit, à la même époque : « Les angles de prise de vue et les effets de réfraction peuvent être infinis [...]. Les points de repères amènent à d'autres images, les sons se déforment, les énergies s'élancent en quête d'énergies critiques<sup>20</sup>. »). Dans les dessins, les filets de cuivre qui connectent des espaces renvoient encore à Zorio, ou à Beuys, comme le font la sculpture aux tréteaux et aux anneaux de cuir, et la sorte de petit berceau/baignoire, et la patine noire qui les goudronne. Les « corridors » intensément éclairés de néons entrent en résonance avec les couloirs de Nauman (mais transposés en un dédale borgésien avec leurs jeux de miroirs). Les verres qui excluent le spectateur ou le mettent en position d'inquisiteur, c'est Dan Graham qui les a importés de l'architecture à la sculpture. En reprenant le bronze, l'artiste arrime l'ancienne technique de résistance de la sculpture au temps éphémère des œuvres de ses prédécesseurs. La dispersion des pièces elle-même n'est pas sans rappeler les photographies des expositions d'alors, qui donnaient tant d'importance à la respiration spatiale. Quant aux dessins, s'ils évoquent quelquefois les collages de Martha Rosler (*Bring the War home : House beautiful*, de 1972, par exemple), c'est qu'ils reprennent assez étroitement le style architectural « moderne » répandu alors dans les magazines, ou dans *Domus*, cette revue italienne alors incontournable pour les architectes (le père de Tatiana Trouvé enseignait l'architecture).

Cet appel à la langue partagée par les artistes précédents permet à l'artiste de se situer en dehors du subjectivisme de la mémoire personnelle, tout en testant leurs propositions à l'aune de sa propre expérience. Pour Tatiana Trouvé la brûlure n'est pas dans la marguerite de gaz, mais dans l'œil aveugle de la lampe à bronzer. La haute grille faisant écho à Mondrian apparaît telle l'entrée d'un palais du passé. Les rythmes universels et l'harmonie que cherchait le peintre hollandais et qui devaient s'étendre à toute architecture, à tout art, n'avaient pas prévu dans leur désir de clarté les espaces morts des architectures modernes, ou les couloirs trop éclairés des dédales administratifs. Le terrain du souvenir, des sensations et sentiments innommés parce qu'ils touchent l'espace noir des fantômes, approché au plus près de ses brûlures, fait se rejoindre l'espace de nos maisons modernes et le temps infini régi par l'entropie, les énergies physiques qui conditionnent nos vies (les conducteurs, le soleil) ou celles issues du vivant mort avec lesquels nous sommes en rapports de dépendance (le gaz, le charbon, le goudron).

## Une poétique de l'énigmatique

Les réutilisations manifestes d'œuvres antérieures, les reprises et citations sont aujourd'hui pratiques courantes. Elles ont peut-être pour point commun de travailler sur un phénomène intervenant à de multiples niveaux des sociétés postindustrielles, celui de l'enregistrement (mettre en mémoire des données, photographier, filmer, copier, enregistrer du son, sauvegarder, rejouer : numériser le réel pour en fabriquer un double afin de se rassurer contre sa perte). En dehors de ce point, les réutilisations d'œuvres sont ouvertes à la polysémie. Si certaines reprises sont proprement réflexives, d'autres, tout aussi nombreuses, ne font que transformer des œuvres fortes en simulacres par leur décontextualisation ou leur transformation en marchandise. Dans *Le Retour du réel*, Hal Foster, cherchant à distinguer entre une activité citationnelle reconduisant des valeurs convenues et une réinterrogation inventive du passé,



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2008, plâtre, peinture, verre, plexiglas, brûlure, métal, néons, cuivre, sable, eau, sel, huile, 480 x 810 x 570 cm, photo Florian Kleinefenn



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2008, bronze, projection, brûlure, 30 x 180 x 102 cm, photo Florian Kleinefenn

