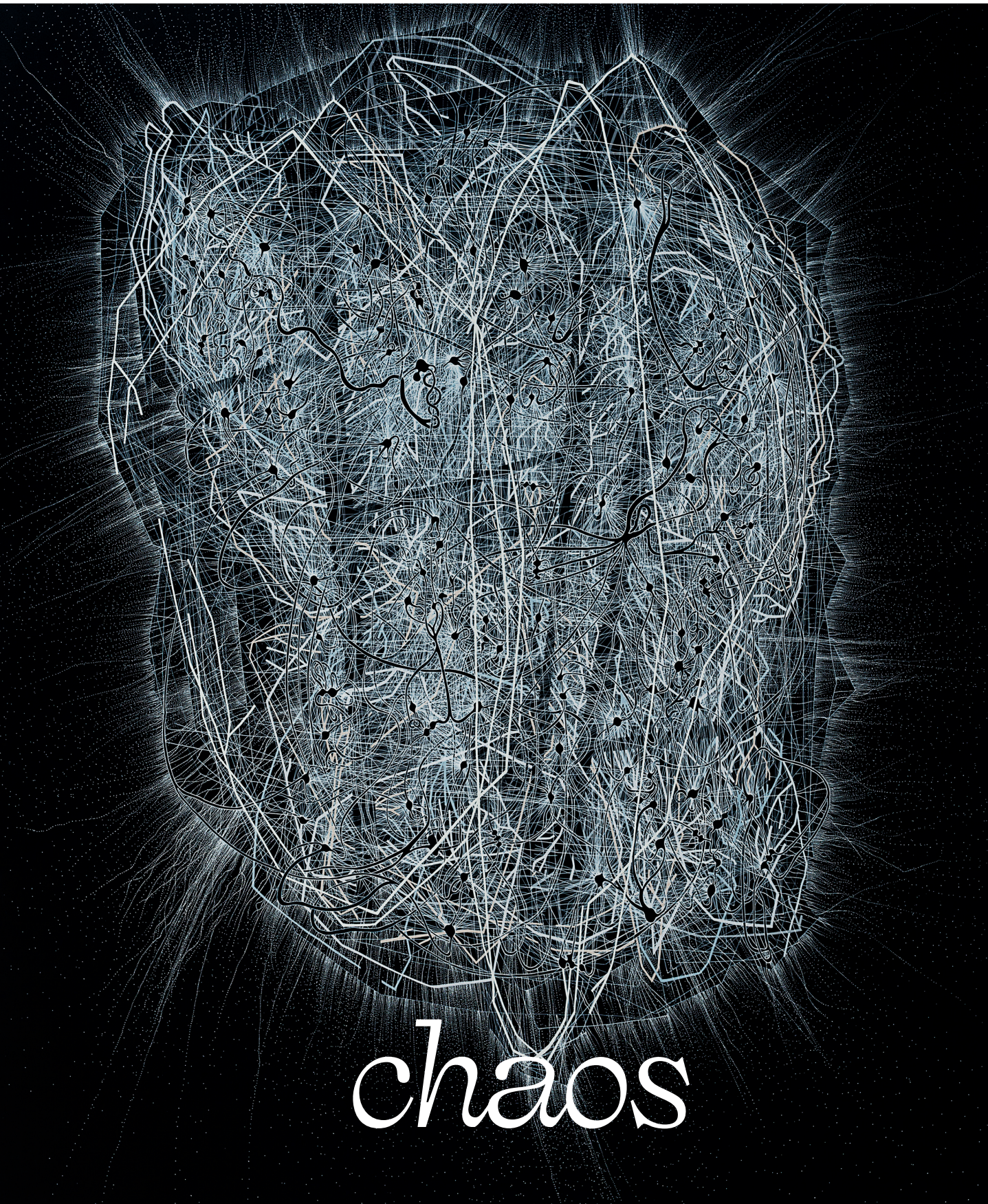
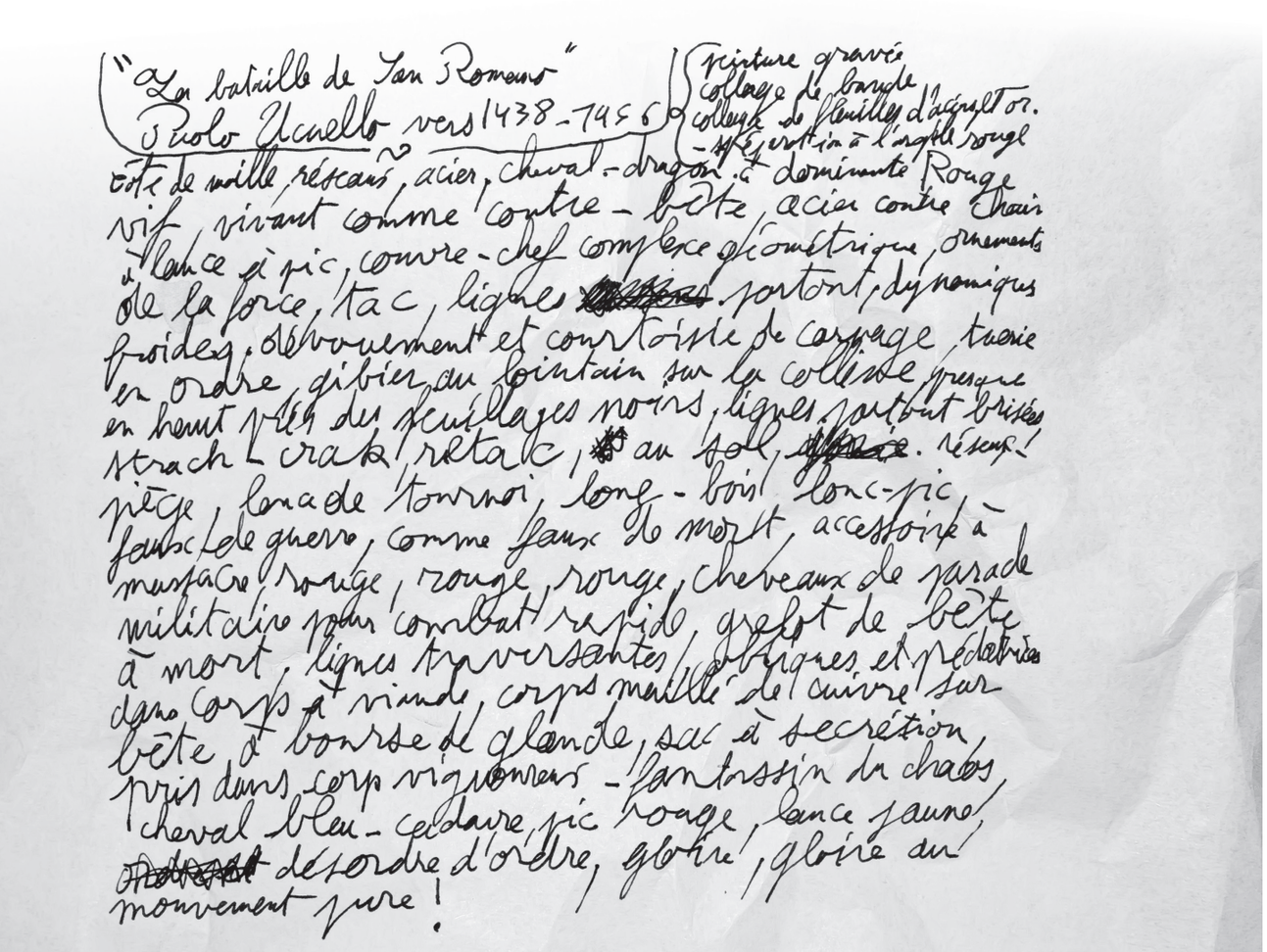
l'être lieu

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°15 mars 2023 GRATUIT



chaos

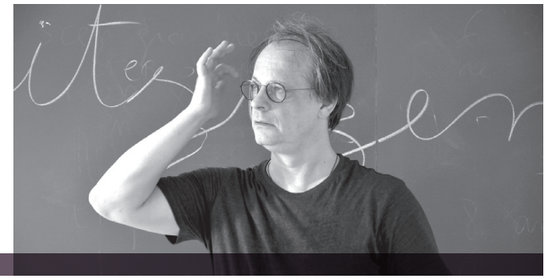


Interprétation personnelle de l'oeuvre de Paolo Uccello, ***Bernardino della Ciarda désarçonné***, 1456
(détrempe sur bois, 323 x 180 cm, musée des Offices, Florence) par Alexis Trousset.

N°15
mars 2023
l'être lieu

chaos

Revue de la résidence de l'artiste Alexis Trousset à L'être lieu de septembre 2022 à mars 2023



L'ordre du chaos — 4
Claude Slowik

Notre père (ou notre mère) le chaos : Visions antiques de naissances et renaissances — 6
Élise Gillon-Bavaro

'Les 120 journées de Sodome', Faire conte et décomptes du chaos — 10
Ismaël Lesueur

Set the House on Fire : se (re)construire par le chaos — 13
Elodie Legendre

Vieillesse : l'irregardable chaos ? — 16
Pauline Leserre

Alexis Trousset, un Sisyphe heureux — 19
Patricia Marszal

Alexis Trousset, archéologue du chaos? — 24
Reine-Marie Bérard

Arthur Cravan chez les grecs : manifeste pour une esthétique bée — 26
Antoni Collot

Chaos et création — 29
Adeline Liébert

Le Chaos : confusion générale des éléments de la matière, souvent préalable à un nouvel ordre — 32
Mathys Domergue

CHAOS, CHAOÏDES, CHAOSMOS, CHAOSMOSES — 35
Philippe Louguet

Première rencontre avec Alexis Trousset — 38

Alexis Trousset, chaos debout — 46
Arnaud Bouaniche

Indice d'ordre et vide chaotique — 48
Entretien avec Alexis Trousset

COLLISIONS — 56
Maxime Manac'h

'Promesses du chaos' — 60
Exposition à L'être lieu

Corpus artistique 'CHAOS' — 66
Éléonore Deltombe et Bérénys Kwiatkowski

Histoire(s) de gravure — 68
Zélie Taffeiren

Gravure sur bois — 70
Séléné Dekeyser-Acquart

Réalisations graphiques — 72
Sarah Jandos et Noémie Taffin

Tu le connais ce vertige — 74
Tristan Trémeau

à propos de... — 77
Alexis Trousset

Couverture : Alexis trousset, ***S'élever à la particule***, 200 x 149 cm, 2016-2017, encre et acrylique sur châssis. Photographie © Olivier Despicht

L'ordre du chaos

Claude Slowik
Historien des sciences

Le CHAOS, commençons par le sens usuel et commun attesté par le dictionnaire (Larousse, 1997)
nom masculin (latin *chaos*, du grec *khaos*, abîme)
1. Confusion générale des éléments de la matière, avant la formation du monde.
2. Ensemble de choses sens dessus dessous et donnant l'image de la destruction, de la ruine, du désordre : Le chaos des immeubles effondrés.

On constate que le sens référencé en premier, contrairement à l'annonce, n'est pas si usuel que cela, cependant nous parvenons à comprendre comment on peut glisser de lui jusqu'au sens n°2 qui lui est bien usuel et commun, celui de grand désordre. Dans un premier temps, le chaos est ce qui précède l'émergence d'une puissance organisatrice et le chaos serait ce qu'il y avait avant le monde tel que nous le connaissons, le monde aurait un préalable, une soupe de même pas matière qui attendrait ... qui attendrait quoi ?... qui attendrait qui ? Erwin Schrödinger et les équations de la mécanique quantique, Albert Einstein et la relativité générale ... D'une certaine manière le chaos régnant dans la chambre d'un adolescent attend la puissance organisatrice du parent qui depuis peu n'est pas obligatoirement la mère mais à qui à coup sûr a obtenu le prix Nobel de l'exaspération.

Notre système solaire, notre galaxie ne sont pas chaotiques, Dieu merci, mais d'autres régions du cosmos, comme les nébuleuses sont des régions de grand désordre. Ainsi l'univers actuel serait spatialement un agencement de régions structurées propres à accueillir éventuellement la vie et d'autres zones où régnerait le froid sidéral ou alors l'enfer plus que de Dante.

Notons quand même dans les deux significations la présence de la notion de désordre : un désordre qui attend l'ordre, un désordre qui succède à l'ordre. Si l'on croit donc à une organisation cyclique du monde et si l'on efface les connotations religieuses il y apparait une circularité : chaos-ordre-chaos ... point de jugement dernier, point de grand soir qui finirait l'histoire, juste un éternel retour.

À titre de notion scientifique, la branche de la connaissance que l'on appelle *« théorie du chaos »* a acquis droit de cité récemment (1970) et comme toute théorie nouvelle a d'abord été l'apanage de marginaux travaillant à l'écart des autoroutes conceptuelles de la science établie. Le titre est d'ailleurs significatif, il s'agissait pour les initiateurs de cette théorie de saisir l'insaisissable. Les mains conceptuelles des physiciens étant les figures et les équations qui se devaient de posséder une certaine régularité, il s'agissait alors de s'emparer par ces mêmes outils, ceux de la science, s'emparer par ces outils, géométriques et fonctionnels, défaillants jusqu'à maintenant ce qui avait était exclus de la représentabilité ou du calcul. Voir l'invisible, prévoir l'imprévisible, calculer l'incalculable.

Précisons toute suite que malgré tout le respect et peut être l'admiration que nous avons pour Mandelbrot et ses fractales, nous considérons que sa vision suggérerant que l'infiniment grand (fractionné de manière infiniment répétée) permettrait d'atteindre la vérité essentielle et irréductible de la nature et de la matière se révèle dans bien des cas tout à fait inopérante. Ainsi la vérité de l'atome n'est en aucun cas saisissable par une réduction conceptuelle de la vérité du système solaire, le nôtre ou un hypothétique autre à découvrir.

Par contre le mouvement brownien dans son développement historique et son implication scientifique et philosophique nous parait être beaucoup plus nourrissant intellectuellement.

"Il arrive parfois qu'une goutte d'eau soit emprisonnée dans un morceau de lave lors du refroidissement de celle-ci. Au début du XIX^e siècle, le botaniste écossais Robert Brown découvrit une telle goutte dans un morceau de quartz; cette goutte d'eau était restée intacte pendant des millions d'années et aucune spore ni aucun pollen portés par le vent et la pluie n'avaient pu la contaminer. Il examina la goutte d'eau à l'aide d'un microscope: suspendues dans l'eau, un grand nombre de particules minuscules étaient animées d'un mouvement irrégulier et incessant. Le mouvement était familier à Brown : il l'avait déjà observé pour des grains de pollen en suspension dans l'eau. Cette nouvelle expérience rendait caduque son explication antérieure du phénomène, à savoir que « la vitalité est conservée par les « molécules » d'une plante longtemps après la mort de la plante et que ces molécules « vivaient » puisqu'elles bougeaient ». Brown conclut alors, à juste titre, que l'agitation des particules emprisonnées à l'intérieur du quartz devait être un phénomène plus physique que biologique, mais il n'alla pas plus loin dans son raisonnement."[1]

Cette citation fait apparaitre plusieurs conceptions du mouvement. Il est important de se dire que le fluide observé par Brown au microscope est immobile, dans un premier temps Robert Brown observant le mouvement incessant de ses grains de pollens le considère comme une trace de la vie qui persisterait, le mouvement spontané et éternel ne pouvant être que le privilège de la vie, qui persisterait à titre de trace dans les grains de pollen. Son observation de grains de poussière dans la goutte emprisonnée dans le quartz l'amène donc à une remise en cause de cette affirmation toute raisonnable et aboutit à un vide conceptuel qui ne sera questionné que 80 ans plus tard.

1- Bernard Lavenda, *L'ordre du chaos*, Bibliothèque pour la science (1989)

MOUVEMENT BROWNIEN
d'une particule microscopique en suspension dans l'eau (figure du haut). Ce mouvement d'une particule a été dessiné d'après observation par le physicien Jean Perrin, en 1912: les points anguleux de la ligne brisée représentent les positions de la particule toutes les 30 secondes; J. Perrin a noté que de tels graphiques *« ne donnent qu'un faible aperçu de l'extraordinaire discontinuité de la trajectoire réelle »*, si l'on agrandit une petite partie de la trajectoire et que la position de la particule est repérée 100 fois plus souvent, on retrouve, à une autre échelle, la complexité de la trajectoire originale.

Il y aurait dans la nature une possibilité pour un mouvement perpétuel qui ne se ralentit pas et dont la cause nous échappe. C'est d'ailleurs bien étrangement que l'on retrouve Albert Einstein en 1905 qui ne connaissant pas le mouvement brownien en fournit pour ainsi dire une mise en équation. Entre les mains d'Einstein l'incalculable devient calculable et Jean Perin, prix Nobel en 1926, soumettant l'article d'Einstein à l'expérimentation en fera un élément de preuve pour l'existence des atomes.

La théorie du chaos est aujourd'hui bien établie, elle a fait l'objet de nombreuses recherches et nous indiquerons, pour le lecteur intéressé en fin d'article quelques ouvrages de vulgarisation qui lui sont consacrées.

Nous allons nous attacher à ce que le mouvement brownien nous apporte comme surprise conceptuelle, et qui d'une certaine manière peut enrichir notre regard.

Le mouvement brownien contient un paradoxe qui provoque une vigilance. Le liquide dans lequel les grains de pollen ou de poussière sont dispersée est au repos, incontestablement au repos. Même une observation attentive ne contredit pas ce fait irrécusable. Il faut un instrument, le microscope pour voir le mouvement. Nous sommes donc alertés, le changement d'échelle, le grossissement du microscope nous oblige à reprendre notre jugement. L'observation instrumentée et précise, n'augmente pas la précision de nos affirmations mais la contredit. En est-il ainsi pour d'autres phénomènes physiques, pour d'autres aspects de la vie ?

Une société d'abondance, riche et radieuse pourrait-elle contenir répartie uniformément de la pauvreté, du manque, du désespoir ? La question du pourquoi de ces mouvements désarticulés a permis aux théoriciens de prouver l'existence des molécules et même de calculer leur nombre, molécules beaucoup plus petites que les grains de pollens, molécules que l'on ne voyait d'aucune manière à cette époque. Nous sommes donc en présence d'une cascade d'invisibilité, et l'outil cette fois ci n'est pas un dispositif matériel mais un outil théorique, l'analyse statistique. Muni de l'outil statistique notre icone de la science, Albert Einstein a pu fournir les formules qui ont permis de calculer le fameux nombre d'Avogadro, et finalement ce mouvement brownien, paradoxal sous une analyse de bon sens, a été une occasion de progrès pour la science physique.

Attachons-nous à un autre défi que le mouvement brownien pose aux chercheurs. Une des obligations pour une expérience de prétendre au statut d'expérience scientifique c'est sa reproductibilité. Dans le mouvement brownien il n'en est pas question, chaque trajectoire est individuelle, 100 observations de 100 grains de pollen vont aboutir à 100 trajectoires différentes. Comment faire de la science avec un tel monstre ? A nouveau c'est un outil théorique qui permet de calculer une vitesse, une vitesse moyenne, moyenne quadratique puisque la moyenne simple celle des bulletins scolaires donnerait zéro ce qui est la moindre des choses pour un corps globalement immobile.

Il nous reste une particularité du mouvement brownien à envisager. La mécanique classique utilise des équations. Les équations sont des égalités entre des quantités momentanément inconnues, égalités presque toujours fausses. Il s'agit donc pour les savants de trouver ces quantités qui rendent les égalités justes. Ce que nous appelons ici des quantités ne sont pas des nombres mais des fonctions. Cette recherche ne se fait pas au hasard, on recherche des fonctions assez régulières qui se prêtent bien aux calculs, en général les équations contiennent déjà l'hypothèse de régularité. L'équation fondamentale de la dynamique $F = m.(d^2x/dt^2)$ contient ainsi l'hypothèse que la position du corps étudié est une fonction dérivable deux fois. En conséquence la représentation géométrique de la trajectoire sera une courbe sans pointe, par exemple l'ellipse de la trajectoire terrestre autour du soleil. Quand on observe la courbe suivie par le grain de pollen il n'est pas question de courbe tranquille et donc notre savoir-faire, fruit de plus de deux siècles de labeur acharné, d'expériences méticuleuses et de calculs subtils devient caduque. Notre belle science newtonienne se retrouve ruinée. La statistique sera bien notre seul espoir de restaurer une certaine prévisibilité calculatoire. Rassurons-nous, les scientifiques ont appris à le faire. Les scientifiques savent ce qu'ils peuvent prévoir et aussi ce qu'ils ne peuvent pas prévoir, mais il y a un résidu d'incertitude ainsi la météorologie, science incontestable, ne pourra sans doute jamais vous conseiller de prendre ou de ne pas prendre votre parapluie au-delà de huit jours. Sommes-nous des grains de pollen lancés un beau matin dans ce fluide pas même au repos qu'est le torrent de la vie ? N'Avons-nous finalement aucun pouvoir sur notre destin ? Sans doute sommes-nous soumis de toutes parts aux chocs des molécules de réglementations, de préjugés qui nous poussent tantôt à droite tantôt à gauche. Quelle est donc notre vitesse quadratique moyenne ? Est-ce ce que suggèrent les œuvres que nous propose Alexis Trousset ? ●

Quelques ouvrages de référence sur le chaos :

James Gleick, *La théorie du chaos, vers une science nouvelle*, Champs Flammarion (1987 pour l'édition originale, en anglais)
Pierre Bergé, Yves Pomeau, Monique Dubois-Gange, *Les rythmes du chaos*, Odile Jacobs (1994)
Ordre et désordre, la Recherche hors-série N°9, novembre-décembre 2002
L'ordre du chaos, bibliothèque pour la science (1977)
Le chaos, dossier Pour la Science (janvier 1995)

Notre père (ou notre mère) le chaos : Visions antiques de naissances et renaissances

Élise Gillon-Bavaro
Professeur de lettres classiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

« Tout d'abord, donc, naquit Béance, puis ensuite
Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais de tous les immortels qui habitent les sommets de l'Olympe enneigé et les Tartares brumeux au creux de la terre aux larges routes, et aussi Amour, lui le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, de tous les dieux et de tous les hommes, dompte dans la poitrine l'esprit et le sage vouloir. »[1]

Théogonie, vers 116-122

Hésiode et la naissance du Chaos

Au tournant des VIIIe et VIIe siècles avant notre ère, Hésiode, premier auteur grec identifié[2], chante la *naissance des dieux* dans l'épopée qui porte ce nom, la *Théogonie*. Le dieu primordial, Chaos, représente la béance originelle, le vide primitif qui s'ouvre et permet le surgissement de toutes les autres divinités ; de lui, nous n'apprenons que le nom, qui le caractérise assez – Hiatus ou Béance, comme celle d'une bouche qui s'ouvre. Après lui survient Gaïa, la Terre, dans le même type de génération spontanée, sans qu'aucune origine lui soit attribuée : elle n'émerge pas forcément du Chaos lui-même mais jamais elle n'aurait trouvé sa place sans cette béance préexistante, elle qui, d'après le poète, constitue le lieu de tous les autres dieux. Éros, le désir, fait alors son apparition comme le troisième de cette triade originelle, et le mieux doté en superlatifs, « le plus beau », suprême divinité capable d'asseoir sa domination sur tout être humain ou divin. Ainsi le Chaos ouvre-t-il le champ à toutes les divinités qui forment ensemble l'univers dans la conception animiste du poème : chaque réalité du monde surgit comme un dieu naissant grâce à l'ouverture originelle.

« De Béance naquirent Érèbe et la noire Nuit ;
et de Nuit, à leur tour, sortirent Éther et Jour
qu'elle enfanta après les avoir conçus unie d'une union sexuelle avec l'Érèbe.
Terre, elle, accoucha d'abord d'un être égal à elle-même,
Ciel étoilé, capable de la couvrir tout entière,
qui devait offrir aux dieux bienheureux
une assise sûre à jamais.»

Théogonie, vers 123-128

Hésiode présente le Chaos, de genre grammatical neutre, comme le premier parent parmi les dieux, dans la mesure où il engendre spontanément deux enfants, l'un masculin, Érèbe, la Ténèbre opaque, et l'autre, la Nuit, première mère féminine au monde, avant même la Terre : le frère et la sœur primitifs, Érèbe et Nuit, nés de l'unique Chaos par parthénogenèse, sans avoir d'autre père ou mère, s'unissent d'amour pour mettre au monde les premiers enfants nés d'un rapport sexuel, encore un garçon et une fille, la Clarté d'azur, Éther, et le Jour, Hémèra – comme si la passion amoureuse, *philotès*, se révélait capable de renverser l'obscurité redoublée en lumière et de faire naître le jour de la nuit. Avant que le Ciel ne naisse de la Terre par parthénogenèse, avant que ne surgissent les générations successives et concurrentes des dieux Titans et Olympiens, existaient donc déjà la nuit et le jour, issus tous les deux du Chaos. Celui-ci fonde une lignée parallèle à celle des descendants de la Terre et du Ciel, lignée dont le fil est renoué plus loin dans le poème[3] : parmi les descendants de la Nuit, conçus sans intervention d'un géniteur, on retrouve entre autres, du côté obscur, le Destin et le Serment, auxquels sont soumis même les dieux, la Mort et son frère le Sommeil, les Parques, la Passion amoureuse (une autre *philotès*), la Vengeance et la Discorde, c'est-à-dire Éris, mère elle-même notamment de la Peine, de la Famine et des Guerres. Telle est selon Hésiode la descendance du Chaos, qui régit les destinées humaines et divines.

© MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Ancien fonds.

Hendrick Goltzius, ***La libération du Chaos ou la création des quatre éléments***, 1589, Burin, 17,9 x 25,7 cm.

Toute la *Théogonie* s'articule ensuite autour des conflits qui opposent les descendants de la Terre et du Ciel, chaque génération évinçant la précédente en de terribles combats qui culminent avec la Gigantomachie, au cours de laquelle les dieux Olympiens jouent sur la rivalité entre les géants aux cent mains, les Hécatonchires, et leurs grands frères les Titans pour neutraliser ces derniers. Ensuite, les Olympiens se répartissent le pouvoir sur les divers domaines de l'univers, le ciel, la mer et les profondeurs souterraines, et les hommes se séparent des dieux (sans qu'on sache précisément comment sont nés les mortels) : l'ordre universel est enfin assuré à l'issue de la *Théogonie*, dans un parcours mythologique qui mène de la divinité *Chaos* à un *cosmos* plus abstrait, régulé par les divinités olympiennes.

Le chaos rationnel des Romains

Cette vision théologique et mythique du chaos est remise en cause par des conceptions plus rationnelles, notamment chez les philosophes épicuriens : le poète Lucrèce, vers le milieu du Ier siècle avant notre ère, synthétise la doctrine du philosophe Épicure (342-270 avant J.-C.) dans une épopée didactique, *La Nature des choses (De rerum natura)*. Des deux éléments primordiaux, les atomes et le vide, c'est le vide qui correspondrait le mieux à la conception archaïque du chaos comme béance, mais ce n'est qu'un espace atone traversé par des corpuscules de matière. Chez Lucrèce, les potentialités génératives sont représentées par une autre notion épicurienne, le *clinamen*, la « déviation » aléatoire qui permet aux atomes de se rencontrer :

« Lorsque les corpuscules sont entraînés verticalement vers le bas à travers le vide par leur propre poids, il leur arrive, on ne sait ni quand ni où, de dévier un peu dans l'espace, si peu qu'à peine pourrait-on dire que le mouvement a changé.
Mais s'ils ne faisaient couramment cet écart, tous tomberaient comme des gouttes de pluie vers le bas, à travers le vide immense, et des atomes ne serait née aucune rencontre, aucun choc n'aurait été créé ; ainsi la nature n'aurait jamais rien créé. »

La Nature des choses II, vers 217-224

La mystérieuse déviance des atomes dans leur chute parallèle à travers le vide constitue le point aveugle de l'entreprise de rationalisation épicurienne : il faut postuler cet écart créateur, d'occurrence répétée selon Lucrèce (qui

Enuma Elish provenant de la Bibliothèque d'Assurbanipal de Ninive, VIIe siècle av. J.-C., The British Museum.

emploie le verbe d'habitude *solerent*) – faute de quoi il serait incompréhensible que les atomes puissent se heurter et s'accrocher les uns aux autres pour produire les mondes. Il s'agit du lieu d'incertitude de cette doctrine rationaliste : « on ne sait ni quand ni où », mais ce désordre est nécessaire à l'apparition des mondes et à la naissance de la nature elle-même comme processus d'accrétion et de destruction.

Un demi-siècle plus tard, au tout début de notre ère, Ovide renoue dans les *Métamorphoses* avec l'épopée mythologique, mais de manière ironique, sans renier les apports de la rationalité, désormais intégrés à l'horizon intellectuel commun :

« Avant la mer, les terres et le ciel qui couvre tout,
la nature dans l'univers entier ne présentait qu'un seul visage,
que l'on nomma chaos, masse grossière et confuse,
rien d'autre qu'un poids inerte et, entassées en un même lieu,
mal jointes et en guerre, les semences des choses.
Nul Titan ne dispensait encore au monde sa lumière,
la nouvelle Phébé, en croissant, ne renouvelait pas ses cornes,
la terre n'était pas suspendue dans l'air qui l'entourait,
équilibrée par son propre poids et, sur le long bord
des terres, Amphitrite n'avait pas encore étendu ses bras.
Il y avait là bien sûr et la terre et la mer et l'air,
mais la terre était instable, l'onde non navigable,
l'air privé de lumière. Rien ne gardait sa forme propre,
et chaque élément s'opposait aux autres, car dans un même corps
le froid luttait contre le chaud, l'humide contre le sec,
le mou avec le dur, le pesant avec le sans poids.
Un dieu, une nature meilleure, mit fin à ce conflit.
En effet il sépara les terres du ciel, et les flots des terres,
et isola de l'air épais le ciel limpide. »[4]

Métamorphoses I, 5-23

Le chaos originel des *Métamorphoses* est caractérisé à la fois par l'absence des grandes réalités du monde, soleil, lune, océan, et des divinités qui leur étaient traditionnellement attachées, le Titan Hélios, Séléné et Amphitrite, et par la présence de tous les éléments constitutifs de ces réalités, la terre, l'air, l'eau et leurs propriétés, le froid, le chaud, l'humide, le sec, etc. : tout existe en puissance dans un

mélange généralisé des contraires qui ne permet à rien d'exprimer sa qualité propre. Ces « semences des choses », *semina rerum*, comme se plaît à les caractériser Ovide en reprenant un vocabulaire philosophique, doivent sortir du magma primordial afin de développer leurs potentialités : le contact avec les éléments contraire les anéantit en les privant de leurs propriétés. C'est le rôle de la divinité, d'*« une nature meilleure »* (et [...] *melior natura*), comme la qualifie Ovide en usant d'une périphrase rationalisante, de séparer tous les principes des choses en attribuant à chacun un espace distinct, créant ainsi l'ordre cosmique.

Aux origines du chaos, Babylone

La conception ovidienne du chaos, bien que rationalisée, s'inspire non seulement des philosophies et mythologies grecques et romaines, mais aussi d'une épopée bien plus ancienne, nommée d'après ses premiers mots *Enuma Elish*, « Lorsqu'en haut ». Les tablettes cunéiformes qui en gardent le texte ont été retrouvées au XIXe siècle dans les ruines de Ninive, sur le territoire de l'Irak actuel, mais on sait que le récit, connu des Perses, a été transmis durant l'Antiquité et a circulé dans le monde grec. Originellement écrite en akkadien, cette épopée babylonienne voit ses origines remonter au XIIe siècle avant notre ère, bien que les tablettes conservées datent du VIIe siècle. Le poème raconte la naissance des dieux, la création du monde et celle de l'homme. Aux origines, il n'y avait ni ciel ni terre, rien qu'un mélange d'eau saumâtre :

« Lorsqu'en haut le ciel n'était pas encore nommé,
qu'en bas la terre n'avait pas de nom,
seuls l'Apsū, l'océan d'eau douce primordial
qui engendra les dieux,
et Tiamat, la mer qui les enfanta tous,
mêlaient leurs eaux en un tout.
Nul buisson de roseaux n'était assemblé,
nulle cannaie n'était visible,
alors qu'aucun des dieux n'était apparu,
n'étant appelé d'un nom, ni pourvu d'un destin,
en leur sein, des dieux furent créés. »[5]

Tablette I, 1-10

L'état primordial est caractérisé à la fois par l'absence de langage, de « noms », qui signale l'absence des choses, par l'absence de la nature sous les espèces de la végétation, et par l'absence de divinités autres que l'eau douce et l'eau salée, qui se trouvent encore mêlées comme les contraires d'Ovide. De cette union première naissent tous les dieux, avant qu'ils n'organisent le monde et ne créent l'homme.

L'influence d'*Enuma Elish* transparaît notamment dans le poème liminaire de la Genèse, premier récit de création dans la Bible hébraïque. Ce chapitre initial constitue sans doute l'un des passages les plus tardifs du livre de la Genèse, car sa rédaction remonte au temps de l'exil à Babylone, au VIe siècle avant notre ère.

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or
la terre n'était que solitude et chaos ; des ténèbres
couvraient la face de l'abîme, et le souffle de Dieu planait
à la surface des eaux. »[6]

Genèse 1, 1-2

La poésie babylonienne est adaptée aux croyances des exilés d'Israël, puisque la création est attribuée à un Dieu unique dont l'apparition, au troisième mot du texte, n'est précédée que par la notion de « commencement » et par le verbe « créer » au singulier[7]. Terre et eau préexistent à la création, mais dans un état d'obscurité et de chaos : la terre est *tohu vabohu*, וְהֹ֥הוּ וָבֹ֖הוּ, selon une expression hébraïque qui a donné en français le « tohu-bohu », désordre sans nom et vacarme informe. Le premier de ces deux mots, *tohu*, assez fréquent dans la Bible hébraïque, désigne couramment le vide, le néant, la vanité[8], voire la fraude[9], et toutes sortes de lieux vides, de la ville désertée au paysage désertique[10] ; lui font écho dans le même verset les sonorités du mot *tehum*, תְּה֑וֹם, l'« abîme », qui renvoie en général à des eaux très profondes et tumultueuses. Le deuxième terme, *bohu*, traduit généralement par « informe » ou « chaos », ne se rencontre qu'en deux autres occurrences dans tout le corpus biblique, et seulement associé au premier, *tohu*. Ces deux vocables, réunis dans des discours prophétiques, n'évoquent plus alors l'état préexistant à la formation du monde, mais l'état de destruction consécutif à une punition divine. Ainsi le prophète Isaïe évoque-t-il la destruction du royaume d'Édom :

« Le pélican et le hérisson en prendront possession,
la chouette et le corbeau l'habiteront.
On y étendra le cordeau du vide.
Et le niveau du chaos. »[11]

Isaïe 34, 11

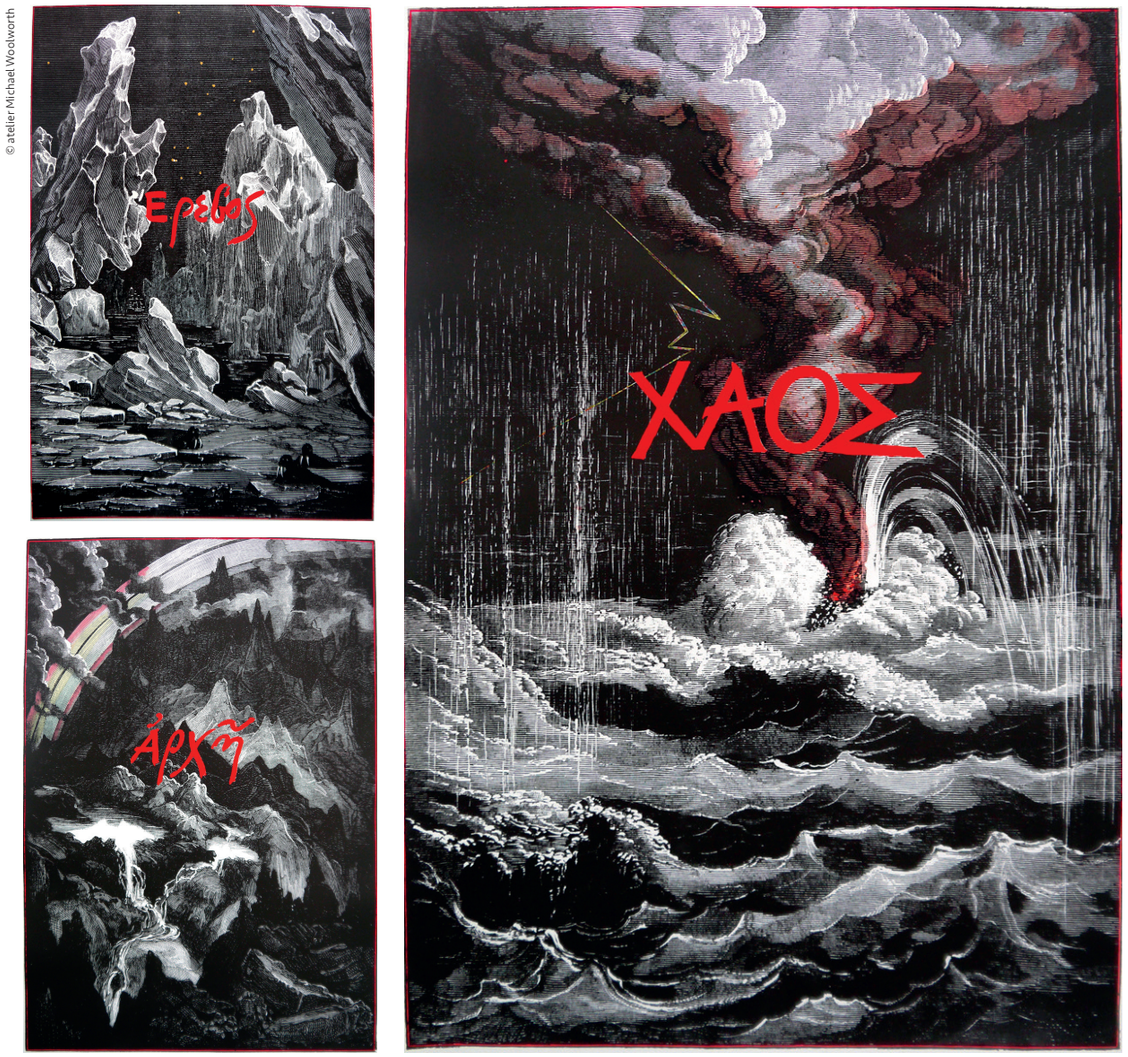
Chez le prophète Jérémie, la destruction de Jérusalem qui précède l'exil à Babylone est évoquée avec la même expression :

« Je regarde la terre,
et voici qu'elle est informe et vide, tohu vabohu ;
vers les cieux,
et leur lumière n'est plus.
Je regarde les montagnes,
et voici qu'elles sont ébranlées ;
et toutes les collines chancellent.
Je regarde,
et voici que l'homme n'est plus ;
et tous les oiseaux des cieux ont pris la fuite.
Je regarde,
et voici le Carmel : c'est un désert ;
et toutes ses villes sont abattues, devant l'Éternel,
Devant son ardente colère.
Car ainsi parle l'Éternel :
"Tout le pays sera désolé ;
Mais je ne l'exterminerai pas totalement. »[12]

Jérémie 4, 23-27

La vision prophétique de Jérémie présente la destruction de Jérusalem comme une décréation : lumière, montagnes, oiseaux et humains, qui apparaissent successivement dans le récit de la *Genèse*, ont soudain disparu ou ont perdu leur stabilité. Cependant, à la différence de la prophétie d'Isaïe concernant Édom, non seulement les animaux sauvages, eux-mêmes chassés des lieux, n'en prennent pas possession, mais la destruction n'est pas définitive : elle est promesse de recréation, dans la mesure où l'extermination n'est pas totale. La restriction finale annonce le retour des exilés et la reprise de la vie.

Dans la suite du récit de la Genèse, l'univers émerge étape par étapes du tohu-bohu initial. Dieu fait d'abord surgir la lumière par sa parole, créant ainsi le jour : avec cette lumière apparaît la temporalité, car le poème est ensuite scandé par la suite des jours qui se succèdent, avec le refrain *« Il y eut un soir, il y eut un matin »*, qui fait naître systématiquement le jour après la nuit, comme chez Hésiode. Du premier au quatrième jour, l'œuvre créatrice de Dieu consiste à faire advenir, à distinguer et à ordonner les éléments du monde : il s'agit de séparer la lumière des ténèbres, les eaux supérieures des eaux inférieures, la terre du ciel, la terre ferme des masses aqueuses, le jour de la nuit et les diverses temporalités entre elles grâce au mouvement des astres. La création des êtres vivants met aussi en œuvre un processus de catégorisation et d'ordonnancement : non seulement Dieu distingue les végétaux, créés le troisième jour, les animaux célestes et marins, créés le cinquième, et les animaux terrestres, le sixième jour, mais tous ces êtres sont créés « selon leur espèce », *leminehem*, לְמִינֵהֶם – c'est-à-dire qu'ils ne sont pas individués, mais catégorisés. La création de l'être humain fait exception ; il n'est pas créé « selon son espèce » mais « à l'image » de Dieu, *betsalmo*, בְּצַלְמוֹ , et « comme [sa] ressemblance », *kidmouto*, כִּדְמוּתוֹ :



© atelier Michael Woolworth

Anne et Patrick Poirier, ***Chaos (Kháos) The mythological void, a divine primordial condition preceding the creation of the universe***, 2020
Lithographie rehaussée à la main, 120×80 cm chacune.

« Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image selon notre
ressemblance, pour qu'il domine sur les poissons de la
mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre
et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre."
Dieu créa l'homme à son image :
il le créa à l'image de Dieu,
homme et femme il les créa. »[15]

Genèse 1, 26-27

La seule distinction qui touche l'humain n'est pas une spéciation, mais une différenciation sexuée : selon le texte, l'humain, *Adam*, אָדָם, est créé unique, au singulier, à l'image de Dieu ; ensuite seulement est évoquée au pluriel la différence des sexes avec les adjectifs « mâle » et « femelle », utilisés pour la première fois dans le poème. Il n'en fallait pas plus pour que de nombreux commentateurs, depuis l'Antiquité et jusqu'au XXe siècle, interprètent ce texte comme le récit de la création d'un Adam androgyne à l'image de Dieu, d'autant que le deuxième récit de création, au chapitre suivant de la Genèse, raconte comment Dieu crée la femme en prélevant un côté de l'homme[16].

Le récit de la *Genèse*, comme d'autres poèmes cosmogoniques de l'Antiquité, présente donc la création du monde comme un déploiement des potentialités du chaos :

« Il s'enveloppe de lumière comme d'un manteau ;
il déploie le ciel comme une toile. »[17]

Psaume 104, 2

1- Sauf mention contraire, les traductions sont personnelles.
2- Homère, à qui sont traditionnellement attribués les poèmes grecs les plus anciens, *l'Iliade et l'Odyssée*, reste une figure largement mythique.
3- HESIODE, Théogonie, vers 211-232.
4- Traduction adaptée d'après celle de BOXUS et POUCET (2005-2009) de l'université de Louvain.
5- Traduction Jean BOTTERO et Samuel N. KRAMER. Toutes les informations sur *Enuma Elish* proviennent de leur ouvrage de référence, *Lorsque les dieux faisaient l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989.
6- Traduction Segond 21 (2007). Cette traduction protestante cherche à retranscrire au plus près l'original hébreu dans un français contemporain.
7- L'accord à la 3ème personne du singulier, בָּרָא , est ici fondamental dans l'affirmation de croyances différentes du polythéisme babylonien, dans la mesure où *Elohim*, אֱלֹהִים, le nom de Dieu utilisé dans ce récit, est une forme plurielle.
8- *Cf.* I Samuel 12, 21 ; Job 26, 7 ; Isaïe 40, 17 ; 40, 23 ; 41, 29 ; 44, 9 ; 45, 19 ; 49, 4; 59, 4.
9- *Cf.* Isaïe 29, 21.
10- *Cf.* Deutéronome 32, 10 ; Isaïe 24, 10 ; 34, 11 ; 45, 18 ; Job 6, 18 ; 12, 24 ; Psaume 107, 40.
11- Traduction La Colombe (1978). Cette traduction, plus ancienne que la Segond 21, repose sur les mêmes principes et se montre parfois plus concise et percutante.
12- Traduction La Colombe (1978).
13- *Genèse* 1, 5.8.13.23.31.
14- Le soleil n'étant créé que le quatrième jour, il est évident dès l'Antiquité pour les commentateurs qu'il ne s'agit pas ici de journées de vingt-quatre heures telles que définies par les mouvements des astres.
15- Traduction La Colombe (1978).
16- *Genèse* 2, 21-22.
17- Traduction Nouvelle Bible Segond, 1979.

"Les 120 journées de Sodome"

Faire conte et décomptes du chaos

Ismaël Lesueur
Étudiant en Khâgne, spécialité arts plastiques,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Portrait de Donatien Alphonse François de Sade, vers 1760, par Charles van Loo.

Les 120 Journées de Sodome, est considéré comme l'écrit majeur de Donatien Alphonse François de Sade, plus connu sous son titre de marquis. Entouré d'une aura presque sacrée dont il s'est paré au fil de ses publications tardives, le texte est bien souvent fantasmé comme un pandémonium de la perversion, des vices et de la noirceur humaine. De la légende noire qui entoure ses conditions de rédaction aux réceptions tantôt fascinées, tantôt scandalisées qu'il suscite, en passant bien sûr par les thèmes qu'il aborde, le texte semble relever d'une esthétique du chaos. Est dit chaotique un état du monde, de la matière ou de l'esprit caractérisé par la confusion, le désordre, l'absence totale de système stable. On entend également le terme comme la désignation d'un état de confusion des éléments ayant précédé l'organisation du monde. Mise en mot, en page et en œuvre d'un temps et d'un espace où ne préside aucun principe moral ou éthique, les *120 journées* semblent ainsi relever d'une tentative folle de faire entrer le chaos dans la finitude d'un récit et d'un livre.

Il se veut le récit du quotidien orgiaque de quatre amis, unis par leur richesse, leur aliénation éthique, et leur avidité en matière de sexualité et de cruauté. S'emmurant dans le château imaginaire de Silling, isolé au cœur de la Forêt Noire avec une large suite de personnages qui subiront pendant quatre mois leur sévices, ils déploient une intensification graduelle de la violence et de la perversité, de l'attouchement à la torture fatale. On dénombre dans cette galerie : les quatre épouses (qui sont également les filles des uns et des autres), seize adolescents des deux sexes préalablement enlevés en raison de leur grande beauté, huit laquais ou « *fouteurs* » choisis pour leurs disproportions phalliques, quatre proxénètes de renom ou « historiennes » chargées d'exciter sensuellement par le récits des scènes dont elles ont été témoins et enfin quatre cuisinières veillant à la logistique et à la sécurité.

À faire l'expérience de la lecture, de la proximité des *120 Journées*, on est frappé, une fois passé l'inévitable et intense écœurement, par la tension entre deux extrêmes que met en jeu le texte : d'une part, la fureur de désordre, de violence, de destruction déployée par le récit et la vision du monde dont il témoigne ; d'autre part, le caractère méticuleux, froid, comptable que prend l'œuvre dans son organisation. De ce fait, *Les 120 journées de Sodome* apparaît contenir en lui-même deux forces antagonistes, faisant conte et décompte du chaos.

Sade, une ombre parmi les Lumières ?

Écrit à la veille de la Révolution, dans un temps paroxystique des idées de Lumières, fondées sur une fervente exaltation d'une bonté innée de l'homme, de son infaillible progrès et de sa nécessaire vertu dans la liberté, cette écriture, tendue toute entière vers un noir déchaînement des passions violentes et destructrices, semble particulièrement frappante. Annie le Brun considère ainsi *Les 120 Journées* comme un *« bloc d'abîme au milieu du paysage des Lumières »* (A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, 1986), incision putride sur le saint tableau d'une croyance renouvelée en l'homme.

Ce caractère exceptionnel est d'autant plus marquant que Sade s'inscrit en fait partiellement dans les principes philosophiques et textuels propres aux Lumières. On pourrais ainsi s'amuser à regarder le château de Silling comme une occurrence du motif insulaire cher aux écrivains des Lumières, en tant qu'il permet de mettre en scène, dans un espace contrôlé et idéel des fables édifiantes par la description d'une humanité altérée et utopique (à la manière de l'île Utopia dans l'ouvrage éponyme de T. More écrit en 1516 et ayant eu une influence décisive sur les pensées et les écrits des Lumières). Ainsi le château deviendrait la métonymie d'une philosophie de l'ombre, dévoyant les principes des Lumières. Le récit est en effet parsemé de discussions entre les quatre criminels, qui ne cessent de s'entendre sur un idéal hiérarchique entre les sens, les êtres et les sexes. Ils déploient en conséquence maintes maximes, s'efforçant de contenir dans ces formules concises et frappantes la potentialité du chaos.

En outre, les Journées sont sous titrées *« L'école du libertinage »*, ce qui, par la convocation d'une rhétorique de l'instruction (à la manière de *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot) et d'un principe fort de libéralisation des mœurs de pensées comme de corps (le libertinage), l'inscrit de fait dans un champ idéologique et textuel préexistant, entre héritage et subversion ironique. Dès lors, s'opère avec Sade un glissement d'un projet de liberté à un projet de libertinage. L'ajout de ce suffixe, évoquant la légèreté, à un concept si prégnant des Lumières traduit

Le rouleau de 12 mètres du manuscrit autographe des ***120 jours de Sodome***
Collections Aristophil © C.Aguttes/Drouot

bien ce que signifie le terme : la licence plutôt que l'émancipation, la jouissance mesquine plutôt que le plaisir du bien, l'inconstance plutôt que la tempérance, en somme, l'homme plutôt que l'Homme. Plus encore, si la liberté relève du collectif, du commun, en tant que stade ultime du progrès à atteindre, le libertinage est quant à lui la nomination d'un mode de vie particulier, restreint, de plaisir réservé à une caste qui se laisse aller à la fluctuance de ses désirs ; en bref la liberté est commune et transcendante alors que le libertinage est individuel et irradiant, en tant qu'il asservit et violente son prochain.

