

QUELQUE CHOSE D'ABORD DISPARAIT

Un regard sur l'art adossé à l'exposition d'Estefania Peñafiel Loaiza à la Maison Salvan

Juin 2016 - Marion Viollet

Une exposition telle que celle d'Estefania Peñafiel Loaiza à la Maison Salvan nécessite du temps. Les œuvres, subtiles, soignées et discrètes, se dévoilent cependant progressivement, permettant d'affiner leur lecture.

Un premier tour d'horizon révèle tout d'abord cinquante-quatre cadres, sortes de petites îles de cendres aux frontières mouvantes, fruits de la combustion de journaux (*Une certaine idée du paradis*, 2011). La salle suivante dévoile une vidéo, *Sans titre (paysage)* (2008) : une main tenant un stylo semble effacer trois mots : « l'horizon d'abord disparaît ». La phrase a été écrite à l'envers sous l'objectif d'une caméra ; puis la vidéo a été diffusée à rebours, donnant l'impression que le stylo efface les mots. Ces derniers sont tirés d'un ouvrage d'Henri Michaux, *Ecuador* (1929), évoquant le voyage de l'auteur en Equateur, pays d'origine de la plasticienne.

Sur plusieurs murs du lieu sont contrecollées des photographies de grand format (*Un air d'accueil*, 2013-2015), sous-bois à la lisière du lisible, espace désertique. Deux cimaises ont été ajoutées pour accueillir ces images, masquant partiellement une fenêtre et une cheminée. Enfin, un long rouleau de papier se déverse sur le sol d'une autre salle ; il est recouvert d'un texte en braille, faisant écho à une vidéo sur laquelle une main lit une écriture braille (*La visibilité est un piège*, 2009). Le son de cette vidéo baigne l'ensemble du lieu dans une atmosphère étrange.

Chacune de ces œuvres met en relief les caractéristiques de la Maison Salvan, leur sobriété rendant plus présentes les matières des murs et des sols. D'autres interventions sont très discrètes : les visiteurs connaissant le lieu découvriront qu'un passage a été clos entre deux salles, comme s'il n'avait jamais existé. Tandis qu'une cimaise et des poutres accueillent des livres usagers ou anciens. Dans l'une des pièces, des livres sont ainsi coincés en tension entre les solives : si quelqu'un veut emprunter un ouvrage de cette bibliothèque suspendue, il risque de se blesser ou de mettre en péril son équilibre précaire. Cela ne fait-il référence au fait que la culture et notamment l'art contemporain ont permis la réhabilitation de bien des lieux, usines, châteaux, maisons... dont certains tombaient en ruine ? Grâce à cette nouvelle fonction, des traces d'histoires locales ont survécu, tout en permettant comme dans cette ancienne habitation de Labège, que des artistes travaillent sur leurs caractéristiques.

Néanmoins la culture est aujourd'hui en équilibre précaire, moins soutenue peut-être ou considérée avec moins d'intérêt. Il en faudrait peu pour la déstabiliser...

Un grand nombre d'œuvres contemporaines sollicite des écrits rendus inaccessibles ou illisibles. L'artiste mexicain Jorge Méndez Blake trouble la déambulation du spectateur en dressant au milieu du lieu d'exposition un mur de briques (*El Castillo*, 2008) Mais sa régularité est perturbée par la présence d'un petit obstacle à sa base même : un exemplaire du *Château* de Franz Kafka (publié en 1926). Dans cet ouvrage, un arpenteur, K., se rend dans un village dépendant d'un château, qui en gère l'administration. K. souhaite y entrer pour officialiser ses fonctions. Mais le château lui demeurera inaccessible ; les villageois ne veulent ou ne peuvent pas l'aider. L'arpenteur continuera ainsi vainement à atteindre son but, revoyant sans cesse ses ambitions à la baisse. On ignore tout au long du livre qui tire les ficelles, du personnage principal, de ce château sans visage ou des villageois.

L'œuvre de Jorge Méndez Blake possède la même ambiguïté : le livre est-il écrasé par une force aveugle, ou met-il en péril son équilibre ? Est-il infiltré ou prisonnier ?