émet l'hypothèse suivante. Examinant les références explicites d'artistes et de mouvements qu'on ne lie pas familièrement aux procédures de reprise (Rauschenberg/Schwitters, le minimalisme/le constructivisme, les artistes tirant parti de Duchamp...), il dresse un parallèle entre la construction de l'histoire de l'art et celle du sujet. Il se réfère à cet égard au modèle freudien du traumatisme (mais revu par Lacan et Laplanche) et précise : « Un événement ne s'enregistre qu'à travers un autre qui le recode ; nous en arrivons à n'être qui nous sommes que dans "l'après coup"<sup>21</sup><sup>22</sup>. » Si cette explication ne traduit pas tout de la très grande visibilité actuelle du phénomène de reprise, elle inscrit l'enregistrement/recodage dans la procédure artistique elle-même, ce que la parenthèse moderniste avait tenté d'occulter. Ainsi peut-on considérer que les extensions de la sculpture qui ont mené aux performances et à toutes les formes imaginables d'installations s'enregistrent aujourd'hui dans un domaine moins disséminé, mais qui, ayant pris la mesure de ses propriétés et de son champ de significations, peut désormais se consacrer à sa force poétique. Si nous considérons que Tatiana Trouvé enregistre en ce sens la sculpture des artistes les plus significatifs qui en ont exploré et étendu les possibilités, que vise sa recodification ou qu'est-ce qui la nécessite ?

L'une des expériences les plus récurrentes que peut éprouver le spectateur dans une exposition de Tatiana Trouvé est une séduction mêlée d'un malaise indéfinissable. Certaines formes restent mystérieuses, à la croisée de plusieurs évocations (des malles ? des meubles ? des selles pour exercices physiques ?). D'autres se livrent tout entières sans que disparaisse de l'irrésolu. Les *Rocks* noirs d'où partent circuits et tuyaux jusqu'à des seaux de caoutchouc paraissent métaphoriser l'actuel épuisement des ressources terrestres (Zorio avec ses creusets et ses canoës donnait une vision primitive de la civilisation, Tatiana Trouvé celle d'une fin annoncée). Parallèlement les rochers où se pressent verrous et cadenas (et qui réactualisent les matériaux traditionnels de la sculpture, la pierre et le bronze) sont une image de l'appropriation parasite de notre terre/astéroïde. Cependant l'actualisation de nos préoccupations planétaires ne fait pas véritablement message ici, bien qu'elles s'insèrent dans le monde que l'artiste restitue. Car ces mêmes rochers exsudent en même temps une résistance clôturée plus indéfinissable, un autisme bouclé dont les clefs seraient perdues. Les queues de billard nommées *Priape* sont un autre exemple d'objet livrant sa signification sans délivrer d'un malaise : longues et tressées de cuir comme des fouets, elles laissent sourdre, dans la ténuité de leur écart au mur portant la trace de leur brûlure, la menace d'en réitérer la souffrance/jouissance. Entre l'identifiable et le troublant, dans la lumière contenue des expositions, le spectateur fait l'expérience de ce qu'il faut bien nommer une inquiétante étrangeté, au sens d'*unheimlich*, du familier dé-familiarisé tel que l'a défini Freud dans l'ouvrage où il aborde la question du double.

Dans quelle mesure cette notion psychanalytique trop sollicitée a-t-elle une pertinence ? On peut préférer comparer l'œuvre de l'artiste à ce que Calvino demandait à la littérature, et penser que son univers atteint « cette zone extraordinaire, indéfinissable, de l'imagination humaine, d'où sont sorties les œuvres de Lewis Carroll, Queneau, Borgès »<sup>23</sup>. Toutefois, si Tatiana Trouvé fait l'exploration de la mémoire, avec ses lapsus, ses déformations, ses changements de perspective transformant l'échelle des choses, si c'est l'univers psychique qui est exploré, la psychanalytique importe, non dans sa dimension thérapeutique, mais parce qu'elle a tenté une conceptualisation de cet endroit obscur et qu'elle propose à cet égard des outils théoriques. Sans s'inféoder à la psychanalyse, les surréalistes avaient fait de l'exploration mentale leur matériau artistique. Dans un ouvrage de 1993, *Compulsive Beauty*<sup>24</sup>, Hal Foster a ainsi comparé leurs œuvres à la théorie freudienne, pointant les divergences, mais aussi les récurrences et mécanismes partagés, dont il est alors légitime de penser qu'ils recouvrent la façon dont le psychisme humain se construit, dans les cultures occidentales, à cette période. En les soumettant à la lumière de recherches plus récentes en psychanalyse, notamment à celles de Jean Laplanche<sup>25</sup>, Foster fait apparaître le caractère transhistorique de certaines configurations.