Il apparaît donc que, là où les Lumières peuvent être pensées comme le projet d'une acceptation de l'homme dans sa totalité, prenant en charge les champs sexuels et même violents qu'excluaient les vues antérieures de l'humanité, les *120 Journées* se dessinent à l'inverse comme un exercice de pure négation de l'homme.

Du manuscrit au récit, faire œuvre de Fureur et de Méticulosité

Les conditions d'écritures des *120 Journées* participent fortement au statut parfois mystique accordé au texte.

Emprisonné à la prison de la Bastille à partir de 1785 suite à de multiples récidives d'enlèvement et d'actes de barbarie sur plusieurs jeunes filles au sein de ses diverses résidences, que ses proches et ses nombreux soutiens ne parviennent plus à étouffer malgré leurs efforts, le marquis de Sade passera au total près de cinq ans dans la bien nommée tour Liberté. Il ne retrouvera sa liberté qu'à la prise de la Bastille, à laquelle sa légende voudrait qu'il ait pris une part active, haranguant les Parisiens depuis sa cellule. Privé de tout contact humain, ces geôliers ayant pour instruction de s'en approcher le moins possible, ainsi que de toute lecture, le prisonnier entame durant la première année de son emprisonnement la rédaction des 120 Journées. Sa correspondance nous apprend que ce projet découle de ses rêves cruels de vengeance sur sa belle-mère, ayant joué un rôle certain dans son arrestation. Ainsi, alors en pleine cavale, le marquis écrit ; *« voilà le cent onzième supplice que j'invente pour elle (sa belle-mère, Madame de Montreuil). Ce matin, je la voyais écorchée vive, traînée sur des chardons et jetée ensuite dans une cuve de vinaigre »* (Lettre à Madame de Sade de février 1783).

C'est donc isolé dans une cellule étroite, privé de tout contact humain et animé de projet de vengeance que le libertin, en à peine trente-sept jours, imagine une œuvre fondée sur le plaisir charnel et la destruction d'autrui. Ses activités étant étroitement surveillées, la forme que prend le manuscrit traduit cette tension entre passion et organisation qui anime sa rédaction : c'est sur 33 feuillets de 11,5 cm assemblés entre eux pour composer une bande de 12 m de long, que Sade, d'une écriture étroite et condensée, déploie son récit monstre.

Ces éléments dessinent ce temps de la rédaction comme profondément intime, dépendant de conditions matérielles et morales faites de privations, de frustrations et de colères. Cette dimension proprement viscérale est en outre illustrée par le recours à ce que Sade nomme des *« prestiges »*, petits tubes creux fait de bois polis destinés à être introduits dans la cavité anale afin de dissimuler le manuscrit, soigneusement enroulé sur lui-même. Ce profond attachement de l'auteur à ce texte s'illustre d'autre part dans sa correspondance ultérieure. Perdus lors d'un transfert du prisonnier dans la nuit du 4 juillet 1789 destiné à éviter l'influence de celui-ci sur la foule parisienne, le manuscrit ne sera jamais retourné à son auteur, qui dira *« en pleurer chaque nuit des larmes de sang »* (lettre de mai 1790).

Du fait de ces conditions matérielles le texte qui nous est parvenus n'est que partiel, ce qui rend son statut même problématique. En effet, celui-ci est construit en quatre parties précédées d'une introduction présentant les lieux et les personnages. Or, seule cette dernière, ainsi que la première partie sont intégralement rédigées. Les éléments qui suivent relèvent bien plus de la liste syntaxiquement limitée que du récit. De plus, le texte est ponctué de remarques de régie sur les modifications à apporter, les oublis à corriger ou les incohérences à rectifier.

Ce caractère lacunaire met en évidence la nature extrêmement structurée des *120 Journées*, puissamment en contraste avec son projet noir de pure annihilation de l'homme.

L'organisation formelles des *120 Journées* suit le temps intradiégétique, c'est à dire que les quatre parties correspondent chacune à un mois, subdivisé en une trentaine de sections, correspondant aux jours en eux-mêmes. Cette subdivision est redoublée par l'alternance, au sein des ces sections journalières, du compte-rendu des actions des personnages et des histoires contées par les quarte proxénètes, au nombre de cent-cinquante par mois, soit généralement cinq par jour. Ce motif gigogne de récits internes enchâssés dans le récit général témoigne d'une volonté de maîtrise extrême et de structuration rigoureuse. Celle-ci

Vincent Corpet (1958, France), Dessins gravés issu du livre d'artiste, 602 dessins d'après les 602 passions racontées par les 4 historiennes des ***120 Journées de Sodome de D.A.F. de Sade***, Glasochrome sur papier glacé, diamètre 11,5 cm, feuille-support : 17 cm x 12,8 cm.

est renforcée par un second motif, celui de la progression. En effet, chacun des quatre mois, de novembre à février, est dédié à un type de passion, dite *« simple »* (impliquant deux partenaires), *« double »* (conviant plusieurs partenaires), *« criminelle »* (incluant l'inceste, le viol, la torture) et *« meurtrière »* (menant à la mort de l'un ou plusieurs des amants). Ainsi, dans chacun de ces moments, les récits et les actes doivent se limiter au type de passion en vigueur, dans une intensification progressive de la violence. Cette progression est commune à la fois aux récits des proxénètes et au compte rendu des actions quotidiennes, comme le rappelle cette annotation en fin de texte: *« Ne faites surtout rien faire aux quatre amis qui n'ait été raconté »*. Les *120 Journées* sont en fait pensées comme un lent cheminement dans une horreur sans cesse accrue, de la simple caresse à la nécrophilie incestueuse. C'est cette gradation qui inspire à Phillipe Sollers la comparaison de ce texte à *« une musique baroque, une Suite Française à la Bach »* (*Le nouvel observateur*, octobre 2007).

Si le motif de la lente ascension se justifie amplement en tant qu'il rejoue dans le texte même à la fois la montée du plaisir vers l'orgasme et la dépravation morale du libertin, comment expliquer un tel contraste entre la rigueur méthodique et le projet en lui-même, orienté tout entier vers la destruction de son prochain ?

En faisant l'expérience de la lecture des *120 Journées de Sodome* on est frappé par le plaisir certain qui transparaît dans la description des tortures infligées aux résidents du château. Le terme d'enthousiasme (dérivant du grec *theos* = dieu) semblant mal convenir à un athée aussi véhément que Sade, on préférera, à défaut de pouvoir parler d' *« endiablement »*, parler de fureur pour décrire ce déferlement de violence d'un auteur que l'on imaginerait presque la bave aux lèvres. George Bataille dans le chapitre qu'il consacre à Sade dans son essai *La Littérature et le Mal* (1957) parle des *120 Journées* comme d'*« un déchaînement de ce que l'homme est au fond et qu'il est tenu de contenir et de taire »*. Un lecteur s'étonnera d'ailleurs peut-être qu'un tel projet, empreint d'une telle « rage de nier » pour citer Bataille, ne s'achève pas par une explosion totale, acmé faite de la pure annihilation de tous les protagonistes, dans un spasme suprême. En effet, le texte se clôt bien sur l'assassinat de trente des quarante-six prisonniers mais ouvre à la perspective, plus horrible encore peut-être, d'une nouvelle orgie : *« seize s'en retournent à Paris avec la promesse de reconduire bientôt de pareilles festivités »*.

Or, à cette fureur s'opposent la méticulosité et la rigueur avec lesquelles le texte est structuré. Le texte est ainsi animé d'une préoccupation proprement comptable des corps, des morts et des torts, illustrée par la présence de ce qui s'apparente à une feuille de compte à la fin de l'écrit, faisant la somme des assassinats et calculant les survivants. Il faut aussi souligner la profonde monotonie que l'on ressent à la lecture, l'ennui écœuré qu'éveille les descriptions faites de milles variations mesquines, la description invariable d'un quotidien de violence et d'injustice. Assommé d'images grotesques par l'excès de cruauté, le lecteur s'engage dans un brouillard lourd d'une narration poisseuse au style à peine médiocre, se contentant d'amonceler les adjectifs, tout comme il empile les corps. Pierre Klossowski dans *Sade, mon prochain* (1947), essai qui introduit cet auteur dans la pensée critique, compare cet ennui, cette lente répétition, ce rythme si particulier de la lecture des *120 Journées* à celle d'un livre de dévotion. En fait, le projet, d'absolue négation de l'homme que déploie Sade donne à sentir, sous la masse narrative et textuelle, un vide infini, comme un silence sourd au milieu de milles hurlements, où semble aboutir une lutte contre le malheur qui suit la satiété, par l'excès sans cesse renouvelé.

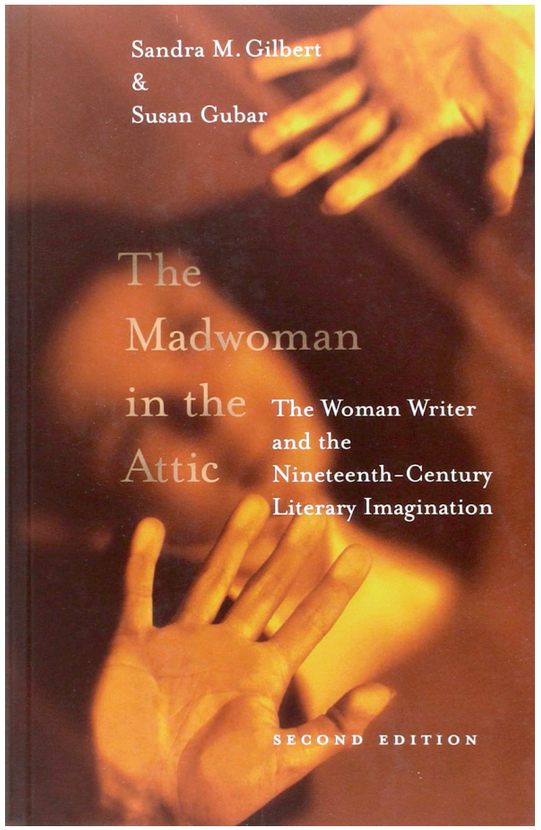
En somme, faire la lecture des *120 Journées de Sodome* c'est faire l'expérience étonnante d'un récit de la négation des ordres qui régissent ordinairement l'existence humaine : ordre moral, social, matrimonial mais également sensuel, dans une inversion grotesque des systèmes de valeur. Doublement chaotique, en tant qu'il est à la fois une juxtaposition de scènes presque autonomes ainsi qu'une remise en cause des systèmes humains, le texte est paradoxalement indexé sur une préoccupation extrême de la maîtrise, d'ordre rythmique et comptable. C'est finalement le sentiment d'un paradoxe, entre la forme et le récit, entre une ambition apparente de tendre au plus grand désordre et une structuration rigide de l'objet en résultant, qu'éveille l'œuvre de Sade. ●

Set the House on Fire : se (re)construire par le chaos

Elodie Legendre
Professeur d'anglais en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Tabula rasa: il faudrait parfois détruire le monde pour découvrir de nouveaux chemins, faire de la place pour mettre à jour un espace de liberté. Etreindre un chaos qui *« démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse »*[1]. Dissoudre les frontières et viser l'oxymore : le chaos constructif. Dionysos, dieu de la passion, de l'irrationnel et de la danse, est indispensable à la création: il est l'intoxication nécessaire à l'art mais il a besoin de la forme et de la cohérence d'Apollon, dieu de la prudence, de la logique, de la raison, qui sans lui inversement manquerait de vitalité, d'énergie.

Pour une de ses séries, Alexis Trousset évoque le motif de l'ascension, convoquant Caspar David Friedrich et son arpenteur des cimes ayant *« atteint la limite physique de son parcours et n'a(yant) plus d'autres solutions à proposer qu'une expérience devenue alors plus intérieure, entre l'imaginaire et l'introspection face à l'immensité d'un chaos pétrifié. »* Pour embrasser cet espace figé, des puissances prométhéennes nous inspirent alors à revendiquer ce chaos, à l'étreindre et le muer en art de vivre, comme autant de fêlures à un plafond de verre qui jusqu'alors laissait apparaitre le Graal de la liberté et de l'affirmation de soi tout en en condamnant l'accès.



Sandra M. Gilbert et Susan Gubar , ***The Madwoman in the Attic***, 2000

Des femmes écrivains mettent en scène ces héroïnes du chaos qui transcendent les limites qu'on voulait leur imposer, font entendre leur voix pour reprendre le contrôle de leur propre récit: se posséder et non pas être possédée. Tant que la plume est tenue par l'homme, nulle possibilité de briser les stéréotypes, les archétypes patriarcaux. Les écrivaines emboitent le pas à leur alters-egos de papier: il faut écrire ses propres alternatives pour sortir de la geôle, du grenier. C'est tout l'objet de *The Madwoman in the Attic*[2] de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, deux universitaires, rabaissées par leurs collègues masculins de Yale leur expliquant qu'elles enseignaient de la sous-littérature car écrite par des femmes, *mansplaining*[3] s'il en est. On a peur d'une femme qui écrit, qui s'exprime: *« ce n'est pas féminin »*. Il faudrait donc se taire, ou ne pas parler fort a *minima*, pour satisfaire à l'exigence de perfection, de modération, de soumission dans lequel la femme s'enferme pour se conformer à ce qui est socialement attendu d'elle jusqu'à se convaincre que ce reflet policé est bien le sien tandis que le chaos continue de brûler à l'intérieur et que le vrai soi hurle d'être enfermé dans cet automate obéissant. Ce recueil critique est un manifeste littéraire qui explore toute la richesse de l'écriture de ces Eves promethéenes, s'emparant du feu de la plume pour reprendre le contrôle de la narration avec la férocité vésuvienne d'un pistolet chargé comme se définit Emily Dickinson. Mais ce chaos n'est pas diabolique comme on voudrait nous le faire croire, il exprime seulement la colère d'avoir été annihilée et la détermination à être entendue.

Le titre du recueil le place sous l'égide de Bertha Mason, la femme cachée au grenier par son mari dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë car il la dit *« folle »* et *« licencieuse »*. Double sombre de l'héroïne, Jane, qui traverse le roman de sa colère à peine contenue face à l'inégalité de sa condition de femme, Bertha est, elle, la personnification d'un esprit indiscipliné qui refuse de se soumettre à son destin social. Quand le mari se délecte à la vue d'une Jane *« si petite qu'il pourrait l'écraser »*, sa première femme jouit d'une *« force virile »* qui à terme lui permettra de briser leurs deux chaînes. Bertha, la Jamaïcaine, porte le poids de sa marginalisation géographique et féminine: elle est l'Autre, païenne, prétendument bestiale, à faire taire.

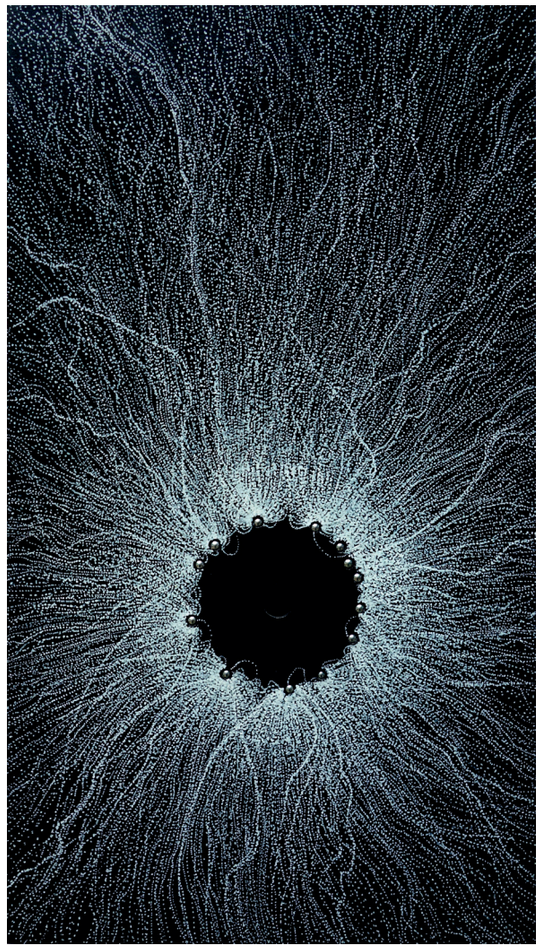
Mais en 1966 dans *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys, écrivaine Caribéenne, veut aller au-delà de la déshumanisation de la femme monstrueuse voulue par le patriarcat: elle réécrit l'histoire du point de vue de la *« folle dans le grenier »*, donnant la parole au *« monstre »*, lui rendant une identité, une voix et une humanité, offrant au lecteur une plongée dans le chaos de l'esprit d'une femme piégée, violentée, enfermée dans une prison intériorisée au point de ne plus se reconnaître. Son *« mari »* lui a tout pris : son argent, son nom, sa dignité et elle est devenue sa créature, Bertha la hyène, la folle, la pécheresse et il va lui falloir toute l'énergie brute du chaos qui embrase son coeur, son corps et son esprit pour se libérer. Revêtant la robe rouge[5], elle incarne la passion qui réduit en cendres le symbole de son enferme-

Illustration de Benjamin Lacombe pour la réédition d'***«Alice au pays des merveilles»***, parue chez Soleil.

ment, s'échappant de son grenier pour embraser le manoir et lancer sa célébration. Mettant en scène le dernier saut de Bertha, Rhys lui offre un moment de triomphe : elle agit, elle défie, elle se libère. Le feu qu'elle répand n'est autre que la voix de sa rage qui trouve là sa pleine expression.

Bertha a désormais bien des soeurs d'arme: succès retentissant, la série *Mercredi* défie à son tour les normes et les attentes quant à la féminité. Subversive, l'héroïne n'a pas besoin d'être défendue, elle refuse cette *« chevalerie latente, l'outil du patriarcat visant à obtenir (sa) gratitude éternelle »*. Le désormais iconique *« Are you mansplaining my power ? »* qu'elle assène vise à affirmer que son pouvoir n'a pas besoin de *patriloquie*[7] car elle a ses propres mots pour mener cette rébellion assumée quant au diktat patriarcal de la fragilité et de la modération. Cynique, franche, forte, intolérante face à la médiocrité qui l'entoure, elle assume sans s'excuser — et sans ce sourire béat exigé des femmes — de répandre le chaos pour avancer vers l'accomplissement de son but, sans se soucier du regard des autres. *Mercredi* parle et se fait entendre, brutalement, sans concession, sans volonté de plaire. Elle existe pour elle-même et par elle-même: *« je n'enterre pas la hache de guerre, je l'aiguise. »* Alors quand Mercredi Addams danse, ce n'est pas pour sacrifier au rituel particulièrement genré du bal de promo mais pour exprimer avec son corps tout son chaos intérieur. La chorégraphie, devenue virale, fer-de-lance de tous ceux qui ne se reconnaissent pas dans la vision policée que la société voudrait imposer, fait apparaitre la richesse et la radicalité de son monde intérieur, sans compromis.

Cette démarche fait écho à celle d'Alexis Trousset qui parle de *« performance »* pour évoquer ses grands formats qui exigent *« un véritable rituel (codification des déplacements pour une impression : encrage, foulage au pied et décollement de l'estampe) »*. Reprenant encore les mots de l'artiste, on peut dire que la danse de Mercredi sort clairement de *« la vignette romantique »*, normée, genrée: elle est *« hors cadre »*, libératrice, danse Dionysiaque du triomphe où chaque mouvement brise le cercueil de verre où l'on voudrait l'enfermer, une danse qui est discours d'autorité, un sabbat loin de la parade amoureuse car le cavalier n'est qu'un faire-valoir, un simple accessoire mi gêné mi amusé. Mercredi danse pour elle, les yeux révulsés vers le ciel dans une transe hypnotisante qui se mue en posture identitaire. Elle évolue sans se renier, sans être forcée à changer pour pouvoir être celle qui raconte sa propre histoire.



Alexis Trousset, ***Transition Energia***, 21 x 37 cm, 2015-2016,
encre blanche et micro-billes chromées sur chassis troué et marouflé.

Tim Burton, réalisateur de la série, avait déjà exploré le paysage mental du chaos féminin pour son adaptation d'*Alice au pays des Merveilles*. Sous une apparence policée et innocente, la Alice littéraire est une force en constant mouvement, habitée par une curiosité dévorante et un esprit critique qui la pousse sans cesse à remettre en question ce que l'on voudrait lui faire prendre pour acquis dans ce parcours initiatique à la recherche d'elle-même. Elle va de l'autre côté du miroir comme Alexis Trousset pour qui la gravure permet d'explorer *« le point mort, la zone obscure, l'envers du décor »*.

Burton en fait une figure de *female empowerment* car son Alice refuse d'être corsetée et plonge dans le terrier du lapin pour échapper à un mariage de convenance avec un homme qui la révulse: elle saute à pieds joints vers son épopée à Wonderland, terre de liberté et de fantaisie où elle s'oppose à l'ordre établi pour prendre en main sa destinée. Le dernier plan la montre commandant un navire qui met le cap vers l'aventure et le libre accomplissement d'elle-même. Alice est en décalage avec la société victorienne : trop excentrique, trop indépendante. Elle en a trop vu à Wonderland pour rentrer dans le carcan. Il faut résister aux archétypes, accepter de se perdre dans le labyrinthe: *« we are all mad here »*.

Certes, mais c'est une folie salvatrice qui a inspiré nombre d'artistes comme le groupe Jefferson Airplane qui avec son *White Rabbit* provoque chez l'auditeur un vertige : décantation hallucinogène et psychédélique de l'histoire d'Alice, violence folle d'une oeuvre radicale interprétée à Woodstock en crescendo constant jusqu'à l'explosion finale de fragments de textes chaotiques formant pourtant un tout puissant qui hante l'esprit de celui qui l'écoute et s'y reconnaît. Sorti en 1967, le titre invite à s'affranchir de la norme sociale et à suivre l'exemple d'Alice en tenant tête aux hommes-pions de l'échiquier social qui voudraient dicter notre conduite: *« When the men on the chessboard/Get up and tell you where to go/ Go ask Alice/I think she'll know. »* Quand le monde a perdu toute logique, que ceux qui le dirigent ont perdu tout sens des réalités, il ne reste qu'à écouter le Loir dans sa théière et à nourrir son esprit: *« When logic and proportion/Have fallen sloppy dead/And the White Knight is talking backwards/And the Red Queen's off with her head/Remember what the dormouse said »*[8]. *« Feed your head »*, cri final d'une chanson qui glorifie le chaos nourricier, le transmet à celui qui l'écoute et se doit de le perpétuer avec la complicité d'une Alice toute puissante.

De l'autre coté du miroir, il y a aussi l'*upside down* de *Stranger Things*, monde à l'envers où la jeune Max lutte contre l'oppression de Vecna, monstre patriarcal s'il en est, qui cherche à broyer ses membres mais ne peut briser son esprit qui s'extrait d'un chaos apocalyptique grâce à une chanson de Kate Bush, la « Sorcière Rouge », dont la voix unique la guide jusqu'à la lumière. Son *Running up that Hill* est une injonction à l'égalité: *« Tell me we both matter, don't we ?/Let's exchange the experience/Swap our places/See how deep the bullet lies »*[9] : Bush à 21 ans créée sa propre maison de production pour garder le contrôle sur son art, s'affranchir des diktats de l'industrie du disque. Son génie créateur et férocement original tend dans cette scène la main à la jeune fille pour la sortir de sa prison et tracer un chemin expressément féminin. Instant de triomphe, chaos sublime, fort et inspirant où Max déchire littéralement une partie de la chair de cet homme monstrueux qui l'enserre: *« I'm tearing you asunder. Oh there is thunder in our hearts »*[10].

Alice, Bertha, Kate et les autres permettent de dépasser deux fausses images de soi, construites par le regard masculin: ni l'ange de la maison fragile, passif, délicat, ni la fameuse hystérique. Il faut les transcender pour embrasser sa propre complexité. Briser la poupée de porcelaine figée comme la mort, l'objet canonisé par l'esthétique patriarcale. Notre chaos, lui, est puissance de vie, flamme de l'inspiration. La femme n'est ni serpent, ni hyène, ni toutes ces incarnations qui disent la peur de son indépendance et de la beauté de son feu intérieur. Revendiquer d'être fille d'Eve, qui n'a pas tant péché qu'osé faire l'expérience. Non pas tentation mais tentative: Eve prométhéenne et non satanique, décisionnaire et non manipulée. Le combat est celui de la souveraineté sur soi : se définir pour s'affirmer. Qui suis-je, pour pouvoir dire je suis. ●

Danse Wednesday Addams

1- Walter Benjamin, *Le Caractère destructeur,* 1931.
2- Publié en 1978 puis réédité et étoffé en 2000.
3- Nous reviendrons sur ce terme.
4- Mary Wollstonecraft, première voix féministe anglophone, avait été décrite en son temps par Walpole comme *« une hyène en jupons »*.
5- Kate Bush l'endosse dans le clip de *Wuthering Heights*, autre exploration de la psyché tourmentée des Brontës.
6- Le titre de cet article joue du double sens de l'expression en anglais.
7- J'emprunte ici à Alexis Barroo cette traduction préférée à *« mecsplication »* pour analyser ces moments où un homme explique avec condescendance à une femme ce qu'elle doit faire ou ne pas faire parce qu'elle est une femme.
8- *« Quand la logique et les proportions ont été abolies et que le Chevalier Blanc parle à l'envers et que La reine Rouge a perdu la tête ».*
9- *« Dis moi que avons la même valeur. Echangeons l'expérience et nos places. Regarde à quel point la balle s'est enfoncée profondément ».*
10- *« Je te taille en pièces. Le tonnerre fait rage dans nos coeurs ».*

Vieillesse : l'irregardable chaos ?

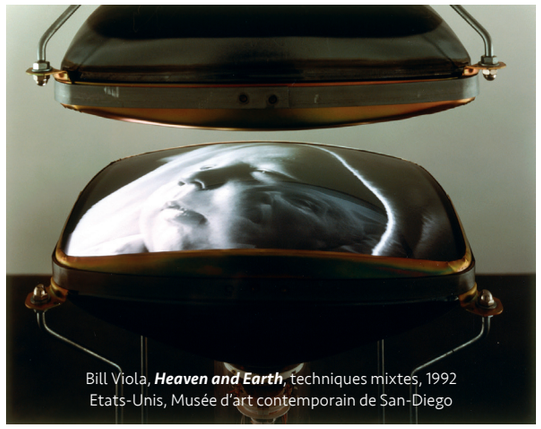
Pauline Leserre
Master de recherches en Histoire de l'art sur l'iconographie de la vieillesse

Jean-François Coudreuse inaugure son article publié au sein de l'ouvrage *Les chaos du vieillissement*[1] ainsi : *« Il n'y a pas d'organisation vivante sans processus destructif; c'est la raison pour laquelle parler de chaos, associant destruction et reconstruction, paraît particulièrement bien adapté aux problématiques de vieillissement et de vieillesse »*[2]. Dès lors, un lien entre chaos et vieillesse semble être possible, toutefois, nous verrons que ces deux notions se rejoignent en de nombreux points, tant à travers leurs définitions, leurs représentations, que la façon dont nous les percevons.

Il nous faut tout d'abord interroger la vieillesse, à la lumière de l'une des définitions qu'en propose Simone de Beauvoir. Pour elle, s'il est si difficile de définir la vieillesse cela est dû au fait qu'il ne s'agit pas d'un *« fait statique ; c'est l'aboutissement et le prolongement d'un processus...Qu'est-ce que vieillir ? Cette idée est liée à celle de changement. Mais la vie [...] du nouveau-né, de l'enfant est un changement continu. Faut-il en conclure comme l'ont fait certains que notre existence est une mort lente ? Assurément non. Un tel paradoxe méconnait l'essentielle vérité de la vie ; elle est un système instable où à chaque instant l'équilibre se perd et se reconquiert : c'est l'inertie qui est synonyme de mort. La loi de la vie, c'est de changer. C'est un certain type de changement qui caractérise le vieillissement : irréversible et défavorable, un déclin »*[3]. Si nous entendons le chaos comme une *« confusion générale des éléments avant leur séparation et leur arrangement »*[4], alors nous voyons que la vieillesse comme le chaos sont marqués par leur caractère instable, quelque chose que nous imaginons en mouvement, qui se déconstruit puis se reconstruit, afin de devenir une forme. Bien que nous puissions nous faire une idée de ce qu'est la vieillesse ou de ce qu'est le chaos, il nous est très difficile de nous les figurer tant que ces derniers n'ont pas *« pris forme »*. Pour autant, à travers les différentes définitions de ces deux termes, nous voyons bien que le chaos, comme la vieillesse résistent aux mots. En effet, il nous est plus aisé de dire ce qu'ils ne sont pas, plutôt que ce qu'ils sont.

En cela, vieillesse et chaos interrogent la notion de représentation, notamment en art. Représenter signifie *«mettre devant les yeux»*[5]. Pour l'iconographie de la vieillesse il s'agit donc de mettre devant les yeux, l'irregardable[6]. Pour celle du chaos, une question similaire se pose : comment représenter l'informe, ce qui précède l'organisation de la matière avant qu'elle ne prenne une forme définie ? La vieillesse comme le chaos, semble nous échapper, dans leurs définitions, leurs représentations mais aussi du fait de notre impuissance face à leurs effets. Et bien souvent, ce qui nous échappe, nous le craignons.

À travers les œuvres de quatre artistes nous étudierons les caractéristiques plastiques communs à vieillesse et chaos. Pour cette première œuvre, nous interrogerons le chaos à la lumière de cette définition : *« Etat d'enchevêtrement, d'amalgame d'objets nombreux et hétéroclites [...] confus et désordonné[s]»*[7] cette confusion ou du moins cette difficulté à la différenciation nous entraine à la limite de l'abstraction. Dans une autre mesure, il en est de même pour l'œuvre de Bill Viola intitulée *Heaven and Earth*[8] qui est aux confins de la figuration.



Bill Viola, ***Heaven and Earth***, techniques mixtes, 1992
Etats-Unis, Musée d'art contemporain de San-Diego

Deux colonnes, l'une fixée au plafond, l'autre au sol, auxquelles sont fixés deux écrans, se font face. Sur l'écran du bas, nous voyons les premiers instants de vie du fils de l'artiste, sur celui du haut, les derniers instants de sa mère. La proximité des écrans nous oblige à nous pencher, l'installation contraint le corps du regardeur, et même en nous approchant, nous ne pouvons pas réellement distinguer ce qu'il se passe car les images des écrans se reflètent mutuellement. Ce qui, en plus de nous livrer ces deux moments de vie, si intimes, avec une certaine pudeur, nous oblige à replacer la mort dans un contexte du cycle de la vie, du fait de la superposition littérale des images. Ici, c'est la superposition qui créée la confusion et l'indifférenciation des sujets. Cette œuvre interroge également la notion de seuil, comme si ces deux instants de vies cristallisaient en eux le passage. Le chaos, porte également en lui cette notion de seuil car les différents *« éléments »* sont déjà présents, mais ne se sont pas encore organisés pour devenir forme, le chaos précèderait alors un moment charnière. Il se situerait alors sur ce seuil entre abstraction et figuration. La vieillesse, au sein même de sa définition, *« Période ultime de la vie »*, nous fait ressentir cette notion de passage, ici toutefois inversée, de la figuration à l'abstraction, de présence à disparition.

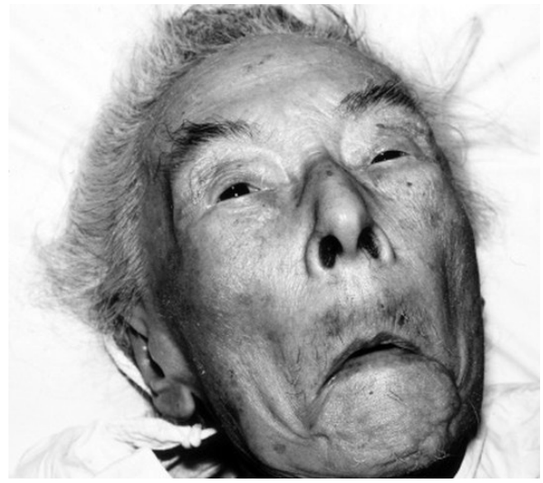
La seconde notion partagée par le chaos et la vieillesse est celle de la plasticité. La sculpture, semble être le *medium* privilégié pour traduire la plasticité du corps vieux, c'est pour cela que nous nous appuierons sur l'œuvre *Clotho*[10] de Camille Claudel. Le corps représenté est si maigre, qu'il a déjà presque perdu de sa corporéité, la bouche édentée, le visage émacié et l'immense masse informe, dont on ne devine que par la suite qu'il s'agit de la chevelure, contribuent à cette impression inquiétante. Ici, la chevelure est probablement liée à la fonction mythologique de Clotho, toutefois, elle se transforme en une masse abstraite aux allures de linceul, prête à recouvrir entièrement le corps de cette femme. Ce corps en tension bien qu'immobile, car les pieds sont comme emprisonnés dans la pierre, semble être sur le point de disparaitre complétement pour redevenir matière. Ici, nous sommes réellement face à un processus similaire à celui du chaos : de l'informe émerge la forme. Cependant, la forme prend ici les traits d'un sujet âgé si fragile et entravé qu'il semble pouvoir disparaitre et redevenir informe à tout moment.

Camille Claudel, ***Clotho***, 1893, plâtre, France, Paris, Musée Rodin

Si nous entendons le chaos comme un *« espace immense indifférencié préexistant à toutes choses, et notamment à la lumière »*[11], il nous est alors nécessaire de nous interroger quant à l'importance de la lumière dans l'iconographie de la vieillesse afin de poursuivre notre réflexion sur les liens possibles entre ces deux sujets. Nous nous intéresserons ici à deux photographes chez lesquels la lumière à une place majeure.

Hervé Baudat, ***Oublis et éblouissements,*** 2012-2018
série de 48 photographies, Mamiya 7, Pentax 6/7

La série de photographies d'Hervé Baudat *« Oublis et Eblouissements »*[12] a été réalisée dans un établissement médicalisé pour personnes âgées. Ici, l'éblouissement se manifeste dans les gestes des résidents qui cachent leurs visages avec leurs mains, ou à travers la lumière portée sur les visages. Les corps sont soit immobiles comme absents, soit en mouvement et donc flous, ce qui renforce leur aspect spectral. Mais l'ombre est de ce fait, omniprésente, elle semble prête à tout engloutir : les sujets, les objets. Le noir envahirait alors l'image, pour la faire disparaitre. D'une façon assez paradoxale, les personnes photographiées cachent leurs visages de la lumière, s'en détournent. Alors que symboliquement c'est l'ombre qui est bien plus menaçante.



Philippe Bazin, Bernard Lamarche-Vadel, ***Faces***, Rennes, ed. ENSP, 1990.
Série de 50 photographies

À l'inverse, dans l'œuvre *Faces*[13] de Philippe Bazin, qui nous donne à voir des visages de personnes âgées en noir et blanc, format carré, incarcérées par le cadrage très resserré comme elles le sont dans les institutions, l'ombre est derrière. Le visage surgit de cette ombre. Aucune ombre n'est sur le visage, le flash transforme presque le sujet en objet scientifique, que nous sommes autorisés à scruter, qu'on nous exhorte de regarder réellement. L'artiste, fait également ce choix pour éviter que le regardeur entre dans une forme de psychologisation du sujet alors qu'il doit plutôt réinscrire ce visage dans une mémoire collective.

Si certains thèmes sont communs entre chaos et vieillissement, d'un point de vue plastique, il ne faut pas omettre d'évoquer le chaos inhérent au sujet âgé, lors de son processus de reconstruction de l'image qu'il a de lui, profondément altérée par la vieillesse. Gérard le Gouès[14] évoque la difficulté pour la personne âgée à se construire une image positive d'elle-même du fait du manque, voire de l'absence de modèles positifs auxquels elle peut s'identifier. La personne âgée et notamment son *« appareil psychique »*[15] doit sans cesse déconstruire et reconstruire son *« idéal du moi »*[16], soit : ce qu'on pense devoir être pour *« mériter l'estime et la considération de soi-même »*[17]. C'est ce processus de bouleversements, qui nous permet de convoquer la notion de chaos pour évoquer l'intériorité de la personne âgée. En effet, le terme chaos est parfois évoqué en psychologie pour témoigner de ce processus. Il s'agit ici d'une forme de *« chaos identitaire au service de la construction de soi »*[18]. Bien que les sujets âgés réagissent de façons différentes à l'arrivée des stigmates de la vieillesse, tous sont confrontés à ce processus qui a pour dessein de protéger leur identité. Une vision plus positive du chaos apparait ici, car c'est à travers son processus de déconstruction-construction que la personne s'extrait du tiraillement qu'elle a en elle, entre

ce qu'elle était et ce qu'elle est, pour reconstruire une nouvelle image d'elle-même. Ce processus s'apparente dans une certaine mesure à ce que Nietzsche écrit, soit : *« porter encore en soi un chaos pour mettre au monde une étoile qui danse »*[20].

Le chaos identitaire, est également présent dans l'état de confusion qui accompagne parfois cette période de la vie. Nous pouvons évoquer ici l'œuvre *Memoria*[21] de Brigitte Kowanz. Il s'agit d'un cube en verre, dans lequel se trouvent des néons dont la forme peut faire penser à des signes calligraphiques. Comme des signes dessinés par des personnes âgées chez lesquelles l'automatisme de l'écriture subsiste, bien que les lettres ne se forment plus. Un jeu de miroirs fait que ces signes semblent être présents et flotter dans l'intégralité du cube, se reflétant presque à l'infini. Cette œuvre apparait dans une exposition consacrée à la vieillesse[22] et nous ne pouvons que penser qu'ils sont une métaphore des souvenirs, de la mémoire. L'utilisation de lumières, peut nous amener à nous figurer l'absence de lumière, si l'un des néons présents dans le cube était défaillant, alors, tous ses reflets disparaitraient à leurs tours. Cette œuvre devient un espace contemplatif et de réflexion sur la vieillesse.

L'une des dernières interrelations que nous évoquerons entre chaos et vieillesse est notre posture face à ces derniers. Plutôt que les tenir à distance, du fait de la peur qu'ils nous inspirent ne devrions-nous pas tenter de les apprivoiser ? Baudelaire dans les *Fleurs du mal* écrit : *« Sois sage, ô ma Douleur et tiens-toi plus tranquille »*[23]. Ici, on a l'impression que Baudelaire, en personnifiant sa douleur, tente de l'apprivoiser, comme s'il s'agissait d'un petit animal. Il ne veut pas qu'elle disparaisse mais il veut cohabiter et la rendre supportable. Peut-être que la vieillesse est à considérer sous cet angle : une douleur qu'il faut apprivoiser. Tout comme le chaos, qui du fait de notre obsession de l'ordre et du rationnel, nous résiste.

Le chaos comme la vieillesse peuvent sembler vertigineux et déroutants, mais ne faut-il pas *« plonger dans le chaos »*[24] comme l'évoque Deleuze ? Apprivoiser la vieillesse et par extension sa propre finitude ? Comme ont tenté de faire les artistes Roman Opalka et John Coplans, en documentant leurs transformations[25] ? Transformer quelque chose qui *a priori* semble négatif (les effets de la vieillesse) en une œuvre ?

Roman Opalka, ***OPALKA 1965/1 – ∞ Détail 1193503 / OPALKA 1965/1 – ∞ Détail 5071649***. Ensemble de deux photographies noir et blanc, 30.5 × 24 cm

Nous conclurons avec le travail remarquable de Donigan Cumming qui, à travers sa série de photographies *Pretty Ribbons*[26], permet au regardeur de changer sa vision de la vieillesse. Le lien touchant qu'il a établi en photographiant pendant dix ans son modèle « Nettie », nous livre une pluralité de visions de cette période de la vie. Qu'il s'agisse de la photographie où la septuagénaire pose nue devant son frigidaire plein, celle dans laquelle, uniquement vêtue d'un turban, elle feint la concentration, un club de golf à la main au milieu de son salon, ou encore, celle où, allongée, elle met son dentier comme on enfile un collier… Toutes sont des images qui restent ancrées en nous et ne nous quittent plus. Ces photographies nous permettent de repenser le corps. Au-delà de lever de nombreux tabous encore très présents aujourd'hui, elles parviennent à nous extraire d'une vision uniquement dépréciative de cette période de la vie et d'envisager d'autres aspects[27]. Alexis Trousset, en engageant son corps à travers le processus de gravure, en nous livrant des structures hypnotiques, organiques, dans lesquelles le regard se perd, ne nous permet-il pas de repenser le chaos ? Comme les artistes évoqués précédemment qui nous permettent de repenser la vieillesse.

Donigan Cumming, ***Pretty Ribbons***, Zurich, ed. Stemle, 1996, 132p., série de 86 photographies

Lorsque Alexis Trousset évoque son travail comme un *«grand corps biologique et abstrait en mutation»*[28], ne pouvons-nous pas nous permettre certains rapprochements avec les œuvres évoquées précédemment bien qu'ayant des préoccupations diverses ? Le chaos comme la vieillesse ne seraient-ils pas sources de création ? Et n'est-ce pas à travers l'art que nous pouvons tenter de les apprivoiser afin de changer l'image que l'on en a ? ●

1- Michel PERSONNE (dir.), *Les chaos du vieillissement*, Toulouse, ed. Erès, 2003, 184p.
2- Jean François COUDREUSE, *« L'entrée en vieillesse : une nouvelle crise existentielle »* dans *Les chaos du vieillissement*, p.45, 2003.
3- Simone de BEAUVOIR, *La vieillesse*, Paris, ed. Gallimard, 1970, pp. 19-20.
4- https://www.littre.org/definition/chaos
5- https://www.littre.org/definition/representation
6- Nous reprenons ici la question posée par Danièle Bloch, historienne de l'art, lors de sa conférence : *« Tout au long de l'histoire de l'art, l'image du corps vieux soulève des questions importantes, par exemple celle-ci : comment est-il possible de regarder "l'irregardable" »*, dans *Les Représentations du corps vieux*, Paris, ed. Presses universitaires de France, 2008, p. 12.
7- https://www.cnrtl.fr/definition/chaos
8- Bill VIOLA, *Heaven and Earth*, techniques mixtes, 1992, Etats-Unis, Musée d'arts contemporain de San-Diego.
9- https://www.cnrtl.fr/definition/vieillesse
10- Camille CLAUDEL, *Clotho*, 1893, plâtre, France, Paris, Musée Rodin.
11- https://www.cnrtl.fr/definition/chaos
12- Hervé BAUDAT, *Oublis et éblouissements,* 2012-2018, série de 48 photographies, Mamiya 7, Pentax 6/7.
13- Philippe BAZIN, Bernard LAMARCHE-VADEL, **Faces**, Rennes, ed. ENSP, 1990. Série de 50 photographies.
14- D. BLOCH et *al.*, 2008, op.cit., p. 51.
15- *Ibidem*.
16- *Ibidem*.
17- *Ibidem*.
18- Zaineb HAMIDI, *« La dépression comme chaos identitaire au service de la création de soi »*, in Topique, 2015 (n°132), pp. 79-92.
19- Pour Marie de Hennezel, l'une des solutions pour s'extraire de la vision tyrannique que la société nous impose, et que l'on s'impose parfois soi-même, est de passer de la *« corporéité »* à la *« corporalité »* soit du *« corps que l'on a »* au *« corps que l'on est »*. Pour elle, *« si nous trouvons belles, certaines vieilles personnes […] c'est que nous sommes sensibles à la manifestation de leur corporalité. Le corps que nous voyons alors n'est pas le corps objectif, mais le corps émotionnel, le corps sensible »* . Ibid., p. 92.
20- Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1883-1885.
21- Brigitte KOWANZ, *Memoria, miroirs, tubes fluorescents*, câbles, 2006.
22- *Aging Pride, Die Kraft des Alters*, Autriche, Vienne, musée du Belvédère, 17 novembre 2017- 4 mars 2018, p. 371.
23- Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, « Recueillement », Vanves, ed. du Chêne, 1868, p. 454.
24- Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, ed. de Minuit, 2005.
25- Roman OPALKA, *de 1 à l'infini*, 1965-2001 ; John COPLANS, Self-Portrait.
26- Donigan CUMMING, *Pretty Ribbons*, Zurich, ed. Stemle, 1996, 132p., série de 86 photographies.
27- L'artiste nous partage une vision humoristique, sensuelle, amère parfois, fragile, forte…
28- http://www.alexistrousset.com/demarche

Alexis Trousset, un sisyphe heureux

Patricia Marszal
Inspectrice pédagogique régionale en arts plastiques, Académie de Lille

Si la pratique du dessin en tant qu'expression à part entière dans le paysage de l'art contemporain a gagné en autonomie, elle a souvent été associée dans l'histoire de l'art à des étapes intermédiaires de la production de l'artiste, esquisse préparatoire, champ d'observation ou d'invention, étude, prévisualisation d'un projet à venir… Ses différents usages ont évolué entre démonstration d'une maîtrise plastique et vecteur d'expressivité singulière de l'artiste.

Le dessin s'inscrit aujourd'hui dans des temporalités et des contextes nouveaux, sur des supports, des formats à des échelles variées, contribuant à interroger la dimension de l'idée de l'œuvre et de ses processus. La relation au corps de l'artiste, notamment au travers des pratiques performatives questionne le rôle de l'intention au profit d'une trace autonome du geste dans un principe d'autoréférenciation.

L'œuvre dessinée et gravée d'Alexis Trousset redéfinit cette relation à la production artistique en donnant le primat au geste et à l'instrument. Les qualités plastiques d'une grande précision et les effets visuels obtenus très saturés et foisonnants sont issus des choix opérés et rendent compte de la lisibilité du processus de création et de son déploiement dans le temps et dans l'espace. En outre, le caractère souvent performatif du dispositif d'élaboration décrit *infra* par l'artiste, s'associe à une démarche expérimentale permanente de nouvelles formes de langages plastiques. L'écriture performée vient compléter sa pratique du dessin et de la gravure.

À plusieurs égards, l'œuvre graphique ou gravée d'Alexis Trousset interroge de nouveaux principes :

- Du point de vue de l'actant : le corps, le geste, les instruments plutôt que l'œil et la main.
- Du point de vue du dessin : les réseaux, les relations, les connexions, les circulations, les flottements plutôt que les figures.
- Du point de vue du spectateur : l'immersion, la perte des repères spatiaux, l'enfouissement du regard plutôt que la vision frontale circonscrite à un format de petite taille.

Alexis Trousset développe le dessin comme pratique artistique en soi, affirmant une rupture avec les conventions, par l'invention de ses propres règles et de nouveaux protocoles. Les interactions entre matières, supports, mediums, outils et gestes au sein de sa pratique graphique offrent les conditions de cette rupture.

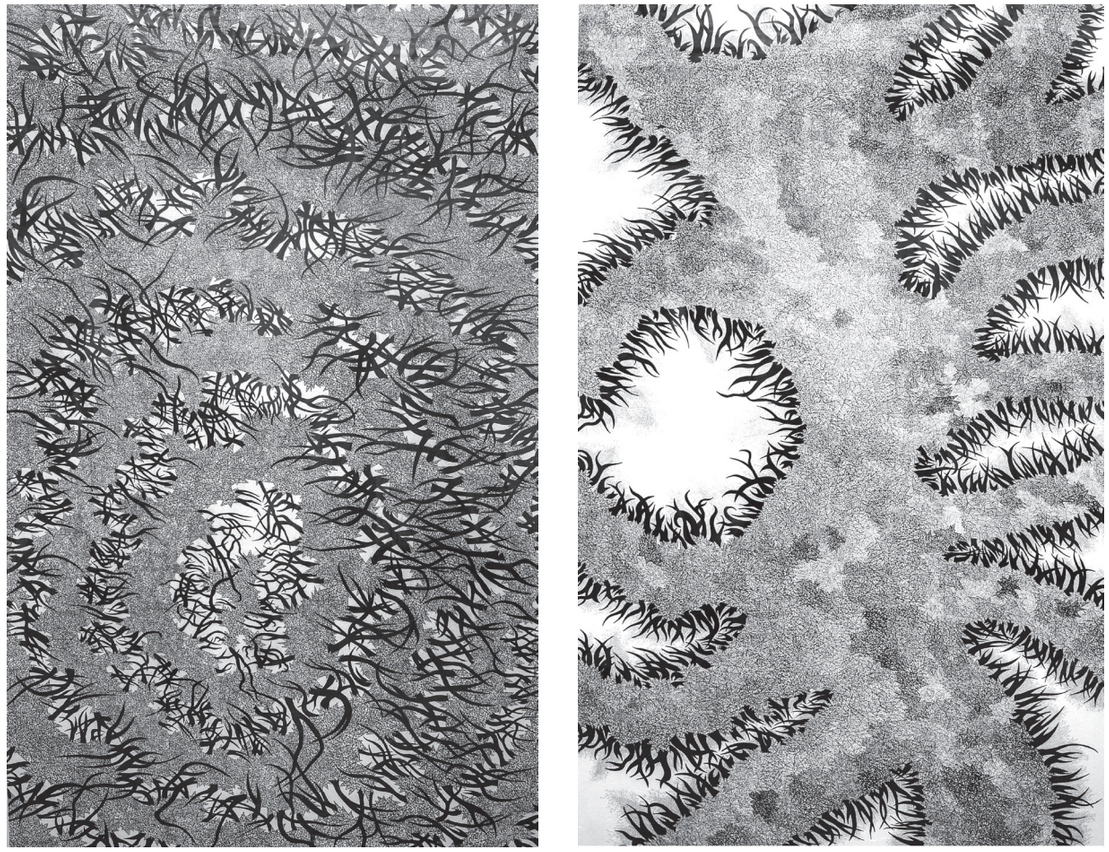
« L'acte de dessiner m'offre le moyen d'explorer de grandes surfaces dont la limite est la possibilité gestuelle et physique de mon corps. »

« La gravure me permet le point mort, la zone obscure, l'envers du dessin. »

Incipit de ***l'Évangile selon Marc***, enluminure du Book of Kells irlandais, Folio 130r, bibliothèque du Trinity College de Dublin.

