

## VOUS EGRATIGNER

« Croisons les regards » sur l'exposition Ronce – Jan Kopp  
Marion Viollet, samedi 12 juin 2022, Maison Salvan

La ronce envahissant un lieu, est un motif digne d'un conte. Ce sont celles qui cerclent les tours du château de La Bête et en parcourent les pièces. Celles aussi qui interdisent l'accès à la Belle, repoussant les chevaliers prétendant la sauver de son sommeil. La ronce porte deux qualités qui en font un bon ingrédient pour les contes : elle griffe, déchire, lacère, et elle est infranchissable.

On peut effectivement imaginer que celles de l'exposition de Jan Kopp peuvent griffer. Quant à être infranchissables, non, ce n'est pas le cas. Au 21<sup>e</sup> siècle, les ronces ne peuvent plus représenter une telle barrière dans un lieu ouvert au public, ou si tel est le cas il est peu probable que nous ayons à en craindre les épines. Quant à l'idée de protéger le château-Salvan de notre intrusion, une alarme serait autrement plus efficace. L'immatériel protège ainsi davantage le lieu d'exposition et ses visiteurs que le matériel. Les normes de sécurité (tacites ou rédigées) défendent mieux le spectateur des griffures qu'une armure.

Dans l'exposition « Ronce », il est évident que de la ronce ou du visiteur, celui qui représente le plus de danger pour l'autre est le second. La ronce est fragile, pansée de plâtre, elle traverse délicatement l'espace, élégamment mais artificiellement aussi, composant un décor. Si cette sculpture pénétrable de Jan Kopp envahit le lieu, c'est avec notre consentement, en nous ménageant des passages qui tout au plus nous feront courber la tête.

La société contemporaine accorde une place centrale au confort : une certaine ergonomie facilite les déplacements, la communication, la restauration et accompagne nos gestes au risque parfois de les anesthésier. Il n'est qu'observer la modification de notre seuil de tolérance à l'inconfort, pour constater que ce dernier est un des maux à combattre pour les sociétés les plus aisées.

Or l'inconfort est un levier efficace de l'art pour solliciter notre attention. A la différence du scandale, outrancier, l'inconfort décale subtilement notre expérience pour que ce que l'on pensait familier nous dérange. S'il provoque parfois l'agacement ou la colère, ces réactions en disent davantage sur notre difficulté à accepter de l'accueillir, que sur l'œuvre elle-même. A la Maison Salvan l'inconfort passe par le déplacement de nos corps, qui potentiellement pourraient détériorer l'installation en l'effleurant. Mais il peut être d'autre nature.

Confort signifie « ce qui rend fort ». On utilise couramment ce terme pour évoquer le bien-être matériel et moral. L'inconfort rend donc faible, place en situation de mal-être. La ronce pourrait symboliser l'inconfort, mais à la Maison Salvan elle n'est pas en position de force : sa précarité rend notre proximité inconfortable. Cette même sensation traverse le visiteur approchant les bandes de verre de Guillaume Leblon, si fines, si longues, installées contre un mur à leur point de rupture, sans protection (*Frame of a Window*, 2008). Ce verre pourrait être un rebus de chantier que sa transparence nous rend presque invisible. L'œuvre porte comme la ronce un potentiel de mise en danger, du visiteur et surtout d'elle-même.

Mais il faut relativiser : les lieux d'art ne nous mettent pas en danger, et le visiteur tombé dans le trou de deux mètres cinquante d'Anish Kapoor (*Descent into Limbo*, 1992) a sans doute fait preuve de distraction ou n'a pas lu les panneaux de prévention. L'artiste joue de la matière sourde du noir

le plus noir, dont il a acheté le brevet, pour que ce trou dont il l'a enduit puisse passer pour un cercle en deux dimensions. S'il est aisé de se méprendre sur la nature de ce trou, celui que Urs Fischer fait creuser en 2007 dans le sol d'une galerie new-yorkaise ([You](#)) ne laisse pas place au doute. Il occupe entièrement une salle d'exposition hormis un étroit trottoir latéral. Les murs eux, demeurent d'un blanc immaculé. Ce projet d'envergure nécessita d'impressionnants moyens financiers et logistiques. Dès l'entrée, il était précisé que l'installation était très dangereuse, impliquant un risque de blessures graves ou de mort. Il était à la responsabilité de chacun de tenter l'aventure parmi les gravats et les strates de terre, après avoir traversé une version miniature de la galerie, passant telle Alice au Pays des Merveilles du trop petit au gigantesque. La menace était ici la condition de l'expérience extrême et éphémère que devait vivre le spectateur.

Il est cependant très rare qu'un lieu prenne le risque d'attenter à notre sécurité. En conséquence, la menace souvent n'est que suggérée. Ainsi, les barbelés de Mona Hatoum ([Impénétrable](#), 2009) ne blesseraient que celui qui déciderait sciemment de se jeter dans l'œuvre précaire, dont les fils de fer simplement suspendus à des fils de nylon souffriraient également d'un tel acte. Même en l'ignorance des origines palestiniennes de l'artiste, qui teintent cette jungle minimaliste de barbelés d'une dimension engagée, l'usage de ce matériau est suffisamment suggestif et universel pour que notre corps frémissse à l'idée d'avoir à traverser cet épineux obstacle.