Claudio Parmiggiani d'une autre manière, évoque une littérature détruite dans ses « Delocazione » (déplacements). Depuis 1970 l'artiste a réalisé à plusieurs reprises dans des lieux à forte charge symbolique, ces interventions suivant un protocole dangereux. Des objets sont brûlés, le feu est contrôlé, puis éteint. Les éléments carbonisés sont ensuite sortis de la salle, la trace des cendres sur les parois faisant œuvre. Selon l'artiste, « *Les matériaux pour réaliser ces espaces, poussière, suie, et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes [...]. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs d'Hiroshima.*¹ » Ce geste, puissant, destructeur et pourtant invisible aux yeux du spectateur, n'est pas non plus sans rappeler les autodafés ou la disparition de lieux de savoir comme la bibliothèque d'Alexandrie, dont on garde pourtant toujours le souvenir. En détruisant des ouvrages il fait naître une image, un vestige. Cette œuvre n'est violente que pour la catastrophe qu'elle suggère. Elle-même est fragile, temporaire, comme la cendre qui s'insinue partout mais s'altère si on la touche. Ces livres brûlés n'étaient probablement plus précieux pour personne, oubliés des bibliothèques, surplus de librairies, mauvais livres ou livres abîmés... Ils retrouvent une aura et une valeur par leur disparition même.

Si l'on ne peut lire les ouvrages qu'expose Estefania Peñafiel Loaiza dans des endroits inaccessibles, leurs tranches sont parfois déchiffrables : *Petit manuel de psychothérapie des migrants*, *Ailleurs* d'Henri Michaux, *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino, *La Frontière* de Pascal Quignard... Entre autres titres, on découvre aussi deux exemplaires des *Armes secrètes*, de Julio Cortázar.

Un corpus dont certains titres sont souvent cités par les plasticiens : il est question de frontières réelles, de territoires indécis ou de voyages imaginaires, de souffrances et de guerres, thématiques omniprésentes dans l'art contemporain, ce qui prouve si cela est nécessaire, à quel point l'art entre en résonance avec son époque et ses difficultés.

On ignore si les livres sont des éléments fondamentaux de l'architecture ou s'ils en sont prisonniers. L'éclairage d'une des salles, mettant en lumière un discret garde-fou devenue grillage ou barreaux envahissants, semble filer la métaphore de la prison, confirmée par le contenu du texte en braille : le livret de médiation nous apprend qu'il s'agit d'une traduction d'un chapitre de *Surveiller et Punir* de Michel Foucault. L'ouvrage retrace l'évolution des prisons, abolissant progressivement les châtiments corporels, les exécutions publiques, se refermant sur elle-même pour mieux étudier et contrôler les corps ; l'extrait traduit en braille évoque précisément le système panoptique imaginé par Jeremy Bentham. Le titre de l'œuvre d'Estefania Peñafiel Loaiza, *La visibilité est un piège*, suggère lui-même le contrôle de nos vies par le seul visible, qui nous mène parfois à des conclusions erronées. Ici le non-voyant, en général considéré comme prisonnier de son handicap, est le plus à même de comprendre le sens profond de l'œuvre (si toutefois il lit couramment le braille, ce qui est le cas de 10 à 15 % des malvoyants ou non-voyants seulement).

Notre œil ne nous est pas non plus d'une grande aide pour déchiffrer les grandes photographies : elles ont pour source des enregistrements de caméras de vidéosurveillance postés sur Internet, sur

1 <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html>

lesquels des clandestins passent une frontière. La plasticienne a laissé l'obturateur de son appareil photo ouvert le temps de la vidéo. L'image de ce fait est floue, presque illisible. On ne soupçonne pas son sujet, les clandestins sont devenus invisibles.

Pour davantage saisir l'atmosphère dans laquelle est plongée l'exposition, il est utile de lire la courte nouvelle qui lui donne son titre, *Casa tomada* de l'écrivain argentin Julio Cortázar (publié en 1946), dont le nom était présent sur deux des tranches d'ouvrages coincés entre les solives.