Sa conception du dessin comme action et prolongement des mouvements du corps conduit à la recherche de l'expression de l'énergie vitale, à travers une syntaxe kinesthésique. La posture physique, les déplacements dans l'espace, la respiration, la concentration, la détente libèrent des flux par une maîtrise totale du corps comme vecteur de circulation. Celui-ci devient une machine productrice qu'aucun obstacle ne freine. Il peut fonctionner jusqu'à l'épuisement au risque des lésions ou des douleurs dues à la répétition mécanique du geste. Aucun contrôle, aucun empêchement ne viennent entamer la direction du travail car le corps n'est plus dépendant de la volonté ou de l'esprit. Il s'affranchit d'un dessein qui le commande et chercherait à représenter ou interpréter une image mentale, afin de rendre compte désormais d'une expérience sensible. Il se donne à voir pour lui-même comme acte. Du reste, cet acte est dépendant de plusieurs conditions déterminées par l'artiste.

Alexis Trousset décrit lui-même des modalités et un contexte de travail favorisant l'autonomie du geste et de sa trace sur le papier. Pour nourrir ce processus, il met en place des protocoles en vue de s'affranchir de l'intention



Alexis Trousset, ***Épidermie*** (série), 170 cm x 110 cm, dessin à la mine graphite, 2000

de signifier et du rapport à un quelconque référent visible. Les protocoles (ensemble de règles d'exécution que s'impose l'artiste) souvent utilisés dans l'art, chez Sol Lewitt, François Morellet, Bernard Frize, ou Jan Fabre, renouvellent le langage plastique, son vocabulaire formel, sa syntaxe, et affranchissent l'artiste tout en ouvrant sur de nouveaux possibles.

« ...je mets alors en place un protocole de réalisation pour une série de dessins que j'appelle épidermie. Pour cela, j'utilise systématiquement dix crayons de la même couleur, sur un papier vélin (de format 1m22 sur 1m60) marouflé sur bois. Le dessin est terminé lorsque la totalité des crayons est usée. Ce dispositif arbitraire me permet d'avancer au hasard sur la feuille de papier : « le hasard devient alors un choix. » Ce hasard devient possible grâce à ce que j'appelle « une matrice processuelle ». Celle-ci est composée d'une architecture évolutive mais néanmoins limitée dans sa progression et pouvant se connecter à une autre architecture similaire mais ne progressant pas nécessairement de la même façon. Ce type de dessin étant réalisé sur table avec un système de caches, je ne peux avoir une vision globale de ce que je réalise, j'opère en quelque sorte en « aveugle », tout en ayant l'usage de mes yeux. »

Ses expérimentations sollicitent toujours le tronc, les épaules, les bras, les mains... Les grilles permettent la libération, l'affirmation, la structuration des gestes rendus possibles par le choix des outils. Les traces résultent de la relation entre les outils et les supports. Les mouvements sont circonscrits par les limites du corps et les déplacements réalisables au regard des contraintes d'opération techniques. Graver les plaques relève aussi d'une gageure à l'aune de la taille de la surface de bois à inciser.

Loin d'être aléatoire ou accidentelle, cette expérience est le fruit d'une longue pratique de répétition, d'entrainement, d'ascèse à laquelle se soumet Alexis Trousset, à la manière d'un Sisyphe, pour éprouver la résistance des matériaux utilisés pour ses plaques au regard des supports d'impression ou de dessin tantôt marouflés ou noircis. Certaines œuvres nécessitent des mois de travail engageant aussi le temps du processus à l'œuvre. La contrainte imposée par les protocoles qu'il se donne, traduit autant d'obstacles supplémentaires à surmonter, pour parvenir à relever le défi d'un exploit créatif.

Les dessins/mondes générés par Alexis Trousset apparaissent comme des images rémanentes de la nature et de ses formes primaires organiques, végétales ou minérales. De l'infiniment petit, réseaux et structures, à l'infiniment grand, constellations et galaxies, les maillages graphiques renvoient à des organismes tumultueux qui palpitent, à des vibrations, à des réseaux de communication biologiques qui surgissent à la surface du support, s'enfouissent et réapparaissent. *« Chercher en creusant »* du mot *graben* en allemand qu'évoque Alexis Trousset pour décrire l'action de graver, traduit aussi le travail du creusement de la terre et d'un monde souterrain qui grouille cher à H P Lovecraft. En outre, on peut y voir également des mises à jour du processus de création lui-même.

Les matrices processuelles constituent une autre manière de réactiver les dessins en réseaux :
*« Ces dessins de la série **« épidermie »** m'ont permis une nouvelle série de cinquante-quatre gravures à plaque perdue « cortex-vortex ». Celle-ci se développe à l'aide d'une seule matrice pour chaque gravure. Cette série est faite d'estampes de couleurs (cinq à dix couleurs superposées) dont le développement se fait à partir d'un hyper-centre.*

Alexis Trousset, Plaques gravées sur bois. Atelier de Roubaix, février 2023.

Ces gravures m'ont permis de relever des motifs fonctionnant par analogie formelle et rappelant étrangement les phénomènes d'étude de la « théorie du chaos » : nuage, cyclone, arborescence, racine, réseaux capillaires, rameau végétal, flux des veines, méandres, éclairs et entrelacs. »

En détournant, réinventant ou croisant les modalités et les visées du dessin, il procède à une extension de celui-ci par la mise à distance du geste, de l'instrument, de la trace, par l'usage de matrices, de grilles, par la diversité des échelles, mais aussi par la matérialité des plaques et par les propriétés des encres fabriquées. Produisant de la sorte une infinité de possibilités, chaque dessin est une véritable Tour de Babel. Les structures s'effacent au profit de l'émergence d'autres signes, relativement à la circulation du regard. Les réseaux se répondent, s'articulent, s'effacent, se concentrent ou se décentrent.

« Les séries « Rugines », « formes endogènes » et « empyréum », sont réalisées sur un fond noir imprimé ou peint fonctionnant comme une suite variable d'opérations à la fois continues et aléatoires. Les développements de ces séries sont réduits à une forme rosacée formant des trajets exponentiels et dispersés (le centre est partout et la circonférence nulle part). Les analogies deviennent plus proches des trames ou des filets. Pour ces séries, j'ai surtout cherché à enregistrer (le dessin et la gravure peuvent être considérés comme une méthode d'enregistrement des passages de la main ou d'une matrice gravée) les alternances d'ordre et de désordre du mouvement instable de mes constructions. Le dessin devient alors comme un labyrinthe où la pensée se cherche (comme dans les enluminures du Book of Kells irlandais), une toile d'araignée qui piègerait les mouvements de la main ou encore un étoilement pour retrouver son chemin. »

À travers cette citation de l'artiste, on perçoit la tentative d'échapper à toute forme de figuration qui rendrait anecdotique le résultat graphique et la recherche de relations formelles suffisamment complexes pour être suggestives sans être bavardes. Comme un véritable système organique, le dessin pourrait être le reflet de la pulsation vitale plutôt que sa représentation agissant comme une mécanique du vivant.

Par ailleurs, la notion d'enregistrement des passages de la main renvoie à la démarche des artistes employant des machines tel Michel Paysant et son oculomètre dans L'œil de l'artiste de 2019, outil relié à un ordinateur grâce auquel l'artiste peut dessiner par le transfert artificiel des seuls mouvements de sa rétine.

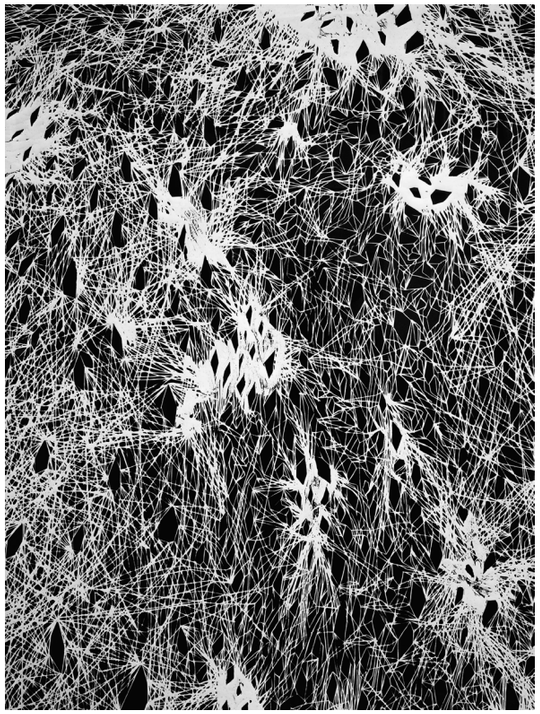
La qualité et la nature des médiums interviennent également dans les effets produits, ainsi que les opérations techniques : attaque, morsure, percement, grattage, incision, etc.

*« Pour la série **« Empyréum »**, je fabrique une encre très instable (fonctionnant comme une émulsion), et je cherche à travailler sur l'instabilité de ce que je trace. Cette particularité me permet de partir d'une encre très dense, puis, petit à petit de perdre l'intensité de celle-ci au fur et à mesure du dessin pour arriver à une disparition. Les grands dessins obtenus offrent la sensation d'être infinis (comme dans les peintures de Marc Tobey) , d'être un monde émergent ou en entropie dans l'espace du papier. Mes dessins ou gravures deviennent une forme flottante, un monde suspendu et incertain, en devenir organique, minéral ou végétal. »*

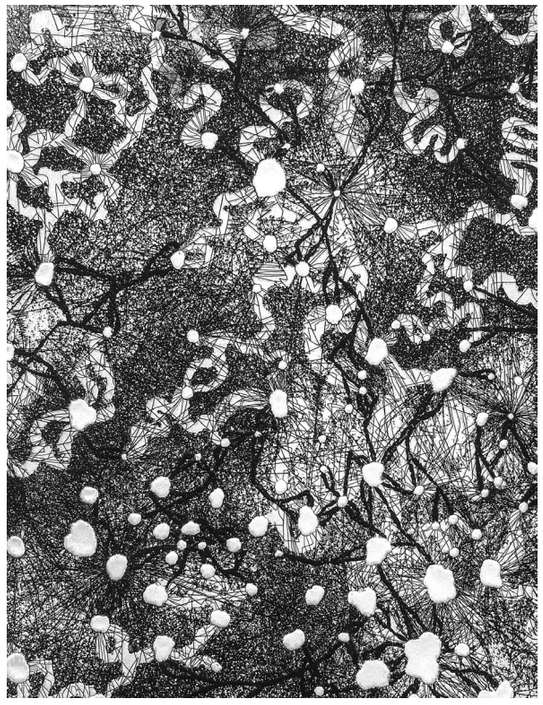
Ici encore, il s'agit pour Alexis Trousset de rechercher l'instabilité, l'impermanence, la métamorphose comme principe de fonctionnement du vivant. Comment fixer, figer le mouvement tout en laissant percevoir sa mobilité ? Comment traduire le défi de présenter autrement ce que l'on pressent d'invisible ou d'insaisissable pour en livrer la quintessence ?

Dans certaines séries, les propriétés de la matière des plaques gravées, les dimensions techniques des opérations de transfert entre négatif et positif, entre les états successifs d'impression, permettent d'exploiter les effets d'all over matiériste qu'il nomme *« effet de cristallisation »*.

*« Cette notion de monde émergeant est très présente dans la série **« l'esprit des cimes »**. Cette série est réalisée sur de très grandes planches de contre-plaqués à l'aide d'un unique outil (un burin de graveur dont j'optimise toutes les possibilités comme pour la série **« Rugines »**). Pour cette série, je suis parti d'une grille tracée, à l'intersection de chaque ligne de celle-ci j'ai installé un fragment dessiné que j'ai connecté en gravant avec d'autres fragments pour constituer un ensemble. Le contre-plaqué étant de très mauvaise qualité, il y avait d'importantes pertes de matière à chaque fois que je gravais celui-ci. Les défauts ont permis de créer des éclats involontaires et de former un grand fragment général ressemblant à une cristallisation. Pour fabriquer cette série, j'ai fabriqué une encre transparente bleu noir pour permettre l'apparition des phénomènes de réticulation propre au contact de la matrice gravée et du papier. Cette apparition issue de la séparation de l'estampe et de la matrice nous renvoie directement au principe des « matrices processuelles », mais de façon non contrôlée comme dans les « fractales naturelles » : veines de l'œil, réseaux capillaires, alvéoles ou les empreintes sur le sable des reflux de la marée. »*



Alexis Trousset, ***Rugine*** (série), 140 cm x 190 cm, bois gravé, 2004



Alexis Trousset, ***Stridulation*** (série), 140 cm x 190 cm, bois gravé, 2004

Ici, les conditions de travail difficiles et l'exigeant processus mis en œuvre déterminent le résultat plastique fruit de la trace d'un geste intrusif et d'un instrument agressif sur un support altéré. Une rugine est un instrument de chirurgie, une sorte de rabot pour racler les os. La série en porte bien le nom évocateur.

Les incidences de l'échelle d'une pratique sur la mobilisation des données matérielles modifient le rapport à l'espace, à la présentation, à la perception du dessin. Le spectateur est sollicité, dans son vécu temporel et spatial. Les phénomènes de sa perception sont stimulés.

« La monumentalité de ces gravures sur bois est évidente, elle nous permet de faire une expérience physique de la gravure, le « regardeur » en se plaçant face à celles-ci est véritablement plongé dans l'estampe. La gravure de très grands formats est une « performance » lorsqu'il faut la graver, mais également au moment de l'impression car cela exige un véritable rituel (codification des déplacements pour une impression : encrage, foulage au pied et décollement de l'estampe.) L'estampe devient alors « hors-cadre » et permet de sortir de la vignette romantique. »

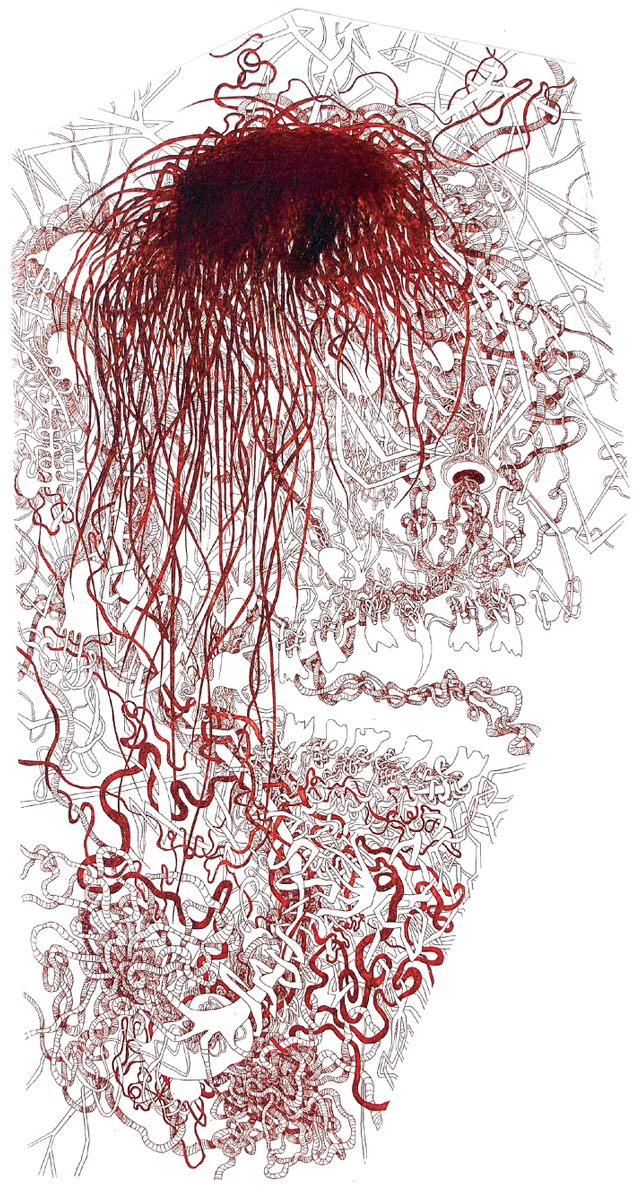
Pour le spectateur confronté à la grande dimension du support qui redéfinit la notion de micro et de macro, la vision du monde n'a plus d'échelle spatiale établie. Tantôt l'unité de mesure est issue de la comparaison avec des parties du corps humain, le pouce, le pied, le bras..., tantôt elle est issue d'une comparaison avec le cosmos, l'infiniment grand. Le mètre est le dix millionième du quart du méridien terrestre. Comme face aux peintures chinoises anciennes qui représentent montagnes et hommes dans un échelonnement de haut en bas ou de bas en haut, et non du premier plan à l'arrière-plan comme dans les systèmes de représentation spatiale occidentaux, notre rapport à la mesure de l'espace en est toute perturbée.

La monumentalité des plaques et des estampes qui en sont tirées, renforce cette perte de repères et redéfinit le rapport du spectateur à l'œuvre. La circulation du regard n'est guidée ni par la lumière, ni par les masses, ni par les effets de profondeur, ni par le contour général, ni par les formes. Ce sont des entrelacs labyrinthiques du réseau qui font accommoder l'œil, comme dans un effet de mise au point permanente. Dans les dédales exponentiels des lignes surgissent parfois des figures monstrueuses issus des mythes fondateurs des récits, bien que l'artiste n'ait pas cherché à les représenter en tant que tels. Notre imagier inconscient est à l'œuvre. Le regard produit des formes malgré lui, entre apparition et disparition. ***Le sommeil de la raison engendre des monstres*** dans les Caprices de Goya.

Des effets hallucinatoires peuvent se produire comme dans *Le retour de Chingacook*, eau-forte datant de 2008, où le personnage fictif du roman de James Fenimore Cooper, Le dernier des Mohicans, semble surgir de la surface du papier.

*« Si l'engagement auprès de la gravure sur bois est très fort depuis 1991, la pratique de l'eau-forte a commencé en 1997, de façon totalement expérimentale. (série **« Stridulations »**, les **« oubliées »**) en mélangeant toutes les techniques de la gravure en creux et en cherchant à épuiser les possibilités de l'acte de graver en lui-même (action de griffer, de percer, de transpercer, de tracer, utilisation extrême des bains acides, utilisation de supports différents, etc.) Le résultat de l'estampe est alors une succession d'états de la plaque gravée et une reprise en partie calculée ou aveugle de celle-ci. Ainsi les rythmes de la création d'une estampe sont posés différemment, ma relation avec la création d'une gravure devient « autre » et me permet de redéfinir et de créer une aptitude à penser, à jouer et rejouer l'œuvre gravée ; l'acide nitrique devient l'élément actif de la gravure, il achève le geste, le boursouffle, le déforme comme s'il était un élément germinatif. »*

Dès lors, la dimension expérimentale qui fait éprouver tous les états possibles de transformation de la matière dans une pratique d'altération ou de destruction conduit l'artiste à œuvrer avec les éléments, les phénomènes, les contingences, les imprévus pour collaborer avec eux.



Alexis Trousset, ***Le retour de Chingacook***, 50 cm x 65 cm
eau-forte, pointe sèche, 2008

Au-delà de la maîtrise technique des gestes et des procédures de gravure bien connues de l'artiste, il s'agit de faire émerger d'autres régimes d'apparition, de production, de création, garants d'un renouvellement expressif.

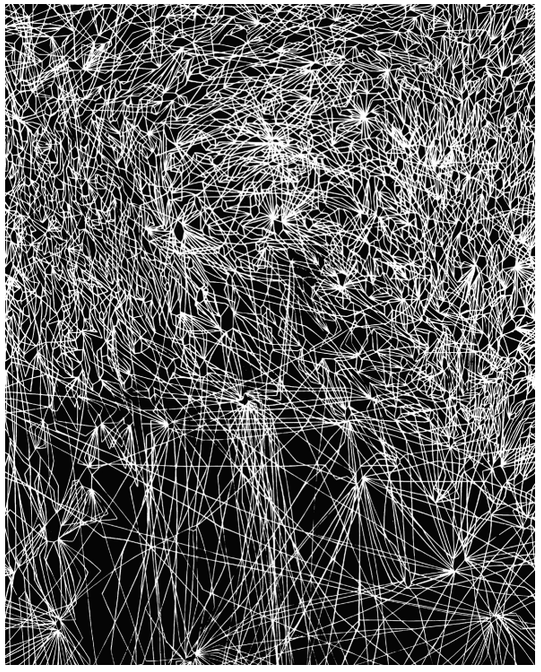
Esotériques et initiatiques, les dessins d'Alexis Trousset sont comme des gemmes de pulsation qui renvoient l'écho des pullulements et des fourmillements du monde. Comme le cristal décrit par Ernst Jünger dans *Le cœur aventureux* : *« la structure transparente est celle où la profondeur et la surface se montrent ensemble à notre regard. Elle s'observe dans le cristal que l'on pourrait décrire comme un être capable aussi bien d'intérioriser sa surface que de tourner sa profondeur vers l'extérieur. Oserais-je formuler le soupçon que le monde en son ensemble et dans ses détails, est formé à l'exemple du cristal, mais de sorte que notre œil ne peut le pénétrer que rarement sous cet aspect ? »*

Alexis Trousset l'a vu. ●

Alexis Trousset, archéologue du chaos ?

Reine-Marie Bérard
Archéologue, chargée de recherche CNRS

Les œuvres d'Alexis Trousset ont quelque chose d'étrangement familier au regard de l'archéologue. Les gravures aux motifs chaotiques et cohérents (***Fabula rasa ; Rugine***) évoquent des lames minces pétrographiques, ces *« tranches »* micrométriques de roche découpées et poncées pour être soumises au microscope et révéler la nature d'une pierre, sa structure, son origine : le grain fin du marbre de Paros des statues grecques archaïques ; la roche volcanique des meules siciliennes ; le dégraissant de graviers et galets du béton romain… D'autres œuvres, plus végétales, rappellent l'écorce d'un bois prélevé pour dater une charpente ou une épave par les méthodes de la dendrochronologie (***Darma***), ou les moulages effectués sur les racines des vignes et des arbres fruitiers dans les jardins brûlés de Pompéi (***Filandre ; Reptante***). On voit surgir ailleurs des cartes traçant les réseaux de routes et de fleuves imaginaires entre des villes qui n'existent pas (***Soliloque de la mouche***). Ou la trame d'un fragment de tissu dont l'analyse révèlerait les nœuds, la qualité, la teinture du vêtement enveloppant les os brûlés d'un mort ***(Opération retourner vers l'aveugle)***. Le mort lui-même est là ***(Petit souffle; Poussière)*** crâne aux orbites vides ***(Au fond, Sans titre)***. Il est parfois réduit à presque rien : les molaires affrontées d'***Une certaine alternance au déterminisme*** (est-ce un hasard si l'artiste a choisi les dents qui sont justement parmi les vestiges qui, d'un corps humain, se conservent le mieux ? Les dents que l'on reconnaît encore quand les os ont été déformés et réduits en fragments par l'ardeur du bûcher ; les germes dentaires qui seuls, souvent, permettent d'identifier la tombe d'un très jeune enfant) ; mais le corps de chair dépecé transparaît encore dans le globe oculaire (ou l'ovule ?) de ***Je suis en toi***, les vaisseaux sanguins du ***Retour de Chingacook*** ou les intestins de Styx… **Styx**, l'un des fleuves des Enfers qui séparaient le monde des morts de celui des vivants pour les Grecs. Le fleuve dont les eaux rendirent Achille invulnérable – sauf au talon par lequel le tenait sa mère. Celui que l'on ne traverse qu'une fois. Un titre en appel à l'antique comme un indice en passant : cette archéologie sous-jacente, diffuse, indistincte, n'est peut-être pas seulement dans mon œil, mais dans la main de l'artiste.

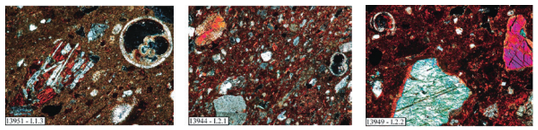


Alexis Trousset, ***Rugine*** (série), 140 cm x 190 cm, bois gravé, 2004

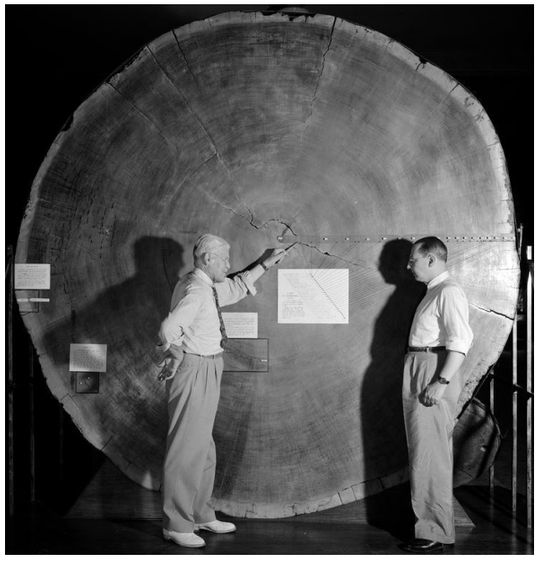
De fait, les termes qu'Alexis Trousset lui-même emploie pour décrire sa démarche résonnent de nombreux échos archéologiques. C'est d'abord l'étymologie qu'il donne du mot *« gravure »*, qu'il rattache à l'allemand *graben « fouiller »*, *« chercher en creusant »* dit-il — mais *Grab* c'est aussi la tombe — et revoilà mes morts. Selon l'artiste, la gravure doit être comprise *« de l'intérieur »* - comme la terre que l'on fouille — et le dessin est *« un univers complexe comme enfoui que l'on révèle à la lumière »*. Comme l'archéologue, Alexis Trousset, en gravant, en creusant, révèle au grand jour des *« mondes-univers »* disparus. Mais c'est dans la terre de son inconscient, de sa mémoire, de son âme peut-être, de sa main, que ces mondes-univers sont enfouis et c'est lui qui les crée en même temps qu'il les trouve.

Est-il en cela si différent de l'archéologue de terrain, qui humblement déterre, à la pelleteuse, à la pioche ou au pinceau, les vestiges matériels des civilisations passées ? Certes, on pourrait être tenté de dire que l'archéologue trouve ce que d'autres ont laissé. Il y a une objectivité – au sens fort – de l'archéologie que nul ne peut *a priori* contester. Pourtant, sans parler même des quelques cas extrêmes et heureusement forts rares d'archéologues sans vergogne truffant intentionnellement le terrain des vestiges qui les rendront célèbres (*« la main de Dieu »* de l'archéologie japonaise, Shinichi Fujimura, a faussé des sites pendant près de vingt ans avant d'être lui-même percé à jour) ou des archéologues de bonne foi qui creusent eux-mêmes les vestiges qu'ils croient mettre au jour (essayez donc de suivre le tracé d'un mur en terre crue quand lui-même est recouvert…de terre), l'archéologue invente. L'inventeur est celui qui fabrique, qui crée, qui innove, mais aussi celui qui trouve. L'archéologue est celui qui crée en trouvant : tant qu'il n'a pas fouillé, les vestiges n'ont qu'une existence potentielle. Ce sont ses choix qui décident de leur sort.

Comme Alexis Trousset d'ailleurs, l'archéologue doit faire avec un système de caches qui lui interdisent une vision globale de ce qu'il met au jour : ce sont les limites des sondages, toujours trop étroites ; ce sont les bermes, ces bandes de terre larges d'un mètre autrefois laissées au milieu des fouilles à intervalle réguliers pour faciliter le passage des brouettes et les circulations humaines,



Microphotographies en lame mince de céramiques attribuées au Levant et à la Méditerranée orientale.

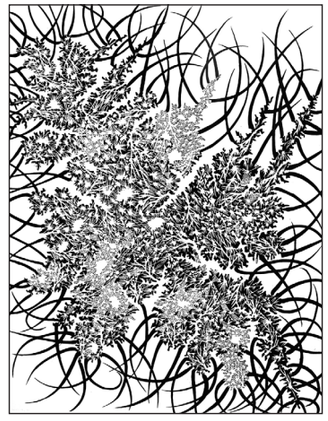


Andrew Ellicott Douglass, fondateur du laboratoire d'étude des cernes d'accroissement des arbres à l'université d'Arizona

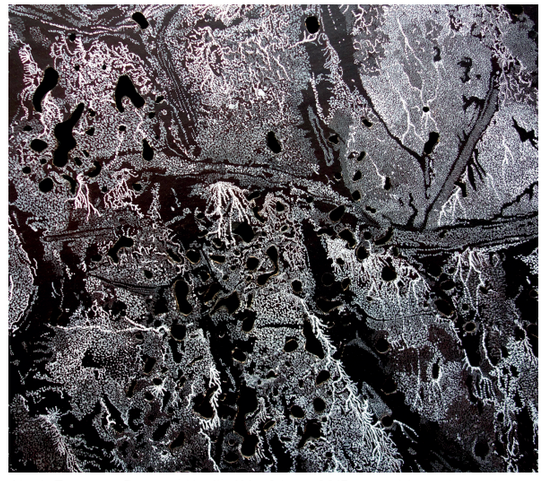
sous lesquelles viennent toujours se glisser les vestiges les plus intéressants. Mais des caches sont aussi mis en place à l'intérieur des sondages : il est ainsi d'usage de vider les structures en creux (fosses, trou de poteaux, puits) par moitié ou par quarts opposés, afin de fouiller horizontalement les couches de comblement d'une portion de la structure tout en conservant, dans la partie non fouillée, la mémoire verticale de l'empilement des strates qui progressivement disparaissent. Car si l'archéologue crée, l'archéologue dé-truit. Au fur et à mesure qu'il fouille, son objet d'étude disparaît. La terre creusée, remuée, déplacée, ne pourra plus être remise en place – contrairement à un document d'archive potentiellement consultable à l'infini. Fouiller revient ainsi à lire un livre dont on brûlerait les pages au fur et à mesure qu'on les tourne – en commençant le livre par la fin, puisque l'on part des niveaux superficiels les plus récents pour remonter vers les niveaux les plus anciens, plus profondément enfouis. Le potentiel de chaos est bien là.

Mais les promesses aussi. Car il y a une sorte de magie chaotique du chantier archéologique au moment où l'on voit apparaître les premiers vestiges, où l'on devine les contours d'une possible structure sans être encore sûr de rien : cette tâche de couleur plus sombre sera-t-elle une tombe gauloise ou un trou de canalisation moderne ? Cet alignement de pierres était-il un mur, ou le fruit du hasard ? Faut-il voir dans cette infime éminence l'humble vestige d'un tumulus autrefois gigantesque ? Pour le savoir, il faut creuser, il faut descendre, il faut détruire. L'archéologue parie sur le chaos, il le respecte, il l'explore pour mieux lui donner un sens. Il faut avoir le courage de creuser, de descendre, de détruire plus encore pour que soudain, du chaos, émerge la lumière. Que l'alignement des pierres se poursuive, que le mur se précise ; que la pioche heurte la porte de la chambre funéraire. Que le fragment de vase recolle avec un autre fragment. Alors l'archéologue saisit le fil d'Ariane, et de ce monde *« en effondrement »*, il cherche à reconstituer un monde *« en extension »*. Car si une possibilité est exclue par l'archéologue, c'est que le vestige ou la trace soit *uniquement* le résultat du chaos. Fenêtre ouverte sur un monde perdu, l'objet doit faire sens. Faire archéologie, c'est résister à la possibilité du chaos, au pur divers initial, à la béance de sens.

Cet équilibre instable, fragile et toujours menacé, cette dialectique de l'ordre et du désordre irrigue tout le discours d'Alexis Trousset sur son œuvre. *« Pour ces séries [**Toile d'araignée, étoilement et labyrinthe**], j'ai surtout recherché à enregistrer […] les alternances d'ordre et de désordre du mouvement instable de mes constructions. Le dessin devient alors comme un labyrinthe où la pensée se cherche »*. Naviguant entre structures bouleversées et motifs récurrents, l'artiste passe ainsi du chaos aux fractales, du pur désordre à l'ordre absolu.



Alexis Trousset, ***Filandre*** (série), 117 cm x 140 cm, gravure sur bois, 1999



Alexis Trousset, ***Darma*** (détail), 114 x 86 cm, 2017, encre à base de cendres et poussières d'aluminium sur chassis-caisson troué et bois marouflé

Alexis Trousset est-il alors un archéologue qui s'ignore ? Je l'ai cru un instant. Une différence fondamentale entre ses découvertes – gravures et dessins – et celles des archéologues de terrain réside pourtant dans la nature de ces *« mondes-univers »* enfouis. Alexis Trousset ne s'intéresse guère aux objets, mais recherche de manière obsédante les formes naturelles. Négligeant l'artefact – au-delà de son utilité immédiate pour la mise en œuvre de sa démarche graphique – l'artiste s'efforce de faire émerger des *« formes en devenir organique, végétal et minéral »*, fait jaillir de la feuille et de la plaque *« nuage, cyclone, arborescence, racine, réseaux capillaires, rameau végétal, flux des veines, méandres, éclair et entrelacs »*, l'organique étant au centre des œuvres les plus récentes dont les délinéations prennent la forme *« des os, des intestins, des racines, des métastases ou des connexions étranges faisant penser à des flux corporels ou des synapses »*. Le chaos n'est ici qu'apparence, et sa compréhension implique seulement le recul nécessaire pour le voir intégré à un tout.

Ce corps qui est au centre de l'œuvre sans être d'emblée visible tant il est fragmenté, découpé, dépecé, soumis à la rugine, ce *« grand corps biologique et abstrait en mutation »* et qui est sans doute celui de l'artiste, est aussi celui de tous les hommes, rappelés au mail-lage élémentaire de leur chair et de sa structure, et à la décomposition qui les guette dans leurs *« Petits tombeaux »* (porte-folio, 2012). Au fond, si l'on creuse bien, l'archéologie que pratique Alexis Trousset est celle de la nature humaine. ●

Arthur Cravan chez les grecs : manifeste pour une esthétique bée

Antoni Collot
Artiste, cinéaste, docteur en philosophie esthétique et maître de conférences en arts

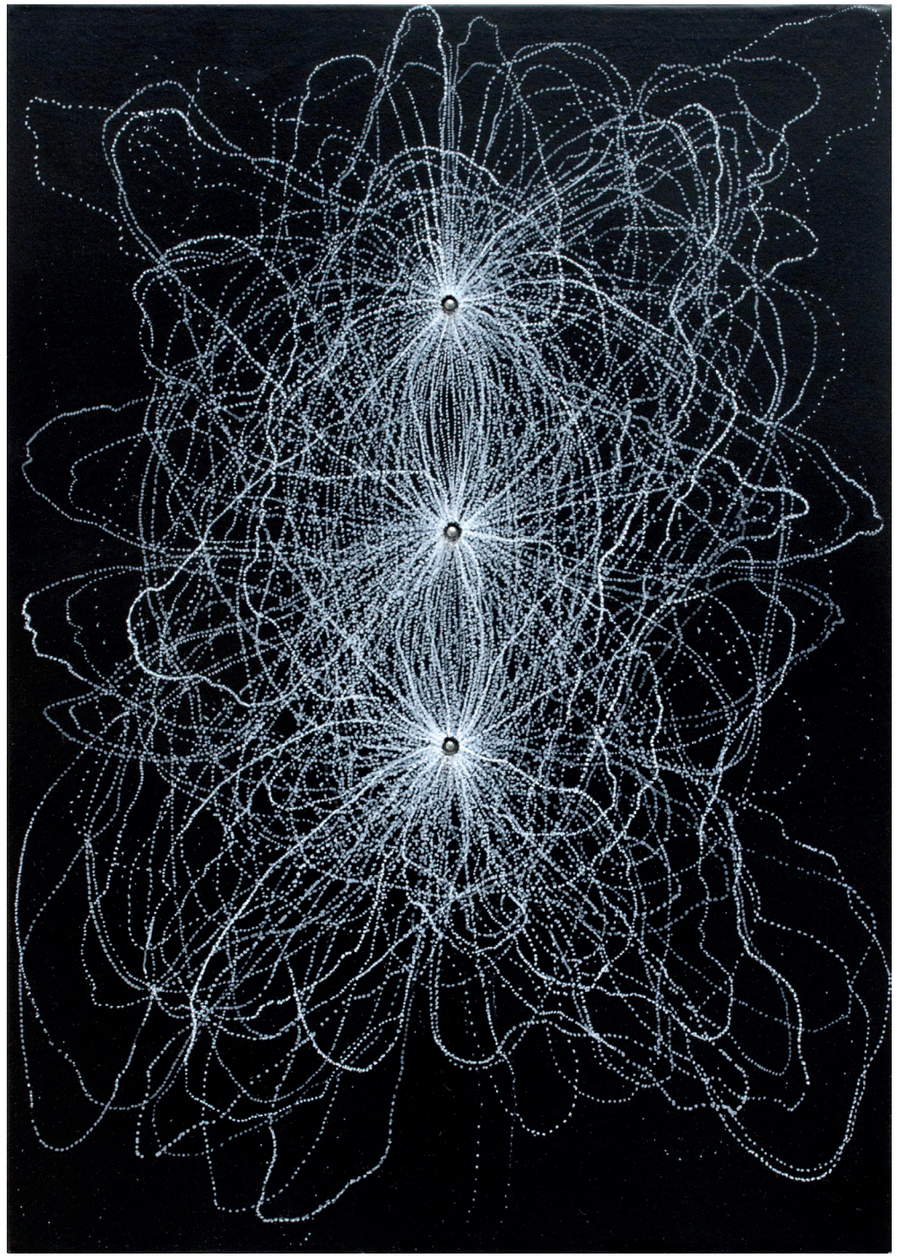
« Des choses répandues au hasard, le plus bel ordre, l'ordre-du-monde »

Héraclite, Fragments, trad. M. Conche, PUF, 1991, p. 276

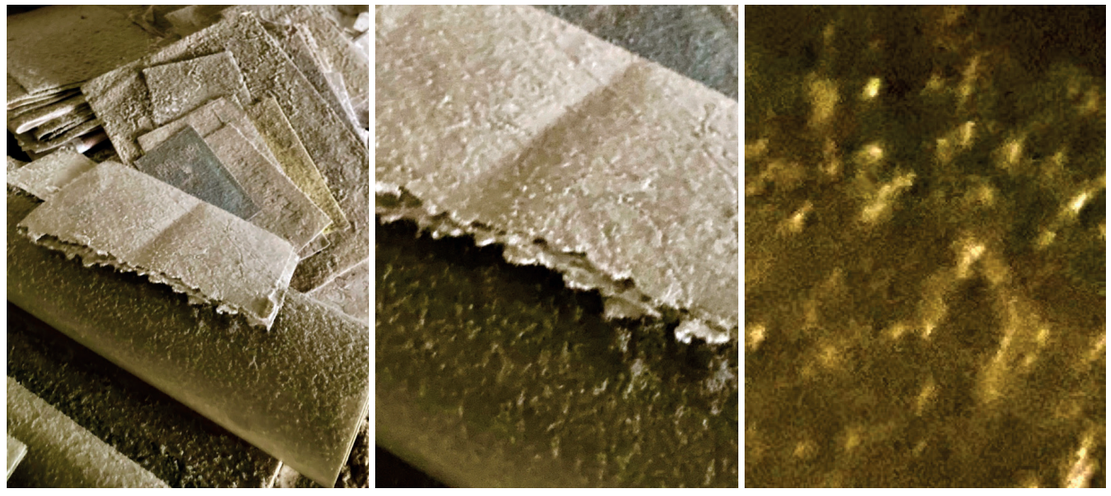
L'acronyme « *KO* », issu de l'expression anglaise *Knock out*, est l'homophone du mot d'origine grecque « *chaos* » et entretient avec lui quelques relations qui ne sont pas qu'auriculaires. Knock out signifie littéralement : faire sortir par coup.s, en l'occurence, c'est-à-dire, si on applique la technique du KO au Χάος (Chaos, je lui préférai désormais sa graphie hellène) de la mythologie grecque : faire sortir l'être du non-être. En somme, créer le mouvement depuis la permanence en la choquant, la frappant, j'allais écrire « *la coupant* », mais le coup n'a pas le participe présent tranchant. Faire ce saut : du non-être à l'être, semble, quoiqu'en disent les tenants des théories du commencement (théologiens ou adeptes du *big bang*, même combat de percussion) plus improbable, kotique (j'ose ce barbarisme que le lecteur bienveillant aura peut-être la grâce de considérer comme un néologisme), que faire le pari d'une permanence chaotique.

C'est que le Χάος mythologique, contrairement à ce que l'usage actuel lui fait jouer comme rôle dans la langue française, n'est pas un désordre par pré-organisation primaire ou par inorganisation entropique mais une absence d'ordre par absence d'êtres à dés.organiser. Faut-il qu'il n'y ait qu'un être ou qu'il n'y en ait pas ? L'unité ne s'ordonne pas, à moins de cesser de l'être. Mais, le Χάος n'est-il pas la permanence ?, l'être ouvert infini sur infini, comme une échoppe peut être ouverte 7 jours sur 7. Et le mot, issu du verbe χαίνω (khaínô) que je traduis par « *bée* » c'est-à-dire largement ouvert, le signe. C'est le pré-machin non déplié mais ouvert à ce qui adviendra ou pas, c'est l'état d'avant sans avant (avant temps, je vous laisse goûter cet impossible) que quelque chose advienne. Advienne de nulle part d'autre, depuis le vide (*ex vacuo*) plutôt que depuis le rien (*ex nihilo*). Autant dire que le Χάος est contre-intuitif à souhait, échappe aux règles que le sensible, à notre échelle, nous donne à expérimenter. Si le Χάος était l'expérience que l'induction use pour en tirer sa règle aucune déduction n'adviendrait, nous serions en lui, ce serait le Χάος, selon la valeur d'usage de l'expression. C'est-à-dire, le bordel, la maison close fermée. Comme dans la superbe adaptation cinématographique de la nouvelle de Maupassant, *La Maison Tellier* dans *Le plaisir* de Max Ophuls en 1952. Où, la maison close étant fermée, ses usagers et ses actrices sont désœuvrés (j'invite le lecteur avide à la lecture d'Agamben), s'ouvrent à l'expérience de l'inhabituel, de l'inattendu, au voyage, à la contemplation, à l'attente et, comme dirait l'ami Blanchot, à l'oubli.

Faisons, vous et moi, néanmoins (et qu'on entende ce « *néant moins* ») un effort d'imagination, car c'est là la seule manière de penser cette immense hétérodoxie logique. Le passage du vide ou du rien statique à la présence



Alexis Trousset, ***Travailler selon la loi de ce qui séchappe et se rejoint***, 25 x 32cm, 2015-2016,
encre et micro-billes chromées sur chassis marouflé.



Photographies, Antoni Collot, Élevage de poussière chez feu Jacques Lizène, Liège, octobre 2021

d'objets ou d'êtres en mouvement, pour le dire vite, c'est-à-dire dans un certain temps, se rejoue, peut-être, dans le laboratoire, l'atelier, la chambre à coucher (...) comme une étale bée où quelque chose plutôt que rien arrive. C'est le pari de la poétique, de la création, du faire plutôt que pas. Mais il faudrait, pour que cela rejoue cette scène primordiale, que cela advienne sans que rien ni personne n'arrive. Comme le lieu est vide et sans altérité nous pourrions attendre longtemps s'il y avait du temps. Fort heureusement il n'y en a pas et nous n'y sommes pas. Est-ce à dire que soit l'hypothèse d'un Χάος cosmogonique est vide de sens soit que je n'ai pas avec la langue les bonnes lunettes astronomiques pour le penser ? Ni l'un,... La per-manence incluse dans la notion cosmogonique hellène ne semble pas être une représentation pertinente de l'état primordial si je m'arrête aux moments où Χάος est défini comme permanence. Mais d'Hésiode à Ovide, déjà, et cela fait quand même environ 700 ans entre ces deux-là et leurs idées du Χάος, il bouge. Il est, si j'en crois ce qu'on (ceux qui lorgnent les télescopes spatiaux) en voit, et ce qu'on (ceux qui induisent à la chaire « *Galaxies et cosmologie* » du Collège de France, par exemple) en dit, ça s'étend. Étendue en devenir qui me semble être un mouvement, même si je ne saurais en être convaincu, car me manque le mètre étalon statique, taxidermé sur le planché des vaches, qui me permettrait de savoir que « *ça bouge* ». Dans un espace infini, s'étendre n'est-ce pas rester statique ? Je conviens qu'il est des échelles qui ne sont pas de ma marche comme Odette n'était pas du genre de Marcel. Laissons-les filer, les échelles ou Odette, comme il vous plaira ! L'univers s'étend donc, et pour beaucoup d'observateurs depuis, à partir d'un KO, un coup primordial. Depuis, l'univers vient et va dans les vapes qu'il est lui-même pour lui-même, pas de double : c'est l'idiotie fondamentale. Magma confus à défaut d'un hors champ d'où se sentir, se représenter, se classer, se penser. L'essentiel n'étant pas à notre échelle, concentrons-nous sur le superflu et ses flux de logos ! « *Dans les vapes* », expression d'origine argotique et

voyoute, apocope de « vapeur », qui n'est pas sans liens avec les effets produits par celles d'alcool ou d'opiacés inhalées par les garnements, boxeurs de rues, Apaches de Ménilmontant ou Marlous de Belleville auxquels j'adjoins un jeune boxeur suisse, neveu par alliance d'Oscar Wilde : Arthur Cravan. Je remarque avec malice, qu'au temps où l'anthropocène flirte avec son stade eschatologique, l'humanité vapote. Atteignant ainsi le paroxysme du faux que j'avais pensé, naïvement, voir dans les feux factices des cheminées d'appartements. Le faux inhalé, ou comment ravaler la sublimation, jouir et vieillir de concert ? Comme l'écrit Philippe Grimbert, y'a pas de fumée sans Freud…

Mais là, n'est-ce pas ce texte qui se méta-morphose en son sujet ? Est-ce le poétique qui gagne (du terrain), l'entropie qui fait son travail (de sape) ou la néguentropie (facteur d'organisation des systèmes qui s'oppose à leur inéluctable désorganisation) qui déploie son pouvoir organisateur en créant des connexions nouvelles, qui semblent chaotiques, certes, mais vivaces ? N'expérimentant pas ces connexions philosophico-baroques comme un devenir poussière mais comme une polyphonie excitée, j'ai la sensation que l'énergie y tient le coup face à la fatale entropie. Grâce soit donc rendue à cette petite organisation et revenons à nos Chrysomallos (sorte de bélier parlant dont la dépouille est d'or, puisque nous sommes, avec le Χάος, chez les grecs, et que c'est plus chic que « *moutons* ») !

L'exemple que constitue ce texte est caractéristique de l'impression de Χάος que l'on ressent face à une hyper-sémantisation par capillarité ou de type rhizomique qui, comme dans l'exemple utilisé par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980) d'un arbre de Porphyre sans subordination, met en danger les taxinomies hiérarchisantes pour construire un réseau exponentiel interagissant sans ordre d'importance. Fertile anarchie ! Ça semble chaotique mais c'est en fait particulièrement néguentropique. Tout à la fois ça s'oppose à la désor-ganisation, au devenir poussière, et à la hiérarchisation c'est-à-dire au pouvoir qui colonise les systèmes.

La fresque des boxeurs ou ***Fresque du pugilat***, Akrotiri sur l'île de Théra (Santorin), XVIe siècle av. J.-C., 275 × 94 cm. Musée national archéologique d'Athènes.

Ce « *ça* » hyper-organisé par sémantisation et égalitaire est ce que je nomme « *esthétique bée* ». Quelques artistes en ont fait un usage systémique. Par exemple : la méthode paranoïaque critique inventée par Dali et qu'il définit ainsi : « *méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes.* » (*La Conquête de l'irrationnel*, 1935), le hasard objectif qu'André Breton expérimente et théorise dans Nadja (1928), *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1938) et que je définirais comme une capacité sensible à percevoir une organisation sémantisée dans le flux esthétique de l'existence, l'art d'attitude que l'artiste liégeois Jacques Lizène invente en 1965, soit 4 ans avant la célèbre exposition d'Harald Szeeman, « *When attitudes become form : live in your head* » à la Kunsthalle de Berne, et qui consiste à faire de sa vie entière une œuvre sans en hiérarchiser les pratiques (la claudication comme le triple salto, le sommeil comme l'hyper-activité sont logés à la même enseigne) et cette diététique du combat contre les « *maelströms épais* » (*Le bateau ivre*) qui a Arthur Cravan pour modèle et que je nomme : kotique.

De quoi s'agit-il ? De mettre l'adversaire hors-jeu, de lui faire perdre conscience et la partie par un coup sonnant. L'adversaire, le maeström épais, selon la formule d'Arthur Rimbaud, sorte de trou noir maritime, à la puissance néfaste fantasmée que j'associe, dans le cas de Cravan, au siphon de la conformité bourgeoise. L'art kotique de Cravan est un balancement de poing dans la face sans face des trous noirs. Un coup ferme et inconforme dans le tourbillon entropique. Le kotique c'est l'insulte lancée à la face des systèmes clos, c'est un combat que l'on sait perdu mais qu'on ne peut s'empêcher de jouer. Autant dire, un violent flux vital qui déploie son esthétique néguentropique au point de sonner l'alarme et les hiérarchies. En novembre 1918, Arthur Cravan meurt avalé par une tempête qu'il n'a pas provoquée dans l'isthme de Tehuantepec, à moins qu'il ne soit devenu astronome, hypnotiseur d'araignées en Papouasie, terrassier chez Héraclite & fils, évacuation des matériaux, déblais et gravats sur la costa. Il faut bien jouer !

