

Table des matières

«Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même.» Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*.

Lorsque nous nous attendons à rencontrer une œuvre d'Ariane Epars, nous sommes d'abord soumis à une incertitude. Souvent, nous devons chercher l'œuvre, l'esprit à l'affût, les yeux fureteurs, le regard sélectif. On doit repérer d'abord des traces, des indices qui signalent que l'œuvre est ici, présente. On perd souvent nos repères habituels : l'œuvre s'incorpore au lieu, elle occupe l'espace qu'elle veut. Elle se faufile, se glisse, s'introduit ou bien se propage, s'étend se répand, se déverse. Imprévisible, l'œuvre d'Ariane Epars adopte la métamorphose comme mode de formation : changement de formes, de couleurs, de dimensions, de matériaux. L'artiste tire tout le parti d'une plasticité inhérente à la création. C'est à cette *Bildung* qui signifie autant le fait de donner forme que celui d'être formé, que je m'intéresse ici car elle exprime autant l'œuvre achevée, visible, que le processus qui la fait advenir.

Entrée en matière

«La matière première, c'est la matière grise, ce sont les mots. [...] La matière grise prend des couleurs quand je décide de prendre des matériaux¹». L'opération consiste à passer des mots à l'œuvre matérielle qui n'est pas seulement de la matière formée. Plus que d'un passage de l'immatériel au matériel, se produit une transmutation jamais abstraite d'un lieu. Le lieu provient de l'extérieur, de l'environnement, de l'autre et consiste en une donnée (choisie ou imposée). L'activation de la matière grise engage le travail avec le lieu, se lie au lieu. Celui-ci ne s'assimile pas à un support de l'œuvre mais plutôt à son *milieu*, je dirais sa *chôra* (réceptacle sans forme) plus que son *topos* (site déterminé par des coordonnées). Il se fait matrice fécondante et fécondée. La formation de l'œuvre se fonde dans et avec un lieu, elle active une matière grise, intellectuelle, sensitive, émotionnelle, discursive, elle se saisit de matériaux pour accéder au visible. Ce visible de l'œuvre ne se désintrieque ni du lieu ni de la matière grise mais il les *travaille*. Aussi l'œuvre ne se donne-t-elle pas dans une apparence mais dans un phénomène : son apparition.

L'apparition exprime un élan du visible alors que l'apparence en donne l'aspect. Native, l'apparition fait transiter la matière grise vers les matériaux et met en mouvement le lieu dans toutes ses composantes (son histoire, ses dimensions, ses fonctions, ses usages, ses occupants). L'apparition se manifestera dans une dimension tactile, incarnée dans le travail du visible.

L'apparition n'est pas un phénomène mécanique, autonome et fortuit. Chez Ariane Epars, elle est un travail du lieu et des matières (grises et autres) pour faire advenir quelque chose de nouveau mais qui procède du lieu et des matériaux. C'est pourquoi l'artiste prend le temps de comprendre le lieu, de l'habiter, de le décrire, de le parcourir, de le ressentir. Une lente approche «archéologique» de toutes les profondeurs du lieu s'opère grâce à laquelle un visible apparaissant plus qu'apparent peut advenir.

¹ Entretien avec Ariane Epars, Cully, 22 juin 2009

Ariane Epars affectionne les processus plus que les résultats, les questions plus que les réponses, les hypothèses plus que les certitudes. A l'être, elle préfère le devenir. Elle écrit : «J'engage le mouvement du devenir²». Aussi ses œuvres sont-elles avant tout des surgissements éphémères d'éléments du visible, des éclats d'un réel reconfiguré. Ainsi ses œuvres sont-elles protéiformes et jettent-elles dans l'éclat de leur apparition un doute sur leur apparence.