127

MATHEU BRAND / Vanessa Morisset  
STINO / Marek Murawski CEAL FLOYER /  
WYWADE GUYTON / Dorothea von Hartmann  
VÖLLER / Guillaume Lorange MIKE KELLEY /  
Arvid PHILIPPE PARRENQ / Michel Gauthier  
ROCKENSCHALB / Larisa Dryarova ANRI  
Craikler TATIANA TROUVÉ / Frédéric Paul  
TROIGT / Hélène Meisel CERITH WYN EVANS /  
Harward RAPHAËL ZARKA

20/27  
n°3 2009  
Sylvie Coëllier

M19



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2008, bronze, patine noire,  
104 x 48 x 32 cm, photo Florian Kleinfenn



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2008, bronze, 110 x 138 x 59 cm,  
photo Florian Kleinfenn





**20/27**

Arnold Ferns **MATHEU BRAND** / Vanessa Morozot  
**DIDER FAUSTINO** / Mare Musacchio **CEAL FLOYER** /  
Magdalena Libby **WADE GUYTON** / Dorothea von Hartmann  
**CARSTEN HÖLLER** / Guillaume Lorange **MIKE KELLEY** /  
Florence Celeste **PHILIPPE PARRINO** / Michel Gauthier  
**GERHARD ROCKENSCHALB** / Larissa Drury **ANRI**  
**SALA** / Sylvie Chelba **TATIANA TROUVÉ** / Frédéric Paul  
**RICHARD WRIGHT** / Hélène Meisel **CERITH WYN EVANS** /  
Elisabeth Wernsdorf **RAFFAËL ZARNA**

**20/27**  
n°3 2009  
Sylvie Coëllier

M19



Tatiana Trouvé, *Polder (détail)*, 2007, Pierre, métal peint, peinture époxy noire, 260 x 450 x 300 cm, photo Florian Kleinfenn

# 20/27

Arnould Péro **MATHEU BRAND** / Vanessa Morisset  
**DOIER FAUSTINO** / Mare Musacchio **CEAL FLOYER** /  
Marjane Liby **WADE GUYTON** / Dorothea von Hartmann  
**CARSTEN HÖLLER** / Guillaume Lengre **MIKE KELLEY** /  
Florence Orléans **PHILIPPE PARRINO** / Michel Gauthier  
**GERRALD ROCKENSCHALB** / Lantia Dryansky **ANRI**  
**SALA** / Sylvie Coëllier **TATIANA TROUVÉ** / Frédéric Paul  
**RICHARD WRIGHT** / Hélène Meuz **CERITH WYN EVANS** /  
Elizabeth Welterwad **RAPHAËL ZARNA**

M19



# 20/27

## n°3 2009

### Sylvie Coëllier

(Dellspurger, Gonzalès-Foerster, Lynch, Gordon, Ahtila...). Fantômes eux-mêmes ne manquent pas (Séchas, Breuning...).