Bées, ces esthétiques voient dans l'entropie qui répand son empire sur les accumulations du syllogomane, une constellation en devenir, un élevage de temps, un Χάος étoilé. Le devenir monde de la poussière déposée. ●

Chaos et création

Adeline Liébert
Professeur de lettres modernes en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

« Et je remerciais les dieux, puisqu'ils m'avaient accordé de vivre à une époque où la tâche qui m'était échue consistait à réorganiser prudemment un monde, et non à extraire du chaos une matière encore informe, ou à se coucher sur un cadavre pour essayer de le ressusciter »

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

En se mettant dans la peau et l'esprit de l'empereur Hadrien, Marguerite Yourcenar projette un temps faste pour le monde romain. Son Hadrien est soucieux d'ordre et de justice, autant par sens du devoir que par simple bon sens. Dans le propos mis en exergue, le souverain devenu mémorialiste oppose le chaos de l'origine au passé nécessitant d'être restructuré pour atteindre un ordre bon. Face à la tâche démiurgique de faire surgir la forme de l'informe, Hadrien s'assigne la tâche impériale du bon ordonnancement d'un monde que l'on peut amender.

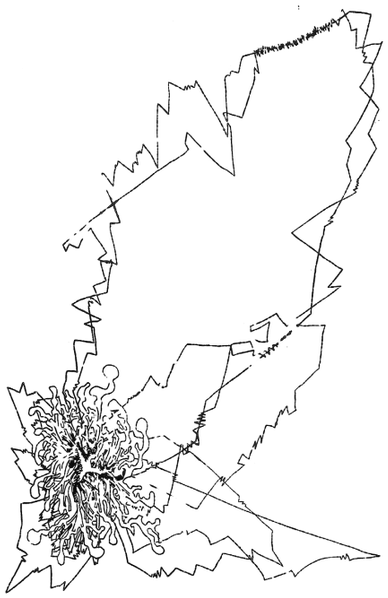
Alexis Trousset, ***Chaosmose*** (série), 42 cm x 30 cm, eau-forte, 2003

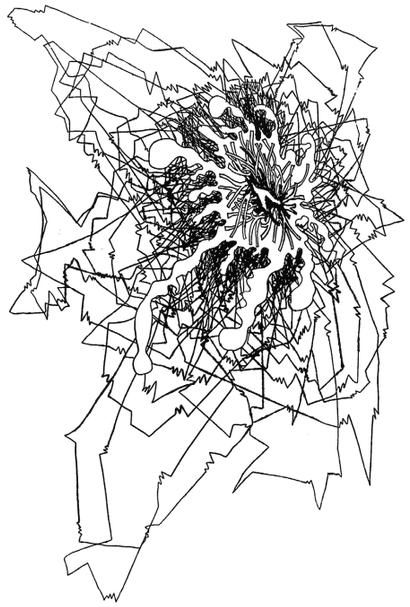
On retrouve par ailleurs dans son propos, outre la conscience historique de Marguerite Yourcenar et ce que nous savons de la chute de l'Empire romain, le topos de la grandeur et de la décadence des civilisations. Les époques de transition que l'on décrit parfois comme des périodes « chaotiques » sont évoquées ici par l'image du « *cadavre* », qui renvoie à un ordre figé, mais l'on peut songer aussi à la décomposition et à la désorganisation qui lui succèdent (« *désorganisation* » où l'on peut voir aussi un sens biologique à partir du mot « *organe* »). Il est aisé de se représenter ce chaos du désordre à partir d'images de dissolution, d'éparpillement voire d'éclatements. Chacune des bribes devient autonome avant que de nouveaux ordres se forment, dans un élan d'abord confus que Baudelaire a décrit de manière si frappante dans son poème « *une charogne* » :

« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant. »

Mais le chaos initial procédant de la matière originelle informe et inerte, comment le concevoir ? Le poète gascon Guillaume Salluste du Bartas s'y est essayé dans le « *premier jour* » son poème *La semaine ou création du monde* :

« Ce premier monde était une forme sans forme,
Une pile confuse, un mélange difforme,
D'abîmes un abîme, un corps mal compassé,
Un chaos de Chaos, un tas mal entassé :
Où tous les éléments se logeoyent pesle-mesle :
Où le liquide avait avec le sec querelle,
Le rond avec l'aigu, le froid avec le chaud,
Le dur avec le mol, le bas avec le haut,
L'amer avec le doux : bref durant ceste guerre
La terre était au ciel et le ciel en la terre.
La terre, l'air, le feu se tenaient dans la mer :
La mer, le feu, la terre étaient logés dans l'air,
L'air, la mer, et le feu dans la terre : et la terre
Chez l'air, le feu, la mer. Car l'Archer du tonnerre
Grand Maréchal de camp, n'avait encor donné





Quartier à chacun d'eux. Le ciel n'était orné
De grands touffes de feu : les plaines émaillées
N'épandaient leurs odeurs : les bandes écaillées
N'entrefendaient les flots : des oiseaux les soupirs
N'étaient encore portez sur l'aille des Zéphirs.
Tout était sans beauté, sans règlement, sans flamme.
Tout étoit sans façon, sans mouvement, sans âme : »
Guillaume de Salluste Du Bartas, *La semaine*,
extrait du Premier Jour, 1578

Avec les génitifs hébraïques *« d'abîme un abîme »* et *« un chaos de Chaos »*, Du Bartas renvoie aux sources bibliques et au début de la Genèse au cours duquel Dieu crée le monde en séparant les matières mêlées, qu'il assimile aux quatre éléments que les grecs anciens avaient supposés au fondement de toutes choses, l'eau, l'air, la terre, le feu, d'où procédaient selon Aristote les quatre qualités premières, le chaud et le froid, l'humide et le sec.

Quant aux mots *« chaos »* et *« abîme »*, ils sont deux traductions possibles pour le mot hébreu *« Tehown »*, lequel renvoie à la profondeur. L'abîme originel est-il aussi imperceptible et impalpable que ce qui s'offre à la vue de qui se penche dans un large puits qui n'aurait pas de fond ? Le poète commence par donner une idée de désordre avec des marques de la négation ou de l'imperfection. Ni ordre ni mesure dans un *« tas mal entassé »*. Suivent des antithèses évoquant des apories, avant que ne soit constatée l'absence des objets les plus emblématiques des beautés du ciel, de la terre, de la mer et de l'eau : astres, fleurs, poissons et oiseaux n'agrémentent pas le *« pêle-mêle »* originel que l'auteur figure en une impensable guerre inerte. L'accumulation d'antithèses constitue néanmoins une représentation frappante de ce monde d'avant le monde, représentation négative pour laquelle sont convoqués non seulement le sens de la vue mais aussi le goût et le toucher.

La gravure qu'Alexis Trousseau a intitulée *« chaosmose »* nous a fait penser à ces quelques vers de Du Bartas : on y voit aussi s'opposer le *« rond »* avec l' *« aigu »*, le « dur » avec le *« mol »*, le *« bas »* avec le *« haut »*. Or le titre constitue un mot-valise stimulant pour s'interroger sur les liens entre chaos et création. Le terme « osmose » a été inventé par un chimiste pour nommer le phénomène qui se produit lorsque deux solutions de concentration différente sont séparées par une membrane semi-perméable : un transfert de matière se fait depuis la solution la plus concentrée vers la solution la moins concentrée, et il en résulte un rééquilibrage des concentrations, les solutions devenant moins dissemblables, en quelque sorte elles se mélangent malgré la membrane séparatrice

C'est ainsi que le distinct tend à se confondre. Le phénomène est donc inverse par rapport au geste séparateur de la création que décrit la genèse. Sortir du chaos, ce serait comme créer de l'étanchéité, et y retourner s'apparente au contraire à de la dissolution. Le *« chaosmose »* pourrait être un mot-valise exprimant un geste créateur à rebours, celui qui tendrait non pas à donner une forme à la matière, mais à la déformer pour recréer une sorte de mélange originel. Or ce mouvement de retour à l'informe est extrêmement ordonné dans les deux œuvres que nous examinons. Du Bartas joue d'effets de ruptures et de continuités, sa description des qualités indivises mais inconciliables de la matière s'étire dans une accumulation où neuf monosyllabes et trois mots de deux syllabes s'opposent, la plupart au sein d'un seul hémistiche, dans une suite de parallélismes interrompue d'un désinvolte *« bref »* à la suite duquel se déroule un nouveau jeu très construit de combinaisons multiples des mots *« air »*, *« terre »*, *« mer »*, *« feu »*. Après avoir été distribués cinq fois de façons différente, ces quatre termes s'épanouissent dans les vers qui expriment leur vacuité, avec un sort particulier réservé au feu, absent du monde originel sans foudre ni étoiles, lesquelles nous sont néanmoins données à voir par des métaphores. Quel ordre dans ces alexandrins pour dire le désordre ou l'absence de déploiement, quel monde organisé que ce poème sur le néant d'avant le monde ! Il en va de même dans la gravure d'Alexis Trousseau.

On y voit des traits informes qui tracent des formes, des entrelacs qui se répètent, des figures qui font tout un monde étonnamment organisé, un cosmos compliqué mais que l'œil appréhende avec plaisir[1]. Il y a de la cohérence dans les contrastes de noir et de blanc, ou dans l'opposition entre des formes anguleuses et des figures plus arrondies. On remarque aussi presque des axes de symétrie. Dans les deux œuvres qui nous occupent, est figuré une confusion par des répétitions et des variations qui donnent paradoxalement l'idée d'un ordre qui serait comme surgi de la matière elle-même, de sa forme, de sa configuration.

À propos d'une autre série de gravures, Alexis Trousset écrit qu'elles lui ont *« permis de relever des motifs fonctionnant par analogie formelle et rappelant étrangement les phénomènes d'étude de la « théorie du chaos » : nuage, cyclone, arborescence, racine, réseaux capillaires, rameau végétal, flux des veines, méandres, éclairs et entrelacs. »* Ce chaos relève ainsi de formes en mouvements, des formes pures qui s'agencent d'elles-mêmes. Les mots pour le dire forment une liste qui procède des sons qu'elle contient autant que des connotations des mots. Soulignons notamment la circulation des signifiés et des signifiants du **n**uage à l'**a**rborescence à la **ra**cine aux **réseaux** au **ram**eaux aux **méan**dres aux **en**trel**a**cs.

Ainsi le dire du chaos est-il ordonné, à l'image des gravures qui donnent l'impression d'être structurées même si c'est selon un ordre qui nous échappe. Il est remarquable par ailleurs que certains des mots choisis par Alexis Trousset disent aussi le monde virtuel, ses nuages qui conservent nos mémoires informatiques, ses réseaux, ses arborescences et ses flux. Or, si l'on revient à nos quelques vers, on y retrouvera bien des arborescences et des flux, des réseaux et du mouvement. Outre les jeux sur les structures syntaxiques et les combinaisons des termes, on rencontre aussi un travail sur les signifiants qui en englobent d'autres en divers entrelacs, tel le *« tas » « mal entassé »*, l'alternance d'occlusives et de fricatives (*« le dur avec le mol »*), les chiasmes (*« La terre était au ciel et le ciel en la terre »*), etc.

Ainsi, même quand il s'agit d'exprimer un désordre, le geste créateur, y compris tourné vers l'indistinction, se fonde-t-il sur un ordonnancement, lequel est le résultat d'un travail de la matière en fonction de sa nature, la forme et le sens d'un mot, la droiture ou la courbure d'une ligne, l'épaisseur et la couleur d'un trait… Le *« chaosmose »* révèle et confond à la fois, souligne les écarts et la ressemblance, contient presque simultanément la répétition et la variation, comme les deux *« os »* du mot, des phonèmes à la fois semblables et légèrement différents, avec un voisement du deuxième *« s »* grâce au *« e »* final.

En instaurant un ordre même lorsqu'il s'agit d'exprimer le désordre, l'artiste nous rappelle une loi fondamentale et de l'art et de l'homme, que Canguilhem, dans ses *Réflexions sur la création artistique selon Alain*, formule ainsi : *« L'homme ne peut penser qu'un monde, c'est-à-dire un ordre. La liberté est possible dans le réel, elle est impossible dans le possible. Fournir à l'imagination un objet fini à percevoir, une forme bien cernée à explorer, c'est substituer le cosmos au chaos »*. La restriction ne dit pas ici une entrave, mais une puissance, celle de l'homme à changer les hasards du réel en nécessités et les matériaux épars à sa disposition en combinaisons inséparables. L'art repose sur cette nécessité fondée une fois pour toutes, il naît de ces arrangements inédits et indéfectibles.

Alexis Trousset, ***Chaosmose*** (série), 42 cm x 30 cm, eau-forte, 2003

Au terme de ces observations nous pouvons en revenir à la réorganisation politique de son Empire auquel se livre Hadrien. En décrivant la belle histoire d'un empereur soucieux de rendre le monde mieux ordonné qu'il ne l'a trouvé au début de son règne, Marguerite Yourcenar fait le récit d'un désir d'ordonnancement, peut-être le plus louable qui soit puisqu'il s'agit de faire régner la paix, *« l'ordre aux frontières »*, et si possible *« la lucidité, la justice, la bienveillance »*. L'artiste est évidemment moins ambitieux pour l'humanité. Mais le roman de Marguerite Yourcenar peut se lire aussi comme une méditation sur le chaos. On trouve par exemple au début de la carrière d'empereur d'Hadrien cet aphorisme : *« chaque homme a éternellement à choisir, au cours de sa vie brève, entre l'espoir infatigable et la sage absence d'espérance, entre les délices du chaos et celles de la stabilité, entre le Titan et l'Olympien. A choisir entre eux, ou à réussir à les accorder un jour l'un à l'autre. »*

Par ailleurs la romancière prête à Hadrien ce qu'elle appelle dans ses Carnets de notes des *« vues sur l'avenir »*. Et elle ajoute : *« Ces libres sages du monde antique pensaient comme nous en terme de physique ou de physiologie universelle : ils envisageaient la fin de l'homme et le mort du globe. Plutarque et Marc Aurèle n'ignoraient pas que les dieux et les civilisations passent et meurent. Nous ne sommes pas les seuls à regarder en face un inexorable avenir. »* Or quel que soit cet avenir, et quel que minime que soit notre rôle sur son inflexion, la création artistique ajoute de la matière organisée dans le monde. Tout artiste dont l'œuvre sera regardée, lue, sentie, au-delà de lui-même, imprime au monde cette marque de sa liberté face au réel consistant à ajouter un monde au monde, un micro-cosmos, fut-il de *« chaosmose »*. C'est ainsi qu'il n'est pas exagéré de penser que chaque artiste permet au monde d'être un peu moins mal ordonné. ●

1- Rappelons que le grec *« kosmos »* exprime une idée d'ordre et de mise en ordre, ainsi que d'ornement, et qu'il est à l'origine du terme *« cosmétique »*.

Le Chaos : confusion générale des éléments de la matière, souvent préalable à un nouvel ordre

Mathys Domergue
Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

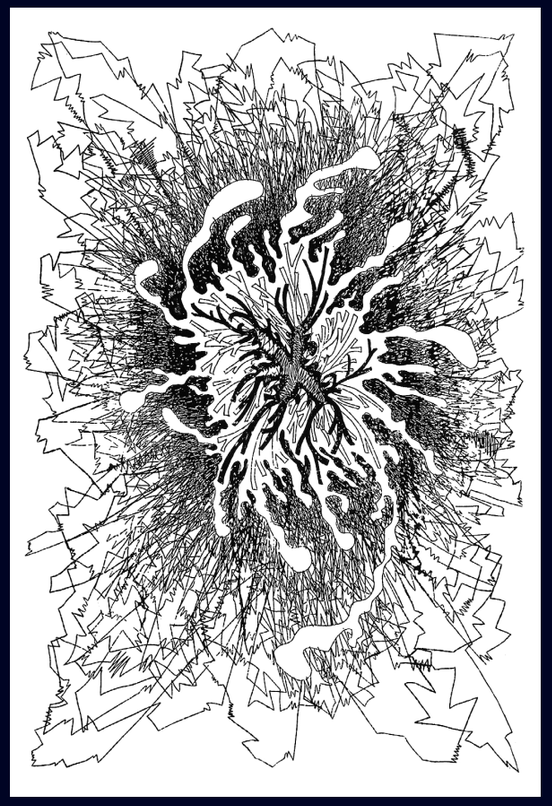
« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »
Antoine Lavoisier[1]

Le Chaos dans la mythologie grecque est une divinité primordiale, le père d'**Érèbe** (les ténèbres) et de **Nyx** (la Nuit). Les Grecs ont entendu ce mot comme un mélange des éléments de la matière de toute espèce et de toute constitution en mouvement essentiel qu'ils attribuaient en conséquence à la formation de l'univers. Ils ont étendu cette idée jusqu'à leur représentation de la cause efficiente et donc ils voyaient pourtant la création comme une idée chimérique et un concept contradictoire.

C'était le cas des Perses avec **Ahura Mazda/Auramazdâ** la divinité créatrice de l'ordre et du chaos, de l'Esprit Saint et du Mauvais Esprit. Les Égyptiens avaient le concept de **Noun**, l'Océan qui fait la Vie et la Mort, qui s'étend autour du monde et qui n'a pas de créateur.

Les Slaves avaient également **Rod**, le dieu créateur et **Rojanice**, la déesse de la naissance, ayant tous deux créés l'univers. Les Scandinaves avaient **Audhumla**, une divinité primordiale issue de la glace et de l'aurore du temps qui est la vache nourricière d'**Ymir** le premier des géants dont le cadavre forma la Terre, ainsi que **Búri**, le premier des dieux, père de **Bor** et grand-père d'**Odin**.

De plus, le **Ragnarök**, chez les Scandinaves, partage encore une fois cette idée avec la fin du monde prophétique qui donna naissance à un nouveau monde, un nouvel ordre après le Chaos. Ainsi, ils semblent tous avoir partagé une opinion similaire sur le lien entre le chaos et la naissance d'un nouvel ordre. Le Chaos est pour beaucoup le plus ancien des êtres ; l'Être éternel, le premier des principes et paradoxalement le berceau de la vie et de la création.



Alexis Trousset, ***Chaosmose*** (série), 42 cm x 29,7 cm, eau forte, 2003

Le Système Solaire

Le Système solaire est le système planétaire du Soleil, auquel appartient la Terre. Il fait partie de la galaxie appelée Voie lactée, où il réside dans le bras d'Orion. Il s'est formé il y a un peu moins de 4,6 milliards d'années à partir de l'effondrement gravitationnel d'un nuage moléculaire suivi de la constitution d'un disque protoplanétaire selon l'hypothèse de la nébuleuse qui est l'hypothèse la plus répandue et la plus communément acceptée pour expliquer la formation du Système solaire. Toutes les planètes, sauf la Terre, portent les noms de dieux et déesses de la mythologie romaine et font directement référence aux croyances liées entre le Chaos et la Création. Il est donc composé du Soleil et des objets célestes gravitant autour d'elle : les huit planètes confirmées et leurs 214 « *lunes* » (satellites naturels) connues, les cinq planètes naines et leurs neuf « *lunes* » connues, ainsi que des milliards de petits corps comme des astéroïdes ou des comètes.

De façon schématique, le Système solaire est composé du Soleil, qui le domine gravitationnellement et par ordre d'éloignement croissant à l'étoile, le Système solaire interne comprend quatre planètes telluriques (Mercure, Vénus, la Terre et Mars) puis une ceinture d'astéroïdes de petits corps rocheux, dont la planète naine Cérès. Plus loin orbitent les quatre planètes géantes du Système solaire externe : successivement deux géantes gazeuses

1- *« On voit que, pour arriver à la solution de ces deux questions, il fallait d'abord bien connaître l'analyse et la nature du corps susceptible de fermenter, et les produits de la fermentation ; car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications. »* Antoine Lavoisier, Traité élémentaire de chimie, Paris, Cuchet, 1789, p. 140–141.

Nébuleuse de l'anneau austral, prise grâce au télescope James Webb et publiée le 12 juillet 2022 par la Nasa.

constituées majoritairement d'hydrogène et d'hélium que sont Jupiter et Saturne et deux géantes de glace que sont Uranus et Neptune. Quatre planètes naines glacées se trouvent plus loin encore et sont également appelées plutoïdes : Pluton, Hauméa, Makémaké et Eris. Toutes les planètes du Système solaire à partir de la Terre possèdent des satellites en orbite. Certains, tels que **Ganymède** et **Titan**, sont plus grands que Mercure, tandis que chacune des quatre planètes externes est en outre entourée d'un système d'anneaux de poussières et d'autres particules, dont le plus proéminent est celui de Saturne.

Ainsi, le Système Solaire tel que nous le connaissons semble être formé de manière assez chaotique bien que gardant une forme d'ordre dans sa disposition, le véritable reflet donc de sa création mêlant **Chaos et Ordre** pour finalement former ce qu'il est aujourd'hui. Le Chaos se pose donc comme un objet de fascination et d'inspiration continu pour les hommes.

L'Art du Chaos d'Alexis Trousset

Les oeuvres d'Alexis Trousset semblent questionner le concept du Chaos lié à l'espace et ses phénomènes sous différentes formes. En effet, l'œuvre ***Pulsar*** tout d'abord fait directement référence aux phénomènes spatiaux des Pulsars qui sont des *« cadavres »* d'étoiles observés en astronomie, des étoiles à neutrons qui tournent sur elles-mêmes et qui sont parfois vues comme des *« phares cosmiques »* observables notamment dans la constellation du Petit Renard. Ainsi, la forme circulaire de l'œuvre rappelle la véritable forme des étoiles et donc aussi bien les Pulsars que notre Soleil ; également aussi certaines planètes gazeuses à l'image de Jupiter qui dans sa composition laisse transparaitre des formes et des couleurs qui lui sont propre et qui composent son originalité et qui s'apparente aux formes gravées par Alexis Trousset dans son œuvre ***Pulsar***.

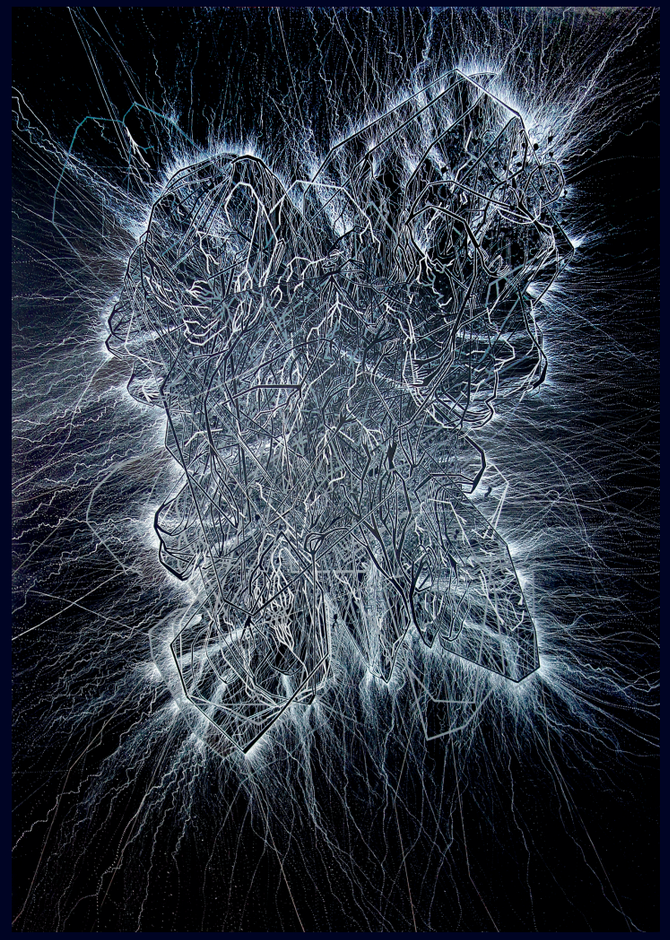
L'œuvre *Transition Energia*, quant à elle, s'apparente à la représentation du phénomène spatial des Supernovae et des Hypernovae. En effet, une supernova est l'ensemble des phénomènes qui résultent de l'implosion d'une étoile en fin de vie, notamment une gigantesque explosion qui s'accompagne d'une augmentation brève mais fantastiquement grande de sa luminosité. Vue depuis la Terre, une supernova apparaît donc souvent comme une étoile nouvelle, alors qu'elle correspond en réalité à la disparition d'une étoile. Elles ont joué et jouent encore un rôle essentiel dans l'histoire de l'Univers, car c'est lors de son explosion en supernova que l'étoile libère les éléments chimiques qu'elle a synthétisés au cours de son existence et pendant l'explosion même qui sont ensuite diffusés dans le milieu interstellaire.

De plus, l'onde de choc de la supernova favorise la formation de nouvelles étoiles en provoquant ou en accélérant la contraction de régions du milieu interstellaire. Le processus à l'origine d'une supernova est extrêmement bref : il dure quelques millisecondes. Quant au phénomène lumineux rémanent, il peut durer plusieurs mois. Au maximum de luminosité de l'explosion, la supernova peut *« rayonner plus d'énergie »* et donc avoir une puissance plus grande qu'une, voire plusieurs galaxies entières. C'est la raison pour laquelle une supernova se produisant dans notre propre galaxie, voire une galaxie proche, est souvent visible à l'œil nu, même en plein jour. Il existe deux mécanismes, en réalité assez distincts, qui produisent une supernova : le premier, la supernova thermonucléaire résulte de l'explosion du corps mourant d'une étoile ; le second, la supernova à effondrement de cœur, suit l'implosion de l'étoile, de son propre corps. La matière expulsée par une supernova s'étend dans l'espace, formant un type de nébuleuse appelé rémanent de supernova. La durée de vie de ce type de nébuleuse est relativement limitée, la matière étant éjectée à très grande vitesse le rémanent se dissipe relativement vite à l'échelle astronomique, en quelques centaines de milliers d'années.

Ainsi, l'œuvre *Transition Energia* d'Alexis Trousset renvoie parfaitement au phénomène de l'explosion d'une Supernovae avec en son centre l'astre représenté par cette forme circulaire d'un noir profond décrivant la mort de cette astre dont toute l'énergie émane autour, représentée par ces larges filaments blancs qui s'évapore qui attirent l'œil du spectateur par leur puissance et qui pourtant finissent finalement par s'évaporer dans le vide de l'espace, le néant d'un noir profond ici représenté par l'arrière-plan de l'œuvre.

Nébuleuse du Crabe, image composite qui combine une vue aux infrarouges de la Nébuleuse du Crabe, obtenue par l'observatoire spatial Herschel de l'ESA, avec une image optique extraite des archives du télescope spatial Hubble (NASA/ESA)

Les œuvres ***Chaosmose*** et ***Totale effervescence*** évoquent toutes les deux ce même phénomène spatial mais sous un prisme différent. En effet, ces deux œuvres ont été inspirées par les Nébuleuses, on le comprend notamment en analysant le titre de l'œuvre *Chaosmose* qui renvoie non seulement au Chaos mais également au phénomène scientifique de l'osmose, (phénomène de diffusion de la matière) donnant finalement l'idée d'une représentation artistique se rapprochant d'une Nébuleuse, un rémanent de Supernova.



Alexis Trousset, ***Totale effervescenc***e, 210 x 147,5 cm, 2014, encre acrylique et encre de chine sur papier incisé et marouflé sur châssis retouché.

Une nébuleuse est en astronomie, un objet céleste composé de gaz raréfié, de plasma ou de poussières interstellaires. Elles se divisent en deux grandes catégories qui regroupent d'un côté les nébuleuses diffuses capables d'émettre ou de diffuser de la lumière et de l'autre les nébuleuses obscures qui elles bloquent la lumière. Cependant, les nébuleuses peuvent également être divisées en plusieurs sous-catégories dont les nébuleuses planétaires qui ressemblent à un disque d'aspect nébuleux rappelant la forme d'une planète et les rémanentes de Supernova qui sont des nébuleuses en émission très étendues, qui sont le résultat de l'explosion violente d'une étoile de masse élevée. Elles arborent souvent une structure filamenteuse caractéristique qui évoque de la dentelle.

Ainsi, l'oeuvre d'Alexis Trousset, ***Chaosmose***, évoque une Nébuleuse qui est capable d'émettre de la lumière comme le contraste des nuances de blanc et de noir le montrent dans la composition de l'œuvre laissant imaginer que l'énergie blanche, la lumière semble émerger et se diffuser depuis l'énergie noire issue de l'explosion de l'étoile.

L'oeuvre *Totale effervescence* quant à elle représenterait une rémanente de Supernovae comme le démontrent la largeur de la représentation et l'aspect filamenteux caractéristique à l'image de la Nébuleuse du Crabe, un rémanent de la supernova de l'an 1054 qui est un exemple de rémanente de Supernova. ●

Alexis Trousset / artiste en résidence

CHAOS

CHAOÏDES _ CHAOSMOS _ CHAOSMOSES

Philippe Louguet
Artiste théoricien

« Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos »[1]

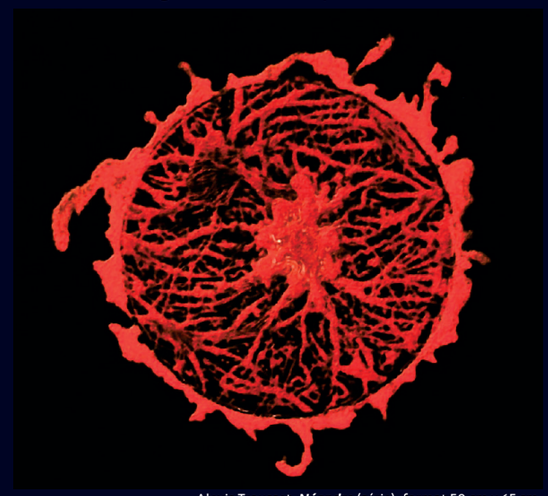
Le point de vue constructiviste de Gilles Deleuze et de son compère Félix Guattari donne le ton : au moment d'écrire sur le chaos il s'agit de tracer un plan.

Energie.

Il y aurait d'abord l'angoisse de la page blanche, peut-être analogon du *tohu bohu*[2] évoqué par la Bible, souvent traduit par *informe et vide*[3]. Cet informe et vide, neutre et amorphe, a toute la force du négatif, puisque Dieu y est absent (le souffle d'Elohim ne l'a pas encore pénétré). Cependant, dans certains cas, ce vide est désirable : la spiritualité cherche en effet sans cesse à retourner cette négativité en positivité, comme s'il était possible de revenir à un état neutre et amorphe, mais désormais positif ; faire le vide en soi permettrait de recevoir Dieu.

Pour le mystique, il s'agit d'accueillir tout ce qui agit le monde, et pour ce faire de constituer le vide de l'accueil. Cette tendance a produit des expressions artistiques traditionnelles, surtout présentes en Orient, dont les mandalas bouddhistes sont les plus connus en tant que supports de la méditation transcendantale. Cependant, en 1875 la fondation de la Société théosophique par Helena Blavatsky, Henri Steel Olcott et William Quan Judge, a déplacé vers l'occident ces tendances traditionnelles, en donnant naissance à la voie principale de l'art abstrait. Hilma af Klint, Vassily Kandinsky et Piet Mondrian, tous trois théosophes, sont parmi les peintres les plus connus de cette première période de l'abstraction. Mais, que la spiritualité explore la couleur dans sa force symbolique ou spatiale, le vide est heureusement inatteignable, sans aucun doute au bénéfice de l'art : *« Comme toute peinture, la peinture abstraite est sensation, rien que sensation. Chez Mondrian, c'est la chambre qui accède à l'être de sensation en divisant par pans colorés le plan vide infini, qui lui donne en retour un infini d'ouverture. Chez Kandinsky, les maisons sont une des sources de l'abstraction qui consiste moins en figures géométriques qu'en trajets dynamiques et lignes d'erre, « chemins qui marchent » aux alentours »*[4].

En effet, la grande nouveauté de la peinture abstraite, qui la distingue de toutes les autres peintures non figuratives, c'est précisément qu'elle est pure sensation. Le système élaboré par Kandinsky, en partant de la spiritualité, et exposé dans son ouvrage *Point et ligne sur plan,* ne nous intéresse plus en tant que système, mais uniquement en ce qu'il a produit une peinture originale, qui comme toute peinture a élargi le champ de la sensation. Ce qui frappe dans ses peintures, c'est d'abord l'énergie qui entraîne



Alexis Trousset, ***Néandre*** (série), format 50 cm x 65 cm, eau-forte sur papier velin noir, 2012

tout : de 1913 jusqu'au début des années 1920 les formes, les couleurs, les lignes, les points, tout est pris dans un mouvement intense qui veut déborder le tableau ; puis, au cours des années 1920, le tableau lui-même devient un espace où les éléments s'articulent pour produire un monde paradoxal, contingent et infini ; enfin, dans les années 1930-1940, c'est l'infini qui rayonne, absorbant toutes les figures. Par une autre voie, Kasimir Malevitch, en voulant abolir tout sens référentiel, au-delà des recherches de Kandinsky, ouvre à la pure sensation dans ses tableaux *alogiques*, en affirmant même : *Le contenu de ces tableaux n'est pas connu à l'auteur.*

Quoiqu'il advienne, pour le peintre, faire le vide aboutit sans doute forcément à la plénitude de la pure peinture. *« J'ai percé l'abat-jour bleu des restrictions des couleurs, j'ai débouché dans le blanc ; camarades aviateurs, voguez à ma suite dans l'abîme, car j'ai érigé les sémaphores du suprématisme. J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un nœud. Voguez ! Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre. Devant nous s'étend l'infini.»*[5] Mais cet abîme blanc et libre, cet infini n'est pas le vide, ce serait plutôt l'aérien (comme le suggèrent les *architechtones* à partir de 1923). Peut-être n'y a-t-il d'ailleurs aucune peinture plus pleine que Carré blanc sur fond blanc : *« Chaque forme est un monde. N'importe quelle surface-plan picturale est plus vivante que n'importe quel visage avec deux yeux et un sourire. »*[6]

Gribouillis.

Il y aurait alors tout ce qui se bouscule avant même d'écrire, et qu'il va falloir ordonner en lignes, en pages, en feuillets, et on sait que cet ordonnancement jugé nécessaire à la compréhension du texte dissipe progressivement l'énergie initiale. C'est que dans cette hypothèse, le chaos est plein : plein d'énergie, plein de genres d'êtres (*l'être, la place, le devenir*) plein d'éléments, constitués en corps : *« ... lorsque fut entrepris l'arrangement de l'Univers, le feu, tout au début, l'eau, la terre, l'air avaient bien déjà quelques traces de leur nature ; mais ils se trouvaient, certes, tout à fait en l'état où l'on peut s'attendre à trouver toute chose, quand Dieu en est absent ; voilà quelle était leur condition naturelle, quand pour commencer il leur donna une configuration au moyen des formes et des nombres »*[7].

Pour la philosophie depuis Platon, d'un point de vue mécanique, le chaos est traversé par des forces très puissantes. On peut penser que l'état chaotique est celui d'une énergie considérable, extrêmement concentrée. Gilles Deleuze note : *« Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent... »*[8]

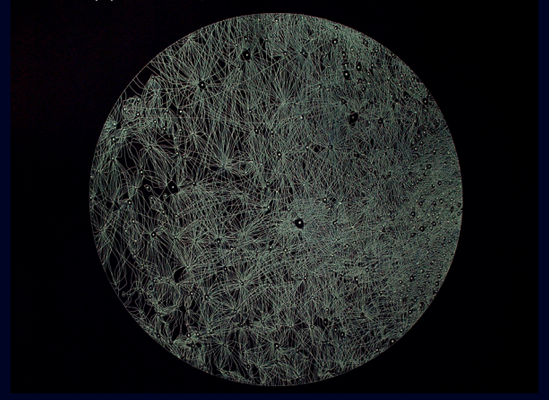
Pour Platon, c'est par les formes et les nombres que cette énergie est maîtrisée pour parvenir à un équilibre. Cet équilibre est orienté par le temps ; le chaos est primordial, l'équilibre est second, il nécessite l'intervention de Dieu. On sait que cette définition du chaos, ainsi que la recherche d'un équilibre par les formes et les nombres, ont orienté toutes les disciplines artistiques de l'époque moderne depuis le XII[e] siècle, aussi bien par les systèmes de composition axés, que par le nombre d'or et les formes géométriques élémentaires.

Cependant, la peinture contemporaine a partiellement rompu avec un équilibre qui reposerait entièrement sur les nombres et les formes. Si l'on en croit Gilles Deleuze *« ... le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer »*[9]. Désormais ce désencombrement n'est jamais donné une fois pour toutes, la création contemporaine exige qu'il soit rejoué sans cesse. La fascination qu'exercent généralement les photos de l'atelier de Francis Bacon, espace éminemment chaotique au sens commun du terme, renvoie à la nécessité pour le peintre de repartir à chaque fois de cet état pour ordonnancer sa création ; le partage du sensible est à ce prix. Et certes, cette nécessité est plutôt celle du sensible que de l'intelligible, raison pour laquelle on peut l'assimiler à ce qu'évoque Antonin Artaud par *Le trajet nerveux de la pensée* et sa recherche d'*Un état d'avant le langage*.

À ce sujet, on se souvient qu'avant de se rétracter, Dubuffet avait initialement classé les dessins d'enfants dans la catégorie de l'Art brut. Les gribouillis pouvaient manifester cet état. Finalement, Dubuffet est revenu sur cette position, du fait que la vitalité des gribouillis se perdait très vite chez les enfants, au bénéfice des *formes* et des *nombres* acquis par l'éducation. Se pourrait-il alors que l'artiste contemporain ait vocation à exploiter le chaos, à en extraire sans cesse la puissance énergétique, sans forcément vouloir le dompter comme c'était jadis la tradition.

C'est en tout cas ce à quoi nous fait penser une partie du travail d'Alexis Trousset, dont l'intérêt pour le gribouillis est manifeste, à travers la monochromie et l'économie de moyens de ses œuvres. Loin de sa vocation traditionnelle (on sait, par exemple, qu'elle a été longtemps le support de valorisation de l'anatomie), la gravure est vue ici comme un medium élémentaire, même si paradoxalement l'économie de moyens va ici de pair avec une démesure des formats (d'où la nécessité d'innover techniquement quand il n'y a plus de presse suffisamment grande, comme pour l'oeuvre *Rugine*, imprimée au pied). Cette apparente contradiction se résout dans la volonté de préserver l'intensité du chaos initial, matérialisé par le gribouillis, mais à une échelle inédite.

Alexis Trousset, ***Néandre*** (série), format 50 cm x 65 cm,
eau-forte sur papier velin noire, 2012



Texture.

S'il y a un lien entre la théorie du chaos déterministe et la géométrie fractale, c'est d'abord du fait de l'imprédictibilité. De même qu'on ne pourra sans doute jamais prédire avec exactitude la trajectoire d'une turbulence, de même il est impossible de définir le point milieu de deux points de la côte bretonne (structure fractale selon Mandelbrot). En effet, en ce qui concerne la côte bretonne, le point milieu dépend de l'échelle de la carte et de la prise en compte ou non du relief. Par ailleurs, le chaos déterministe, comme la géométrie fractale sont des systèmes autoréférentiels, comme les êtres des géométries non euclidiennes. L'analogie avec la peinture autoréférentielle oscille fatalement entre la géométrie fractale et le chaos déterministe.

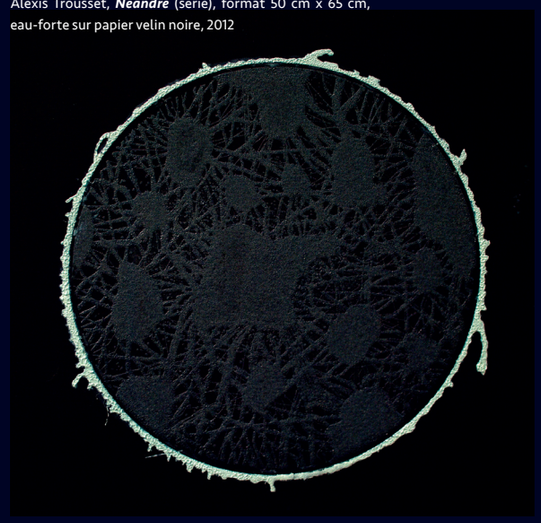
C'est sans doute également là qu'il faut situer le travail d'Alexis Trousset. L'imprédictibilité se lit dans la manière dont la ligne se déploie sans aucune autre référence qu'elle-même. Cependant, la stabilité est assurée par des moyens différents : l'axialité, la centralité, la forme du support, la pesanteur. Mais, sans que le textile ne soit jamais délibérément énoncé, le travail d'Alexis Trousset nous y renvoie sans cesse, peut-être involontairement. Sans doute le trait, le fil et le signe renvoient l'un à l'autre par la linéarité. De fait la gravure d'Alexis Trousset insiste sur le trait ; ce n'est pas la surface qui l'intéresse, mais au plus la texture. Texture, textile et texte renvoient à la trame, et par là à ce qui se trame. Ce qui se cherche ici est peut-être une trame provisoire pour rendre visible le chaos sans lui ôter sa puissance. Dans une certaine mesure, Alexis Trousset reste au bord, aussi bien du texte que du chaos, d'où l'écriture a-signifiante des performances, mais aussi sa série *Néandre*, où tout se concentre sur les bords. Mais plus encore qu'une trame on assiste à une organisation en rhizome. La quête d'Alexis Trousset serait celle d'un devenir rhizomatique du chaos, celui qu'il trouverait dans un chaos pétrifié.

Chaosmos.

Si le désencombrement doit être sans cesse rejoué, c'est paradoxalement à partir d'une construction du chaos. En insistant sur la matérialité du texte, Mallarmé ouvre un nouveau champ d'exploration : *« Le sens enseveli se meut et dispose, en choeur, des feuillets. »*[10] Les feuillets constituent un espace relativement ouvert, où l'on peut passer brusquement d'un sens à un autre en feuilletant et en bousculant par la lecture la chronologie du texte, ce qui n'a pas manqué d'orienter l'écriture jusqu'à la technique du *cut up* inventée par Brion Gysin et popularisée par William Burroughs.

C'est que l'époque contemporaine a donné une nouvelle interprétation du chaos, en reconsidérant la mécanique dans sa temporalité. Le premier principe de la thermodynamique ne contredit pas la vision classique (issue de l'interprétation platonicienne), mais le second principe diverge nettement par le concept d'entropie. Si l'interprétation classique n'est pas en contradiction avec la notion d'irréversibilité, le fait que tout système se transforme vers la désorganisation, remet en cause la stabilité de l'équilibre, qui est la condition de l'harmonie. Le temps s'oriente, de l'informe vers l'équilibre, puis de l'équilibre vers la désorganisation. L'équilibre, l'harmonie, deviennent contingents ; le chaos n'est plus uniquement primordial, il signifie désormais un état de désorganisation manifeste, c'est d'ailleurs devenu son sens commun. Dès lors, il est tentant de scruter l'informe, de rejouer sans cesse l'expérience du chaos, comme dans les *Matériologies* de Dubuffet, où l'on peut ressentir le grouillement de la substance : *« De la boue seulement suffit, rien qu'une boue monochrome, s'il s'agit seulement de peindre et non de colorier des foulards »*[11]. Pour Dubuffet, la terre n'est plus vue comme substance inerte où il faudrait insuffler l'énergie, mais comme riche de tous les possibles.

Alexis Trousset, ***Néandre*** (série), format 50 cm x 65 cm,
eau-forte sur papier velin noire, 2012



Alexis Trousset, ***Néandre*** (série), format 50 cm x 65 cm,
eau-forte sur papier velin noire, 2012

Au-delà de l'acception populaire, le chaos comme état de désorganisation est au cœur de la théorie contemporaine du chaos déterministe, vulgarisée par Edward Lorenz en 1972, dans une conférence qui avait pour titre : *Le battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut-il provoquer une tornade au Texas ?*. Cette théorie, qui s'intéresse à la sensibilité aux conditions initiales, a pour caractéristique principale l'imprédictibilité. Elle contredit, en mécanique, la règle selon laquelle les mêmes causes produisent les mêmes effets. En effet, selon le degré d'incertitude des systèmes, les mêmes causes peuvent avoir des effets différents. Cette théorie est à l'origine des attracteurs étranges, utilisés entre autre pour comprendre certains phénomènes météorologiques. Mais ce chaos-là est déroutant : imprédictible, mais cependant organisé par une génération, un enchaînement cohérent, il est susceptible de produire des mondes. Pour le qualifier, Deleuze invente le néologisme *chaosmos*[12]; un chaos qui serait en même temps un cosmos.

À l'évidence, l'abstraction lyrique met en avant la pulsion et l'intuition pour construire des chaosmos. On ne peut que penser aux *dripping* de Janet Sobel et Jackson Pollock. Pour sa part, Alexis Trousset, par son œuvre *chaosmose*, produit une contraction complexe de chaos, cosmos et osmose. Ce chaos fait monde est aussi celui de l'échange en réseau.

1- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.186, les éditions de minuit, Paris, 1991.
2- CHOURAKI ANDRE (traduction), *La Bible*, Entête, genèse 1.2, ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1989.
3- LES MOINES DE MAREDSOUS (version), *La sainte bible*, La genèse 1.2.
4- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *op.cit.*, p.173.
5- MALEVITCH KASIMIR, *Malévitch écrits*, pp.214-215, ed. Champs libres, Paris, 1975.
6- *Ibid.* p. 201.
7- PLATON, *œuvres complètes - Timée, tome II*, p.473, Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1950.
8- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *op.cit.*, p.44.
9- DELEUZE GILLES, *La logique de la sensation*, p.57, La vue, le Texte aux éditions de la différence, Paris, 1981.
10- MALLARME STEPHANE, *Oeuvres complètes, Quand au livre, L'action restreinte*, p.372, Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1945.
11- DUBUFFET JEAN, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p.43-45.
12- DELEUZE GILLES, GUATTARI FELIX, *op.cit.*, p.194.

Première rencontre

Le 12 septembre 2022, Alexis Trousset est venu à la rencontre des étudiants d'hypokhâgne et khâgne, option arts plastiques. Cet échange a été enregistré et retranscrit par les étudiants, Mélodie Carpentier (service civique) et Grégory Fenoglio, professeur d'arts plastiques en CPGE.

Alexis Trousset
Artiste en résidence

Né en 1969 en France, il a passé son enfance et une partie de son adolescence aux abords d'une cité gallo-romaine : Bavay. Il enseigne la gravure et la performance à l'Esä depuis une dizaine d'années. Après un brevet supérieur de design de mode et environnement option « textile » passé à l'école Duperré à Paris, il passe un DNSEP à l'ERSEP-Tourcoing et un master en Art à l'Université Lille 3.

Sa pratique artistique débute en 1994 : atelier, production, bourse, exposition, collection, édition, association, conférences et workshops. Il initie sa démarche artistique autour du dessin, de la gravure, de la peinture et de l'écriture performée.

Ses réalisations d'une précision extrême qui se font dans la durée sur des fonds noirs et à l'encre blanche répondent à des contraintes modifiées en cours d'exécution. Les dessins d'Alexis Trousset sont travaillés par des réseaux capillaires qui oscillent de façon vibrante entre le chaos et l'ordre en faisant apparaître des évocations entropiques rappelant la foudre, des effluves, des racines, de la poussière, des métastases ou des connexions étranges faisant penser à des flux d'énergies.