Un frère et une sœur entretiennent quotidiennement leur maison familiale, puis lui s'occupe à lire, elle à tricoter. Ils vivent de leurs rentes et apprécient cette existence simple et calme, qu'ils passent pour l'essentiel dans une partie de la maison composée d'un grand salon, deux chambres, salle de bain et cuisine. Au bout d'un couloir, une porte mène à des salles qu'ils utilisent peu, bibliothèque, salon... Un jour, dans cette partie de la maison, des bruits se font entendre. Le frère ferme rapidement la porte de communication, et annonce à sa sœur qu'ils ne pourront désormais plus s'y rendre. Ils regrettent un peu au départ les livres de la bibliothèque et d'autres petites choses restées dans l'autre partie de la maison. Mais s'en arrangent et poursuivent leur vie. Un jour, du bruit se fait à nouveau entendre, mais dans leur cuisine cette fois. Ils sortent sans rien emporter, verrouillent la porte d'entrée. Leur maison est occupée, le lecteur ignore par qui mais le frère et la sœur semblent le savoir. Des êtres malfaisants probablement, qui pourtant ne les blessent pas physiquement. Ils sont désormais démunis, jettent la clef et partent.

Bien que les deux maisons n'aient en commun qu'une dimension domestique, Estefania Peñafiel Loiza est parvenue à créer d'étonnantes connexions entre la Maison Salvan et la Casa tomada du récit : en 2010, des travaux ont confirmé la vocation culturelle de la Maison Salvan, une grande salle d'exposition ayant pris la place des anciennes commodités. Une partie est clairement domestique, l'autre exclusivement culturelle, créée pour les expositions.

Entre l'ancien et le nouveau, une ouverture a été créée, rebouchée par l'artiste pour l'exposition. De la même manière, dans la nouvelle, les premières salles hantées sont davantage dédiées à la culture, aux fonctions d'apparat, tandis que le narrateur et sa sœur vivent dans des pièces qui pourraient s'apparenter à un appartement moderne. Les lieux se fondent, l'atmosphère devient commune. Comme le narrateur, nous parcourons ce lieu familier en prenant conscience qu'il est habité par des choses qui nous échappent. Ses fantômes sont pour nous les œuvres aux sens nombreux et cachés. L'objet du malaise n'est pas vraiment nommé : le bruit de frottement dès l'entrée de la Maison Salvan ? la déambulation habituelle dérangée par des obstacles qui troublent nos repères ? les cheminées et fenêtres masquées ? les livres inaccessibles ?

La nouvelle met en relief ce malaise, nous sommes à la fois dans l'espace domestique mis en avant par la sobriété des œuvres, et dans un espace autre, liminaire pour reprendre un terme cher à l'artiste. Les grandes photographies de frontières, ouverture et fermeture à la fois, ajoutent au trouble d'un présent que nous avons parfois du mal à appréhender : où se situent ces frontières ? Que disent-elles de cet empêchement de changer de vie, d'atteindre un ailleurs plus prometteur ? De la volonté des hommes d'empêcher d'autres hommes de s'installer dans un territoire qu'ils considèrent leur ?

La question est d'actualité. Elle est posée par Bouchra Khalili qui sur une durée de trois ans, a échangé avec des personnes de différents pays ayant immigré dans l'aire méditerranéenne ([The Mapping Journey Project](#), 2008-2011). Huit sérigraphies ([The Constellations](#), 2011) sont la dernière phase du projet. Il s'agit des itinéraires clandestins dessinés par chaque immigrant sur une carte, ensuite remplacée par un fond bleu. Les repères géographiques ayant été effacés, les tracés composent une cartographie secrète, proche des cartes des étoiles. Une dimension onirique baigne ce qui fut probablement une série d'épreuves pour chaque être, que chaque nouvelle escale, chaque nouvelle frontière franchie, rapprochait de son but.

La question des frontières souvent arbitraires qu'a dessinées l'homme, est abordée sous le prisme de l'individu et de sa lutte pour la liberté. Certaines frontières peuvent être surmontables, fragiles comme un dessin de cendres, quand une volonté farouche de les dépasser leur est opposée. Mais l'horizon plein d'espoir qu'imaginent ceux qui migrent est une ligne tout aussi fragile et arbitraire, comme cette ligne que trace à la gomme Estefania Peñafiel Loaiza ([Mirage\(s\) 2.ligne imaginaire \(équateur\)](#), 2005). Trois de ses œuvres sont intitulées « Mirage », chacune évoquant des personnes disparues, des événements oubliés ou comme ici une ligne invisible, celle de l'Equateur. Ce sont les conquérants espagnols qui ont ainsi nommé pour sa position sur le globe, ce pays qui aujourd'hui accueille le plus grand nombre d'immigrés en Amérique Latine, fuyant des conflits, cherchant du travail.