Le barbelé végétal qu'est la ronce est à la fois buisson rébarbatif et porteur de mûres et de fleurs. Celle de Jan Kopp est un motif gracieux qui parcourt l'espace à l'instar des épines du peintre préraphaélite Edward Burne-Jones ([Love Among the Ruins](#), vers 1873), qui en manipule les courbes pour encadrer ses amoureux. Comme cette ronce fleurie, la rose menace et promet. Gina Pane enfonce légèrement ses épines dans un de ses bras, une légère entaille au rasoir sur sa paume achevant le tableau ([Azione sentimentale](#), 1973) : le bras est la tige épineuse, le sang la fleur. L'image dérange : elle évoque une automutilation, le geste du suicide. Ou la couronne d'épines du Christ, l'histoire de l'art regorgeant de représentations de chair divine transpercée et de sang coulant des blessures. Est-ce la photographie d'une performance dont on sait qu'elle a eu lieu qui renforce le malaise ? Par le tableau doux et posé qui en résulte, Gina Pane met en scène dans les années 1970 le statut du corps de la femme, objet et sujet de romantisme, de désir et de violence.

Un an plus tard, Marina Abramovic intègre la rose aux instruments de [Rythm 0](#) (1974) : lasse des critiques qui touchent alors les performeurs, jugés exhibitionnistes ou accusés de simplement vouloir attirer l'attention, l'artiste serbe offre six heures durant son corps passif à la merci des visiteurs, qui peuvent choisir sur une table des accessoires pour l'orner, prendre soin d'elle ou la blesser. Si dans les premiers temps elle reçoit rose et gestes doux, les comportements se font au fil des heures de plus en plus sauvages. Elle est déshabillée, attachée, meurtrie avec les épines de la fleur jusqu'à se voir menacer d'un pistolet. Les spectateurs participant à la performance sont protégés. Mais l'artiste elle-même se place en position de danger, lui offrant la possibilité de dépasser toute norme éthique, tout respect de l'autre ; immobile, elle accepte ces traitements parfois humiliants. Quand au terme des six heures la performeuse reprend mouvement, honteux, les spectateurs s'éclipsent, refusant de se confronter au résultat de leurs actes.

Quel que soit le ressenti qu'elle provoque, l'œuvre ne laisse pas indemne, à condition d'y être suffisamment attentif. [Dépouille d'or sur épines d'acacia \(bouche\)](#) (2001-2002), bouche géante de Giuseppe Penone, semble de loin un dessin naturel, dans le sable ou la terre sèche. L'œuvre a nécessité un long et minutieux travail de collage de milliers d'épines d'acacia sur la toile. Elle attire par ses doux tracés, et repousse dès que l'on comprend qu'elle est hérissée d'aiguilles. Porteuses d'un certain mysticisme, les épines évoque une fois de plus celles de la couronne christique, mais

ce n'est ici pas une tête qu'elles auréolent : elles composent une bouche close. Peut-être un rappel au corps, au réel, à la sensation ? A l'humanité plutôt qu'au divin ?

L'épine et le sacré se voient également reliés dans l'installation Erik Samakh, [La Chapelle des ronces](#) (2020). Erik Samakh fait pousser dans une chapelle désaffectée de luxuriantes ronces dont le système d'irrigation prend source à la place du bénitier. L'artiste cultive la plante mal-aimée, soulignant son importance dans l'écosystème des forêts, pour les sols et la protection des animaux. Le bâtiment vide devient ruine théâtrale où s'épanouit le vivant végétal. Pourtant, trois mois après la création de l'œuvre, des inconnus brûlent en une nuit les ronces au chalumeau, et improvisent en lieu et place des plantes des croix en bois rappelant peu subtilement la vocation première du lieu. L'imaginaire occidental est pourtant peuplé de ces vestiges de lieux sacrés investis par la végétation sauvage (pour exemple : Charles-Caïus Renoux, [Moines dans une église gothique en ruines](#), 1828).

C'est dans un collège Bernardin parfaitement préservé que Claudio Parmiggiani rejoue en 2008 une œuvre-ruine. Ce labyrinthe de verre brisé ([Mer de verre brisé](#)), dangereuse et précaire installation, est brisé par l'assistant de l'artiste suivant ses conseils, suggérant que sortir du dédale de matière transparente n'est possible que par sa destruction. L'assistant est protégé des bris ; le spectateur de son côté ne risque pas de se blesser, demeurant à distance des éclats.