Site de l'artiste : **alexistrousset.com**

G. Fenoglio *Alexis, pourrais-tu te présenter et nous dire où tu as grandi ?*

A. Trousset *Bonjour, je me présente, je suis Alexis Trousset. J'ai vécu toute mon enfance dans un village que vous connaissez tous et toutes, qui s'appelle Bavay qui était une ancienne cité gallo-romaine du Nord de la France. J'ai passé une partie de mon enfance chez mes parents avec une chambre qui donnait sur des ruines, puis également en pleine campagne, donc dans des paysages très particuliers, et finalement romantiques.*

Élèves *Quelles ont été les étapes qui t'ont mené vers l'art ?*

A. Trousset *Très jeune, mes parents m'ont ouvert à l'histoire de l'art et à la pratique plastique, mais également à la musique, au chant et aux arts martiaux. Lorsque je rentre au collège, je découvre le mouvement post-punk et la poésie, mais c'est au lycée en suivant des études d'art appliqué à Roubaix que je découvre* ***Les Chants de Maldoror*** *le recueil poétique du comte de Lautréamont (de son vrai nom Isidore Ducasse) qui a été mon premier choc. Par la suite je découvre la littérature surréaliste, des avant-gardes esthétiques mais également grâce à ma compagne* ***« les petits romantiques »****. À l'époque, je ne connais pas la performance, mais il s'avère que tous les groupes que j'écoute à l'époque, les groupes punk mais surtout les groupes de musique industrielle, les bruitistes font des performances en public. Donc j'ai une approche de la performance, sans le savoir, et également aussi de la poésie sonore, sans connaître la poésie sonore. D'un seul coup cette culture du rock et de la littérature va m'emmener vers Sade, vers* ***Fluxus****, vers la performance, vers l'installation, et vers le bruit sonore.*

Élèves *Quelles études fais-tu après ton bac ?*

A. Trousset *Je vais à l'école Duperré à Paris en « arts et impressions textiles » et c'est à ce moment-là que je découvre la gravure sur bois et l'eau-forte grâce à l'atelier de l'école. Après ces études d'arts appliqués je vais à l'école des Beaux-Arts de Tourcoing et à l'université d'arts plastiques pour poursuivre un double cursus. Au Beaux-Arts je redécouvre la gravure que je vais pratiquer pendant les cinq ans de ce cursus.*

Élèves *La gravure était-elle un médium très pratiqué à ce moment-là dans les écoles d'art ?*

A. Trousset *Absolument pas, c'est une période où tout le monde fait des images numériques, de la vidéo essentiellement, et des installations. À la suite de Joseph Beuys, tout le monde veut faire du Joseph Beuys. Sauf qu'il est trop tard, il fallait le faire dix ans avant. Mais on ne le sait pas encore, personne ne le sait encore. Parce que l'art contemporain est seulement en train d'arriver aux Beaux-Arts. Moi j'arrive dans cette école et je me dis:* ***« J'en ai rien à faire, j'ai***

absolument pas envie de faire ce que mes professeurs veulent que je fasse : je veux faire que de la gravure sur bois ». *Donc j'arrive dans cet univers avec un médium qui date du Moyen Âge, qui n'est pratiquement plus pratiqué.*

Élèves *Quels sont les artistes que tu découvres à cette époque ?*

A. Trousset *Les Néo-fauves, les peintres allemands : Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Ralf Winkler (Penck), et je prends conscience qu'il existe un contre-pouvoir hyper virulent en Allemagne, contre l'art américain qui s'impose partout en Europe et qui est surtout visible en France. Donc, j'ai cette conscience et je fais de la gravure sur bois... mais ça fonctionne en fait, parce que personne n'en fait. Je me rends compte que mes amis à l'école suivent les courants dominants, le fait de choisir une direction où il n'y a personne ça vous laisse une entière liberté, un champ libre et puis l'histoire de l'art est passée par là.*

Élèves *Quelle voie suis-tu après ton diplôme des Beaux-Arts ?*

A. Trousset *Je fais un double cursus à l'université, je passe un mémoire sur Antonin Artaud parce que je découvre ses textes en même temps, je redécouvre la poésie, je commence à écrire de la poésie pour l'air !*

Élèves *Qu'est-ce que c'est de la poésie pour l'air ?*

A. Trousset *Je décide d'utiliser ma voix pour performer avec des textes. Je découvre la performance et très vite je m'intéresse à ce qu'on appelle des constructions issues de chutes sémiologiques : des textes qui sont déconstruits, des déconstructions dans la langue. Je hache la langue, je la réduis pour en faire une espèce de précipité. Et ça marche, donc je fais mon premier texte qui s'appelle* ***Pulsar, Pulsar I, Pulsar II, Pulsar III*** *; je reproduis ces performances en public.*

Élèves *Tu poursuis une pratique de la gravure ?*

A. Trousset *J'ai une pratique artistique qui évolue entre gravure, peinture et dessin. Après mes études, je m'achète ma première presse de gravure, c'est un peu bizarre j'achète ma presse et là je vends mes premières gravures, elles se vendent très vite, pourtant c'est un travail pas forcément très évident. Et puis ça part tellement vite que finalement j'arrive à me faire tout un dossier que j'envoie à la DRAC, et une semaine après je suis convoqué pour des missions locales, pour créer une association... Ça se passe bien, je fais mes premières expositions, j'ai plus de demande que d'offre puisque j'avais peu de dessins et de gravures à l'époque, c'était surtout des dessins et des gravures, les performances étaient assez simples à mettre en place. À force d'être dans mon atelier, j'ai une manière de travailler particulière où je reste immobile pendant des heures et des heures : en fait, mon travail est issu d'une pratique qui ressemble à celle d'une artiste canado-américaine minimaliste qui se nomme Agnès Martin.*

Élèves *Lorsque tu t'es présenté, tu as évoqué les arts martiaux. Existe-t-il pour toi un lien entre les arts martiaux et ta pratique plastique ?*

A. Trousset *Je m'intéresse très tôt aux arts martiaux, notamment au karaté et au kung-fu. Cette pratique des arts martiaux accompagne depuis mon travail plastique. Le lien est dans la notion de pratique des mouvements, qu'il soit ample ou très minime dans le conditionnement, le geste, la répétition et la méditation.*

G. Fenoglio *Et en termes de gestes dans la peinture, la gravure ou le dessin ?*

A. Trousset *Tout se fait par des impulsions [tac tac]. Vous voyez, je pointille ou je fais des traits, tout est en rapport avec le trait, avec le point et le point c'est vraiment très rapide, ça va très très vite. C'est quelque chose de très rapide, de [tchu tchu tchu] car pour faire une ligne avec des points, il faut aller très vite. Je travaille beaucoup comme ça en fait et de temps en temps je fais l'inverse. C'est-à-dire que je vais partir de l'hyper local, quelque chose de tout petit, tout fin, et qui peut partir dans une ligne d'un seul coup. Cela dépend aussi des instruments que j'utilise pour dessiner ou pour graver; je me suis mis à graver très vite.*

Élèves *Peux-tu nous préciser ce rapport aux instruments que tu emploies ?*

A. Trousset *Quand je travaille, je pars soit d'une idée générale ou au contraire d'un détail. Les instruments que j'utilise sont exploités dans toutes leurs possibilités jusqu'à ce qu'ils soient totalement inutilisables.*

G. Fenoglio *Ton travail est donc le produit de gestes spécifiques ?*

A. Trousset *Ce sont des gestes qui sont totalement rééduqués. En fait, c'est possible de changer et de modifier, non pas son corps, mais toute sa gestuelle et ses mouvements, en les codifiant en permanence et en répétant cette codification. Il est démontré qu'en répétant dix mille fois le même geste, on finit par l'inscrire et le codifier dans le corps. Et donc, effectivement, après ce geste arrive tout seul.*

G. Fenoglio *Que te permet l'acte de graver ?*

A. Trousset *La pratique de la gravure, c'est la possibilité d'avoir une économie particulière dans la pratique, différente des autres artistes. C'est-à-dire qu'il faut bien comprendre que la plupart des graphistes ou des artistes ont tout le temps besoin d'un tiers pour pouvoir créer des productions. Un graphiste est obligé d'avoir un imprimeur, de renvoyer ses documents à l'imprimerie, il est obligé d'avoir une machine, il est obligé de participer à une chaîne de production. Si vous êtes graveur, vous avez la chaîne de production du début jusqu'à la fin. C'est pour cela que j'ai choisi ce médium, c'est pour pouvoir avoir et tenir cette chaîne de production du début jusqu'à la fin. De la gravure, à l'impression, du tirage à l'archivage. En fait c'était la meilleure technique pour faire ça.*

G. Fenoglio *Je comprends ce rapport à la production, mais je te posais la question de l'acte de graver par rapport aux arts martiaux ?*

A. Trousset *Par rapport aux arts martiaux, c'est d'avoir une technique que je possède totalement et que je peux utiliser à n'importe quel moment. Comme une boîte à outils où je peux aller sans cesse, mais également un geste que je peux incorporer.*

G. Fenoglio *En créant tu le ressens vraiment dans le geste ou est-ce une image énergétique que tu produis ?*

A. Trousset *Ce que j'appelle énergie, c'est en réalité très proche du zen. C'est la recherche à travers une pratique qui met en place des formes dessinées et peintes qui sont à la fois en extension ou en contraction par des déplacements d'intensités et oscillements entre des micro-mouvements et l'explosivité de ceux-ci.*

G. Fenoglio *Ce sont en effet ces impressions (tensions) que suscitent tes œuvres...*

A. Trousset *Quand je travaille, je pars de pleins de zones différentes, c'est comme l'eau, c'est exactement pareil. C'est comme des virus, comme des contaminations. Ça grossit, et tout se rejoint et vient former ce qui se cristallise à un moment donné. Les formules sont soit centrées, soit rejetées vers l'extérieur.*

Élèves *Quels types d'outils utilises-tu en gravure ?*

A. Trousset *Des gouges, il y a toutes sortes de gouges. Je n'ai ramené que celles que j'utilise au quotidien. J'utilise aussi des couteaux... mais ce sont des instruments utilisés pour graver qui sont extrêmement dangereux. Ce sont des lames qui coupent très fort. Les aciers qu'on utilise pour la gravure, ce sont des aciers carbonés. Ici, c'est du XC75. Le XC75 est un acier qui rouille, qui est affutable très fort, et donc, beaucoup de couteaux sont faits dans ces aciers-là. Le XC75 est également utilisé dans les couteaux que j'utilise qui ont la particularité d'être des couteaux de sculpteur et de posséder une émouture scandinave. Ces couteaux sont très utiles en gravure, notamment en gravure sur bois. Pourquoi ? Parce qu'en fait, vous avez des possibilités d'attaquer très rapidement le bois et de le lacérer. C'est une manière de travailler qui permet de travailler avec le hasard, l'accident, qui sont des thèmes qui me sont chers, et ce qu'on appelle « l'éclat », donc faire éclater la fibre du bois.*

On peut aussi graver avec ce qu'on appelle « des ciseaux », « des couteaux », ces petites choses, qui sont très dangereuses, qu'on peut caler ici comme une arme de défense, qui vient ici pour faire des incises et des excises, pour enlever des parties. Le couteau est très utile s'il est suffisamment affûté pour faire des lignages. C'est ce que vous allez faire essentiellement dans un premier temps pour faire sauter de la matière, pour faire des éclats. Evidemment sur un cutter, ça va être beaucoup plus terrible. Avec un couteau vous avez aussi la possibilité de frapper, vous allez avoir des points qui vont se créer, des formes d'étoilement... C'est la pratique de la gravure de l'artiste Hans Hartung.
Le poinçon est quasiment la première technique de gravure occidentale au Moyen-Age. Les premiers poinçons ont des formes de fleur de lys, je vous ai montré un poinçon de forme circulaire, mais imaginez une forme [de fleur de lys], c'est merveilleux, vous êtes entre un art floral, ornemental, en même temps de pouvoir : une croix, ce n'est pas anodin, c'est vraiment un signe de pouvoir. On vient créer des nuances en rassemblant des éléments, en étant en extension et en contraction pour créer des nuances. La gravure, c'est aussi un art de la nuance, de créer des nuances entre blanc et noir, créer des impressions de gris, de grisaille.
Avant d'utiliser des gouges et des burins on a utilisé des poinçons. Le pinçon le plus classique c'est à la pointe : on vient frapper et on a des impacts. Ces impacts on va pouvoir les imprimer.

Élèves *C'est très physique !*

A. Trousset *Oui c'est physique, tout est physique, la gravure est un art martial! Evidemment, on utilise un outil pour graver, mais on retrouve le corps, les éléments du corps et leurs pouvoirs. On verra que « œuvrer » n'est pas « travailler », on verra ce que c'est, ce que je veux dire par œuvre, ce n'est pas chef-d'œuvre, ça c'est encore autre chose...*

Élèves *Quel type (essence) de bois utilises-tu pour graver ?*

A. Trousset *Le bois que j'utilise ce n'est que du contre-plaqué de la plus mauvaise des qualités. Volontairement. Car il est difficile, car il y a des trous dedans, car j'aime bien les accidents, les scories, j'aime bien quand la fibre explose, cela crée des étonnements, des effondrements, et en même temps j'aime quand c'est très fin et très raffiné donc j'utilise beaucoup l'Okoumé. C'est un bois assez tendre. Pour la gravure dite à l'eau-forte, peut-être que l'on va en faire, je ne sais pas, si je ramène une presse car on est obligé d'avoir une presse. Pour la gravure sur bois, on peut imprimer avec le corps, c'est-à-dire que l'on peut faire des grands formats, utiliser la pression au sol du corps, mettre de la force. Pourquoi est-ce que l'on peut imprimer avec le corps ? C'est parce que pour imprimer une gravure, il faut 84 kilos sur la plaque. L'ingénierie du corps est bien faite, car il existe une partie du corps qui peut supporter 400 kilos de pression en impact sur le talon d'Achille. Et une autre qui peut supporter plusieurs tonnes de pression en vrille. Donc vous avez une colonne vertébrale qui, avant de se briser, peut supporter des torsions énormes.*

Élèves *On utilisera seulement la pression de notre corps pour imprimer ?*

A. Trousset *Vous utiliserez l'ingénierie du talon qui va venir prendre des formes, des reliefs. Car ce que vous allez imprimer est en relief. Pour tout ce qui est gravure sur zinc c'est impossible : il faut 400 kilos de pression, c'est énorme, ce sont des pressions continues, des pressions qui sont exactement les mêmes sur toute une surface, dont il faut une presse, une machine. C'est en plus une technique ancienne. La gravure a toujours été présente dans l'histoire des hommes. La gravure c'est tout ce qui est gravé.*

Élèves *Quelle est la différence entre la gravure et l'estampe ?*

A. Trousset *L'estampe c'est l'impression de ce qui a été gravé. Et si je grave cette surface et que je l'imprime, j'aurais des lignes blanches sur un fond noir parce que j'imprime le relief. C'est simple, c'est l'effet tampon. Cette technique, de graver des lignes sur une surface, ça s'appelle la taille blanche. Il existe deux types de taille : la taille blanche et la taille d'épargne. La taille d'épargne c'est une technique qui est plus fréquente, du Moyen-âge jusqu'au XX^e siècle.*

G. Fenoglio *Il y a une évolution technique et esthétique de la gravure au XX^e siècle ?*

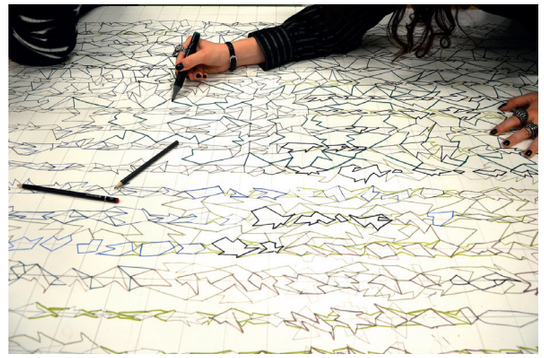
A. Trousset *Au milieu du 20^e siècle la technique de la gravure sur bois est devenu plus libre, on a commencé à utiliser d'autres outils pour graver, pour percuter, griffer et défibrer la surface. On cherche surtout à éviter la manière, on veut faire surgir le blanc du noir. Le blanc qui surgit du noir c'est la grotte, ce sont toutes les créatures dans les grottes.*
C'est le noir de la créature, la terre noire des forêts... Donc on a gravé bien avant de peindre, c'est évident. La gravure pour moi, c'est l'historien d'art Georges Didi-Huberman qui l'explique très bien dans certains ouvrages : c'est un art de chasseur. Pourquoi ? Parce que c'est l'art de repérer des traces d'animaux, des empreintes dans le sol, donc très vite sentir ce qui est de l'ordre du sanglier par exemple ou du mammouth et de l'humain. Donc on repère, on pense. Dans la région du Périgord, il y a la grotte du Sorcier qui représente un homme qui porte un masque cornu, de cerf, qui est gravé contre les parois. On peut graver en dehors du principe de l'édition (de l'estampe) et sur de nombreux supports.
Les premières impressions en Occident ce sont des drapeaux. Les premières impressions au Japon, ce sont aussi des drapeaux pour faire la guerre, des signalétiques, des drapeaux d'ornementation. « Ornementation » ne veut pas dire « décoratif ». « Ornementation » ça veut dire : « Je suis puissant ! », « Regardez ma puissance », « Je suis dans des tourbillons de représentations, de souffles de vents, d'animaux, je traverse des règnes, organiques, végétaux et minéraux puissants », « Je montre ma puissance ».

Élèves *La gravure serait à l'origine un art lié à la guerre ?*

A. Trousset *C'est une cuirasse de chevalier. Plus ma cuirasse est ornementée, plus je suis fort, et je vous le montre : c'est vraiment un art de guerre, au départ. Le drapeau est un art de guerre : pourquoi ? Parce que c'est l'art des avant-gardes, des avant-gardes qui sont devant, qui vont mourir les premiers, donc ce sont soit les plus courageux, soit les plus idiots (à vous de voir), mais ils sont là, d'accord ? Ce terme d'avant-garde est assez intéressant, pour pleins d'autres raisons, mais il y a aussi dans son opposé le plus total le déserteur, qui est aussi une figure très intéressante. Les deux sont intéressants : le héros pathétique et tragique, et puis de l'autre côté le déserteur politique, puisque la désertion est très politique. Ce n'est pas seulement de la lâcheté la désertion, la plupart du temps, on déserte car on est antimilitariste, donc c'est une prise de position.*

Élèves *Quelle est l'origine étymologique du mot « gravure » ?*

A. Trousset *Le chasseur, le chamane... Le chamane, les représentations, la gravure, voilà, des sillages... Donc la gravure,*



c'est les sillages. A partir du mot gravure, qui vient de "Die Grabe", "Die Grabe" qui veut dire "La tombe", en allemand, c'est là où l'on va fouiller, sous la terre, et mettre en lumière, d'accord ? Donc, de "Die Grabe" et de "γράφειν" [graphein] , du grec. Donc, γράφειν qui fait directement référence à quelque chose qui est entre le dessin et l'écriture : donc, la gravure est quelque chose qui est entre le dessin et l'écriture. Et là, ça a tout son sens lorsque l'on pense à l'écriture cunéiforme, qui est une écriture gravée, ou à la Pierre de Rosette, qui est gravée, et à la stèle, un art funéraire qui est la stèle. Donc, quelque chose qui se présente en stèle. Ça, vous verrez, c'est très important, par rapport à mon travail sur l'édification de certaines pièces, on est dans la stèle. C'est pour ça que graver directement sur une cimaise, c'est vraiment intéressant, encore une idée qu'on va monter; mais les idées vont venir comme ça, vous verrez, en discutant, même en discutant entre vous. N'hésitez pas, puisqu'on est un collectif, à intervenir à ce moment-là : Nous allons agencer des concepts, des pensées, des idées, pour former des réseaux...

Élèves *À quel moment s'est développée la gravure sur bois ?*

A. Trousset *Pour l'Occident dès le Moyen-Âge. La gravure sur bois a surtout été utilisée pour illustrer des scènes religieuses et bibliques, pour créer des épiphanies, c'est-à-dire des images qui correspondent à des projections mentales, c'est par exemple le système des peintures de Jérôme Bosch qu'on appelle peintures à tiroirs, où on va chercher des idées. Une peinture c'est un chef-d'œuvre au Moyen-Âge, vous voyez le vrai chef-d'œuvre au Moyen-Age c'est pas la cathédrale ou la peinture, c'est la bible tout simplement. Au Moyen-Âge la Bible est un chef d'œuvre, pourquoi ? Parce que la Bible est faite à la main par des moines copistes dans un scriptorium, il faut entre un et cinq ans pour faire une bible, elle est faite sur du parchemin, c'est-à-dire une peau tendue séchée de veau mort, il faut donc abattre des milliers de veaux pour faire une bible de cette taille [**montre une hauteur avec ses mains**]. Le moine copiste passe des milliers d'heures à faire des entrelacs, à faire des fleurs, des règnes, des créatures, des dragons. Il y a des formes qui apparaissent, il y a des marges comme en gravure, donc des **marginales** dans lesquelles il y a des inscriptions ...*

G. Fenoglio *Parfois très érotiques !*

A. Trousset *Parfois érotiques, parfois des moqueries aussi sur un autre moine copiste, il y a des rivalités écrites. Mais les moines copistes étaient surtout malades assez rapidement, ils attrapaient une maladie qui s'appelait l'acédie (inutile de regarder ce mots, dans le dictionnaire il a disparu), c'est un mot ancien qui est l'ancêtre de la dépression (on lui a préféré ce mot de dépression), moi je préfère le mot d'acédie, parce que l'acédie c'est la dépression que connaît le moine copiste en se rendant compte qu'il n'est plus au monde, qu'il n'est plus au monde que pour la bible, et plus en rapport au monde de la nature.*

G. Fenoglio *C'est-à-dire dans son isolement ?*

A. Trousset *Oui, dans son isolement, dans le fait de devoir travailler douze heures par jour, en étant séparé et en voyant la nature de derrière une fenêtre.*

Élèves *Ça s'écrit comment acédie ?*

A. Trousset *A-C-É-D-I-E, c'est un mot génial, ça pourrait être le titre d'un recueil, d'une poésie. Être en acédie...*
Il y a deux mots qui sont fantastiques, DEUX, il n'y en a pas d'autres (pour moi), il y a « l'acédie », et le mot « éperdu » : être éperdu, c'est un mot que l'on n'utilise plus, qui est plus puissant que le mot être amoureux, être amoureux c'est rien, c'est être dans une posture, être éperdu c'est être envoûté par l'autre. C'est Tristan et Yseult, on est éperdu, on est éperdument amoureux, c'est à dire qu'on est dans un amour qui n'a pas de limite. J'en connais peu qui arrivent à ce niveau-là. Et être éperdu, il y a le mot perdre, se perdre dans son amour, se perdre complètement dans une dévotion. Donc c'est encore une fois un terme très religieux, on est éperdu de Dieu, mais chez les romantiques on est éperdu d'amour. L'amour étant la forme la plus subversive qui existe pour un romantique.

G. Fenoglio *Est-ce que dans le romantisme il y a une place importante pour la gravure ?*

A. Trousset *Oui, chez tous les romantiques...*

G. Fenoglio *Mais est-ce que c'est une gravure innovante ?*

A. Trousset *Non ce n'est pas une gravure innovante c'est une gravure presque post-moderne finalement ...*

Élèves *Tu fais du dessin avant de graver ?*

A. Trousset *Je fais de nombreux dessins, des croquis (peut-être qu'on les exposera, ou pas). Ce sont des croquis qui ne ressemblent vraiment à rien, c'est vraiment très spécial, parce que mes travaux sont très finis malgré tout, très précis mais les croquis eux sont vraiment informes, ce sont presque des tâches. Et plusieurs fois on m'a demandé de les exposer aussi parce qu'il y a des notes, des mots qui apparaissent. Ils sont là, ils traînent et puis ils finissent à la poubelle. Pour préparer mon travail j'utilise des croquis et des objets ramassés. Ce sont souvent des objets informes, ça va de la carcasse d'un sanglier que je vais récupérer dans la forêt et que je mets dans ma voiture - mort, évidemment - ou des fragments végétaux, des cailloux (beaucoup de cailloux)...*
C'est la passion que j'ai avec ma compagne. Ma compagne collectionne des pierres, donc elle a des pierres avec des formes, [soupire, pensif]. Enfin, la goethite est une pierre minérale qui m'inspire beaucoup, avec des formes pailletées, hachées, qui sont parfois très proches de certaines formes qui pourraient émerger de mes constructions. J'utilise ces formes comme les « pierres de rêve » des moines Taoïstes. Toutes mes formes sont rêvées, en fait.

G. Fenoglio *Les formes inquiétantes te fascinent ?*

A. Trousset *Elles m'électrisent ! Par exemple, pendant un an, aux Beaux-Arts de Tourcoing j'ai été fasciné par une tâche dans le couloir. Je vais vous ramener la photographie. Pendant un an cette tâche m'a hanté. Et à chaque fois que j'allais donner des cours, je ne savais pas quoi faire, il y avait cette tâche... Après il y avait une tâche dans mon escalier, chez moi : une grosse tâche, une énorme tâche, qui ressemblait au **Grand verre** de Marcel Duchamp, donc c'était très perturbant. Et en fait, tout ce qui est de l'ordre de la tâche, de l'informe, produit chez moi des espèces de trucs. En général les déchets m'excitent. Les fientes de pigeon. C'est assez étrange, ça me fascine complètement, c'est bizarre. C'est sans doute pour ça que l'œuvre d'Eva Hesse m'intéresse toujours autant.*

Élèves *Vous réalisez des œuvres que vous appelez des « univers-mondes », je voulais savoir ce que vous imaginez que ressent le spectateur face à ces univers mondes quand il les regarde ?*

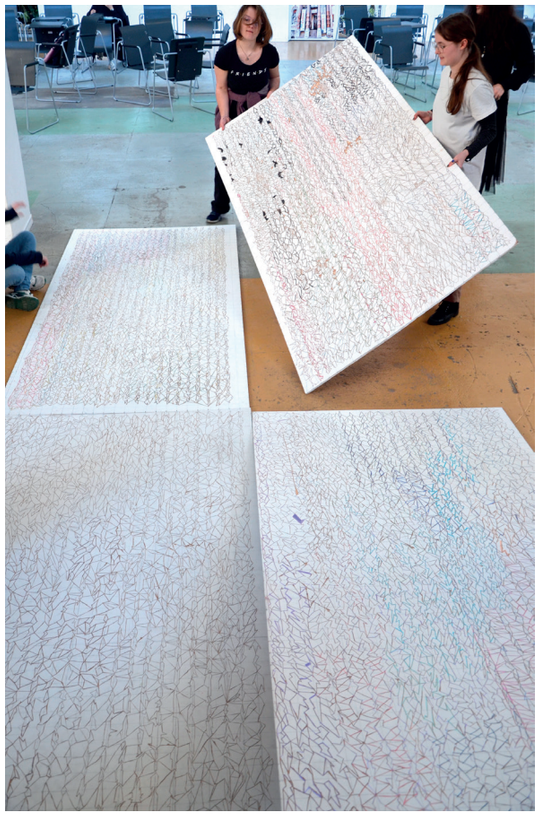
A. Trousset *Alors, c'est pas compliqué. Je pense que c'est la même chose que ce qui se passe pour moi, puisqu'on est pareil... à mon avis quand tu regardes mon travail, c'est exactement comme moi quand je regarde le travail d'un autre artiste. Qui me plaît, ou pas. C'est-à-dire, si je ne le comprends pas, si j'ai pas beaucoup d'indices - c'est un peu informe - je vais fonctionner à partir de systèmes analogiques. Donc à partir de là, ça me fait penser à, et ça m'emmène vers une espèce de forme rêvée. Donc c'est exactement comme un livre, en réalité. Une œuvre d'art, c'est comme un livre. Il y a autant de lecteurs. Il y a un livre mais il y a autant de lecteurs sur un livre, mais ils n'auront pas du tout la même interprétation. C'est ce qui m'intéresse dans une œuvre d'art quelle qu'elle soit, c'est son interprétation polysémique. Parfois je rencontre des gens qui voient tout de suite ce que je veux faire, c'est-à-dire qu'ils voient mon travail et ils comprennent tout de suite ce que je vais faire. Mais moi, c'est pas trop ce qui m'intéresse en fait, ce qui m'intéresse, c'est de m'en sortir avec la catastrophe que je vais produire.*

G. Fenoglio *Tes travaux sont issus d'une catastrophe ?*

A. Trousset *C'est une catastrophe réelle à l'intérieur d'un dispositif que je mets en place. Quelque chose ne marche pas donc je dois me battre, me bagarrer pour trouver une solution. Il faut que ça fonctionne et souvent ça met des mois, ça peut mettre six mois, neuf mois, il y a des œuvres qui mettent neuf mois à émerger. Et ça, c'est compliqué...*

Élèves *Vous parlez de catastrophe et par association d'idées je pense aux balles d'armes que vous utilisez dans certaines de vos oeuvres, pourquoi faites-vous le choix d'incorporer ce type d'objet ?*

A. Trousset *Vous allez comprendre ! Ma manière de travailler c'est, comme beaucoup de graveurs au départ, le point, la ligne, la ligne continue, la ligne discontinue... Donc les balles, pour moi, c'est l'équivalent des points incarnés qui peuvent créer des micros-reliefs, vous voyez comme l'écriture braille pour les aveugles. Donc il y a cette possibilité, souvent, de permettre aux gens de toucher le travail, même si j'ai horreur de ça, mais ils ont ce rapport-là, et ça permet aussi de créer des zones dans lesquelles il y a comme des intensités de points. Donc, des choses qui peuvent s'introduire à l'intérieur et qui deviennent aussi comme des formes d'écrin, ambiguës, qui sont aussi comme des bijoux ou des insectes.*
Chacun d'entre vous a un animal totem, et bien moi c'est l'araignée : je suis fasciné par les araignées Epeires (diadèmes), j'en ai encore beaucoup dans un jardin, il y en a des milliers.



Élèves *Ça ressemble à quoi une araignée Epeires ?*

A. Trousset *C'est une araignée avec une croix blanche sur le dos, parfois appelées araignées à croix blanche. Ce sont mes araignées préférées, elles ont plein de petits points partout, elles font des magnifiques toiles.*

Monelle *Elles font de magnifiques tissages !*

A. Trousset *Ah ! C'est les plus beaux tissages !*
C'est ma première émotion, car un artiste fonctionne avec des émotions particulières qui sont des marottes et des obsessions. Que ça vienne d'une tâche par exemple chez Léonard de Vinci et déjà la question de l'informe.

G. Fenoglio *Georges Bataille donne une définition de l'informe : **« affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat »** (Revue Documents, 1929)*

A. Trousset *L'araignée ou le crachat. D'un crachat vous voyez des tourbillons, vous voyez des galaxies, vous voyez tout ce que vous voulez, en fait ! C'est fantastique. Vous voyez la mécanique des flux, enfin, vous voyez plein de choses ! Il suffit de savoir regarder.*
Je suis obsédé par les araignées, ce qui me fascine, c'est qu'elles restent immobiles et elle attendent des proies. S'il y a bien une chose qui ressemble à une œuvre d'art, c'est la toile d'une araignée qui attend sa proie qui est son regardeur, et l'artiste fait des pièges, il passe son temps à tenter d'attraper le regard.
Ce qui m'intéresse sont les choses qui sont en dessous, les anté-formes, les moins-que-formes, enfin les choses qui sont indéfinies.

Élèves *Tu as une fascination pour les formes de maillages, les tissages ?*

A. Trousset *Il y a toujours un centre dans une toile d'araignée, mais c'est un leurre parce que le vrai centre, c'est l'araignée qui est déployée en périphérie, donc finalement on est toujours dans des rapports d'étoilement et ça c'est un peu la mesure de mon travail.*

Élèves *Dirais-tu que ta création s'inspire du monde animal et particulièrement des insectes ?*

A. Trousset *Quand j'utilise des matériaux comme de l'argent ou de la poudre d'aluminium dans mes encres, c'est aussi pour avoir cette poussière qui reste sur les insectes, les ailes de papillon. En fait je suis assez fasciné par les insectes, par certains insectes, et même par des insectes parfois très répugnants, c'est un monde qui m'intéresse. Les cris des ours m'intéressent beaucoup aussi en ce moment pour créer des performances...*

G. Fenoglio *...des performances qui ont ce rapport ambivalent entre fascination et répulsion ?*

A. Trousset *Oui. Vous avez déjà tous vécu cette expérience incroyable, c'est typiquement une expérience que tout le monde connaît: être à la fois épouvanté par le tonnerre quand on est enfant et totalement fasciné par l'éclair qui traverse, c'est-à-dire cette espèce d'onde lumineuse d'intensité, des « précurseurs sombres « qui déchirent l'espace. C'est ce qu'a mis en évidence Annie Lebrun avec sa formule d'une **« beauté par effraction »**. Elle fait référence par exemple à l'oeil tranché dans **Le Chien Andalou** dans le film de Luis Buñuel (1929).* ●

Photographies © Christophe Cellier (2012)

Alexis Trousset, chaos debout

Arnaud Bouaniche
Professeur de philosophie en CPGE et président de Citéphilo

« L'art lutte avec le chaos, mais pour le rendre sensible »
Gilles Deleuze et Félix Guattari

Lorsqu'il évoque sa démarche créatrice, certaines déclarations d'Alexis Trousset nous livrent un témoignage rare et précieux sur un aspect de l'expérience esthétique trop souvent négligé au bénéfice de l'attention portée tantôt à l'œuvre, tantôt au spectateur, à savoir : *ce qui se passe très concrètement dans le corps et la perception d'un artiste quand il travaille.*

Dans le journal de bord de sa résidence de création à *« L'être lieu »*, en date du 8 octobre 2022, Alexis Trousset explique ainsi que dans les moments où il crée, il est capable de rester immobile des heures durant, plongé dans un état de concentration extrême, quasi hypnotique, à la pointe duquel finissent par surgir toutes sortes de visions et de formes indéterminées : débords, déviations, excroissances, lignages, effluves, éclairs, sillons, etc. Comment comprendre une telle expérience ? Quel sens lui donner ? C'est ce qu'on peut tenter de faire brièvement à la lumière de certaines analyses que l'on trouve dans l'œuvre philosophique de Gilles Deleuze, notamment dans *Logique de la sensation*, livre justement consacré à un artiste, le peintre Francis Bacon.

Dans ce livre, Deleuze soutient que le but de l'art, selon une formule fameuse qu'il emprunte à Paul Klee, n'est pas *« de rendre le visible, mais de rendre visible »*. Rendre *« le »* visible, c'est le représenter, le reproduire, le restituer, selon une conception de l'activité plastique qui en fait la répétition de ce qui est déjà visible autour de nous, déjà donné dans la perception. *« Rendre visible »* est autre chose, c'est partir de ce qui n'est pas déjà visible, c'est, pour l'artiste, se confronter à l'invisible, à ce qui n'est pas d'emblée offert dans l'expérience immédiate. Or, cette part non donnée dans l'expérience quotidienne, et que l'art a pour fonction de révéler, a quelque chose à voir, selon Deleuze, avec ce que l'on peut appeler le *« chaos »*. Les formes bien découpées des objets qui nous entourent (cette porte, cette fenêtre, cette table, cette chaise, cet ordinateur, etc.) ne sont pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, des constituants ultimes du monde. Chacune de ces formes est en réalité une sorte d'arrêt sur image prélevé sur un fond ou sur un flux de données anarchiques et chaotiques que notre conscience ne cesse jamais de refouler à l'arrière-plan pour fixer ici ou là son attention, selon les besoins de notre ajustement local à la réalité. Mais ce chaos ne doit jamais nous affecter comme tel, parce qu'il submergerait aussitôt notre perception qui s'y engloutirait alors. Cette thèse n'est pas sans affinité avec la célèbre doctrine de Leibniz, un autre philosophe que Deleuze connaît bien, doctrine dite des *« petites perceptions »* : que les milliards de micro-perceptions (petites perceptions inconscientes qui tissent en permanence notre expérience) arrivent tout à coup à notre conscience, et ce serait le vertige, l'étourdissement, l'évanouissement, peut-être même la mort. Le passage est célèbre, dans lequel Leibniz donne l'exemple du *« bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage »* :
« Pour entendre ce bruit comme on le fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensembles, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule » (Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*).

Entendre chacun de ces *« petits bruits »* qui résultent du choc des gouttelettes qui composent (au sens physique et musical) la vague, voilà pour nous l'impossible ou l'imperceptible, ce que l'on ne peut pas percevoir comme tel, tout au moins dans les conditions de l'expérience ordinaire.

Car il existe une expérience extraordinaire qui donne accès au chaos, c'est l'expérience esthétique. On peut en effet concevoir cette dernière comme un mode de perception élargi, ouvert à cette rumeur du monde, mode de conscience intensifié capable de capter ces milliers de perceptions qui nous assaillent en permanence, mais que nous maintenons inconscientes, faute de quoi, comme le dit Leibniz, nous serions en proie au vertige et à l'étourdissement. Mais si l'expérience consciente et ordinaire est au prix du refoulement de ce chaos, l'expérience esthétique invente une troisième voie. À l'alternative *« ou bien le chaos, ou bien la perception »*, elle propose une *perception du chaos* qui passe par ces états de conscience limites dont parle Alexis Trousset : débords, déviations, excroissances, lignages, effluves, éclairs, sillons, etc.

Deleuze évoque parfois un « athlétisme affectif », un athlé-tisme de l'affect, pour rendre compte de la performance accomplie par l'artiste quand il se confronte au chaos. On peut alors formuler l'hypothèse suivante : ce que décrit Alexis Trousset à travers ces états limites par lesquels il passe pour créer, c'est la difficile épreuve d'affronter le chaos, de l'affronter debout, c'est-à-dire en se tenant sur la crête d'un *« K.O. debout »* : figé, immobile, le regard fixe. Pour cela, comme il l'explique, son corps entre dans un état spécial, capable de supporter et d'enregistrer ce contact avec le chaos, d'être affecté sans être détruit par l'invivable, corps inédit, supérieur, qui le relie à une réalité plus dense, plus intense, plus complète : une réalité élargie et enrichie de la part refoulée et pourtant constitutive de l'expérience, sa part chaotique. Le refroidissement de ce corps, à la limite du supportable, que l'artiste évoque encore dans son témoignage, est d'ailleurs comme l'indice thermique de ce corps nouveau connecté à la matière du monde, corps qui se fait non-organique pour entrer en résonance avec les états corpusculaires de la matière et des choses.

Voilà comment on peut tâcher de comprendre ce qui se passe en lui, lorsque Alexis Trousset travaille. Et chacune de ses œuvres est comme un fragment arraché au chaos. ●

Entretien avec Alexis Trousset dans son atelier à Roubaix

Indice d'ordre et vide chaotique

Gregory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras. Responsable de l'association L'être lieu

G. Fenoglio *La création du monde semble être une obsession pour toi, avec ce désir artistique de créer des mondes ?*

A. Trousset *En fait, je n'envisage pas mon travail plastique comme autre chose que le fait de créer des mondes. Pour reprendre le titre d'un livre de Nelson Goodman,* ***Manière de faire des mondes****, pour moi l'art, c'est la faculté à créer des mondes à partir de petits éléments qu'on vient ajouter, qu'on vient associer et qui s'agitent. Comme des petits univers qui se constituent, puis ça se précipite, cela va créer d'autres éléments, et je trouve que c'est vraiment très proche de la création d'un texte poétique, où par petit groupe de mots, petits groupes de verbes, un petit groupe de phrases qui s'associent et qui vont au bout d'un moment créer un monde poétique.*

G. Fenoglio *Créer des mondes, à partir de rien ?*

A. Trousset *Je ne peux pas envisager mon travail et tout ce que je produis autrement que comme créer des mondes à partir de ce rien, finalement. C'est-à-dire à partir de petites lignes, de petits points, de petites traces, de petits modules qui sont parfois ajoutés, parfois mis en place dans les travaux, plastiquement, c'est ce que j'appelle des "interventions plastiques".*
Ces interventions plastiques peuvent être des monotypes, par exemple, des monotypes noir sur noir, ton sur ton, puis des effets, des effets de solutions liquides. J'utilise des solutions ou des émulsions qui vont produire des phénomènes plastiques en surface que je viens re-signaler, re-pointer, un peu comme un cartographe qui viendrait montrer des états de solifluxion d'un terrain, par exemple, ou de tectonique, de transformation géologique, et bien c'est un peu la même problématique.

G. Fenoglio *Cela signifie pour toi que* ***créer des mondes****, ce n'est pas imaginer des mondes et les représenter, mais suivre le hasard d'une tâche, d'une forme abstraite, d'un résidu, qui échappe à la raison ?*

A. Trousset *Oui, oui absolument ! Je créée des mondes à partir de ce qui est donné : des petites données qui sont des phénomènes au sens plastique, phénomène de geste, des phénomènes d'intervention.*

G. Fenoglio *Y vois-tu une certaine filiation avec le surréalisme ?*

A. Trousset *Sur le hasard objectif, tu veux dire ?*

G. Fenoglio *Oui, et l'idée de la tâche, je pense à Max Ernst, à Joan Miró qui cherche une impulsion, à partir d'une tâche qui est comme un embrayeur de sa création...*

A. Trousset *Oui bien sûr, la répétition d'une forme peut produire également ce phénomène comme chez Eva Hesse, dans lequel les associations de matériaux vont créer des dessin ou des sculptures. En fait, les surréalistes ne quittent pas complètement l'idée du paysage, même Miro, avec l'idée d'une figure sur un fond, alors que dans mon travail ce n'est pas vraiment la même problématique. Je vais plus me retrouver dans des phénomènes de prolifération, d'extension, qui vont se rapprocher davantage de micro-architectures, comme l'architecture d'un nid d'abeille par exemple, alvéolé. Ou encore de ramifications qui vont rappeler la peau, les interfaces des surfaces tégumentaires, qui sont des surfaces trouées. Mais effectivement, je peux partir de taches, mais souvent chez les surréalistes, on rêve davantage les choses, moi pas forcément : je les amplifie.*

Photographie © Olivier Despicht

G. Fenoglio *Mais les surréalistes conservent un rapport à l'image et à la représentation, alors qu'elle n'est pas un enjeu de ton travail ?*

A. Trousset *Oui, car il n'y a pas d'arrière-fond psychanalytique.*

G. Fenoglio *Ce sont des flux ?*

A. Trousset *Oui, des flux ! Ce sont des liquides, des substances. Je parlais de cartographie mais c'est aussi proche d'une cosmogonie. S'il y a monde, c'est un monde cosmogonique, un monde qui émerge. Ce sont des mondes gisants aussi, c'est-à-dire que ce sont des mondes...*

G. Fenoglio *Surgissants ou gisants ?*

A. Trousset *Les deux ! Ce sont des mondes qui vont surgir et qui à un moment donné sont gisants, car ils sont stoppés dans leur progression, car il y a bien un moment où je décide de les arrêter.*

G. Fenoglio *En effet, ton travail est loin d'être radicalement all-over.*

A. Trousset *Ce n'est pas un fond all-over, c'est souvent proche d' un motif placé, finalement...*

G. Fenoglio *Qu'est-ce qu'un motif placé ?*

A. Trousset *C'est une forme qui est placée au milieu d'une sphère, au milieu d'un fond, suspendue comme entre deux mondes.*
C'est une composition minimale, alors qu'un all-over est un fragment ou un détail d'un monde, d'un univers, comme dans la peinture de Jackson Pollock.

G. Fenoglio *Tu te sens proche de l'énergie de Pollock ?*

A. Trousset *Je pense que l'énergie chez Jackson Pollock est différente. Chez lui, c'est une gesticulation (une danse frénétique) très ample du corps avec un travail fait au sol, où il marche dans son support, ce n'est pas mon cas. J'alterne sans cesse entre la table et le mur, le petit format et le grand format, car le petit format me ramène à quelque chose que je connais qui est l'enfance, dans les premiers dessins d'enfant que l'on fait, la focale est petite et ramassée, de ce point de vue là, je me sens proche de Günter Brus qui travaille essentiellement sur des formats A4 ou A3, éventuellement des formats grand aigle pour les grands dessins.*

G. Fenoglio *Tu emploies aussi le terme de jouet...*

Photographie © Olivier Despicht

A. Trousset *Oui, voilà ! Parce que ça me ramène à des formes de jouets, aussi, surtout lorsque je commence à travailler sur des châssis qui ont des creux, qui sont découpés, avec des collages augmentés, épais, larges, et qui vont servir de cuves pour mettre des peintures qui deviennent des substances qui vont se sécher, qui vont se stratifier, créer des formes minérales que je vais pouvoir reprendre pour créer de nouveaux réseaux.*

G. Fenoglio *Toujours avec cette optique de créer des mondes ?*

A. Trousset *Oui, créer des mondes, mais qui ne sont pas des paysages...*

G. Fenoglio *Mais les dépôts de peinture deviennent comme des réservoirs, des lacs...*

A. Trousset *Oui, ils sont parfois très lunaires, ils peuvent amener des géographies très spatiales, des cartographies stellaires. Ce qui m'intéresse, c'est aussi de voir quel système je vais trouver pour arrêter mon geste.*

G. Fenoglio *Qu'est-ce qui détermine cet arrêt ?*

A. Trousset *Quand il y a un épuisement, je pense. Souvent je peux créer des systèmes qui vont mettre en place des actions, un trou, un réseau qui sort d'un trou pour se connecter à un autre trou, etc, mais il y a une limite à ça, au bout d'un moment.*

G. Fenoglio *Une limite physique ?*

A. Trousset *Non. Un épuisement de toutes les solutions, au sens où Deleuze l'entend quand il parle de la notion d'épuisement chez Beckett. À un moment donné dans ses textes, il travaille sur des effondrements de la langue, sur des babilles, ce sont des choses qui permettent d'explorer les limites de systèmes.*

G. Fenoglio *Et d'un processus?*

A. Trousset *J'ai besoin de créer un alibi pour pouvoir mettre en place un événement plastique ou graphique. Voire entre les deux: dans mon cas peindre c'est dessiner et dessiner c'est peindre. Ça s'arrête parce que ça va créer un système.*

G. Fenoglio *Poursuivre ce système serait en somme se répéter, sans but ?*

A. Trousset *Oui, il est juste à révéler.*

G. Fenoglio *Tu le suis, tu le guides ?*

A. Trousset *Voilà, exactement, je le signale !*

G. Fenoglio *Jusqu'au moment où tu prends conscience de ce monde ?*

A. Trousset *Tout à fait.*

G. Fenoglio *Tu vas au bout de ce cheminement et tu l'arrêtes.*

A. Trousset *Je l'arrête, car il va produire un schéma. C'est-à-dire qu'il va produire un schéma que je vais pouvoir utiliser comme source documentaire pour d'autres travaux. Chaque travail, en général, quel qu'il soit, est le fruit d'une expérimentation qui va pouvoir produire une autre forme ou un autre univers.*

G. Fenoglio *Il y a une circulation d'énergie dans ce processus ?*

A. Trousset *Oui, il y a une circulation d'énergie qui me permet de créer des univers-formes qui vont s'emboîter, et de temps en temps il y a des ruptures car il se passe un phénomène nouveau : le support va être re-troué, il va ressortir en surface de façon différente.*

G. Fenoglio *Je sais que tu aimes Picasso, et chez Picasso il y a ce phénomène, avec un langage plastique complètement différent du tiens, de générations de formes, d'un médium à l'autre d'ailleurs : de la sculpture à la peinture et inversement... te retrouves-tu dans ces passages ?*

A. Trousset *Ah oui ! en fait, chez Picasso, ce qui m'intéresse, c'est qu'il est toujours devant. C'est-à-dire que quand on regarde sa peinture, ce qui est complètement sidérant, c'est qu'on a l'impression véritablement qu'il trouve toujours des solutions nouvelles, on sent le jeu, qui est un jeu de forme, de montage et*

démontage de la forme, mais ça peut être très complexe comme très simple. D'une peinture à l'autre, on a des solutions très simples ou complexes. C'est quelque chose qui m'intéresse. Et puis, il y a une monstruosité, au sens de montrer. C'est-à-dire qu'on est dans la monstration, on montre ces monstres, sans rentrer dans une notion psychanalytique.

G. Fenoglio *Ou même d'anomalie...*
Que penses-tu de l'expression freudienne très présente dans les expositions d'art contemporain, d'une « inquiétante étrangeté » ?