La gomme est un outil cher à cette artiste. L'effacement, la disparition, le fragment sont des termes essentiels de son travail. Elle gomme depuis des années, dans les journaux, les silhouettes des anonymes photographiés par hasard ou pour illustrer le propos du journaliste ([Sans titre \(figurants\)](#), depuis 2009). En les effaçant elle leur rend une présence. Et comme s'il s'agissait des cendres de leur corps, elle récolte les pelures de gomme avec soin, les enferme dans de petites fioles numérotées. Une liste indique les journaux dont chaque résidu est issu. Les pages des journaux dévoilent les fantômes de ces figurants qui peuplent les photos sans accrocher le regard. Et notamment les groupes sociaux devenus des images-signes, migrants, SDF, ouvriers, que seule une légende identifie en masse.

Estefania Peñafiel Loaiza rend la présence fantomatique par cet effacement, profitant de la médiocre qualité des journaux jetables pour effacer une encre à peine fixée.

Luttant contre l'oubli, l'artiste mexicain Ilán Lieberman opère une démarche inverse, qui tout autant met l'accent sur la piètre qualité d'impression des journaux. De nombreux petits dessins dans de grands cadres s'alignent ([Niño perdido](#), 2005-2009). Dessous une loupe et un cartel, par exemple : « Jonathan Mirando García, 7 ans. Disparu dans le quartier de Tlapán à Mexico le 22 novembre 2006. Signes particuliers : un grain de beauté sur le nez. » Environ 45000 enfants sont portés disparus au Mexique. Les annonces et affiches parsèment les rues de la capitale et ont inspiré l'œuvre à cet artiste : pendant trois ans, il a reproduit cent de ces images mal imprimées à l'aide d'un microscope, comme pour rendre hommage à ces enfants dont les photos côtoient dans les journaux des annonces ou des faits-divers sordides. L'artiste traduit le manque d'attention qu'y porte la société, oubliant vite chaque histoire tant les petits disparus, pourtant chers à leur famille sans doute, sont nombreux.

Cet attachement à l'image qui disparaît, s'efface et se révèle par son absence intéresse les plasticiens à travers le monde. Hiroshi Sugimoto se consacre à la fin des années 1970 à la série « [Theaters](#) » : il photographie aux USA des théâtres à l'italienne des années 1920/1930, reconvertis en

salles de cinéma. Se basant sur la durée du film présenté le jour de sa venue, il laisse son appareil photo en pause lente enregistrer les moindres détails de ces décors généralement dans l'ombre, et ici éclairés par la projection. Ce protocole d'enregistrement rappelle celui qui donne lieu aux images de frontières d'Estefania Peñafiel Loaiza : en laissant l'appareil en pause lente, on enregistre à la fois tout et presque plus rien. Les mouvements s'effacent, le vivant, le pérenne ne laisse presque pas d'empreinte ; ne subsiste que le décor fixe et une image parfois aux marges du réel. Un décor spectral. Dans la série du photographe japonais l'œuvre cinématographique disparaît au profit du contexte de la projection, l'objet-salle de cinéma est révélé par l'œuvre.

Maïder Fortuné met quant à elle l'accent sur la dimension matérielle de l'œuvre littéraire. Comme si elle secouait les pages d'un livre, elle crée des accumulations de petites lettres, celles qui composent les tirades de personnages de théâtre de la mythologie antique, des tragédies classiques ou modernes. Hamlet, Lady Mac Beth, Romeo, Juliette, Falstaff, Antigone, Salomé, Oedipe... prennent corps dans ces tas de lettres accumulées dans des boîtes à leur nom. Qu'en reste-t-il sinon des mots désormais éclatés, illisibles ?

Le titre de la série, « [Characters](#) » (2008), crée une équivalence entre characters, personnages de fiction en anglais, et caractère, le signe écrit. Les tirades évoquant les conflits intérieurs, les hauts faits, les états d'âme violents ou désespérés se résument à ces caractères typographiques dignes d'un potage-alphabet. Les tas ne sont pas tous aussi épais, selon l'importance du personnage dans le récit. Tout ce qui le constitue est rassemblé, sans qu'on n'en devine rien. Ces boîtes sont comme des urnes contenant leurs cendres, pour reprendre l'analogie de la critique d'art Nathalie Pignet. Dans quelle mesure cela ne souligne-t-il pas aussi le fait que nous identifions tous ces célèbres personnages, sans pourtant avoir nécessairement lu les ouvrages qui les mettent en scène ?