La suggestion du danger que représente, bien plus encore que les ronces, le verre, est présente avec un certain humour dans l'œuvre de Robert Filliou [7 Childlike Uses of Warlike Material](#) (1971). À côté de chaque élément, chaise renversée, caisse..., une étiquette indique l'usage qu'il pourrait avoir dans le cadre d'un jeu d'enfant : les planches "pourraient être des canons", le verre cassé des bouteilles pourrait être le désert... La naïveté et l'ingéniosité des enfants qui détournent les objets, nous renvoient à nos propres difficultés d'adultes à tenter des interprétations face à des objets (des œuvres) dont l'usage ou la fin nous sont obscurs.

Obscurs, les chaises jumelles de Silvia Giambone le sont *a priori*, reliées par une sorte de cocon ou de mue renfermant une longue tige épineuse ([Untitled With Thorns](#), 2017). L'artiste italienne, sollicitant régulièrement les épines dans son travail, évoque les liens intimes et la violence qui sous-tend les relations humaines. Les deux chaises semblent unies par une relation fusionnelle et envahissante, débordante, dont l'apparente rondeur renferme un danger qui surviendra plus tard, quand le repoussant cocon aura crevé ou débordé.

La chaise est sans cesse réinterrogée par les designers pour améliorer notre confort, usant de nouvelles formes, de nouvelles matières. Nous passons quotidiennement d'assise en assise : fauteuil d'ordinateur, canapé, banc public... C'est à ce mobilier urbain que s'intéresse Teresa Margolles. En apparence, il ne s'agit que d'une banale table de pique-nique en béton et de ses deux bancs, installés auprès du Centre d'art contemporain de Brétigny (Teresa Margolles, [Mesa y Dos Bancos](#), 2013). Y débiller un pique-nique est tout à fait possible. Seule une discrète indication gravée sur la table peut en dissuader les hispanophones, qui décrit le processus de création de l'artiste mexicaine : « Une table et deux bancs, pièce réalisée à partir d'un mélange de ciment et de matières recueillies à l'endroit où est tombé le corps d'une personne assassinée, à la frontière nord du Mexique ». De l'eau provenant d'une morgue et ayant servi à laver les corps, relie pigment, résine et ciment. L'espace de repos pour le passant devient témoignage glaçant de la violence vécue par les Mexicains cherchant à relier les USA. Il expérimente physiquement la proximité avec le ou la mort-e, la matière froide devient sépulture, sa fonction domestique nous trahit cruellement. Le confort relatif du banc en béton ne change pas après lecture de l'inscription, mais le confort psychologique est ébranlé. Il est peu possible que l'on ait ensuite goûté à débiller le pique-nique sur cette table.

L'inconfort de l'assise est également l'objet de *Sympathy for the devil* (2006). L'architecte Didier Faustino imagine des objets usuels. Mais il n'est pas designer : ses assises sont inconfortables, et demeurent des pièces uniques ou des séries très limitées. Il interroge et fausse l'ergonomie, la fonctionnalité. Lorsque l'on s'assoit dans l'étrange salon noir, la gêne provient de notre proximité avec les corps voisins : nos pieds se touchent. Nous n'avons d'autre choix que de regarder les voisins, les entendre, les effleurer. Pour éviter tout contact il faut redresser les pieds et détourner le regard, marquant ouvertement notre répugnance à approcher l'autre. L'assise devient un accessoire relationnel handicapant.

En 1977, le sentiment de gêne a sans doute envahi les visiteurs d'une galerie de Bologne lors de la performance *Imponderabilia* de Marina Abramović et Ulay. Car si les modèles nus peuplent les musées, admirer une nymphe sortie du bain sur une toile ne procure pas la même expérience que devoir se faufiler entre deux corps dans leur plus simple appareil. Il n'y a ici aucun filtre entre regardeur et œuvre. Le couple de performeurs se fait face. Pour entrer dans la galerie, il n'est d'autre choix que les frôler, au minimum : la gêne est presque inévitable.

L'inconfort est souvent lié à une situation imprévisible qui nécessite de prendre conscience de notre corps à travers une expérience qui le contraint. Il nous place en position de faiblesse là où la force est la norme. Il nous rappelle aussi la fonctionnalité et la matérialité de notre corps, quand la société s'est ingéniée effacer les traces de l'effort physique imposé.

La contrainte permet subtilement par l'art, de décaler notre expérience et d'interroger nos actes les plus quotidiens. Une porte automatique par exemple, comme celle de Boris Achour, qui s'ouvre ou se ferme aléatoirement sans tenir compte de notre présence, est assez contrariante (*Cosmos*, 2002). C'est la porte que l'on emprunte ou pas quand on entre dans un lieu d'art ; elle s'ouvrira ou demeurera fermée, mais cela ne dépendra que de nous, de notre acceptation de la contrainte et de l'inconfort que parfois nous procurent les œuvres, même lorsqu'il s'agit comme dans l'exposition de Jan Kopp, de simplement craindre de détériorer la sculpture. L'art nous nourrit en nous mettant à distance des évidences et des facilités. A condition seulement que l'on accepte, à défaut d'être meurtri, au moins d'être égratigné.