A. Trousset *L'inquiétante étrangeté... je pense que quand cette désignation est utilisée, elle met en place ce que d'autres artistes nomment le mystère. Cela évoque le sens qui se dérobe. C'est ce qui m'intéresse le plus, ça ne m'intéresse pas tellement de faire quelque chose de reconnaissable, une image. Ce qui m'intéresse, c'est qu'à chaque fois qu'on désigne quelque chose, on se dise: "Mais ce n'est pas ça, c'est autre chose". Comme on le dit de la poésie d'Henri Michaux: il faut faire sortir le sens pas la fenêtre . Vous désignez quelque chose, et ça va ailleurs, ça s'enfuit.*

G. Fenoglio *Comme si le sens lui-même était informe ?*

A. Trousset *Le sens lui-même est informe, oui.*
C'est qu'il se dérobe.

G. Fenoglio *Dès qu'il y a une tentative de saisir le sens, il s'enfuit...*

A. Trousset *C'est ce qui me motive. Comme je ne veux pas représenter le monde, je crée des mondes, et je me suis rendu compte que les mondes étaient en interprétation constante. Je montrais mes travaux, et il y avait autant d'interprétations que de regardeurs. Alors qu'un paysage, c'est une sensation avec un point de vue...*

G. Fenoglio *Phénoménologique, depuis l'impressionnisme...*

A. Trousset *Voilà, complètement. Et ce qui m'intéresse, c'est de créer une sensation de vertige, des choses peuvent basculer dans une incertitude. Je trouve que ça correspond bien à mon sentiment d'époque, aussi. Par exemple, je ne suis pas sûr de moi politiquement. Je ne suis pas sûr de mes positions politiques, elles sont vacillantes.*

G. Fenoglio *Tu as l'impression de n'appartenir à aucune communauté (idéologique ou artistique) ?*

A. Trousset *En effet, mais paradoxalement je viens d'une imagerie avant-garde, de performances... ce qui m'a intéressé artistiquement au départ ce sont les surréalistes, le constructivisme, dada, le futurisme, jusqu'au situationnisme. Finalement, tous les mouvements d'avant-garde sont politiques. Et aujourd'hui, qu'est-ce qui fait groupe ? Qu'est-ce qui fait que je peux me réunir avec d'autres artistes? À part cette incertitude du monde dont on voit les perspectives finissantes.*

G. Fenoglio *Ce rapport au monde et ces perspectives finissantes impliquent-ils de nouveaux critères esthétiques ?*

A. Trousset *Avec mes médiums forcément, la gravure, le dessin, la peinture, la performance, la lecture, l'écriture, font qu'à un moment, il y a un vacillement, un tremblement dans le travail, dans l'interprétation possible.*

G. Fenoglio *Il y aurait donc une essence du monde que tu ne cherches pas à figurer, mais que tu reçois comme une sorte de pathos avec lequel tu trafiques ?*

A. Trousset *Oui, oui, tout à fait.*

G. Fenoglio *Mais tu pourrais réaliser une peinture désespérée, au sens large, c'est la réaction de certains artistes contemporains face à ce monde meurtri. Mais les mondes que tu crées, tu les crées comme un horloger...*

A. Trousset *Oui, c'est vrai. Je les crée avec des petits éléments très précis, que je viens ajouter, qui vont être des petites billes, des petites formes trouées qui vont être très précises, et qui vont se rapprocher du travail méticuleux des arachnides par exemple. Les araignées ne sont pas des insectes, car elles ont huit pattes et non six, mais surtout elles mangent les insectes, et il y a cette méticulosité, cette capacité à produire des toiles, des univers, j'aime bien l'idée que mon travail fonctionne de la même manière, non pas dans l'imitation d'un phénomène naturel, mais dans le fait de créer des pièges. Voir mon travail, c'est tomber dans un piège visuel, dans un tissage, un maillage dans lequel on peut se perdre. Alors, on peut se perdre en entonnoir dans des petits formats, voire physiquement dans des grands formats. Le fait de vivre une expérience inédite, physiquement, en regardant une œuvre d'art sans être dans une immersion technologique me semble aujourd'hui très pertinent, c'est-à-dire avoir affaire à un objet qui existe...*

G. Fenoglio *Analogique ?*

A. Trousset *Exactement, qui a une présence physique incarnée...*

G. Fenoglio *De l'ordre de la trace indicielle ?*

A. Trousset *Exactement, on est devant une production humaine qui laisse des traces et des signes.*

G. Fenoglio *C'est une problématique qui traverse aussi le XIX^e siècle, ave l'émergence des machines, le rapport à la main, au geste...*

A. Trousset *Oui, je trouve que c'est extrêmement important. La réponse est sans doute dans les peinture tragique de Caspar David Friedrich avec cette brume qui envahit tout comme pour nous prévenir d' une disparition de la nature et de notre rapport à celle-ci.*

G. Fenoglio *Ce qui est de l'ordre de la **révélation**, une révélation du monde finalement ?*

A. Trousset *Tout à fait, Friedrich montre des mondes finissants également, il est en train de représenter des paysages qui vont disparaître. Il montre un principe d'idéalisation qu'il compose par de multiples paysages qui sont chaotiques : La mer de glace est une oeuvre chaotique, ce sont des éléments de pierre, de glace qui se sont effondrés, il faudrait la revisiter...*

G. Fenoglio *Un bateau pris dans les pièges de glace... L'humanité est là, finalement.*

A. Trousset *Prise au piège de quelque chose qui s'effondre.*

G. Fenoglio *On revient encore au terme de "piège".*

A. Trousset *Oui, il y a un piège, de glace cette fois. Et exactement dans cette analogie-là, Caspar David Friedrich a fait des dessins très précis de toile d'araignée qui sont autant de vanités, au sens de la Vanité du XVIII^e où la finitude de l'Homme rappelle aussi la **Mélancolie** de Dürer. Il y a effectivement une mélancolie d'un monde qu'il fait émerger sur la toile et qui va disparaître. Dans mon travail, il y a une volonté dynamique, avec une volonté d'inscrire quelque chose de chaotique.*

G. Fenoglio *Le chaos a eu lieu, mais il s'agit maintenant de reconstruire des mondes ?*

A. Trousset *Il y a l'idée d'une réparation. Attention, ce n'est pas réparer comme en brodant un vêtement, mais plutôt au sens où chacune de mes peintures (ou de mes gravures, parfois), sont toutes catastrophiques au départ. Quand on travaille neuf mois sur une peinture ou sur une gravure, il y a toujours des réparations à faire, des catastrophes qui émergent en surface, des dégâts. Donc, effectivement je répare, il y a véritablement l'idée de réparer les choses.*

G. Fenoglio *Peux-tu préciser la nature de cette réparation ?*

A. Trousset *Si je travaille sur un plan horizontal pendant trois mois, lorsque je vais la re-situer verticalement, je vais devoir tout re-travailler. C'est aussi ça la réparation : être capable d'être dans une situation qui permet de produire, puis changer cette situation: on avait un regard particulier, sur table, ça fonctionnait bien sur table avec des petits formats, mais lorsqu'on arrive sur des grands formats, ce n'est plus du tout la même chose quand on les met en situation au mur. Beaucoup de paramètres doivent être changés, il y a le fait de poursuivre le travail autrement, le réinterpréter et le faire basculer ailleurs. Et puis, la réparation est là dès le départ, avec ces mondes de scories, de micro-événements, ce qui les fait ressembler à des univers très organiques, comme un langage avec des phrases et des petits mots s'ajoutant pour créer une sorte de poétique nouvelle. On a la même chose avec ces petits éléments particulaires qui viennent s'associer, se regrouper, qui viennent créer des essaims, qui sont en extension et en contraction. Donc on a toujours un élément qui naît quelque part, un autre qui naît ailleurs, il y a une extension puis une contraction, des mouvements contraires à l'intérieur de l'élaboration et de la construction d'une peinture.*

G. Fenoglio *Tu passes énormément de temps dans l'atelier, est-ce un endroit où tu te protèges du reste du monde ?*

A. Trousset *On pose souvent la question de l'atelier, l'artiste aujourd'hui a-t-il un atelier ou non ? Pour moi c'est une évidence, il y a toujours un atelier quelque part, que ce soit une grotte, une chambre, une cabane, peu importe, il y a toujours un lieu, un lieu de retrait...*

G. Fenoglio *...désignant une affiche sur la porte de l'atelier : "Attention, chasse".*

A. Trousset *Exactement, on ne me dérange pas. C'est vrai que parfois des gens arrivent à l'atelier et parfois je n'ouvre pas car je fais un truc qui est un battement, je vis complètement ce que je suis en train de faire, où je me sens très vivant, je peux être en dehors d'un complexe social basé sur la communication ou le verbal, et ce que je produis n'est pas verbal, ça n'a rien à voir. Ce n'est pas non plus de la propagande, ça ne raconte pas d'histoire, il n'y a pas d'idéologie, pas d'image, un sens mais pas de propagande.*

G. Fenoglio *Mais justement, tu parlais de Beckett. J'ai souvenir d'un texte de Beckett qui s'appelle **L'Innommable** (1953), on a beaucoup parlé de l'informe, mais qu'en est-il de l'innommable dans ton travail ?*

A. Trousset *Bien sûr ! Ou l'impossible à dire. Ça m'intéresse, tout à fait. Quelque chose se dérobe mais fait sens malgré tout, et c'est très perturbant. Une chose qui, dans son échappée, ne fait que créer des polysémies multiples. Automatiquement, ça va me parler.*

G. Fenoglio *La lumière semble avoir de plus en plus d'importance dans ton oeuvre ?*

A. Trousset *C'est à partir de la lumière que je vais travailler sur fond noir, je quitte le travail sur fond blanc, même si j'y reviens de temps en temps quand je travaille une estampe. Par son principe même: la marge autour de l'estampe est blanche. Mais quand je travaille sur des peintures, des dessins deviennent des peintures, des peintures-mondes... Effectivement, des fonds noirs peuvent surgir les points, ces impacts de lumière, ce sont des indices, comme des scintigraphies, c'est comme si je venais signaler des radiations, des formes énergétiques, en les amplifiant.*

G. Fenoglio *Finalement, tu rends visible des forces ?*

A. Trousset *Oui elles ne le sont pas là au premier coup d'œil, mais existent à la surface du support. Ça m'intéresse de révéler des forces sous-jacentes à l'intérieur même des supports, des surfaces : c'est déjà faire surgir des forces invisibles et les rendre visibles, les mettre en lumière. Il me semble que c'est quelque chose qui est très important. Évidemment, ça ne produit pas quelque chose qu'on peut nommer, elles sont en effet innommables, elles surgissent du noir et elles peuvent y retourner.*
Au moment où elles font sens, elles s'effondrent, elles disparaissent. S'effondrer n'est peut-être pas le bon terme, c'est plutôt qu'elles s'engouffrent, quelque part, un peu comme les "lucioles" dans " l' enfer" de Dante.

G. Fenoglio *Je suis attentif au mot **bruissement** que je vois écrit sur la porte de ton atelier. Ce mot de bruissement est très beau par rapport à ce que tu évoques...*

A. Trousset *Comme le bruissement d'un monde ! Effectivement, en plus ça m'intéresse beaucoup, les systèmes de captation. J'estime que quand je travaille j'enregistre les choses. Mon travail est un système d'enregistrement. Pour moi, peindre ou dessiner c'est enregistrer des battements, des mouvements, des choses qui existent, qui sont là et qui flottent, des atmosphères, une sorte d'hydrométrie qui produit des formes, et donc des substances. Enregistrer et montrer ces phénomènes, les rendre visibles. Je compare cela facilement à un scanner ou à des systèmes d'enregistrement d'ondes, par*

exemple pour représenter un trou noir. En soi, la lumière est une onde, une vitesse. Ça m'intéresse beaucoup d'utiliser de façon très première, presque avec un geste de scription avec la plume, qui est mon outil de prédilection. Volontairement, j'utilise une technique qui vient d'une technique de scribe, presque de moine copiste, un geste d'écriture.

G. Fenoglio *Le titre choisi pour l'exposition à L'être lieu est **« Promesses du chaos »**, pourrais-tu en préciser le sens ?*

A. Trousset *C'est en rapport avec l'apocalypse. Apocalypse signifie révélation, c'est mettre en lumière un phénomène, le phénomène est simple, c'est celui de la chute des temps, qui dès les IIe et IIIe siècles obsède le monde catholique. Dans ce monde catholique, Dieu existe, personne ne peut en douter et on est dans la perspective d'une catastrophe qui est annoncée par des intempéries, des phénomènes étranges, il pleut des grenouilles à gauche, ça saigne à droite, il y a des stigmates... il se passe des choses inquiétantes qui signent l'arrivée de cette apocalypse.*
Ce qui importe, c'est que cela révèle la chute du temps, la fin d'une histoire et d'un récit. C'est très étrange: on croit en quelque chose qui signe sa fin. On met en place sa propre finitude. Ce n'est pas sans rappeler tout ce que l'on entend dans les médias aujourd'hui avec les questions sur l'Anthropocène, sur la fin des forces énergétiques, c'est comme si nous étions en train de mettre en place le récit de notre petite disparition, cette fois-ci consumériste.
Ce parallèle est intéressant, il révèle une des attitudes humaines à prendre conscience que le champ de ses activités peut créer une civilisation, et je définis la civilisation comme un champ d'activité qui se manifeste par l'art, et ceci dès le pariétal, jusqu'à nos jours.
Quand j'ai lu Georges Bataille, Sade, j'ai été fasciné très jeune par la subversion, Isidore Ducasse, le comte de Lautréamont, Les chants de Maldoror, je me suis intéressé à toutes les œuvres subversives jusqu'à Pasolini qui met le dernier principe de subversion au cinéma, dans le discours, la politique... je pense qu'on est effectivement entré dans une ère du postmodernisme dans laquelle l'aliénation, liée au libéralisme, a envahi toutes les strates de la société, y compris celle de la production artistique qui est devenue très commerciale.

G. Fenoglio *Tu fais donc un acte de résistance ?*

A. Trousset *Je prends beaucoup de temps pour réaliser mes œuvres, alors que les œuvres de l'époque de la modernité étaient réalisées très rapidement, il fallait aller vite, c'était dans le sens de l'histoire, rapide, moi je résiste complètement à cela, je vais de plus en plus lentement, je ne cherche pas la vitesse.*

G. Fenoglio *Un certain éloge de la lenteur...*

A. Trousset *Oui, avec une volonté de résister à cette accélération des processus qui entraîne une disparition de pleins d'autres... Si les images numériques ont un défaut, c'est de circuler très vite, elles en perdent leur sens. Dès que je fais quelque chose, je me pose toujours la question de savoir si ce que je fais a du sens, de savoir si c'est intéressant de rajouter une image dans un monde où il y a des milliards d'images, quel sens ça va avoir ?*

G. Fenoglio *Tu produis peu dans ce cas et volontairement ?*

A. Trousset *En effet, là où les images circulent en grand nombre, je veux ralentir mon processus. Quand je parle d'apocalypse, c'est en terme de révélation : car dans le monde chrétien , il révèle la chute des temps. Je pense qu'un artiste d'aujourd'hui révèle le monde de son temps et la circulation des images. Le fait de travailler avec des points, des formes très particulières, des lignes aussi, sur fond noir, me ramène davantage à des systèmes qui rappellent les scanners, par exemple. J'utilise un langage qui s'approche des systèmes de mesure, de transcription, d'ondes et de formes énergétiques, tout en m'en éloignant complètement. C'est un paradoxe, car si on regarde des œuvres du pariétal, on a déjà ces langages: des points, des lignes, des mains, des signes...*

G. Fenoglio *Le noir c'est aussi l'obscurité de la grotte préhistorique, ses parois, ses reliefs... Les volumes de la grotte ont aussi une importance dans les représentations pariétales. Y vois-tu une certaine parenté avec ton travail ?*

A. Trousset *Je parle souvent d'incitateur, d'excitateur de formes dans mon travail et dans l'art pariétal la grotte joue clairement ce rôle...*
La question de l'obscurité, du noir, est chez un artiste comme Soulage par exemple, un dispositif qui permet la lumière, ou chez d'autres, comme Frank Stella avec ses labyrinthes entre autres. C'est très intéressant, si on se questionne sur la caverne, sur sa nature, elle est en fait une possibilité, une promesse, celle de faire surgir des choses.

G. Fenoglio *L'exposition s'intitulera justement « Promesses du chaos » ...*

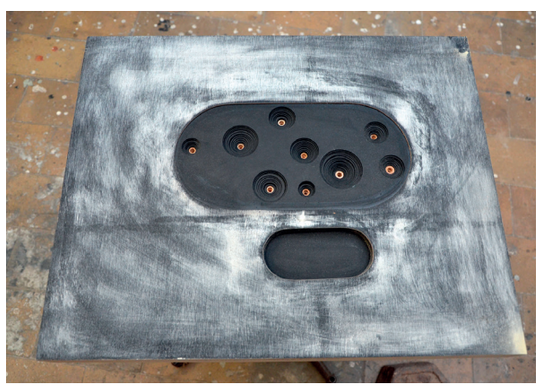
A. Trousset *Cette promesse du chaos c'est celle de faire surgir des mondes. Il n'est pas du tout question d'un désordre social, d'une catastrophe, c'est même plutôt l'inverse, c'est la promesse d'un bruissement, quelque chose que l'on n'avait pas perçu dans le désordre, dans tout ce qui s'était précipité et que je vais tenter de faire sortir et de montrer. La grotte est le lieu du dragon, de l'ours, d'une créature en tout cas, et je pense que ce n'est pas un hasard si l'Homme s'est précipité vers un endroit où il est à la fois au monde, et où il s'en extrait. C'est déjà un atelier, c'est l'atelier-monde, le pariétal, les parois...*

G. Fenoglio *Des parois sculptées par des effets qu'on peut qualifier aussi de « chaotiques »..*

A. Trousset *Par des substances ! Par une hydrométrie, par des véhiculations minérales qui produisent des infiltrations d'eau génèrant des stalactites, des stalagmites. Donc, c'est déjà presque de la sculpture, pas exactement, mais ce sont des substances qui vont créer des formes qui sont des formes assez fascinantes, lorsqu'on visite des grottes.*

G. Fenoglio *D'ailleurs cette fascination est amplifiée par la lumière et les ombres portées ?*

A. Trousset *Exactement, lumière, ombres portées, il y a tout un univers. Et puis, c' est la restitution aussi de chasses miraculeuses, on ne sait pas, c' est toujours de l'interprétation.*



G. Fenoglio *Il y a de nombreuses représentations d'animaux (bisons, cerfs) qui symbolisent peut-être l'humanité ou des divinités, mais nommer n'est pas suffisant...*

A. Trousset *Non, exactement. En fait, ce n'est pas suffisant. Pourquoi un animal est-il représenté sous forme de ligne, comme un schéma répété comme si on était devant une œuvre futuriste ? Pourquoi les mains rouges rappellent-elles des œuvres du groupe Support/Surfaces ? Il y a des leçons dans les grottes. Il y a des leçons d'interprétation.*

G. Fenoglio *C'est une **préhistoire moderne** pour reprendre le titre d'une exposition récente au Centre Pompidou...*

A. Trousset *Oui, comment une fissure a pu être interprétée pour créer une autre forme, comment on se sert de l'habitat pour créer tout un vocabulaire. Il y a aussi des signes forts, comme la main en négatif qui rappelle l'homo faber, celui qui fait avec les mains.*

G. Fenoglio *En même temps, il y a peu de figuration humaine. Elle est quasi absente.*

A. Trousset *Les humains ne sont pas des dieux. Je pense que fondamentalement ce sont les animaux qui le sont. Les chasses étaient miraculeuses, et donc on représente des animaux qu'on ne peut pas dompter, qui s'échappent, qui sont féroces, qui peuvent tuer très facilement, et puis à un moment donné, tout change avec le dressage et l'élevage.*

G. Fenoglio *À partir du néolithique, les hommes apparaissent dans les représentations, ils sont partout.*

A. Trousset *Ils sont partout, et avec des armes. C'est-à-dire les armes qui vont remplacer les griffes, les crocs.*

G. Fenoglio *Quand nous avions travaillé avec Janusz Stega (résidence à L'être lieu en 2013), il parlait souvent de son travail comme une quête du **beau** et cette quête je la retrouve chez toi avec d'autres moyens.*

A. Trousset *Janusz Stega est un ami, je l'ai quasiment tous les jours au téléphone, on ne se voit pas souvent en personne, mais on a une relation privilégiée. C'est vraiment un artiste qui m'intéresse , parce qu'il pose cette question du la "beauté", de ce qui est beau, et qui serait dans la nature, ou produit naturellement. J'ai cette même problématique, déterminer ce qui serait beau dans ce qui resterait de la nature: dans une forme fossile, des formes calcinées, dans des restes...*

G. Fenoglio *Donnes-tu un sens religieux à ce terme de révélation ?*

A. Trousset *Ah non, pas du tout ! Ça a à voir davantage avec une question : Qu'est-ce qui reste du monde ? Que reste-t-il aujourd'hui à montrer du monde ? En quoi une forme artistique peut-elle être regardée ?*
Pendant des siècles, on a peint des corps féminins comme un idéal. On ne le fait plus aujourd'hui. Donc, ça veut dire qu'on est passé à d'autres temps : Qu'est-ce que l'on montre aujourd'hui ? Ce que je conçois comme des mondes. Quel monde peut-on faire surgir ? Ces mondes ne sont pas des mondes rêvés ou imagés, mais ils sont révélés de ce qui reste : la beauté ne serait presque rien finalement, l'indicible est montré, révélé et sorti de son état de "rebus".

G. Fenoglio *Comment révéler la beauté d'une nature dévastée ?*

A. Trousset *En allant la chercher comme un aventurier partirait vers d' autres mondes. La calcination d'un arbre peut être un bon exemple, normalement c'est une horreur, une catastrophe, mais finalement, c'est aussi paradoxalement quelque chose de très stimulant sur le plan esthétique, de beau dans cette noirceur. Je me pose cette question: qu'est-ce qui fait qu'il serait possible encore d'avoir une sorte de beauté, mais une*

« beauté par effraction », pour reprendre l'expression d'Annie Lebrun. Cette beauté par effraction a une certaine cruauté.

G. Fenoglio *Une cruauté, que veux-tu dire ?*

A. Trousset *Qui profane. Celle qui profane le sujet, qui détruit les choses, avec l'hypothèse d'une réparation...*

G. Fenoglio *Cette notion de beauté, tu ne l'exclues pas, tu ne la réduis pas aux systèmes des Beaux-Arts ?*

A. Trousset *Non, mais c'est la question du Sublime. C'est cette question-là: est-ce qu'on peut encore, percevoir le sublime dans l'art ? Est-ce encore possible ? Moi je pense que c'est parfaitement possible à partir du moment où l'on est dans l'incommensurable, dans quelque chose qui échappe à la raison, dans cette folie littérale de travailler en hyper-focalisation pendant des heures. Je ne suis pas le seul artiste à le faire, il y a en beaucoup, ça va des artistes très sérieux comme Roman Opalka en passant par des artistes fous comme Adolf Wölfli, par exemple. J'aime bien cet arpentage, cet entre-deux, cette raison qui déraisonne et cette folie du basculement, par la profusion...*

G. Fenoglio *La **cécité clairvoyante**.*

A. Trousset *C'est une belle expression. Une vue dans la nuit !*

G. Fenoglio *Tes oeuvres apparaissent insaisissables et échappent à toutes perceptions englobantes....*

A. Trousset *On peut percevoir dans son entièreté la chose, mais on ne peut pas la saisir. Elle s'échappe, elle est trop proliférante. Et si ça existe encore dans le monde, à mon avis c'est grâce à l'art, comme un cheminement qui est possible.*

G. Fenoglio *Ce serait une approche romantique de l'art ?*

A. Trousset *La dernière aventure du romantisme, c'est le cosmos, l'espace. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le réalisateur Stainley Kubrick et son film "2001 l'Odyssée de l'espace", réalise un ballet spatial et met en place une esthétique jamais vue dans un film.*

G. Fenoglio *Le philosophe Burke au XVIII[e] siècle définit justement le **sublime** comme ce qui est susceptible de provoquer une terreur. Cette notion de sublime se distingue de la beauté, mais elle est susceptible de créer une sensation qui nous dépasse...*

A. Trousset *Parce qu'elle est trop forte. Parce qu'elle est basée sur un vertige, et parce qu'elle ressemble à des phénomènes naturels.*

G. Fenoglio *Tu pourrais préciser cette conception de ton travail ?*

A. Trousset *C'est assez simple, ce n'est pas moi qui parle là, ce sont les regardeurs qui observent mon travail, je pense à un ami artiste, sculpteur et performer, Hervé Lesieur, et qui, à un moment donné, voit une de mes oeuvres dans une exposition et me dit : « C'est incroyable, on dirait un phénomène naturel, mais on ne sait pas quoi, c'est comme si tu avais fait un éclair ou une tempête ». Il parlait d'une pièce qui est comme une «explosion fixe » pour reprendre les termes d'André Breton (« la peinture est une explosion fixe »), c'est-à-dire qu'on voit tout d'un seul coup, dans la sensation et à la vitesse de la lumière , mais on ne sait pas le nommer, on est dans l'innommable.*

G. Fenoglio *Une autre façon de trafiquer l'inconnu ?*

A. Trousset *Dans ces phénomènes de crépitement, d'étincelle, il y a quelque chose qui (me) dépasse, et je sais que ça va être une aventure, je ne crée pas si je ne me dis pas que ça va être une aventure. Il n'y a plus de terres à découvrir sur notre planète, je ne peux pas être explorateur. Les formes ne sont pas évidentes, donc je dois trouver une aventure, vivre mon travail comme une aventure, et ça l'est véritablement. Quand je fais un grand format, je pars à l'aventure, à la découverte d'un nouveau territoire, d'un espace.*

G. Fenoglio *Si tu avais été un jeune artiste américain dans les années 70, j'imagine que tu aurais été ami avec Robert Smithson, vous auriez fait des choses ensemble ?*

A. Trousset *J'aurais adoré ! Dans les oeuvres de Smithson, il y a du mysticisme, c'est carrément incroyable, il y a une dimension symbolique et mystique très forte. Il y a aussi la question de la performance, Smithson était très impressionnant, la **« Spirale Jetty »** est une oeuvre impressionnante, la première fois que je l'ai vue j'étais étudiant et j'ai trouvé ça dingue, incroyable, c'est proche du Land Art, mais c'est aussi un dessin. C'est une spirale, on la retrouve partout: dans de nombreuses civilisations ce motifs est présent. Mais en même temps c'est une époque utopique des années 70, liée à la performance et à la découverte d'espace, ce qui est hors cadre plastiquement.*

G. Fenoglio *Je m'interroge sur ton statut d'artiste : pourquoi produis-tu des œuvres qui sont des tableaux, donc des objets que l'on peut monnayer ?*

A. Trousset *Alors, la réponse est très simple : je pense qu'il n'y en a plus pour longtemps. Maintenant qu'on peut monnayer des images virtuelles et acheter des projets d'artistes qui n'existent pas, je pense que certaines de mes œuvres, des grandes œuvres, des tableaux, sont hors-jeu. Si je devais donner et estimer un prix à partir de la somme de travail, ça n'est pas achetable, surtout si l'on ajoute le supplément d'âme, la somme est inchiffrable. Être un artiste peu connu dans un milieu restreint et difficile d'accès prouve qu'il y a des milieux de l'art contemporain et il y a des choses moins visibles que d'autres, volontairement.*
Chez moi il y a un peu cette volonté, un peu. Tout le monde est dans le "oui, j'accepte toujours", mais je suis aussi dans le refus, et l'objet n'est pas n'importe quel objet, il n'est pas manufacturé, ce qui serait logique aujourd'hui chez un artiste de vouloir décliner, produire un objet industriel, post-warholien, comme Jeff Koons. Mais ce n'est pas ce que je veux, j'ai pris la direction opposée, sachant que c'est une position du "solitaire", mais je ne suis pas totalement seul, j'ai des camarades et amis qui produisent de cette façon, mais c'est faire ce pari...
*J'ai toujours été plutôt attiré par **Le Dernier des Mohicans** ou **Les Sept samouraïs** de Kurosawa, c'est-à-dire les derniers, voir ce qu'ils feront. Alors, je ne me considère pas comme le dernier d'un ordre quelconque, mais évidemment, les idéologies ambiantes me font penser qu'il y a des modes suivies, en musique et ailleurs, tout est très standardisé, tandis que ma production d'objets à la main ne peut pas être standardisée, donc je les fais ainsi, et c'est pour moi une résistance. Alors, on pourrait me dire que résister ça va bien cinq minutes, mais je suis libre dans cette résistance.*

G. Fenoglio *Quand je t'ai proposé, dans le cadre de l'installation « Prisme7 » du Centre Pompidou, d'exposer trois de tes œuvres en photographies numériques, tu as accepté. Il n'y a donc pas d'orthodoxie absolue de ton travail et de son médium ?*

A. Trousset *Il n'y a plus d'orthodoxie absolue aujourd'hui, de toute façon, car le sens de l'Histoire n'est plus le même que dans les années soixante !*

G. Fenoglio *Au cours de ta formation à l'école d'art de Tourcoing dans les années 1990, où tu enseignes aujourd'hui la gravure, quels ont été les artistes qui t'ont influencé ?*

A. Trousset *À l'époque, j'étais obsédé par Eva Hesse, mais mes enseignants n'en parlaient pas beaucoup. C'est vraiment cette artiste qui m'a marqué à l'époque. Et puis, il y avait une culture littéraire et musicale, partagée avec ma compagne et mes amis, mais qui était peu représenté dans ma génération quand j'étais aux Beaux-Arts, comme la musique industrielle ou cette histoire de la musique électronique qui vient de Varèse, Schönberg au début du siècle, qui passe par la musique concrète et l'art abstrait. Toutes ces références cohabitent ensemble, je pense à des groupes comme Psychic TV ou einstürzende neubauten.*

G. Fenoglio *Des liens musicaux se sont tissés dans l'art contemporain ?*

A. Trousset *Effectivement, ce sont des choses qui sont arrivées 20 ans après. Un jour, je me rends au Palais de Tokyo et je vois un événement sur David Tibet (chanteur de curent 93) et sur La Chambre des Cauchemars en référence à l'écrivain ocultiste Aleister Crowley. Dans la sous-culture rock, Crowley est important, c'est un mage il y a une mystique qui se met en place et qui est déjà présente dans la musique que j'écoutais à ce moment-là.*

G. Fenoglio *On peut aussi évoquer l'importance de la littérature dans ta création...*

A. Trousset *Il y a la littérature des illisibles qui va s'échapper du sens, avec des borborygmes, des onomatopées, des jeux de langage. Mais en poésie tu peux être très érudit en disant « telle structure, telle invention... », en art c'est pareil, tu peux être à la limite du lisible, du transcriptible, c'est ce que je fais d'ailleurs, et en même temps être plus théorique et érudit quand tu vas en parler... le reste ce sont des affects.*
Je ne crois pas qu'un artiste travaille seulement sur son médium. Jackson Pollock faisait de la boxe, ça surgit dans son travail !
Je pense aussi au poète Allen Ginsberg, être né au moment de la Beat génération, être un clochard céleste, s'intéresser à la musique indienne et aux mantras produit une forme poétique

Photographie © Olivier Despicht

conditionnée par ces affects et construit ses prises de position homosexuelles, boudhistes, et pacifistes.

G. Fenoglio *Tu pratiques aussi les arts martiaux, tu collec-tionnes des couteaux dont tu connais précisément l'histoire, les alliages...*

A. Trousset *Je crée des liens entre tout ça, des affects. Pour moi, il y a des liens évidents: le couteau est un outil qui me rappelle l'outil de gravure et la plume, c'est une pointe, tout est lié, ce sont des fascinations pour des outils, des mondes très précis...*

G. Fenoglio *Quel est le rapport entre les arts martiaux et ta création ?*

A. Trousset *La pratique, la discipline. Il faut codifier son corps à travers un geste, c'est ce qu'il y a de plus proche de la performance. Dans la performance tu n'as plus que ton corps pour créer, l' expression est directe. Dans les arts martiaux aussi tu n'as plus que ton corps pour te défendre. Il y a un côté très politique et minoritaire : face à l'oppresseur je n'ai plus que mes armes natuelles et c'est pareil pour la littérature, on peut toujours écrire quelque part, l'art d'écrire est très radical.*

G. Fenoglio *Qu'est-ce que cette radicalité de l'écriture ?*

A. Trousset *C'est écrire pour l'air, j'aime beaucoup ce principe et cela pourrait être un titre de texte : « écrire pour l'air », pour parler, au même titre que Jackson Pollock et sa peinture qui existe dans l'air à un moment avant d'arriver sur la toile. La poésie peut exister dans l'air, et pour l'air, avant d'être transmise par écrit. Ecrire pour "l' air"permet de nous reconnecter avec la poésie orale des premier temps.*

G. Fenoglio *Une transmisssion corporelle, performative...*

A. Trousset *Utiliser un stylo plume à faire des points et des traits sur un espace pendant neuf mois, c'est vraiment très radical, c'est choisir un outil qui n'est pas adapté pour travailler sur de grands formats, et cela volontairement, ça devient une performance. C'est proche de l'alpinisme aussi. On ne voit la montagne que quand on est en bas, au loin. Quand grimpe, on ne voit plus rien, on arpente, on choisit des solutions, c'est très radical, on fait des gestes très précis, quand on arrive en haut, on ne voit plus que les nuages et non la montagne. Finalement, on ne la voit jamais.*

G. Fenoglio *Si tu échouais sur une île déserte, sans retour possible à la civilisation, qu'est-ce que tu créerais sur cette île ? Est-ce que tu continuerais même à créer ?*

A. Trousset *Évidemment ! Tu réinventes un monde à partir de celui qui t'es donné, les pigments viennent des animaux, des plantes, des éléments, des minéraux ramassés, du sable aggluti né... Il faudrait créer des colles... Je pense que l'on pourrait refaire des choses. Mais, je ne suis pas un homme du pariétal, j'ai étudié l'histoire de l'art, à un moment, on sait qu'on peut faire du Land art, des performances, de l'art sans pratiquement aucune trace, il y a toutes ces possibilités. Mais à mon avis la survie ne me laisserait pas le temps de créer.*

G. Fenoglio *La survie pourrait être une forme de création ?*

A. Trousset *Oui, elle n'aurait pas besoin d'incarnation, on serait l'incarnation même de cette création, je pense à Verlaine à la fin de sa vie à la Salpêtrière, très affaibli par l'alcoolisme, il ne peut plus écrire de poèmes, il est allongé sur un lit et fait poser une plaque au-dessus : « Ci-gît le corps du poète », il incarne la poésie. Peut-être que quand on ne peut plus faire d'art, on devient de "l'art en soi"! Je pense à certains performeurs russes qui n'ont pas d'atelier, ni de moyens, l'État leur retire tout, mais ils font quand même des performances, ils arrivent à créer des choses... La vraie question est le désir. Sur une île, qu'est-ce que je vais désirer ? C'est ça qui est de l'ordre de la création.*

G. Fenoglio *Quand tu étais enfant à Bavay et que tu regar-dais en face de chez toi, tu y voyais les ruines ?*

A. Trousset *Quand j'étais enfant je voyais les ruines de chez moi, j'en ai parlé à mon père ce week-end, puis quand on a déménagé, j'avais un paysage de prairie magnifique de 7 à 15 ans. Je suis resté face aux ruines jusqu'à sept ans.*

G. Fenoglio *Tu en faisais un terrain de jeu ?*

A. Trousset *C'était interdit, mais on pouvait le faire. Aujourd'hui, on ne pourrait plus. Mais on pouvait, et puis il y avait les légendes racontées, des souterrains, des tas de choses: ces dieux d'énergies et de puissances, les dieux Nerviens et surtout la sculpture d'une reine mystérieuse au centre de la ville.* ●

Porte de l'atelier d'Alexis Trousset (Roubaix)

COLLISIONS :

Rencontre avec Alexis Trousset

Maxime Manac'h
Musicien et Artiste Plasticien

« Bruit: puanteur pour l'oreille.
Musique non-domestiquée.
Produit principal et signe
authentique de civilisation »

Ambrose Bierce, *Dictionnaire du diable*,
Paris, Editions Rivages, 1989

« Nous voyons s'opérer autour de nous un mélange écœurant formé par la monotonie des sensations et par la pâmoison stupide et religieuse des auditeurs, ivres de savourer pour la millième fois avec la patience d'un bouddhiste, une extase élégante et à la mode. Pouah! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissantes ! Sortons ! »

Luigi Russolo, *L'Art des bruits*
Manifeste futuriste,
Paris, Éditions Allia, 2003, p.16

Pulse Music (For Phase Shifting Pulse Gate) Steve Reich au Whitney Museum de New York en 1969

Je considère qu'Alexis Trousset est un artisan du bruit et de la fureur, un adorateur du chaos organisé et du bruit non domestiqué.

Je connaissais son travail de gravure mais j'ai surtout appréhendé ses performances, les deux faisant corps et cohérence.

Bien qu'il ne soit pas musicien de formation il faut le considérer comme un successeur de la philosophie de l'art des bruits de Luigi Russolo. Ce dernier était aussi un artiste visuel qui voulais s'affranchir et se donner autant d'audace que le plus téméraire des musiciens de profession pour *« rénover la musique »*[1].

Dès ma première rencontre avec Alexis, je savais que nombre d'atomes crochus et d'influences avant-gardistes nous rapprocheraient, je sais par expérience qu'il est rare de rencontrer un futur collègue qui partage les même passions et les même objectifs, et surtout, est rare la probabilité de réussir à ce que ces rencontres aboutissent un jour à un travail commun et durable.

Nous partagions une même chronologie, à quelques détails près, de découvertes artistiques et d'influences musicales, extrêmes et avant-gardistes.

Il faut toujours du temps pour se mettre au diapason mais il nous aura fallu juste une dizaine d'années pour pouvoir travailler ensemble sur des sujets de performances.

Pourquoi autant de temps pour réussir enfin à mener un combat, une collaboration ensemble ?

Combien de chances de réussir à faire qu'une collision, un impact, fasse se heurter nos univers ?

Depuis 2010 je croise Alexis à l'occasion de différentes performances dans des centres d'art et à l'école des beaux-arts de Tourcoing où il enseigne comme professeur de gravure. Mais il assiste aussi à mes propres concerts et performances, en solo ou en groupe.

C'est une histoire de gravité, il fallait attendre une certaine conjoncture pour que la collision arrive, elle a enfin eu lieu dernièrement, au détour d'un vernissage puis de l'opportunité d'une collaboration. Lors de son invitation à le rejoindre pour une performance à L'être lieu en janvier 2023, il aura suffi de deux répétitions pour me faire converger dans la même direction que lui et ses collègues de l'I.I.C.S. (Institut international de chute sémiologique).

Son projet de performance était simple : jouer une symphonie de bruit et de fureur nommée « *CHAOS* ». Fabriquer une bombe visuelle et sonore. Provoquer une collision, une déflagration.

Durant une vingtaine d'années, j'ai développé une pratique instrumentale et sonore, riche de plusieurs expériences dans les scènes de musiques actuelles et de performances improvisées en France et à l'international, et c'est sans surprise que nous arrivons sans problème à nous entendre, à hiérarchiser, organiser, trouver l'harmonie pour cet événement.

C'est une performance où l'énergie est canalisée et éjectée, régurgitée et réintroduite en public, dans un timing précis, à grand renfort de partitions graphique. Le résultat fut à la hauteur de nos espérances et laisse présager de futurs territoires bruitistes à défricher, vers de nouvelles batailles, de nouvelles luttes, de nouvelles commotions sonores...

Alexis Trousset est un mélomane passionné qui s'est toujours intéressé à la musique. Il travaille son œuvre en écoutant en immersion des groupes comme Throbbing Gristle, des chants religieux grégoriens, en passant par des compositeurs comme Arvo Pärt et Bernd Alois Zimmerman ou des musiques jusqu'au-boutistes comme celles de Merzbow, Génocide Organ et Esplendor Géometrico.

Je reconnais indirectement leurs sonorités dans ses dessins et ses gravures. Son art graphique et ses performances sonores ont toujours été étroitement liés. Il a eu plusieurs chocs esthétiques et musicaux au fil des années qui ont influencé sa vision de l'art de manière générale. ●

Performance ***« CHAOS »*** (visuel, percussif, bruitiste et poétique), Emmanuel Kowandy et Les Ateliers de la Halle, en partenariat avec Alexis Trousset et le groupe I.I.C.S. L'être lieu, Arras, janvier 2023.

1- « Je ne suis pas un musicien. Je suis un peintre futuriste qui lance hors de lui sur un art profondément aimé sa volonté de tout renouveler. C'est pourquoi, plus téméraire que le plus téméraire des musiciens de profession, nullement préoccupé par mon apparente incompétence, sachant que l'audace donne tous les droits et toutes les possibilités, j'ai conçu la rénovation de la musique par l'Art des bruits. » Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Allia. Paris. p.31

LE PREMIER CHOC

Du Rock au Cut-up

Photo © Zappa

Tout à commencé par la fascination pour le bruit, grâce au Rock au sens large.

Comme beaucoup d'autres dans les années 80/90, nous sommes passés du Rock à quelque chose de nouveau. À l'époque, les stations de radios ne diffusaient que peu de choses novatrices et expérimentales. Il nous fallait fouiller, creuser, oser sortir d'un certain carcan pour découvrir et défricher de nouveaux territoires sonores, dans les médiathèques, les fanzines ou le bouche à oreille.

La découverte de Frank Zappa, mais aussi des Beatles et du Krautrock Allemand, nous ont considérablement aidés à nous affranchir vers de nouveaux horizons. Plus tard est venue l'écoute d'un rock plus maturé, brutal et expérimental, comme les Swans.

Mais pour en revenir à Frank Zappa et ses « Mothers of Invention », cela a été une révélation pour Alexis. Heurté par les collages sonores, la casse des conventions musicales, les musiciens se transformant en poly-instrumentistes, les saxophonistes devenant batteurs puis chanteurs et inversement, et les ingénieurs du son qui s'affranchissent comme musiciens à part entière.

Zappa fut aussi un apôtre du cut-up, technique littéraire inventée par Brion Gysin et popularisée par William S. Burroughs, consistant à découper un texte original en fragments aléatoires et à les réarranger pour produire un nouveau texte. Cette technique a aussi été utilisée comme collage sonore dans la musique concrète à l'ORTF, puis reprise par le rock dans les années 70's. Ce premier impact ne sera pas le dernier. ●

DEUXIÈME COLLISION

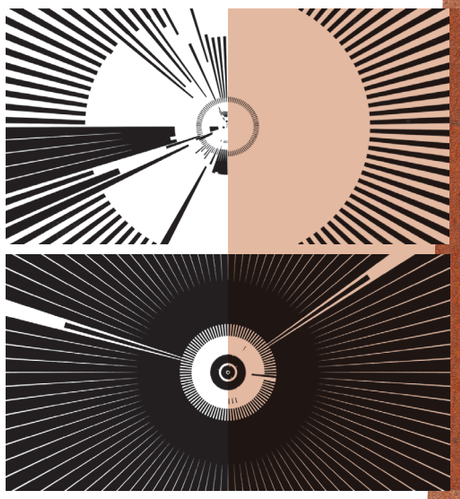
La Musique Industrielle : Le bruit comme exutoire du chaos

C'est à la fin de l'adolescence que le bruit et le chaos arrivent dans ses oreilles.

Déjà à l'âge de 17 ans, il écoutait de l'industriel, avec des groupes tels que Cabaret Voltaire, Current 93, Zoviet France et Psychic TV. Il a également découvert la musique industrielle à partir d'une compilation sur cassette appelée "L'enfer est intime", avec des groupe français tel que Etant Donné et Le Syndicat. Ces derniers peuvent être considérés comme des pionniers dans leur domaine.

Alexis a commencé à travailler la sérigraphie, le dessin et la gravure en même temps qu'il découvrait la musique industrielle. Cette découverte a été importante pour lui et a contribué à son développement en tant qu'artiste.

Il a assisté à des concerts qui l'ont fasciné et a découvert l'œuvre de Jean-Marc Vivenza, notamment son album *Réalités Servomécaniques* (1985). Il était également impressionné par la musique de Pan Sonic, qui est très abstraite mais également très concrète, avec des rythmes très synthétiques et des nappes sonores. Il a été fasciné par l'utilisation de bruits et de sons, comme des grincements et des bruissements, pour créer une expérience musicale puissante et immersive. C'est en plongeant dans cet univers sonore qu'il retranscrit par la main ce qu'il entend.



Pan Sonic (Mika Vainio / Ilpo Väisänen) 4'41", Oksastus (2014)

Pan Sonic compose une musique qui ressemble d'ailleurs à son trait : articulaire, atomique avec des élément traversants, caractérisée par des Larsen, des sons électriques, des interférences, crépitements, grésillements.

Pour résumer, les musiques industrielles, qui ont émergé dans les années 1970 en Angleterre, ont eu un impact sur les expérimentations visuelles et sonores à travers l'Europe, les États-Unis et le Japon. Les artistes industriels, tels que Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire et SPK, ont développé une esthétique radicale en explorant les possibilités sonores des synthétiseurs, en manipulant et en transformant les sons enregistrés. Ils ont créé une iconographie fascinante qui interroge la façon dont les médias de leur époque incarnent une forme de totalitarisme dissimulé. Leurs œuvres visuelles et sonores ont été influencées par l'héritage de la modernité ainsi que par les concepts d'auteurs contemporains tels que William S. Burroughs.

Mais surtout ce courant musical est basé sur une instrumentation électronique qui produit une musique agressive et dérangeante accompagnée d'une critique radicale de la société. Bien que peu connue du grand public, la musique industrielle a eu une forte influence sur de nombreux musiciens de différents horizons.

La première vague était visiblement influencée par les théories situationnistes, tandis que la seconde était nettement plus composite.

En raison de sa nature underground, la musique industrielle a été largement ignorée par les institutions culturelles françaises. Cependant, son influence se fait de plus en plus sentir aujourd'hui.

À l'instar des musiques extrêmes, les gravures d'Alexis Trousset font aussi du bruit. Lui-même en tant que performeur est devenu musicien à part entière: entre lectures, percussions, machines électroniques et partitions.

Son travail fait corps avec la musique qu'il écoute ou qu'il produit. Il n'est pas étonnant pour ma part que sa culture des musiques extrêmes fasse partie de son univers, elle est profondément liée à sa pratique plastique.

La gravure du bois ou du métal (aquatinte et eau forte) appelle un travail de nuances, de lumière. Ce travail de contraste est la base des recherches d'Alexis, à l'instar de l'esthétique du Noise ou du Black-métal, marquée par la saturation et le basculement.

En explorant ces pistes dans son travail en noir et blanc, il découvre une étonnante correspondance entre l'abstraction sonore et concrète qui renvoie à des sons spécifiques. De même, l'abstraction graphique et picturale devient concrète en renvoyant à des circuits, des schémas, des rhizomes et des réseaux qui semblent fermés mais peuvent être modifiés par une connexion à ces réseaux.

TROISIÈME PERCUSSION

De la répétition à la saturation : les strates du désordre

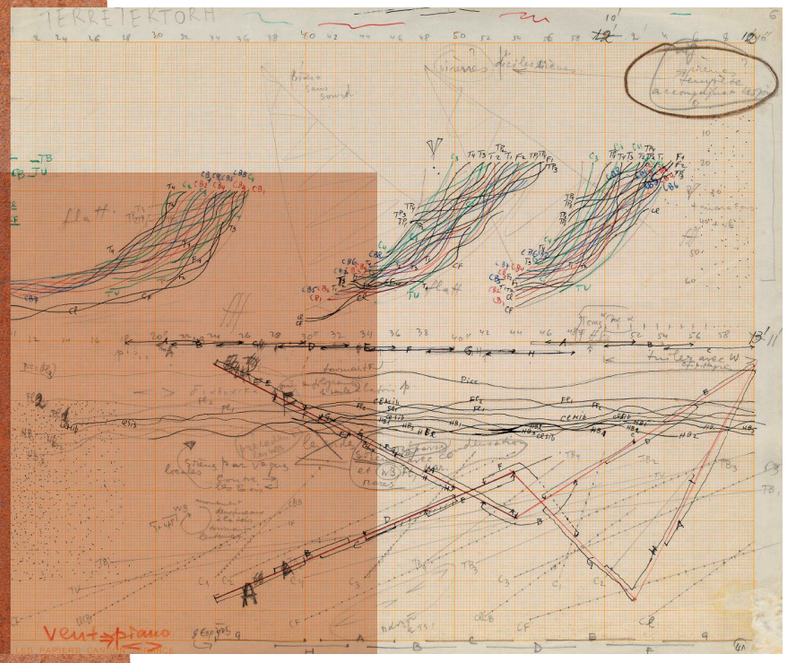
Steve Reich, connu pour sa musique à la fois répétitive et abstraite, a également percuté Alexis Trousset. Les musiciens issus du courant minimaliste américain sont surtout caractérisés par l'utilisation d'une pulsation régulière et la répétition de courts motifs évoluant lentement. Au-delà d'un mouvement de réaction au sérialisme, alors dominant en Europe, la musique minimaliste marque l'émergence d'une musique américaine novatrice, déliée de ses attaches européennes.

Je pense à la première œuvre majeure de Steve Reich appelée *It's Gonna Rain*. Il s'agit d'un travail sur le *phasing* d'un enregistrement sur bande magnétique d'un prêche pentecôtiste d'un pasteur afro-américain. La phrase *It's gonna rain* est répétée en boucle pendant 17 minutes 30 secondes, accompagnée de bruits divers de l'ambiance sonore du lieu. Cette œuvre a été écrite à la même période que la collaboration de Reich avec Terry Riley pour l'exécution d'In C et est influencée par les travaux de Riley sur la répétition. La création de cette œuvre est partiellement issue du hasard, en raison d'un déphasage entre deux magnétophones.

De par son rapport au geste mais également sur son travail en performance et en poésie sonore, nous retrouvons chez Alexis cette notion de phasage, de répétition et d'accumulation. ●

QUATRIÈME ÉCLATEMENT

De la blessure à l'étoilement



Iannis Xenakis, ***Etude pour Terretektorh***, crayons de couleur sur papier. BNF, archives Xenakis

Le travail d'Alexis noue un rapport très étroit avec Iannis Xenakis, dont la musique, l'esthétique, mais aussi le visage, sont traversés en profondeur par l'éclat. La gravure et le dessin se basent sur l'éclat pour Alexis, notamment dans le bois, lorsque intervient une déchirure faite au couteau et qui éclate les impacts en faisceaux de lumière.

S'il est bien affûté, l'outil, dans sa perfection, est comme une onde. En déchirant le bois, il insinue des lignes qui ont tout autant la force de la précision que celles d'un mouvement aléatoire, impact survenu comme par accident, mais provoquant une déflagration d'une implacable précision. Ces éclats sonnent comme sonne la musique de Xenakis. Alexis est fasciné par ce compositeur marqué par l'éclat, dans sa musique et jusque dans la chair de son visage, (dé)figuré par un étoilement, qui se retrouve aussi dans ses partitions.

Dans les gravures et dessins d'Alexis, nous sommes plongés dans des sillons par des intériorités, des zones de ruptures proches de la métastase, ce sont des élément proches d'un schéma et d'une écriture, des traits et des points, des associations, des micro-mouvements.

Cet éclatement est comme un acide ferrique dans sa gravure à l'eau-forte, qui gagne en intensité dans la morsure, avec une empreinte qui dévore le métal et qui tombe d'un seul coup pour une prolongation, en un « *sustain* » presque infini… ●

Suggestions discographiques

Cabaret Voltaire **« *Red Mecca* »** 1981. Rough trade
Steve Reich **« *Music for 18 musicians* »** 1974. ECM
Throbbing gristle **« *DOA* »** 1978. Industrial Records
Merzbow **« *Merzbox* »** 2000. Extrême records
Frank Zappa and the mothers of invention **« *Freak out* »** 1966. Verve
SPK **« *Leichenschrei* »** 1982. Side Effect Records.
Death in june **« *rose clouds of holocaust* »** 1995 New european recording
Current 93 **« *Dogs blood rising* »** 1984. LAYLAH Anti-records
Jean Marc Vivenza **« *Fondement bruitiste* »** 2014. Rotorelief
Swans **« *Filth* »** 1983. Neutral Records
Esplendor geometrico **« *Kosmos Kino* »** 1986. Geometrik
Iannis Xenakis **« *Metastasis* »** 1966. Le chant du monde
Genocide Organ **« *The truth will make you free* »** 1999. Tesco
Pan Sonic **« *Kulma* »** 1999. Mute
Mayhem **« *Grand declaration of war* »** 2000. Season of mist

CONSÉQUENCES & STIGMATES

Dans ses performances, c'est le propre corps d'Alexis qui est outil : utilisant les percussions, le mouvement, la voix comme un prolongement de son trait sur la scène, tout comme le couteau, le burin, le brunissoir hurle sur la plaque de bois ou de métal. C'est le lien avec l'outil qui va donner du sens à son travail sur scène.

Autant les rencontres fracassantes d'Alexis avec des musiques bruitistes ont attisé l'idée de chaos, autant en d'autres lieux ces collisions auraient pu rester des escarmouches dans ses influences, mais les commotions ont provoquées des émotions, des ébranlements, des réactions dans sa vie.