Les œuvres littéraires interpellent les artistes contemporains qui se les réapproprient de bien des manières, à l'instar d'Estefania Peñafiel Loaiza quand elle reprend quelques mots d'*Ecuador* d'Henri Michaux. Sépand Danesh a quant à lui choisi de réécrire à la main *A la recherche du temps perdu* ([Ombre de mémoire](#), depuis 2006). Le jeune artiste d'origine iranienne s'est attaqué au monument de Marcel Proust, captivé comme lui par la question de la mémoire. Arrivé en France à douze ans, Sépand Danesh a appris la langue en recopiant des livres entiers. Il a continué cette pratique en entamant ce projet, il y a dix ans : il copie chaque phrase entre les lignes imprimées, réappropriation sous forme d'ombre portée qui paradoxalement rend la lecture de l'une ou l'autre des versions presque impossible. Son œuvre pas plus que celle de Proust ne se donne, il faut en chercher le sens.

Jérémie Bennequin, à l'instar d'Estefania Peñafiel Loaiza a une pratique de gommage. Il s'attèle aussi à l'œuvre de Marcel Proust, qu'il efface chaque jour depuis 2008 ([Ommage à la Recherche du temps perdu](#)). Le gommage laisse parfois quelques traces, comme un palimpseste, parfois tout disparaît. Entre hommage et gommage, il intitule l'œuvre *Ommage*. Son œuvre performative, pratique discrète et solitaire, est tantôt présentée sous forme de livres d'artistes, de photographies, de performances publiques, de conseils pour bien gommer, de blog, de boîtes qui, comme les flacons d'Estefania Peñafiel Loaiza, contiennent les résidus de son action. L'effacement scriptoclaste, pour reprendre un terme appliqué à son œuvre, fragilise le papier, l'affine, le ponce.

Il existe une dimension sacrilège dans ce geste, qui pourtant rend plus vibrante la présence du texte : la littérature a pour support le papier mais cet art parle avant tout à l'esprit, à l'imaginaire, à la capacité d'abstraction... Peut-être est-ce aussi un sens de la pratique de Jérémie Bennequin qui s'intéresse à d'autres écrivains, Stéphane Mallarmé par exemple. Les mots de son plus célèbre poème, [Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard](#) (1897), sont mystérieusement disposés sur

l'espace de la page. Les interprétations de ce geste sont multiples, et Jérémie Bennequin les enrichit en découvrant que le poème se lit de manière réversible, du début à la fin et de la fin au début. Il donnera corps à cette constatation dans un nouveau livre d'artiste, [Le Hasard n'abolira jamais un Coup de Dés](#) (2014). Il réalise cette étrangeté non en consultant l'ouvrage du poète lui-même, mais en feuilletant à l'envers le livre-hommage de Marcel Broodthaers ([Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, 1969](#)), dans lequel l'artiste belge reprend l'œuvre de Mallarmé en effaçant chaque phrase sous un pavé noir. Encore une entreprise d'effacement, qui ici remet en avant la spatialisation du texte sur les pages, et semble ainsi souligner un mouvement de pensée. L'artiste belge a souvent fait référence au vide, à l'absent, au caché ou au disparu, comme lorsqu'il écrit sous la pluie un texte à l'encre, qui se dilue sitôt que la plume touche le papier ([La Pluie, 1969](#)). Un texte qui s'efface au rythme du stylo, retour à l'exposition d'Estefania Peñafiel Loaiza, à ses références littéraires et à ses non-dits.

Cette exposition foisonnante pourrait donner lieu à de nombreuses lectures : question des frontières et de l'immigration, évocation de l'emprisonnement, de la place de la littérature, de l'importance accordée au regard qui empêche souvent de dépasser les apparences... Quelle que soit la voie choisie, elle permet à chacun de déchiffrer ces œuvres riches et de guetter les indices semés par la plasticienne. En faisant le choix de gommer un peu les liens qui la rattachent à ce que l'on connaît, l'œuvre devient ainsi une énigme. Chaque visiteur est enquêteur, il ne parviendra pas à une vérité unique mais découvrira ce que l'œuvre lui évoque personnellement, et ce qu'elle lui apprend sur son propre regard.