Dans un article<sup>30</sup> sur la photographie paru en 2000, Laura Mulvey revient sur « l'inquiétante étrangeté » et le double dont Freud souligne qu'il est l'énergie de la puissance de la mort<sup>31</sup>. Freud part d'un article de Jentsch sur la sensation d'étrangeté à une « incertitude intellectuelle » face à l'introuvable familial. Le père de la psychanalyse en récuse l'hypothèse, l'*unheimlich* n'est que le retour d'un connu refoulé, l'angoisse de castration. Pourtant, dans son essai Freud revient sur l'hypothèse de Jentsch par rapport au sentiment de l'étrangeté à une présence dont on ne sait si elle est morte ou vivante. Il attribue ce dernier, à « l'antique conception de l'animisme »<sup>32</sup> qui ferait retour à un monde compris auprès de personnes intellectuellement sophistiquées. « Ce passage presque dans ce passage », écrit alors Mulvey, « de nouvelles inversions difficiles à saisir d'emblée, peuvent précipiter une résurgence de ce que nous sommes ou, pour le dire avec les mots de Calvino : « Plus nos maisons sont hautes, leurs murs ruissellent de fantômes ; les rêves du progrès et de la modernité sont les incubes »<sup>34</sup>. L'une de ces périodes d'incertitude, ajoute en substance Mulvey, est le XIX<sup>e</sup> siècle qui suscita le fameux conte d'Hoffmann sur le docteur Hoffmann, de fantômes, le spiritisme, le somnambulisme – toutes questions qui ont intéressé un certain nombre d'artistes et de critiques aujourd'hui. En témoignent les œuvres récentes intitulées, « Spectrarium, Les fantômes dans la machine »<sup>35</sup>, qui illustrent la liaison fantasmatique entre le travail des processeurs numériques et l'univers fantomatique. Sans céder aux croyances (pour Mulvey, par exemple, l'incertitude intellectuelle » entre le vivant et le mort mise en scène par Jeff Wall est la mise en œuvre de tels fantômes donne forme à l'imaginaire visuel), la mise en œuvre de tels fantômes donne forme à l'imaginaire visuel à une dimension vertigineuse et impalpable, des incertitudes du clonage, de la course à la conquête et à la garde de toutes les parcelles du monde par leur remplacement simultané, etc. Pour des artistes cités plus haut, la référence au double et aux fantômes n'est pas spectacularisée, elle est le soutènement de l'organisation interne de l'œuvre, c'est la pénétration du changement de perception du monde se produisant

# 20/27

Amour Pierre **MATHEU BRIAND** / Vanessa Morisset  
**DIDER FAUSTINO** / Marie Muracciole **CEAL FLOYER** /  
Marjolaine Lévy **WADE GUYTON** / Dorothea von Hartmann  
**CARSTEN HÖLLER** / Guillaume Lorange **MIKE KELLEY** /  
Florence Ostende **PHILIPPE PARRENO** / Michel Gauthier  
**GERRALD ROCKENSCHAUS** / Larisa Dryarsky **ANNE**  
**SALA** / Sylvie Coëllier **TATIANA TROUVÉ** / Frédéric Paul  
**RICHARD WRIGHT** / Hélène Massot **CERITH WYN EVANS** /  
Elisabeth Wehenwald **RAPHAËL ZARKA**

# 20/27

n°3 2009  
Sylvie Coëllier

M19



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites, Module de grève*, 2002, bois, métal, caoutchouc, projecteur di-  
chaîne hi-fi, skaï, baladeuse, nylon, scotch, PVC, outils, plastique, 150 x 220 x 150 cm, photo Laurent Edelin



**20/27**

Arnold Ferns **MATHEU BRAND** / Vanessa Montesi  
**DIDER FAUSTINO** / Maria Muracciole **CEAL FLOYD**  
Martine Lévy **WADE GUYTON** / Dorothea von Hart  
**CARSTEN HÖLLER** / Guillaume Longy **MIKE KEL**  
Florence Orléans **PHILIPPE PARRENO** / Michel De  
**GERNALD ROCKENSCHAU** / Larisa Dymarsky  
**SALA** / Sylvie Orléans **TATIANA TROUVE** / Frederic  
**RICHARD WRIGHT** / Hélène Messel **CERITH WYN E**  
Elisabeth Wetterski **RAPHAËL ZARKA**

**M**  
|||



positives,  
ne