J'ai reconnu en Alexis les même stigmates et les mêmes passions, celles qui nous saisissent encore dans nos recherches plastiques et sonores. J'y ai reconnu un camarade du chaos, non comme une source de destruction et d'annihilation, mais une reconstruction, une renaissance permanente dans l'horizon des événements. Une inspiration permanente par le désordre. ●

Entretien avec Alexis Trousset sur l'exposition à L'être lieu

"Promesses du chaos"

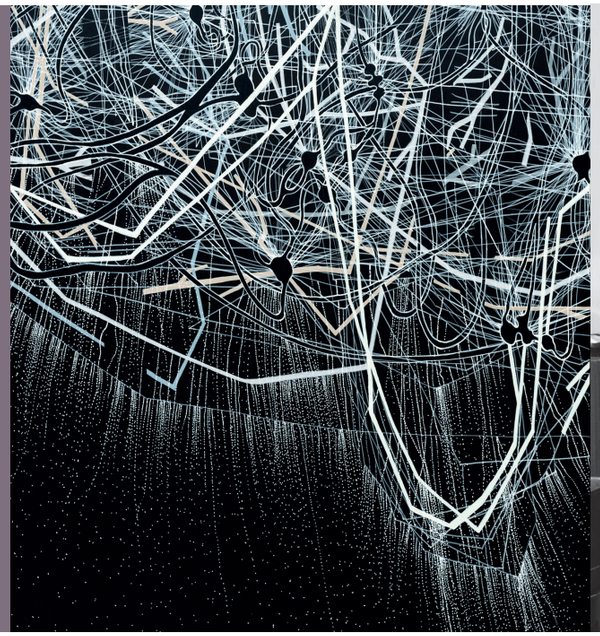
Gregory Fenoglio
Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras. Responsable de l'association L'être lieu

Présentation de l'exposition

Pendant les six mois de sa résidence à L'être lieu, l'artiste Alexis Trousset a mis en place une réflexion sur le chaos et un travail de recherche sur la mise en oeuvre de gravures sur bois monumentales avec les étudiants de l'option arts plastiques de la Classe préparatoire littéraire à Arras.

Cette collaboration s'est faite autour de l'élaboration sur place d'une véritable petite fabrique de création d'estampes avec l'utilisation d'une presse à imprimer et de techniques d'impression utilisant le « poids de corps » pour estamper. Ces gravures à plusieurs mains ont été réalisées à l'aide de protocoles discutés avec les étudiants qui se sont totalement engagés, collectivement et physiquement, dans cette création que l'on peut décrire comme une initiation immersive et complète d'une pratique (préparations, esquisses, utilisation des outils, impressions, etc...).

Les manières de procéder de ces gravures se sont faites à partir de discussions sur le « chaos ». Cette problématique a permis d'ouvrir les réalisations vers des formes conçues comme des cristallisations énergétiques faites de réseaux en mutation. La restitution de ces recherches en résidence a abouti à une exposition que nous pouvons voir à L'être lieu où un ensemble d'oeuvres produites sur place, récentes ou anciennes, seront exposées. Pour cette exposition, les dernières recherches effectuées en parallèle dans l'atelier de l'artiste (peintures miniatures) seront mises en confrontation et en perspective avec l'architecture du lieu à travers son aspect monumental.



G. Fenoglio *Les promesses du chaos, c'est le titre de ton exposition à L'être lieu.*

A. Trousset *Oui, sans l'article : « Promesses ».*

G. Fenoglio *"Promesses", au pluriel ?*

A. Trousset *Oui au pluriel, ou alors au singulier, c'est très beau aussi au singulier, "promesse", ou "Promesse(s)", car comme on dit de quelque chose qu'il est plein de promesses. C'est-à-dire que le chaos est toujours perçu comme quelque chose de très négatif, par certains, et d'un seul coup, comment les choses s'inversent brutalement, c'est-à-dire comment elles deviennent quelque chose de dynamique, au contraire.*

G. Fenoglio *Je réfléchissais à cette notion de chaos et je me demandais si elle était une obsession de notre époque, une angoisse...*

A. Trousset *De la catastrophe ?*

G. Fenoglio *Oui, jusqu'au nihilisme, la disparition de l'humanité...*

A. Trousset *Une espèce d'humanicide? Comme l'Enfer de Dante, c'est-à-dire quelque chose dans lequel il n'y a aucune activité. Mais je pense qu'un geste négatif, ce n'est pas forcément un geste nihiliste. Un geste négatif, c'est souvent le geste qui au contraire flirte avec un désir, avec une volonté. Donc il est dans une violence, dans une dynamique, s'il est dans une violence et une dynamique il est extrêmement vivant, il est fécond. Il peut se créer des spectacles extraordinaires, des visions extraordinaires de chaos, on imagine la fin du monde, des visions apocalyptiques, qui s'installent, on les voit dans les médias ! C'est ce qu'on voit dans tous les films catastrophes populaires : c'est du grand spectacle qui convoque les lumières, le feu, l'explosion, les effondrements... Mais il y a aussi une espèce de chaos pétrifié qu'on peut déjà déceler dans les monts, dans les montagnes, dans les végétaux fossilisés, dans les lacs gelés, dans le givre aussi. Sur les fenêtres givrées en hiver, il y a ce bel élément qui est à la fois terrible, figé, presque fossile, et puis en même temps, il est une espèce de transfert poétique à des visions....*

G. Fenoglio *Tu n'appréhendes pas le chaos comme une vision dramatique, désastreuse ?*

A. Trousset *Quand je pense à un chaos, je ne pense pas à un chaos humain, je le pense même au-delà de notre humanité en fait, je le pense dans un enfant (...) Il y a notre univers, l'univers, il y a les univers.*
Je pense à un conte chinois où un disciple demande à un sage :
- Mais qu'est-ce qui est plus grand que moi, en fait ?
- Et il lui dit : "Moi".
- Et il dit : "Ah bon, mais donc vous êtes le plus grand ?"
- Et il répond : "Ah non, il y a plus grand que moi'.
- Et il lui dit "Mais quoi ?".
- Les montagnes.
- Oui d'accord, mais il n'y a pas plus grand que les montagnes, alors ?
- Si, il y a ce qui est au-dessus des montagnes, et puis il y a au-dessus de ce qui est au-dessus...

G. Fenoglio *Donc dans une variété de points de vues sur le monde ?*

A. Trousset *On est dans des mondes, effectivement, donc le problème de l'art, c'est qu'il est regardé par des humains essentiellement, donc un chaos de fin, on n'en saurait rien, c'est comme la mort, on n'en sait rien, qu'est-ce qu'on sait de la mort ? Que c'est une expérience dont on a pas de récit, c'est une expérience sans récit, en fait, donc l'art est mort à partir du moment où il n'y a plus de récit.*
La question aujourd'hui des inquiétudes qu'on entend partout, de ce qui fait peur sur la fin de l'art, sur la fin de la peinture, sur la fin de l'homme, sur la fin de l'humanité... Tout ça est très lié, c'est la fin des récits, tout simplement, mais de toute façon il n'y aura la fin de récit qu'à partir du moment où il n'y aura plus personne pour le raconter, donc on en est très très très loin.

G. Fenoglio *Qu'est-ce que tu désignes comme « récit » dans la peinture ?*

A. Trousset *Le récit, c'est le fait de pouvoir raconter la peinture, la regarder. Pour moi, la regarder, c'est déjà faire un récit, c'est déjà raconter une histoire qui n'est pas simplement celle de la peinture, qui est aussi tout simplement une question d'art et non pas d'esthétique. Il faut bien faire la séparation entre la question de l'art "Qu'est-ce que l'art ?", et la question d'esthétique.*
La question d'esthétique, on se la pose sans cesse; l'informe, c'est une question esthétique, par exemple, c'est une marotte. On a des obsessions, puis quand ils vont un peu plus loin, ce ne sont plus des obsessions, ça devient de l'art, enfin, c'est-à-dire... ça devient quelque chose qui est un langage...

G. Fenoglio *Toi, le chaos est ton obsession ?*

A. Trousset *Oui, oui, un récit de l'art, c'est sa logique historique, sa logique.*

G. Fenoglio *Est-ce que ça veut dire que l'oeuvre est un récit ? Parce qu'on pourrait considérer que tu as une démarche plus plastique que narrative...*

A. Trousset *Oui, ça ne raconte aucune histoire. Ce sont des récits d'édifications, des récits de développement, des récits de sensation... Finalement la sensation est un récit, une forme de récit... Et puis, le vertige que ça peut produire. C'est un vertige que je peux ressentir, peut-être que d'autres peuvent le sentir, ou pas, mais à un moment donné, le travail dépasse...*

G. Fenoglio *La forme ?*

A. Trousset *Oui parce que ça devient un récit, ça devient quelque chose qu'on regarde aussi et dont on est étonné. Ce qui m'intéresse quand je travaille, c'est d'oublier que j'ai fait les choses, en fait, c'est-à-dire de le regarder comme si c'était fait par quelqu'un d'autre.*

G. Fenoglio *Alors que ce sont des drames avec lesquels tu opères ?*

A. Trousset *Des accidents. Mais il y a des drames, il y a des accidents qui sont des drames, par exemple une fuite dans ma verrière et toute une œuvre où j'ai travaillé pendant quatre mois est inondée toute la nuit, et puis ça devient des nouveaux points de départ. C'est par des accidents que des choses se passent, et qui viennent de mon environnement...*

G. Fenoglio *Que tu ne cherches pas, que tu n'as pas provoqués, une forme de sérendipité de la création ?*

A. Trousset *Oui, mais ça arrive bien souvent, et puis après il y a des expériences qui sont faites, qui sont des apparitions, des choses qui apparaissent, je ne m'attendais pas à ce que ce qu'il y ait un développement. Par une opération, quelques fois, il y a des choses qui sont des étapes de déclenchement, souvent très rapides, c'est quelque chose qui stupéfie: je remarque un détail, et ce détail qui dure un instant va enclencher tout un tas de procédés qui vont vadrouiller et qui vont devenir important. En fait, souvent, le déclenchement, c'est quelques secondes, quelques minutes.*

G. Fenoglio *Pris dans le cours des choses ?*

A. Trousset *Oui, il y a une espèce de cours des choses, ça va précipiter les choses, et donc je cherche beaucoup ça, en fait.*

G. Fenoglio *Il y a des choses sur lesquelles tu viens appuyer ? Retenir ?*

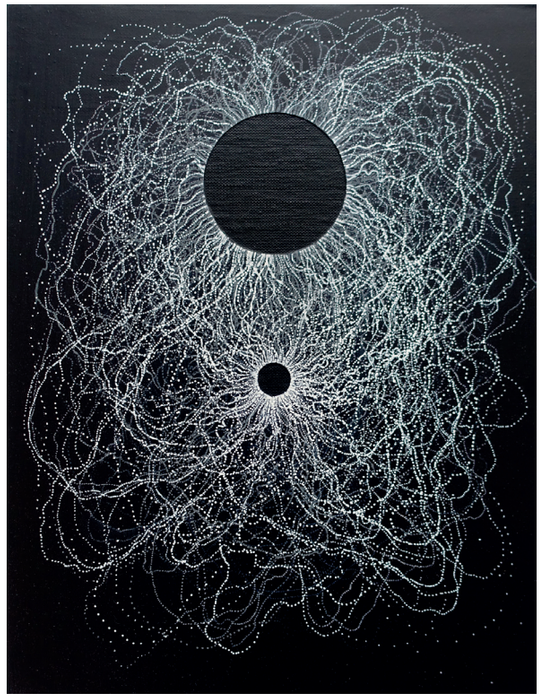
A. Trousset *Oui, en fait je viens les souligner, souvent, les faire ressurgir. Tu as dû voir dans mon atelier une peinture qui est remplie de trous, que j'ai faite à la perceuse, et j'ai utilisé un rouleau de peintre, et ça, c'est toujours en lien avec l'impression, en fait, la gravure et l'impression et je passe dessus un rouleau, comme un rouleau encreur pour essayer de créer une unité dans ce que j'ai fait, une unité plastique, de recouvrement, alors c'est une espèce de jus transparent et une espèce de lavis, et d'un seul coup, je me rends compte que les trous viennent s'imprimer sur mon rouleau et les restituent en répétition, et ça devient une sorte de neige générale, une sorte de...*

G. Fenoglio *Un dédoublement ?*

A. Trousset *Voilà, et je trouve ça très surprenant, puis ça sèche, ça devient incroyable, et de là, c'est à peine visible, tu as dû voir, on le voit, à un moment donné, et je reprends tout, je viens le retravailler avec des petits points, alors, quand on travaille avec des points, c'est vraiment pour les préciser, pour les faire venir devant : Ils sont tout à l'arrière, ils sont derrière dans une espèce de flou, comme ça, artistique, et d'un seul coup deviennent très précis. Et quand je l'ai fait, ça va produire toute autre forme qui est vraiment très surprenante, parce qu'on ne sait pas d'où elle jaillit. Alors, il y a ces petits points qui sont témoins, qui sont là, qui ont perdu leur sens premier de départ ; au départ, ils ne devaient pas servir à ça, ils devaient servir de points d'ancrage pour des départs de ligne, de lignage, et voilà qu'ils ont disparu dans leur fonction première.*

G. Fenoglio *C'est ce cheminement que tu désignes comme une sorte de récit qui est mis en place...*

A. Trousset *Voilà, mais c'est un récit qui n'est pas du tout narratif, c'est un récit des pratiques, récit des événements pourrait-on dire, de ce qui se déroule. Après je reprends les choses... j'aime pas dire le mot "oeuvre", parce que le mot "œuvre" arrête les choses, c'est plutôt des étapes que je vais reprendre et parfois il y a des ponts, c'est-à-dire que je reviens en arrière, des fois c'est dix ans avant, donc on a des grands blancs. C'est pas vraiment des régressions, parce que parfois c'était plus intéressant dix ans auparavant.*



Alexis Trousset, ***Bifurcation***, 19,5 x 38 cm, encre de cendre, acrylique, chassis en bois, toile de lin, 2023

G. Fenoglio *Tu n'envisages pas ton travail dans un sens chronologique ?*

A. Trousset *J'envisage mon travail dans une espèce d'ensemble, c'est-à-dire que je ne l'envisage pas comme une œuvre qui vient remplacer une œuvre.*

G. Fenoglio *C'est donc comme un processus de régénération ?*

A. Trousset *Oui, de régénération de génération ou de dégénération, il y a aussi le côté dégénératif, c'est peut-être encore plus synthétique, plus... juste! A un moment donné, en enlevant des étapes, en revenant en arrière, en retirant des phases d'histoires chronologiques. Par exemple, la série sur laquelle je travaille actuellement, c'est un peu ça, c'est-à-dire que je fais une espèce de découpage et je reviens à des étapes d'avant, je les additionne, je viens jouer avec, mais alors ce n'est pas une surenchère du tout, parce que bien au contraire c'est très minimal, j'essaye d'être dans une sorte d'ascèse, de retrait...*

G. Fenoglio *C'est une sorte de condensation des récits plastiques.*

A. Trousset *Oui, oui, c'est ce qui me fascine. J'arrive à des choses, puis je reviens en arrière, et puis ça avance. En fait, comme je travaille dans un ensemble, je n'ai vraiment pas à me soucier d'une somme d'unité de discours. Il me suffit de décrire ce que je vois de mon travail, comment je le regarde ou comment on le regarde pour établir une espèce d'unité générale.*

G. Fenoglio *Dans le langage courant, le concept de chaos implique un désordre, une entropie... alors que ton travail artistique en serait presque l'inverse, c'est-à-dire une remise en ordre, une organisation, la construction de réseaux ou de rhizomes, etc... Finalement, si ce qui impulse ta création est un accident, parfois un ratage, on pourrait se dire que tu as une volonté de remettre en ordre ce désordre ?*

A. Trousset *Oui, c'est vrai que ce n'est pas un champ de bataille ! Il y a des artistes qui ont produit des œuvres qui sont de véritables champs de bataille, les œuvres sont déchirées, sont produites où il y a un chaos...*

G. Fenoglio *Un chaos manifeste...*

A. Trousset *Voilà, mais pour moi un accident, c'est très précis en fait, c'est quelque chose de précis, c'est quelque chose qui peut se reproduire, tandis qu'un désordre, c'est une multitude d'événements, de champs d'événements sans contrôle, avec une perte de contrôle totale. Ce qui m'intéresse, c'est aussi le rapport au contrôle, c'est-à-dire que si je veux montrer quelque chose, il faut que j'avance avec ces deux points: si je veux montrer un désordre effectif, il faut que je montre un ordre et une organisation, sinon on ne peut pas voir cette utilité là.*

G. Fenoglio *Si je comprends bien, pour toi le chaos, c'est moins la vision d'un tremblement de terre qu'une goutte ou un galet qu'on jette sur l'eau ?*

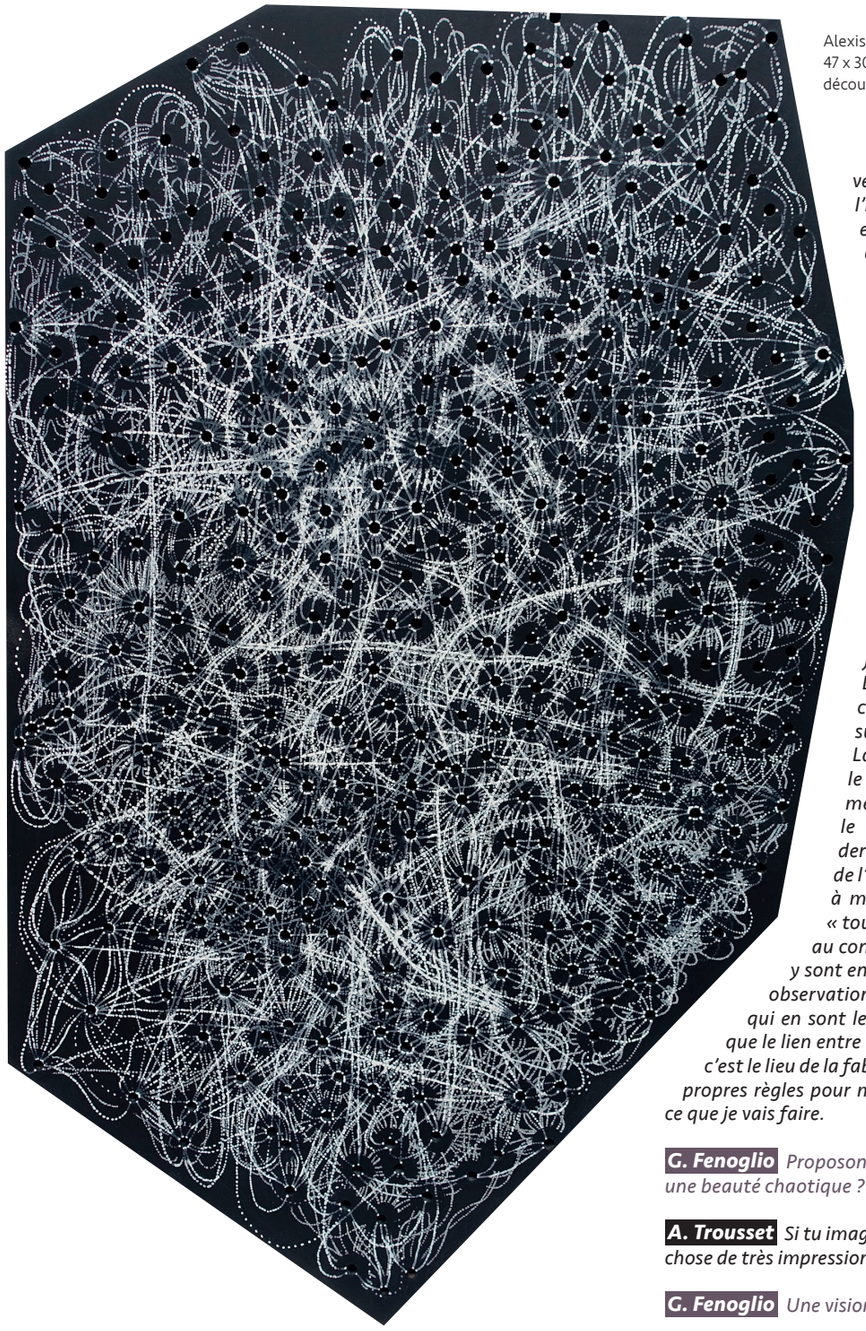
A. Trousset *Oui, oui, c'est un très bon exemple. C'est l'éclair qui déchire l'espace, c'est ce qui m'intéresse. C'est l'esthétique aussi, c'est l'esthétique que va produire cet événement. Par exemple, une ligne brisée est une succession de points, on n'est pas dans un pointillisme...*

G. Fenoglio *Il y a aussi une notion de performance... physique, technique ?*

A. Trousset *Parfaitement, alors que mes outils sont contre-performants ! Peindre avec un pinceau c'est très performant, peindre avec une bombe aérosol c'est la performance par excellence : il n'y a pas mieux faire pour faire un aplat qu'une bombe ou un aérographe. A l'inverse, couvrir un espace avec un stylo plume ça devient complètement bizarre, c'est même proche de l'idiotie...*
Dans certaines performances, les artistes font l'expérience du déséquilibre ou s'enferment dans un objet, c'est totalement idiot en réalité, mais justement ça va créer tout un schéma de procédure qui vont devenir incroyable! En fait, mon processus de création est une performance qui va permettre des formes de germinations, des démultiplications qu'on ne pourrait pas avoir autrement.

G. Fenoglio *La programmation autour de l'exposition accorde une place particulière à la notion de performance. Quelle définition donnes-tu d'une pratique performative ?*

Alexis Trousset, ***Petit refuge***, 40 x 50 cm, chassis découpé, graphite, crayon, encre, acrylique, bois, 2023



Alexis Trousset, ***Monolithe et tégumentaire***, 47 x 30 cm, encre de cendre, acrylique, chassis découpé et troué, 2022

A. Trousset *On ne peut plus donner une définition précise de la performance aujourd'hui. Ce qui persiste néanmoins encore dans sa « pratique », c'est d'être unique et non conventionnelle, et d'avancer par une action qui peut se passer de la construction d'un objet plastique. Fulgurante ou imperceptible, son objet n'est pas de rentrer dans une forme figée mais d'utiliser un contexte ou de le créer.*
Pour moi, le corps, l'engagement total de l'artiste et sa préparation sont les véritables médiums de la performance. Que l'artiste mette en place des textes, des mouvements de corps, des danses étranges, des protocoles réalisés, des lectures ne font pas de lui un danseur, un écrivain, ou un acteur. Ma pratique est liée à l'écriture d'un texte pour en faire une lecture, mais l'idée majeure de cette pratique, c'est d'en faire une performance.
Pour y parvenir, je pratique une sorte d'ascèse en supprimant le « poétique » du texte pour faire surgir des rythmes, des cris, des répétitions écholaliques. Ce que j'évite le plus, c'est la récitation, car lire, c'est ouvrir le texte vers des possibles catastrophes, de l'imprévu, et c'est prendre un risque en imposant sa position «d'homme debout et lisant » pour pouvoir produire « une poésie faite pour l'air ». Une fois que j'ai un texte, je le mets à l'épreuve par des actions qui perturbent le fil de la performance. Il en résulte alors des événements basés sur l'énergie, le chaos ou le silence.

G. Fenoglio *Quel lien fais-tu entre la pratique de la gravure et celle de tes performances et quel est le sens du mot "fabrique" que tu envisages comme l'évolution de cette exposition ?*

A. Trousset *Au terme « atelier », je préfère celui de « fabrique ». La fabrique est un lieu où l'on construit. Elle permet la réflexion sur les pièces en cours de réalisation. La fabrique a toujours été pour moi le lieu où se cristallise l'ensemble de mes recherches, lieu qui se situe entre le laboratoire d'un Prométhée moderne et le lieu du retour à soi (celui de l'intime) et de la distance nécessaire à ma création. L'atelier n'est pas une « tour d'ivoire » sans lien extérieur, bien au contraire. Même si mes performances y sont en partie réalisées, c'est souvent mes observations dans des activités quotidiennes qui en sont le moteur. Finalement, on peut dire que le lien entre ma pratique et mes performances, c'est le lieu de la fabrique qui est celui où je définis mes propres règles pour m'organiser méthodiquement dans ce que je vais faire.*

G. Fenoglio *Proposons un oxymore : une beauté chaotique ?*

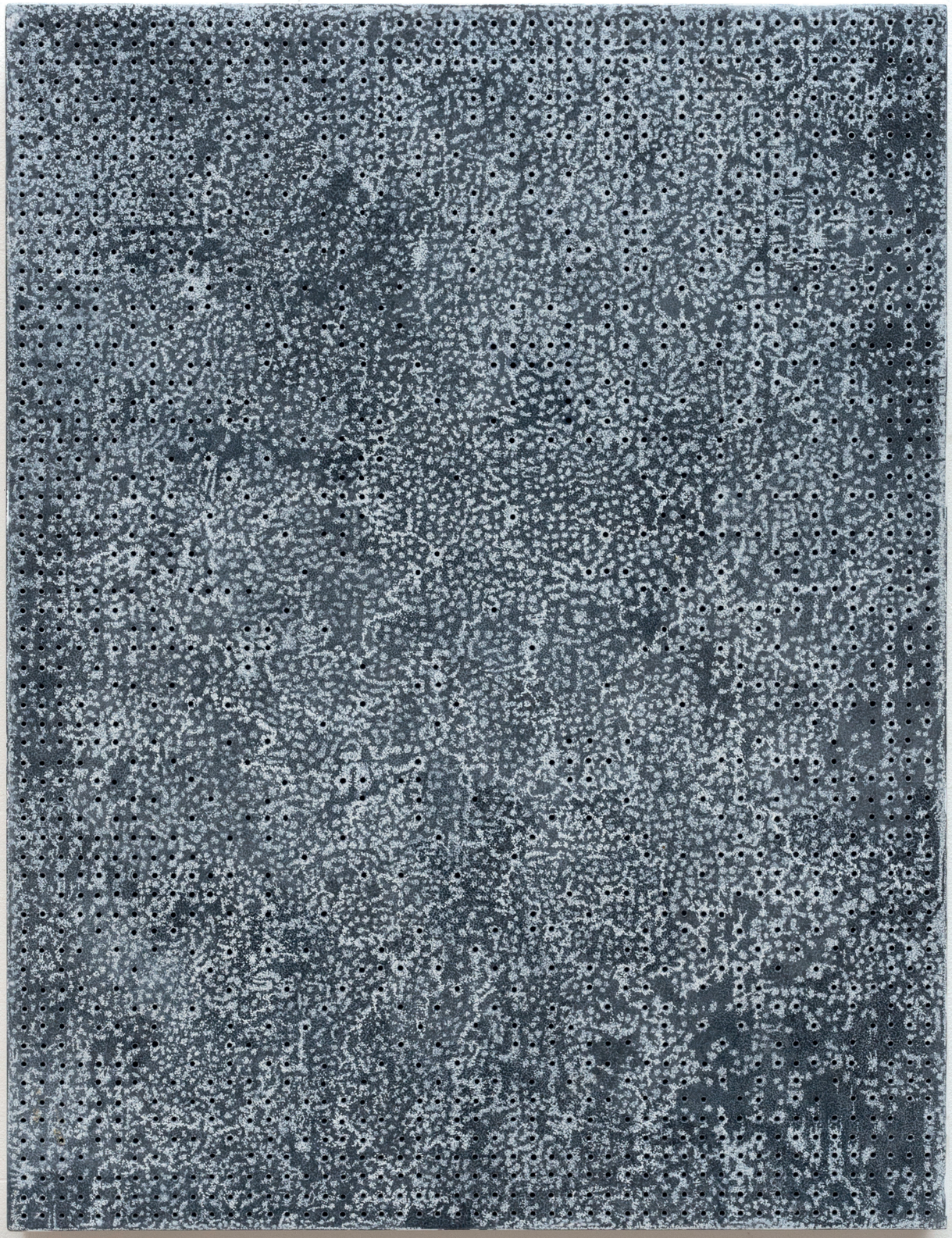
A. Trousset *Si tu imagines le chaos comme étant quelque chose de très impressionnant, une sorte de son et lumière...*

G. Fenoglio *Une vision totalement brutale...*

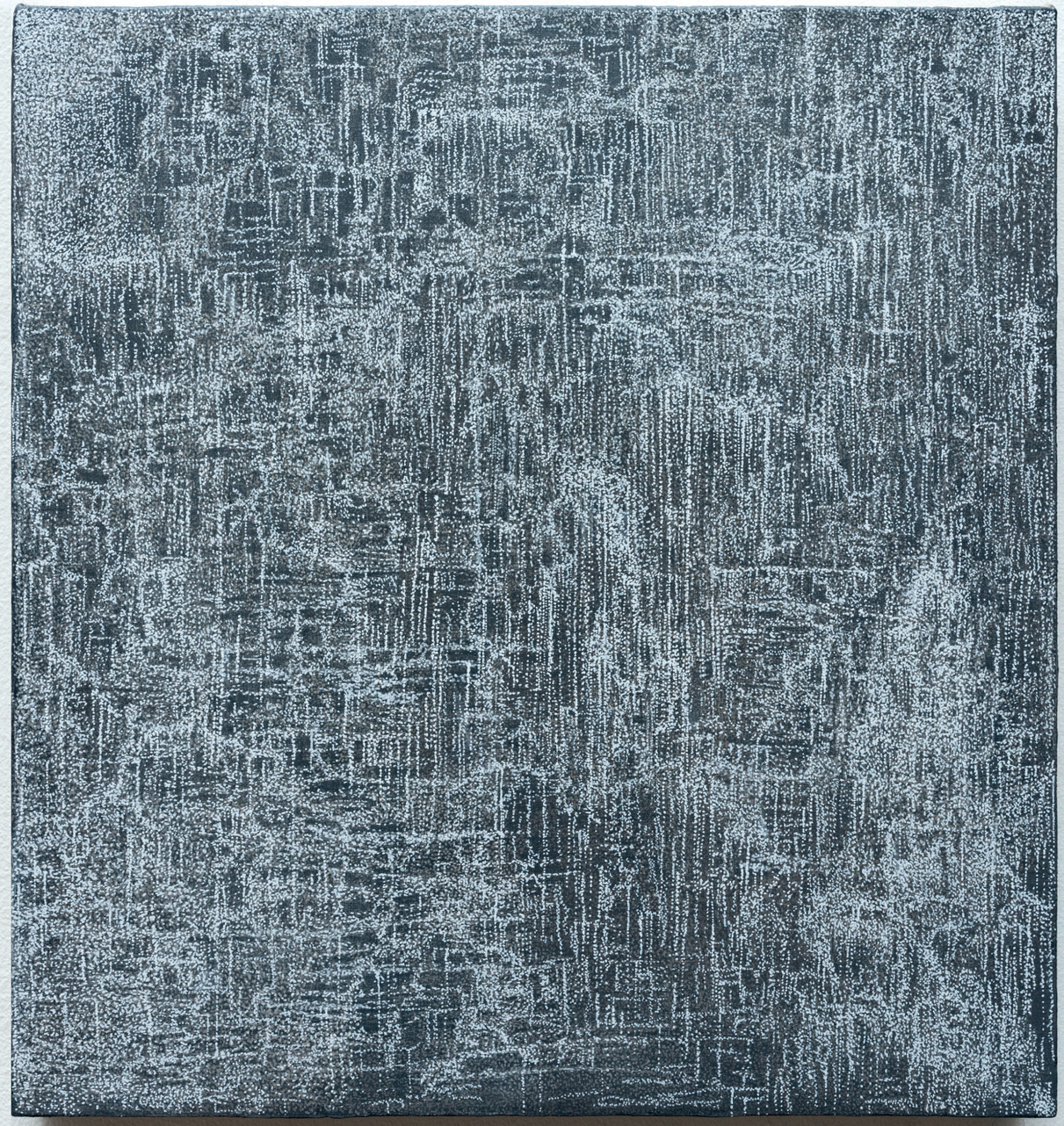
A. Trousset *Voilà, c'est le chaos hollywoodien, c'est le chaos tel qu'on l'imagine où tout s'effondre, c'est le onze septembre : on est dans une image du chaos (mime l'explosion).*
Mais si tu imagines que le chaos est un grésillement, un frétillement...alors il est plein de promesses.

G. Fenoglio *Quelles sont les références artistiques avec lesquelles tu es en filiation ?*

A. Trousset *Mes activités sont issues d'expérimentations et les médiums que j'utilise sont là comme les éléments premiers de ma recherche artistique. Ce qui m'intéresse n'est pas de produire une idée ou une forme mimétique, mais plutôt de descendre dans les caractéristiques des médiums utilisés comme un matériau en soi. De fait, je me sens en filiation avec des artistes comme Christopher Wool, Roland Flexner, Wade Guyton, Glenn Ligon, Cameron Jamie ou encore le photographe conceptuel Hiroshi Sugimoto entre autres.* ●



Alexis Trousset, ***Bruissement et amas 1***, 65 x 50cm, encre de cendre, poudre d'aluminium, chassis troué, 2023. Photographie © Olivier Despicht



Alexis Trousset, ***Bruissement et amas 3***, 39 x 41 cm, encre de cendre, acrylique, toile de lin sur chassis en bois, 2023. Photographie © Olivier Despicht

CHAOS

Corpus artistique

Éléonore Deltombe et Bérénys Kwiatkowski
Étudiantes en khâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Gustave Doré, ***Ayant atteint l'Empyrée, Dante et Béatrice contemplent la rose blanche formée par les chœurs des anges et des bienheureux*** (Le Paradis, chant 31), 1868

Gustave Doré, ***Dante et Virgile devant Lucifer*** (L'Enfer, chant 34), 1861

« Vous qui entrez ici, abandonnez toute espérance »
La Divine Comédie, L'Enfer, première partie
Dante Alighieri, poète italien, écrit entre 1303 et 1321

La Divine Comédie est un récit divisé en trois parties : ***L'Enfer, Le Purgatoire et Le Paradis***. Écrit à la première personne, il s'agit d'un voyage initiatique qui conduit le narrateur du péché à la vertu, grâce aux traversées successives des différentes parties de l'au-delà. Le récit débute par la rencontre de l'auteur avec le poète latin Virgile, dans une sombre forêt. Le poète antique le conduit à travers l'enfer. Ce terrible gouffre en forme d'entonnoir est divisé en neuf cercles concentriques. Y sont infligées les souffrances éternelles aux damnés, selon une hiérarchie des péchés. Passionné par ce récit, **Gustave Doré** commence par illustrer ***L'Enfer***. De ses gravures, surgissent des visions chaotiques, comme l'entassement de corps décharnés et suppliciés emprisonnés dans un paysage de glaces et de flammes. Mais de ce chaos naît la lumière : ***le Paradis***.

Sophie Ristelhueber, *Irak*, 2001
Triptyque : photographies couleur, tirages argentiques contrecollés sur aluminium et encadrés, 120 x 180 cm chacun, édition à 3 exemplaires, collection musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart et collection de l'artiste

Sophie Ristelhueber se rend sur les terrains de redoutables conflits armés depuis 1982, de ce fait, elle invente un nouveau genre, trouble, qui met en exergue des motifs inanimés, accessoires, puissamment symptomatiques de la violence humaine. Dans ces scènes, les entailles infligées aux paysages défigurés et en ruines révèlent un chaos sans précédent, spectaculaire, provoquant un sentiment de dévastation totale. Le triptyque se présente comme un témoignage documentaire capturant les ravages horrifiques de la guerre. Les arbres dressés, comme des stèles de cimetière, ressemblent étrangement à des canons abandonnés ou des cadavres. Ces images rappellent l'état de désolation du monde.

L'extérieur de Merzbau © Georges Poncet pour la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2021

Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933

Cet intérieur nous propose une déconstruction et reconstruction de l'espace, et dessine avec complexité dans cet agencement et réaménagement de l'espace. Cet intérieur se distingue d'autres espaces de vie, ici nous ne pouvons pas distinguer les quatre murs initialement construits dans une pièce. Cela va à l'encontre des aménagements intérieurs épurés, traditionnels et plus conformes aux attentes. Ce réaménagement de l'espace consiste à ajouter de nombreux modules de formes géométriques et opère une sorte de saturation de l'espace par de nouvelles formes et conduit à une perte de repères.

Ai Weiwei, *Bang*, installation, 2013
Pavillon allemand de la Biennale de Venise, 886 tabourets en bois

Bang est une œuvre monumentale, semblable à une explosion composée de 886 tabourets dans un espace intérieur, du sol au plafond. Nous avons l'illusion que ces tabourets sont suspendus dans une grande variété de sens possible, l'ensemble faisant preuve d'irrégularité et de désordre. Le positionnement de tous ces tabourets reliés et en équilibre les uns sur les autres forme un réseau complexe. Cette structure s'apparente à un réseau dans lequel chaque tabouret dépend entièrement du reste de la structure. Cela met en évidence un jeu d'équilibre fascinant. Cette sculpture relève d'une grande fragilité et d'une instabilité permanente, où règne l'incertitude de voir à tout moment cette structure s'écrouler.

© Photo Roman Mensing en collaboration avec Thorsten Arendt

David Huycke, *Order and chaos #1*, 2017
Argent 925/1000, acier inoxydable, polyuréthane 17,5 x 17,5 x 32,5 cm

Cette sculpture représente une vision de ce que pourrait être l'univers divisé en deux. Cette conception moderne est dérivée d'une pensée antique sur la représentation de l'univers qui apparaît ici comme une forme simplifiée de ce que représente d'une part le chaos (à droite) et d'autre part le cosmos (à gauche). Le Chaos réunit un ensemble de petites sphères, toutes agglutinées les unes aux autres pour ne former qu'un, pour ne former qu'une seule boule. Sa matière semble rugueuse et informelle, elle s'oppose au cosmos qui prend la forme d'une sphère lisse, épurée et qui incarnerait une sorte de perfection.

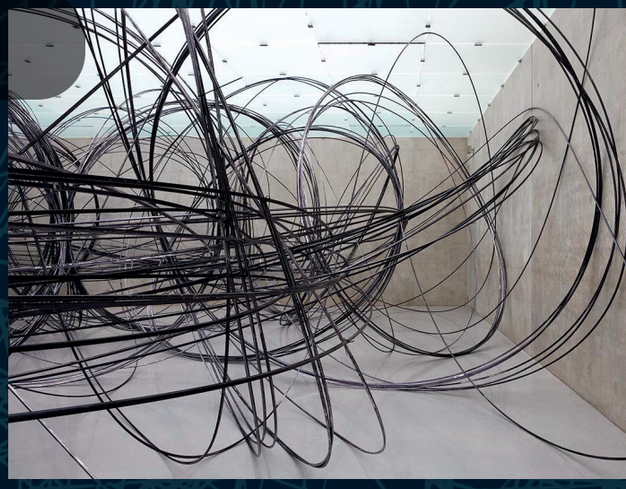
© David Huycke © FRAC Grand Large - Hauts-de-France

William Blake, *Le nombre de la bête est 666*, 1805
Aquarelle, 41.2 x 33.5 cm, Rosenbach Museum, Philadelphie

Cette vision apocalyptique révèle une créature mi-homme mi-bête, un monstre qui se cambre sur un rocher, les traits du visage et la bouche marqués par la fureur. L'être abominable est doté de sept têtes couronnées, des cornes et d'une queue de serpent qui se déploient dans un espace sombre et étrange. Telle une apparition surréaliste et effrayante, le mal apparaît sous nos yeux, il prend possession de notre être dans une effroyable confusion. Cette manifestation démoniaque appartient au registre du chaos dans ce qu'il y a de plus désordonné et troublant.

Antony Gormley, *Clearing V*, 2009
Environ 11 km de tube en aluminium.
Vue d'installation, Kunsthaus Bregenz, Autriche

De taille monumentale et interactive, cette œuvre s'érige et se propage de façon circulaire dans l'espace. Constitué de nombreux câbles circulaires en métal qui se mêlent les uns aux autres, l'espace est saturé, cette invasion de câbles crée une confusion et amène à une redéfinition de l'espace. Naît une sorte de circuit dans lequel le public se déplace difficilement, mettant son corps à l'épreuve, faisant face et s'adaptant aux obstacles auxquels il est confronté. Le public déambule dans un espace où l'homme n'est plus maître de son corps puisqu'il rencontre des contraintes physiques et se trouve dans une situation d'inconfort mais, où il a cependant comme but de se réapproprier cet espace atypique.



© Photographies Markus Tretter

Histoire(s) de gravure

"selon *Alexis Trousset*"

Zélie Taffeiren
Étudiante en hypokhâgne, option arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

La gravure apparaît toujours dans un moment de crise, un moment d'incertitude sociale, de crise esthétique pour tous les artistes cités: les désastres de la guerre, les grandes maladies du moyen âge. Elle a du sens aujourd'hui, elle restitue une présence du corps et du champ de ses activités dans le monde de la création, une présence organique, le corps et l'utilisation d'outils.

Caspar Friedrich, ***Femme avec araignée entre arbres nus (Mélancolie)***, vers 1801
Gravure sur bois.

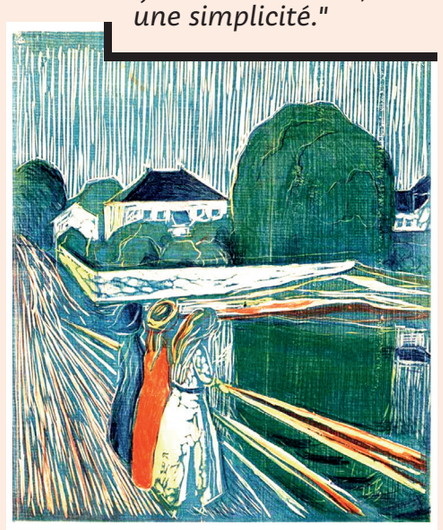
"Caractère totalement organique, ligne organique, trait vivant, boursouflé."

Lucas Cranach, ***Le quatrième tournoi***, 1509
Gravure sur bois, 29.5 × 41.3 cm, Metropolitan Museum, New York.

"La précision du geste, gravure très pointue, elles font monde, des images monde : un monde a été mis dedans, a été replié."

Albrecht Dürer, ***Melencolia I***, 1514
Burin sur cuivre, 24 cm × 18.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

"Très important aussi, il a apporté une grande modernité, une simplicité."



Edvard Munch, ***Les Jeunes Filles sur le pont***, 1918
Gravure sur bois, 63 × 53 cm Oslo, Munchmuseet.

"Utilise des techniques d'eau-forte très singulières, un travail sur les arrière-plans qu'il fait apparaître grâce à l'acide et la morsure du métal. Un aspect particulier de fouille."

Jacques Callot, ***La Tentation de Saint-Antoine***, 1635
Eau-forte, 35,4 x 46 cm. National Gallery of Art, Washington.

"Le plus important, toute sa peinture existe parce qu'il fait des gravures, échange entre ses gravures, sa peinture et ses dessins. N'arrête pas de bouger, en spirales, il passe par toutes les techniques."

© Succession Picasso 2018. Photo RMN-GP/Mathieu Rabeau

Pablo Picasso, ***Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse***, 1933
Gravure à la pointe sèche, 29,9 x 36,5 cm,
Coll. musée national Picasso, Paris.

"La ligne pure et radicale de sa gravure, ligne sévère, stricte avec le burin."

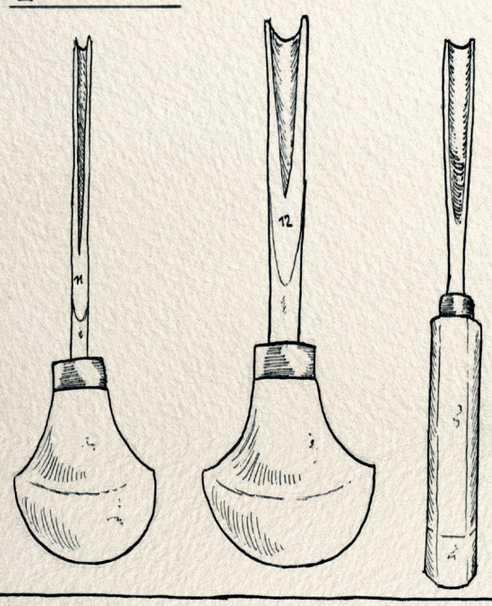
Martin Schongauer, ***La Tentation de saint Antoine***, vers 1470
Burin (estampe), Musée du Louvre, Paris.

Réalisation graphique : **Séléné Dekeyser-Acquart**, étudiante en hypokhâgne, option arts.

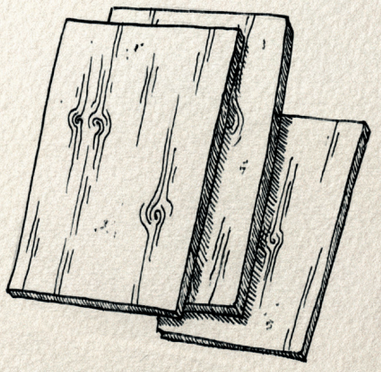
GRAVURE

SUR BOIS

I. GRAVER



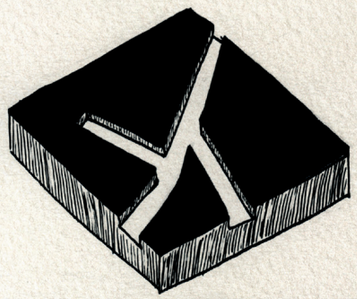
ON UTILISE DES GOUGES DE TAILLES DIFFÉRENTES



AINSI QUE DES PLAQUES DE BOIS RECOUVERTES D'UNE FINE COUCHE DE PEINTURE ACRYLIQUE PUIS PONCÉES.

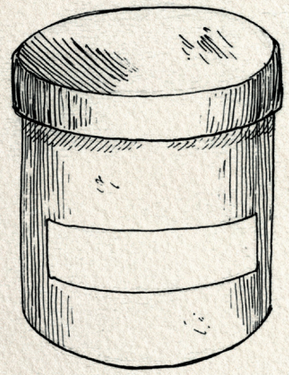
ON GRAVE UN MOTIF DESSINÉ AU PRÉALABLE OU NON.

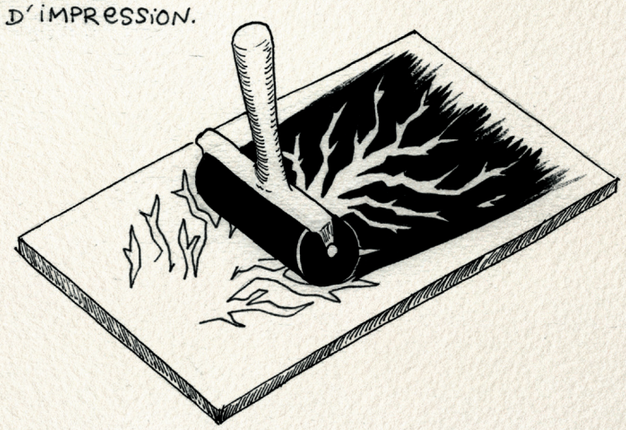
L'ENCRE EST DÉPOSÉE SUR LE RELIEF ET LE DESSIN SE TROUVE DANS LES CREUX:

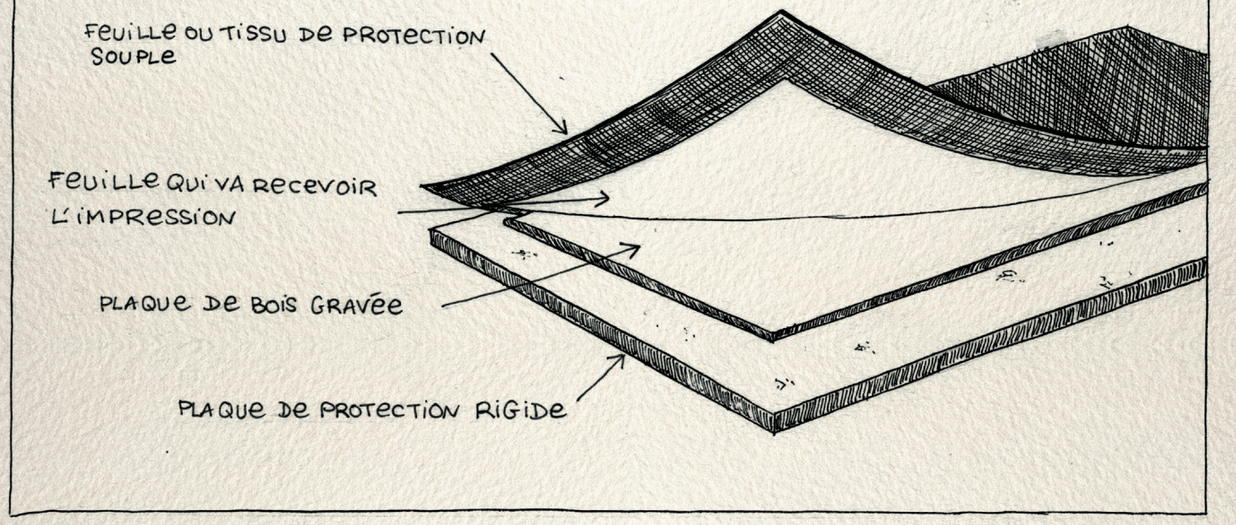


II IMPRIMER

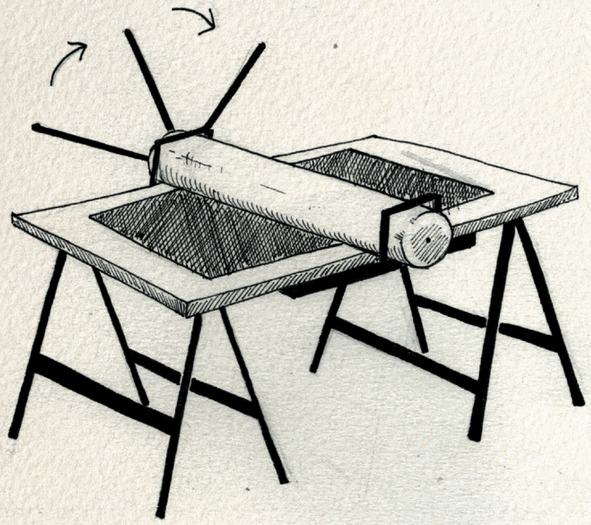
ON UTILISE UN ROULEAU POUR APPLIQUER L'ENCRE D'IMPRESSION.







ON IMPRIME À L'AIDE D'UNE PRESSE MANUELLE



ET AUTANT DE FOIS QU'ON LE SOUHAITE.

SOL 2023

"Résidence",réalisation graphique de **Sarah Jandos**, étudiante en hypokhâgne, option arts.

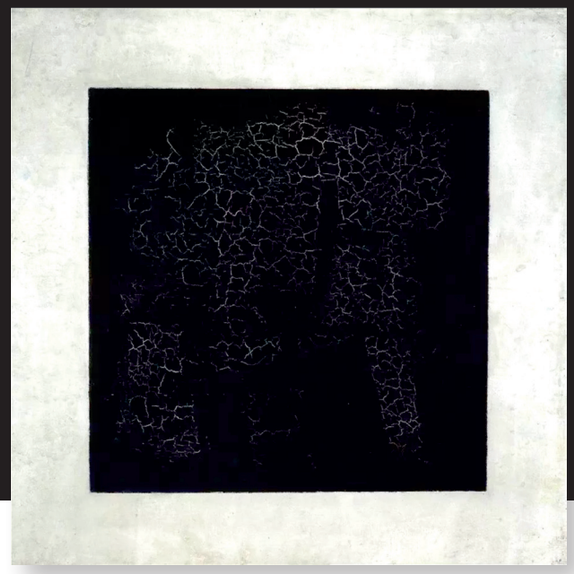
"CHAOS" réalisation graphique de **Noémie Taffin**, étudiante en hypokhâgne, option arts.

Tu le connais ce vertige

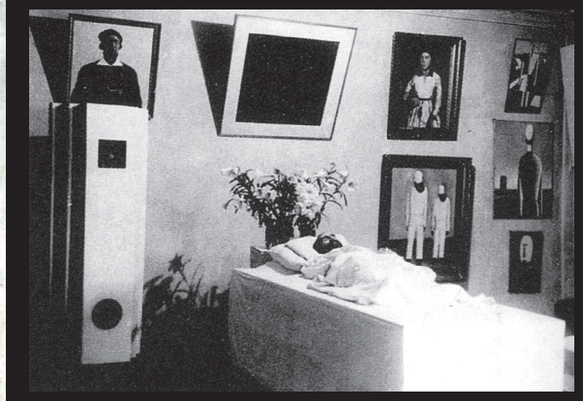
Tristan Trémeau*

Professeur d'histoire et théories des arts à l'Esad TALM-Tours et à l'Arba-Esa à Bruxelles, critique d'art, docteur en histoire de l'art et commissaire d'exposition.

Portrait photographique de Tristan Trémeau © Raphaël Schneider pour Hors-série



Kazimir Malévitch, ***Quadrangle noir***, 1915, huile sur toile, 79,5 × 79,5 cm, Galerie d'État Tretiakov, Moscou



Funérailles de Kazimir Malévitch, mise en scène de Nikolaï Suetin, Saint-Pétersbourg, mai 1935

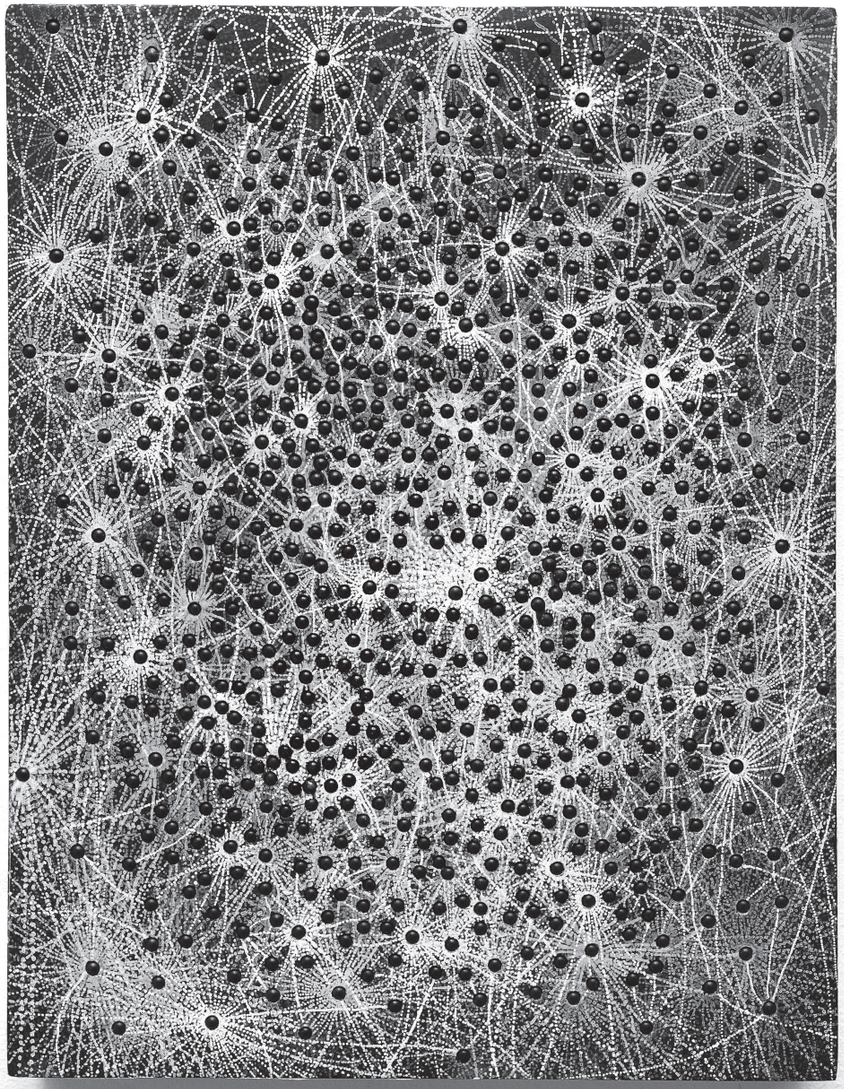
* Auteur de nombreux articles et essais critiques publiés dans la presse artistique francophone (Artpress, L'art même, Ddo, Art 21, Esse arts + opinions, etc), des livres collectifs et des catalogues d'expositions, il a conçu une vingtaine d'expositions collectives pour des musées, des centres d'art, des Frac, des lieux associatifs d'artistes, des galeries privées et des écoles d'art. Exposition à venir : Clastique (avec Maëlle Dufour et Yannick Franck) à Poelp, Anderlecht, du 25 mai au 11 juin 2023.

Tu le connais ce vertige, quand tu ne sais pas entrer dans l'étendue, quand tu n'es plus bordé, épaulé, par des murs, des parois. Quand tout ce que tu trouves à faire est de reculer vers les dunes pour t'y loger, t'y mouler, et y gratter, y creuser le sable pour rencontrer du bout des doigts la fraîcheur enfouie et satisfaisante des grains unis par l'humidité. Tu le connais ce vertige, quand ton corps penche vers la gauche ou la droite, en tout cas vers ce qu'il te semble t'assurer d'une stabilité, d'un ancrage, pour te départir de ta peur du vide. Car c'est cela, au fond, ce qui couve en permanence chez toi, c'est cette peur du vide, qui est une peur de l'incommensurable. Sans doute des poètes ont écrit là-dessus, mais la poésie t'ennuie, elle t'énerve même. Tu la trouves trop souvent kitsch. Sauf celle qui hurle. Sauf celle qui bégaye. Pourtant il y aurait de quoi dire sur ce qui bascule à ce moment-là, sur ton impossibilité à avancer dans l'étendue. Mais tu ne le fais pas, comme si prendre le risque de nommer était prendre le risque de devenir fou. Oui, c'est ça, tu as peur de devenir fou. C'est peut-être pour ça que tu aimes tant ceux qui le hurlent, le grimacent, le chuintent à ta place, parce que justement ils le font à ta place. Et toi, d'une certaine manière, tu te satisfais d'un partage d'expérience à distance. Bon boulot les gars, je me sens moins seul dans ma panique. En attendant, les lire et les écouter ne t'empêche pas d'être toujours en panique dès que vertiges, dès qu'étendues, dès que vide, dès que sentiment d'incommensurable. Et tu te sens bien con et désemparé.

Même sur les ponts qui traversent des fleuves, tu le connais ce vertige. Dès que tu débouches de dédales de rues où tout allait bien, où tu te sentais épaulé, situé, accompagné par les murs, tu perds les pédales quand tu déboules dans une portion d'espace un peu vide. Pas grand chose pourtant, pas du vaste, pas de l'étendue à perte de vue ; un bête fleuve, quelques arches de pierre ou de métal, une vue du ciel qui s'élargit. Une exposition à de nouvelles sensations que tu vis comme abrupte et vertigineuse, et qui ne semble affecter personne autour de toi, puisque les autres continuent de marcher, de traverser, de parler, comme si de rien n'était. Alors tu maugrées, tu pestes contre toi-même, tes foutus vertiges et tes foutues peurs. Oui, tu as appris à gérer suées et apnées, oui, tu trouves le moyen par dandinement de tes hanches d'alléger ce qui te gonfle aux tripes et te coince dans ton allant. Mais bon sang, qu'est-ce que tu préfèrerais y aller d'un pas léger, sans maugréer, sans te parler, sans te marmonner des rassurances, sans te donner des claques aux cuisses. Heureusement tu ne pars jamais totalement en panade, tu ne t'effondres pas sur place, parce que que tu sais que tu n'es pas le seul à être traversé par ce que tu vis là, parce que tu as déjà vu des gens ainsi maugréer, se marmonner des trucs inaudibles, se tendre et se détendre, se tordre et se détordre, ralentir et accélérer le pas, jambes et bras en saccades. Pas sûr que vous vous entendriez, mais te vient quand même l'idée amusée de créer un club d'entraide, entre maugréeurs paniqués sujets au vertige, sujets aux paniques métaphysiques. Ça y est, tu l'as lâché le grand mot. Qu'est-ce que tu fous là, pourquoi y a-t-il de l'être, des choses, du monde plutôt que rien ? ; oui tu le sais et te le dis depuis longtemps — tu ne sais pas pourquoi il y a de l'univers, du monde, de l'être, bref de l'il y a, tu ne le sauras jamais et tu mourras sans le savoir, et c'est très bien comme ça, ou en tout cas c'est comme ça. Mais quand d'autres brèches apparaissent, quand tout te semble foutre le camp ou s'effondrer, quand tout ce qui concourait à t'assurer d'une relative sérénité dans l'existence, du plus proche au plus lointain, ça te revient en pleines tripes, ça bouleverse ton omphalos, siège de tes vertiges. Et là, même plus besoin d'une étendue ou d'un pont, ça te prend n'importe quand, assis à ton bureau, marchant dans la rue, tandis que tu lis un roman dans ton lit ou regarde un film dans une salle de cinéma. De nouveau tu paniques, de nouveau tu te dandines pour te décoincer le bassin et fluidifier ton souffle, de nouveau tu te donnes des claques aux cuisses, aux fesses, au visage, de nouveau tu balances des grands souffles et te dénoue les épaules, de nouveau tu t'éponges visage, nuque et avant-bras avec un mouchoir en papier trempé d'eau, de nouveau tu vas chercher le contact de surfaces, de textures, de volumes et de plis de tout ce qui te tombe sous la main, de tout ce qui t'entoure. Table, meubles, murs, tissus, lit, sable, arbres, herbes, tout peut servir à te détourner du vertige, pour te ré-ancrer dans l'ici-et-maintenant des sensations tactiles, olfactives, sonores, gustatives, qui te rassurent pour un temps. Ça, plutôt que balancer des coups dans des murs, ça plus que te faire mal. Tu n'en as pas besoin pour éprouver que tu existes, pour reconnaître qu'il y a de la réalité sensible et sensorielle ici-et-maintenant malgré le vertige, qui te bascule dans une forme d'abstraction, de voltige mentale qui te fait peur. Tu comprends que cette autre voie de sortie du vertige existe. Ce n'est pas ton truc, mais tu comprends ceux qui se font mal, qui se déboîtent ou se pètent des articulations en pareil cas. Et là tu souris et te dis que, même en panique, tu arrives toujours à te situer par rapport à d'autres vécus, tu arrives toujours à te mettre en relation avec d'autres expériences, quand bien même tu n'en parles à quiconque, que c'est ça aussi qui te ramène au commun, du moins à ce qui peut faire commun, ici — là — le vertige et son oubli, les causes métaphysiques de nos paniques et les barrages, les protections que les uns et les autres construisent ou s'accordent. Tu sais que tu n'es pas seul.

Et là tu as envie de sourire de complicité avec Kazimir Malévitch, dont tu aimes à dire que son *Quadrangle noir* est ton talisman, que ce tableau est l'image mentale que tu te souviens parfois de convoquer lorsque tu subis les assauts du vertige et que tu paniques. Tu aimerais avoir son aplomb ironico-métaphysique et sa radicalité mystico-anarchiste : *« Pour celui qui ne croit pas reste… rien, ce que j'appelle le sans-objet. La beauté n'est plus, ni Dieu, ni la lumière de la science, ni l'art… Le sans-objet, étant rien, n'a rien à offrir. Rien, encore, tout sur quoi se fonde l'éternelle peine des hommes, rien, aussi, tout ce qui n'est qu'utile. Et pourtant, rien a créé et la nature et l'homme : sans lui, ils ne sont pas. Entre les deux oscille notre interrogation sans fin : quoi donc… »*[1]. Malévitch rêvait d'un monde sans objet, désaliéné de tout commerce, de toute forme de poids, de toute réification et de la gravité terrestre. Malévitch se projetait tel un plan libre dans l'espace infini, sans haut, ni bas, ni droite, ni gauche, ni quoi que ce soit qui le borde, ni l'assure contre la chute à l'endroit ou à l'envers. Et là tu te souviens d'un cauchemar qui t'avait saisi d'effroi, une nuit à Rome il y a trente ans, quand tu vécus une effrayante sensation de chute à l'envers qui te projeta dans l'espace. Tu te souviens aussi d'une nouvelle de Ray Bradbury, au bout de laquelle tu n'avais pas pu aller car trop plein de frayeur à lire l'histoire d'un cosmonaute en perdition. Tu te dis que Malévitch avait su dompter ses angoisses et considérer de façon apaisée, à la fois fataliste et heureuse, le non-sens de tout, ou plutôt l'absence de sens de tout, en-deçà et au-delà de toute construction de sens, de tout ce qu'on construit pour ne pas y penser, pour ne pas basculer, pour ne pas chuter. D'ailleurs ne parlait-il pas d'insensé ité ? — quel beau mot te dis-tu ! N'était-il pas un adepte du *zaoum* (de la poésie trans-mentale, de l'a-logisme, d'un au-delà de la raison ou de l'esprit), qui destituait le supposé sens commun et déplaçait le travail poétique dans le chaos et le brouhaha des signifiants libérés totalement, ou en partie, de la langue et des signifiés pétrifiés, comme disait son ami le poète Velimir Khlebnikov, à une époque où beaucoup vibraient à l'idée de la quatrième dimension, aux recherches d'Ernst Mach sur la vitesse du son, puis à la théorie einsteinienne de la relativité générale. Ça les rendait tout fous, comme le rapporte Roman Jakobson à propos de Maïakovski : *« Au printemps 1920 je revins dans une Moscou totalement fermée par le blocus. J'avais apporté de nombreux livres européens, des informations sur le travail scientifique de l'Ouest. Maïakovski m'obligea à répéter plusieurs fois mon récit confus sur la théorie générale de la relativité et sur les discussions qui devenaient de plus en plus importantes à son sujet à cette époque. La libération de l'énergie, la problématique du temps, la question de savoir si la vitesse qui dépasse le rayon de la lumière n'est pas un mouvement en arrière dans le temps, tout cela captivait Maïakovski. Je l'ai rarement vu si attentif et si passionné. — Mais, tu ne penses pas, demanda-t-il soudain, qu'ainsi sera conquise l'immortalité ? Je le regardai avec stupéfaction et bredouillai quelques mots incrédules. Alors, avec la ténacité hypnotisante que connaissent sans doute ceux qui ont connu Maïakovski de près, son visage commença à remuer : « Et moi je suis parfaitement convaincu que la mort n'existera pas. On ressuscitera les morts. Je trouverai un physicien qui m'expliquera point par point le livre d'Einstein. Car il n'est pas possible que j'aie si mal compris. Je paierai à ce physicien une ration académique ».*[2]

Oui, tu l'aimes Malévitch, tu aimes son rapport au chaos et au vertige, tu aimes ce qu'il en fit dans sa peinture, sa poésie et ses conceptualisations théoriques, dans leur motivation à la fois grave et ironique, légère et mystique. Tu l'aimes ce *Quadrangle noir*, pourtant porteur de tout ce



Alexis Trousset, ***Vertige***, 31 x 24cm encre de cendre, acrylique chassis en bois troué minution d'acier 2002

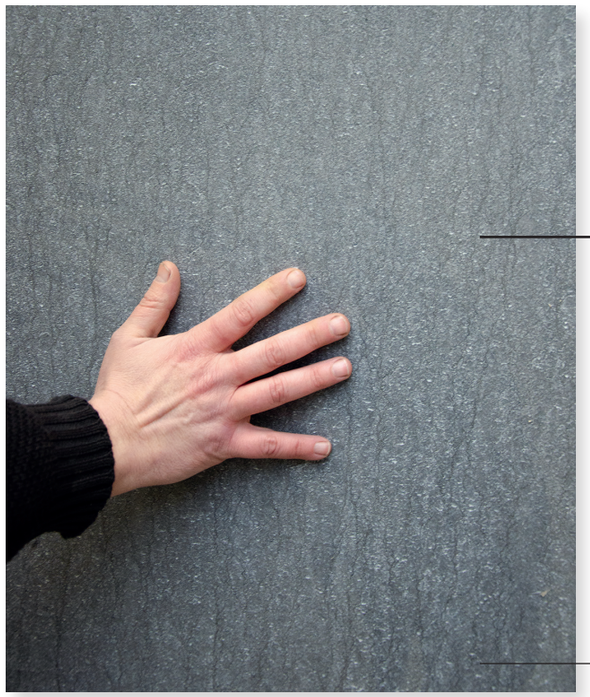
qui te fout le vertige. Pourquoi ? Parce que tu as la même conviction que Carl Einstein, selon laquelle *« le caractère clos des œuvres d'art, leur effet hypnotique reposent sur le fait qu'elles réclament et accaparent un maximum d'énergie »*, et que *« cela donne au contemplateur la force de briser la continuité du monde à l'aide de la figure totalisée et d'échapper pour un temps à l'angoisse de mort »*. Ainsi, *« chaque totalisation crée des états de discontinuité, et c'est en cela que réside une chance pour la liberté humaine »*[3]. Tout ça ? Oui, tout ça. Carrément. Sinon, à quoi bon des œuvres ? Ce n'est sans doute pas Alexis Trousset qui contredira cette conviction, que tu partageais avec un artiste commun, Bernard Guerbadot, lui aussi habité par une vive conscience du chaos et du vertige, qu'il métabolisait dans des œuvres qui semblaient sans repos dans leurs processus de production à la forme — comme le sont, autrement, celles d'Alexis Trousset, dans la sorte de chaos pétrifié ou cristallisé qu'elles dessinent, dans le brouhaha visuel des lignes, des points et des éclats qui se connectent par fragments et par capillarité. Dans son atelier, à regarder ses œuvres et à l'écouter, tu étais saisi par ces résonances avec ce qui t'habite et ce qui, à l'exception des œuvres d'art, d'ordinaire te panique, et qui là t'assure d'une sorte de communauté d'esprit et de plaisirs par résonances spirituelles et sensorielles.

Ce chaos et ce brouhaha visuel, cristallisé en chaque œuvre d'Alexis Trousset, c'est ce que tu retrouves dans le chaos et le brouhaha de la poésie sonore, de la poésie hurlée, chuintée, bégayée, borborygmée que tu trouves seule vivante, non réifiée, non kitschifiée. C'est ce que tu retrouves dans le chaos et le brouhaha des sensations vécues à l'écoute du free jazz et de la musique concrète et électro expérimentale. C'est ce que tu retrouves dans le chaos et le brouhaha du monde quand, pour résister aux vertiges, à la panique, à ta peur du vide et de la bascule, tu colles l'oreille ou touches des yeux toutes les surfaces que tu rencontres, caresses, explores, épouses, toutes ces surfaces où tu reposes à l'écoute de leur grouillement, de leur respiration, de leur éclat. Oui, tu les suis, tu te loves et te repais de leurs lignes, de leurs failles, de leurs béances, de leurs énergies pour renouer avec des sensations de vie, là où le chaos des particules, des textures et des matières te bouleverse positivement, quand le vertige t'effondre, te vide, t'épuise, te sépare du vivant et du vibrant. ●

1- Kazimir Malevitch, *"La philosophie du kaléïdoscope"* (1922), in Jiri Padrta, *"Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel"*, Malévitch Cahier 1, *L'Âge d'Homme*, 1983.
2-Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
3- Carl Einstein, *Georges Braque*, Bruxelles, *La Part de l'Œil*, 2003 (1932), traduction de Jean-Loup Korzilius, p.53.

à propos de...

Commentaires d'Alexis Trousset



...la macule

*«En gravure une macule, c'est un **fantôme d'impression** que l'on peut utiliser comme une forme issue d'opérations non contrôlées. Cela va être intéressant, car le travail n'est plus le fruit d'une hyper-compétence dans un domaine et son application ou un chef-d'oeuvre, mais une manière d'arpenter les choses et de voir les choses avec distance, tout en les signalant et en les annotant : cela devient un vrai problème esthétique plus qu'un travail artistique, on peut distinguer les deux ».*

Photographie dans l'atelier d'Alexis Trousset (Roubaix)
® Grégory Fenoglio

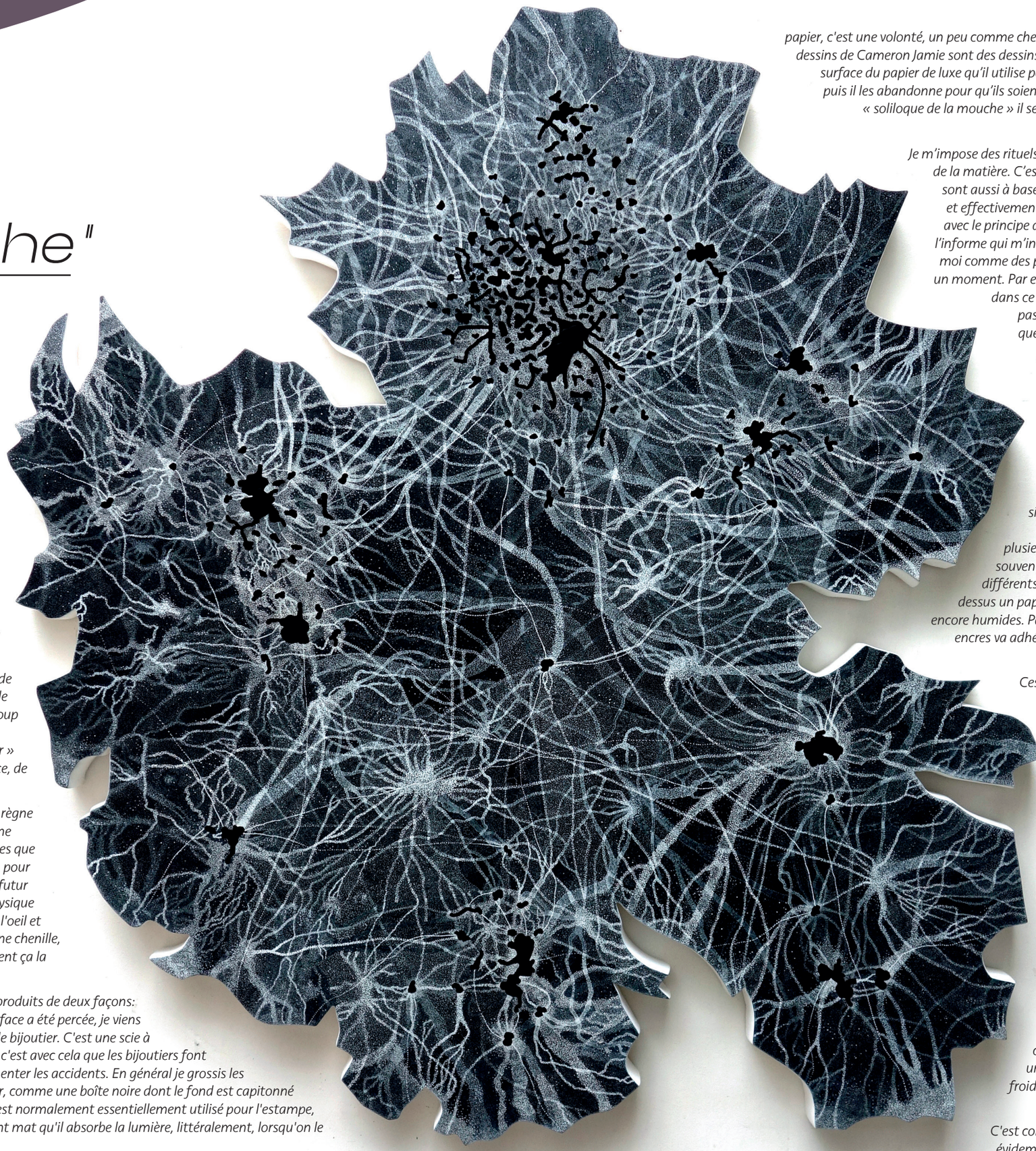
...la surface amoureuse

*«**La surface amoureuse**, je l'ai trouvée dans un livre de Francis Ponge qui est un poète qui travaillait sur le motif (comme un peintre), la plupart du temps, les poètes font du poétique, par exemple, je ne sais pas... La mer, l'amour, les cheveux aux vents et autres **topos** poétiques.*

*Mais en réalité le poétique n'est pas la poésie. Ponge va volontairement utiliser des mots qui ne font pas partie du registre poétique avec lesquels il crée sa poésie. Ponge rend compte que les imprimeurs, notamment les lithographes utilisent une expression : **la surface amoureuse** pour parler du contact du papier et de l'encre. Les graveurs disent qu'à ce moment-là, le papier se transforme en surface amoureuse, comme s'il était amoureux, qu'il faisait l'amour avec la plaque de cuivre ou de bois.*

*Le vocabulaire de l'estampe est lié au libertinage et à la transformation. Le jargon en gravure peut faire penser au vocabulaire de l'acte amoureux et pour s'en rendre compte il suffit de lire **Le Dictionnaire technique de l'estampe** d'André Béguin. Dans cet ouvrage étrange on a souvent l'impression que la presse à gravure est une femme...*
***la surface amoureuse** est une surface-contact ».*

..."Soliloque de la mouche"



"*Cette peinture est née d'un périple : tous les quinze jours je vais toujours faire une promenade dans un endroit (un parc) qui est calme et sans bruit avec Louis, mon fils. Souvent, on a des missions. On va chercher des objets pour mon travail. Pendant deux ans, on a ramassé des tas de fragments forestiers, arboricoles, qu'on a ramenés à l'atelier et que j'ai commencé à organiser et à dessiner de façon continue. Puis j'ai commencé à faire des châssis découpés, ces châssis ont la particularité d'être des boîtes noires: toute la surface est trouée mais on ne la voit pas, même lorsque l'on est à cinquante centimètres, on ne voit systématiquement rien, car j'ai créé ce que l'on appelle des "gouffres d'ombres", c'est-à-dire qu'il faut vraiment être dessus, se positionner sur le côté pour voir une forme découpée, un trou, un volume de fait, ou un creux plutôt. Donc ces formes noires sont la première action, elles viennent d'un motif très simple, un motif de grignotage que l'on appelle la manducation, le fait d'absorber, de manger, de grignoter des végétaux par des chenilles. C'est un être de métamorphose et de transformation, et j'utilise beaucoup cette image de transformation à travers la production artistique. Évidemment, les chenilles vont « manduquer » des ensembles pour être dans leur système de croissance, de métamorphose.*

Donc, qu'est-ce que la métamorphose ? C'est être d'un règne pour aller vers un autre règne, quelque chose que nous ne connaissons pas. C'est-à-dire que nous, nous ne sommes que de notre humanité. Pour voler, il nous faut une orthèse, pour voir, il nous faut une orthèse, mais imaginons dans un futur proche, et pas si loin finalement, un développement physique plus important, on aura forcément des prothèses dans l'oeil et le cerveau. Évidemment, être de la terre quand on est une chenille, c'est pour être à un moment donné du ciel : c'est vraiment ça la métamorphose du papillon.

Dans cette pièce-là, il y a d'abord ces trous qui ont été produits de deux façons: grâce à une perceuse électrique, puis une fois que la surface a été percée, je viens retravailler et redécouper tout l'intérieur avec une scie de bijoutier. C'est une scie à chantourner de bijoutier que j'ai acheté exprès pour ça, c'est avec cela que les bijoutiers font des découpes particulières. Donc, je viens affiner, augmenter les accidents. En général je grossis les phénomènes puis je crée un coffrage qui est à l'intérieur, comme une boîte noire dont le fond est capitonné par un papier noir très mat fabriqué en Angleterre qui est normalement essentiellement utilisé pour l'estampe, mais que j'utilise ici pour sa particularité d'être tellement mat qu'il absorbe la lumière, littéralement, lorsqu'on le met au fond.

Ensuite, je fabrique mes propres pigments, ils sont composés principalement de cinq éléments : d'un liant, c'est-à-dire une colle (là c'est de la colle à bois, tout simplement), d'alcool à 70° degrés, du pigment : du blanc de titane le plus fin possible, de la cendre de papier, et le dernier élément, c'est de la poudre d'aluminium. Vous voyez, vous avez une encre qui est très particulière, ce qui me permet d'avoir une encre extrêmement stable à la lumière, mais aussi une encre qui bouge ! La cendre de papier est une cendre qui est très blanche, légèrement grise mais qui tire vers le blanc, c'est une cendre de papier Arches : je prends le plus beau papier, c'est une volonté, un peu comme chez certains artistes, je pense à Cameron Jamie. Les dessins de Cameron Jamie sont des dessins extrêmement violents, maculés, il dénaturent la surface du papier de luxe qu'il utilise pour donner un aspect de profanation au support, puis il les abandonne pour qu'ils soient mangés en partie par des rats. Dans cette pièce « soliloque de la mouche » il se déroule des phénomène analogues, l'attaque du support fabriqué est une volonté première.

Je m'impose des rituels quand je travaille. Des rituels de transformation de la matière. C'est la base de la peinture. Les pigments que j'utilise sont aussi à base d'os calcinés. J'utilise des choses très organiques et effectivement également le principe de l'apparition en rapport avec le principe de l'estampe ou du monotype. Pour le motif c'est l'informe qui m'intéresse mais également les réseaux qui sont pour moi comme des pièges optiques, l'ensemble peut "faire monde", à un moment. Par exemple, l'élément pictural que l'on peut percevoir dans ce travail, ce sont des petits points mais qui ne sont pas des points. C'est vrai que c'est compliqué de dire que ce sont des points, parce que vous verrez, quand on est dessus, on voit que ce ne sont pas des points. Pourquoi? Car l'encre vient elle-même s'agglutiner, elle change tout le temps, sa propriété est en modification permanente, je les recouvre, donc elle ne va pas être la même, et surtout, quand j'essaie de faire des lignes avec des points, automatiquement la ligne devient complètement informe elle-même, elle progresse par agglutination de gouttes, tout simplement. Et le motif ici n'est né que de quelque chose qui n'est pas visible au départ : en fait il y a plusieurs façons de faire apparaître des motifs, j'utilise souvent le système du monotype, c'est-à-dire deux noirs différents, un noir mat et un noir brillant et je viens mettre dessus un papier que je viens décoller avec deux encres qui sont encore humides. Par le phénomène de surface amoureuse, l'une des encres va adhérer beaucoup plus fort au papier, et en décollant, je vais avoir des milliards de réticulations.

Ces réticulations, vous allez les trouver si l'on fait un fond de l'œil par exemple, on peut les trouver sur des ramifications qui sont liées à la peau, mais on ne les voit pas. Pour les voir, je viens incliner mon travail totalement à l'horizontale, je viens mettre une lampe à l'autre bout de l'atelier qui est très forte et je viens pointer avec ma plume, comme un sismographe, tout ce qui est différent. Le travail est donc uniquement un travail de relevé, comme un relevé topographique dans un territoire qui est donné, mais très rapidement, il apparaît des tas de choses. Au bout d'un moment, il se passe des phénomènes, des clinamens, des phénomènes atmosphériques d'humidité, de température : mon corps devient froid. Ce phénomène de froid augmente volontairement car en plus je cherche à économiser mes gestes.

Ces formats sont très grands, donc au bout d'un moment le corps se refroidit et je ne suis plus concentré que sur ce que je fais, et je mets parfois une heure à récupérer de la chaleur chez moi, car le froid rentre vraiment dans les os, c'est un phénomène très particulier [rire].

C'est comme un état d'hypnose, enfin d'auto-hypnose et évidemment au bout d'un moment se créent des sillons, des évènements, des recouvrements qui vont produire des formes qui ressemblent à des formes naturelles mais qui n'en sont absolument pas, des formes de débords, d'excroissances, des formes de lignages, d'éclairs, j'utilise beaucoup d'images mais il y a beaucoup d'effluves." ●

Alexis Trousset, ***Soliloque de la mouche***, 133 x 117 cm, 2017
Laque noire et encre à base de cendres et de poussières d'aluminium sur chassis-caisson découpé et troué.

...l'eau-forte

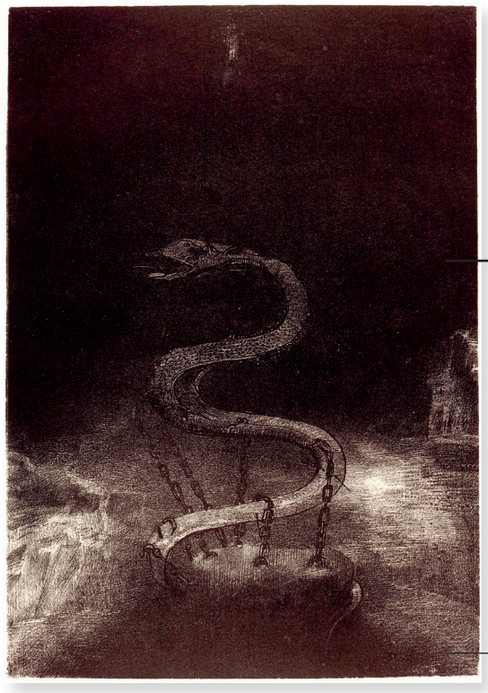
«La gravure à l'eau-forte (surnommée la gravure du peintre) est une invention de la fin du Moyen-Âge. Pour réaliser une eau-forte il faut prendre une plaque de zinc ou de cuivre, vous la recouvrez d'un vernis, vous dénudez l'acier en gravant sur le vernis, vous plongez le tout dans de l'acide, de l'acide nitrique ou le mordant hollandais que Rembrandt utilisait, c'est un mélange de nitrique et de chlorhydrique qui est extrêmement dangereux et qui vient travailler le cuivre en profondeur et très finement, c'est le résultat de cette opération que l'on va imprimer.»

Rembrandt, ***Autoportrait aux yeux hagards***, 1630
Eau-forte et burin. 50 x 43 mm,
BnF, département des Estampes.

...chaos

« J'aimerais bien avoir le chaos dans ma poche, tu sais, j'ouvre et... (bruit d'explosion)"

Bernard Picart (1673-1733),
Le chaos ou l'origine du monde, 1733
Gravure sur cuivre à l'eau-forte en taille-douce.



...l'apocalypse

*«Qu'est-ce que c'est que l'apocalypse ? Lisez l'apocalypse de Saint Jean ! Le mot apocalypse veut dire révélation, c'est une **révélation** de la parousie, la chute des temps. Dans le monde chrétien on entre en apocalypse à partir du cinquième siècle et à partir de ce moment-là on vit dans ce monde linéaire qui n'est plus basé sur un monde cyclique qui était le temps païen, un temps cyclique bercé par des saisons: printemps, été, automne, hiver... l'idée d'une éternité, d'un éternel recommencement. Mais avec l'apocalypse arrive la chute des temps, la fin. La révélation dans l'apocalypse c'est véritablement la chute des temps qui créé la perspective d'un monde linéaire, avec un début et une fin ».*

Odilon Redon, ***Apocalypse de Saint-Jean*** (Et le lia pour mille ans), 1899
Lithographie, 30 x 21 cm, National Gallery of Art, Washington.

...la Fabrique (collective) en résidence avec les étudiants

«Notre objectif c'est de travailler de façon collective, de créer une œuvre qui pourra fonctionner comme un grand corps, comme un « organisme ».
Le mot organisme est utilisé ici au sens de l'organisation des organes dans le corps. L'organisation classique des organes dans un corps humain c'est le cœur à gauche et le foie à droite, les deux poumons au bon endroit et les yeux à leur place. Si on regarde la peinture moderne, notamment l'oeuvre de Picasso ou celle de Francis Bacon, on trouve une remise en question des organes hiérarchisés dans le corps, surtout chez Picasso. Les organes du corps dans sa peinture se délocalisent, il peut y avoir plusieurs yeux, les yeux peuvent prendre la place de d'autres organes....

*Ce que je veux créer avec les étudiants, c'est une sorte de grand corps, de grand « organon » de formes qui vont s'agglutiner à base de polygones irréguliers. Les étudiants vont réaliser une grande gravure et on l'imprimera le jour du vernissage. La particularité de cette impression c'est qu'elle sera pensée comme une performance sur la problématique de « la fabrique » et du chaos. C'est un travail où nous allons devoir nous engager physiquement ! Donc l'idée de cette exposition, c'est de créer une **fabrique** ».*

Étudiants de la classe préparatoire littéraire, option arts plastiques
® Photographie Grégory Fenoglio

...PAUL KLEE, *un point dans le chaos*

«L'une des constantes de mon travail depuis le début, c'est de créer des sortes de matrices processuelles (architectoniques) uniques, au sens où pouvaient l'entendre les constructivistes, c'est la construction d'éléments qui se combinent, qui oscillent sans cesse entre le désir d'organisation et celui de se désorganiser. C'est vraiment le chaos. Mais quand je parle du chaos, ce n'est pas le chaos social ou politique, c'est vraiment le chaos théorique où des systèmes déterministes et aléatoires sont en modulation constante et imprévisible. Les modulations d'un système m'intéressent beaucoup. C'est presque une vision libertaire et esthétique puisque la fonction du libertaire c'est de mettre en place un ordre sans pouvoir. Les gens pensent qu'un libertaire c'est quelqu'un qui n'a pas d'ordre, mais un libertaire c'est quelqu'un qui a un système d'organisation basé sur un ordre précis mais qui ne veut pas créer de structure pyramidale.

Mes formes sont des agencements, selon des dérives, des modifications à l'intérieur d'elles-mêmes, elles finissent par traverser des règnes: végétal, organique et minéral. Quand je m'en suis rendu compte, j'ai développé tout un travail, avec un vocabulaire, en étant en recherche de ces règles, jusqu'au moment où je suis arrivé à des séries qui ressemblaient à des formes de givre ou de condensation.

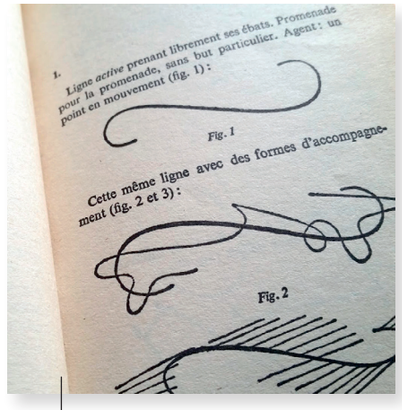

1. Ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement (fig. 1) :

Fig. 1

Cette même ligne avec des formes d'accompagnement (fig. 2 et 3) :

Fig. 2

Paul Klee, ***Esquisses Pédagogiques***, 1925

*J'ai le souvenir d'un texte que j'avais lu de Paul Klee sur le « Point gris », qui était pour lui le point le plus radical, le point gris est un potentiel au sens philosophique, artistique, esthétique: un potentiel de devenir des formes. Donc je suis revenu au point. Cela n'est pas arrivé tout de suite parce qu'il a fallu que je trouve l'instrument pour pouvoir le faire. Ce n'était pas en gravure que je pouvais le trouver dans un premier temps, j'ai alors utilisé une plume d'acier tubulaire du 17e siècle, après j'ai utilisé un stylo à plume Pelikan muni d'une pompe avec un débit constant (crée en 1929). Ensuite, avec des recherches, je me suis rendu compte que je pouvais introduire mes propres pigments (un mélange d'alcool, de cendres blanches, de blanc de titane et de poudre d'aluminium) à l'intérieur du stylo, et donc je suis passé du noir et blanc au blanc sur fond noir. En faisant cela j'ai obtenu une **macule** ».*

à propos de...

...LEROY

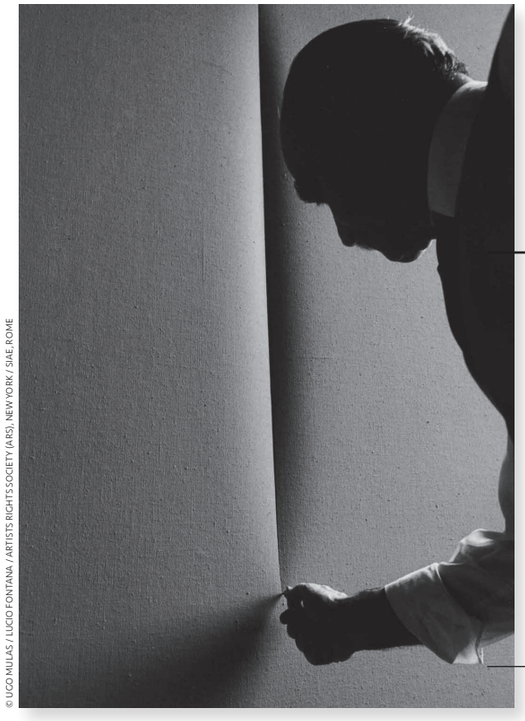
Eugène Leroy (1910-2000), ***Vieil homme et tête de mort***, 1965, eau-forte sur papier, 37.7 x 28 cm. Inv. 2005.7.1. MUba Eugène Leroy, Tourcoing.

«Quand je suis arrivé aux Beaux-Arts de Tourcoing comme étudiant, le premier artiste que j'ai regardé c'est Eugène Leroy, parce que Eugène Leroy est un graveur au départ, et mon professeur de gravure m'a dit : "Il faut que tu ailles voir le travail de Leroy. Je suis allé au musée, je n'ai pas aimé du tout ses peintures, au départ, j'ai trouvé que c'étaient des croûtes, en fait [Rires]. Donc je me suis dit "C'est vraiment des croûtes".

Et puis aux Beaux-Arts, il y avait un peu cette espèce de champ d'hostilité autour de la peinture, il fallait faire autre chose, du multimédias et de la vidéo et regarder les petites vedettes du moment, du coup par opposition à la doxa imposée par mes professeurs j'ai pris en affection Eugène. Ensuite je l'ai rencontré plusieurs fois, j'ai visité son atelier et là tout a changé ce fut un choc: la lumière dans un amas, une coagulation de peintre, extraordinaire !

Depuis, dès que j'ai un doute, je vais voir sa peinture ou sa gravure au MuBA à Tourcoing (...) Leroy, à la fin de sa vie a même dit qu'il voulait devenir Mondrian ! Il cherchait un ordre qui est à l'intérieur, comme une sorte de structure élémentaire qui serait à l'intérieur de sa peinture. Quand j'ai rencontré la gravure d'Eugène je me suis dit "Qu'est-ce que c'est mal imprimé, c'est pas possible !" "Je vais faire tout à fait l'inverse d'Eugène Leroy, je vais d'abord apprendre à très bien d'imprimer", puis une fois que j'ai eu très bien imprimé, je me suis dit "Oui, c'est très bien imprimé, mais est-ce qu'il n'y a pas autre chose ? Évidemment, au bout d'un moment, j'ai commencé à étudier la gravure anglaise avec ses flous, qui utilise le même système qu'Eugène Leroy, c'est-à-dire des grisailles, je suis tombé amoureux des grisailles, du noir et blanc évidemment, mais surtout des grisailles.

Le tirage est très important comme en photographie, la gravure c'est partir de la matière la plus sale qui soit, cette matière noire qui rentre dans les sillons, ça se nettoie très difficilement. Vous partez de quelque chose pour arriver à quelque chose qui est complètement aux antipodes, quelque chose de très désincarné finalement, qui est un résidu de plein d'opération. On part du bas matérialisme (matière) pour monter vers une épreuve révélée (une estampe). La gravure c'est voir le ciel dans une flaque de boue. Dans la gravure, on est vraiment dans ce rapport-là, c'est un rapport quasi gnostique au monde ».



© UGO MULAS / LUCIO FONTANA / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / SIAE, ROME

...LUCIO FONTANA

«À quel moment a-t-on regardé des oeuvres d'art plastiquement et à partir de quel moment les artistes ont-ils fait des oeuvres d'art qui n'étaient que plastique, qui n'avaient que des rapports avec une plasticité ? Ce phénomène de plasticité totale je le trouve chez Lucio Fontana. En plus, lui se revendique des futuristes et de l'héritage futuriste : le thème de la vitesse, le fait de trancher la toile, la découper... Toute sa pratique est géniale, il était passionné de cartes, de cartographie stellaire, je retrouve vraiment des liens avec mon travail, sur la pensée esthétique. »

Ugo Mulas, ***Lucio Fontana***, Milano, 1964,
photographie gélatino-argentique, 50,2 x 60,3 cm

Remerciements

Alexis TROUSSET
Artiste en résidence

Les élèves d'hypokhâgne
et de khâgne en option arts plastiques
(CPGE, Arras)

Fabien JOVENET et les élèves
de la classe CHAAP

Monelle BINET
Membre associée à L'être lieu

Mélodie CARPENTIER
Service civique

Valentine ACHTE, Brieuc CRÈS, Paul KRULIC,
Robin POUPON, Jean Baptiste IRUTINGABO,
Étudiants assistants, Esä (Ecole supérieure d'art Dunkerque-Tourcoing

Guillaume PETIT
Assistant atelier

Hervé LESIEUR, David GOMMEZ
Artistes intervenants

François BOMPAIRE, Adeline LIÉBERT
Relecteurs, correction orthographique

50° NORD – 3° EST
pôle arts visuels Hauts-de-France
& territoires transfrontaliers

Le personnel de la Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Frédéric VIEBAN
Proviseur

Armelle GUILLARD
Proviseure Adjointe du site Carnot

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Attachée d'administration

Olivier LANDAS
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILLE
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER
Magasinier

Catherine COLLELA, Isabelle PETIT,
Béatrice THORÉ, Romain GERVAIS,
Audrey DE COCK et Magali BOITELLE.
Agents polyvalents d'entretien

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

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

Aude VILETTE-TORILLEC
Adjointe en charge de l'Attractivité, de l'Art de Vivre et du Tourisme

L'Association d'Action Educative du Pas-de-Calais · AAE 62

Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD
Chargée de mission Culture

Le Rectorat de l'académie de Lille

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

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

La Région Hauts-de-France

Ont participé à cette publication :

Zoé BATISSE
Reine-Marie BÉRARD
Monelle BINET
Lilou BOLLARD
Fantine BONIN
Arnaud BOUANICHE
Jeanne BRU
Josephine CHOQUEL
Antoni COLLOT
Charlotte DANIEL
Séléné DEKEYSER-ACQUART
Yann DELATTRE
Éléonore DELTOMBE
Mathys DOMERGUE
Océane FAUCHEUX
Grégory FENOGLIO
Lisa GAGNE
Élise GILLON-BAVARO
Héloïse GRANDOU
Jeanne HARPAGES
Sarah JANDOS
Bérénys KWIATKOWSKI
Valentine LAGOUCHE
Thibaut LEBLANC
Carol-Anne LEFEVRE
Elodie LEGENDRE
Pauline LESERRE
Ismaël LESUEUR
Adeline LIÉBERT
Philippe LOUGUET
Maxime MANAC'H
Gaspard MARAIS-JOURAN
Patricia MARSZAL
Lisa MONIER
Nils RADIGOIS
Lou-Anne RUET
Claude SLOWIK
Zélie TAFFEIREN
Noémie TAFFIN
Tristan TREMEAU
Alexis TROUSSET
Inès VERLY

Responsable de la publication : Gregory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr
Impression : 1 000 exemplaires / Exaprint

Association L'être lieu
21 bd Carnot - 62000 ARRAS

letrelieu@hotmail.fr

www.letrelieu.com

facebook > L'être lieu

l'être lieu

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT
21 bd. Carnot ARRAS — **letrelieu.com**

Promesses du chaos
Alexis Trousset

Exposition du 27 mars au 16 avril 2023
Accès libre et gratuit sur tous les évènements

Visites accompagnées par les étudiants-médiateurs
tous les jours en semaine de 18h à 19h30 et le week-end de 14h à 18h.
D'autres créneaux de visites sur rendez-vous, contactez-nous à cette adresse : letrelieu@hotmail.fr

2012 10 ans 2022

Nous avons le plaisir de vous retrouver à L'être lieu pour une nouvelle année, la dixième de notre association !

Cet anniversaire a été l'occasion de plonger dans nos archives pour vous présenter les résidences artistiques menées depuis 2012 sur un tout nouveau site internet:

letrelieu.com

L'être lieu est une association à but non lucratif fondée en 2012 par des professeurs et des élèves.
En tant que laboratoire d'une réflexion sur l'art contemporain, L'être lieu se définit sur des identités plurielles :
lieu de résidence, d'expériences pédagogiques et de création artistique.

Alexis Trousset, ***Bruissement et amas 2***, 65 x 85cm, chassis en bois, encre de cendre, poudre d'aluminium, 2023. Photographie © Olivier Despicht

l'être lieu

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

2012 10 ans 2022