Matières plastiques

Ariane Epars fait peu l'économie des listes. Chez elle, la liste appartient à une méthodologie qui permet à la fois la multitude des choses et leur mise en ordre. Dans un catalogue³, elle a publié une nomenclature des matériaux et matières qu'elle a utilisés dans ses œuvres depuis le début. On y trouve des matières organiques et végétales (terre, coton, chanvre, fleurs, laine, toile, cire à parquet, épices, graisse à traire, pommes-de-terre, pain, paille, insectes), des métaux (fer, rouille, tôle, cuivre, zinc, plomb, aluminium, laiton, or), des composés chimiques (oxydes, sodium, polish pour carrosserie, polystyrène, mastic), des objets du quotidien (corde à linge, tuiles, papier à tartine, gomme, savon). Ces matériaux, choisis dans la rencontre entre le lieu et l'artiste, appelés, convoqués par la matière grise, sont immanents et uniques en leur venue. Les matières qui ressortissent du lieu s'y trouvent donc «naturellement» accueillies lorsqu'elles ont été travaillées par les gestes adéquats. Elles émanent des lieux et même si Ariane Epars ajoute des matériaux étrangers, ceux-ci ne sont jamais incongrus mais participent autant du sens du lieu que de l'œuvre. Elles relèvent du lieu et opèrent la *relèvement* du lieu, cette *Aufhebung* qui signifie un dépassement noué à un maintien.

Chaque travail nécessite ses matières propres et celles-ci appartiennent à des univers différents mais qui relèvent du familier, voire d'un certain féminin, ainsi que d'une simplicité d'usage. Un matériau, en effet, ne se dissocie pas du geste qu'il faut accomplir pour lui donner sa visibilité. Il impose sa technique et l'artiste effectue les gestes appropriés, des plus ingrats aux plus subtils: gratter, nettoyer, limer, répandre, tacher, marquer, recouvrir, emballer, oindre, polir, etc. Eloignées de ceux de la peinture, les actions se rapprochent de ceux de la sculpture dans ses deux grandes gestuelles que sont le fait d'enlever de la matière (lorsque Michel-Ange taille dans un bloc de marbre la Pietà, il enlève de la matière) et dans le fait de modeler en profitant de la plasticité de certains matériaux (argile, terre, mastic, etc). «Je me sens plus proche de la sculpture qui est une mise en forme d'une intuition.» La sculpture engage pour l'artiste un processus plus que la reproduction d'une image mentale qui serait l'apanage de la peinture. Elle veut «ressentir plus que voir⁴». Elle se méfie de la peinture et des gestes du peintre. Si elle recouvre de peinture un mur, elle utilise la main ou un gobelet à la place du pinceau.

Gestes et matériaux sont étroitement liés chez Ariane Epars. Le geste traduit le passage de la matière grise dans le corps. Le corps n'est pas un simple outil mais plutôt le *moule* de la matière grise. Cela signifie que le corps de l'artiste imprime quelque chose de soi-même, qu'il laisse sa trace, donne la forme. Par exemple, certaines œuvres relèvent de la taille de son corps, ou encore, l'artiste maîtrise la fabrication de l'œuvre manuellement et avec ses propres forces. La prise de formes résulte de la *prégnance* (ou de la pression) de la matière grise dans le moule qu'est le corps. Le matériau ainsi manipulé est physiquement marqué, «empreinté»,

2 Courriel du 18 septembre 2009.

3 *Ariane Epars*, Sydney '98, Berne, Zurich : Office fédéral de la culture, Memory Cage Editions.

4 Entretien avec Ariane Epars, Cully, 22 juin 2009.

pourrait-on dire. On peut voir dans le corps comme moule l'opération même du rendre visible. La matière grise *induit* le corps : son imprégnation donne forme aux gestes.

Matière à réflexion

Revenons une fois encore au lieu. Si la démarche créatrice d'Ariane Epars se concentre sur le lieu par cette sorte d'archéologie totale, de mise à nu du lieu, il me semble qu'en fin de compte, lorsque la matière s'est incarnée dans le corps et que les «couleurs» sont venues par les matériaux, c'est moins le lieu dans sa vérité ou dans son intégrité qui est exposé comme on le dit souvent, que sa métamorphose, sa mutation. Et cette mutation prend une signification bien singulière. En effet, par ses interventions qui donnent de la forme, de l'apparition, de la visibilité, on peut dire qu'Ariane Epars donne du souffle au lieu. Il s'agit moins d'un processus qui fait voir autrement le lieu que d'un acte qui modifie le lieu. Le lieu se dilate, se gonfle, le lieu enfle. Par les matières et les gestes, le lieu devient *prégnant*, adjectif qui, en anglais, signifie enceint. L'artiste insuffle au lieu un *espacement*, compris comme une dilatation de ses espaces, elle met du jeu et détend le lieu. Elle offre au lieu une puissance d'engendrement.

On pourrait qualifier l'archéologie du lieu telle que pratiquée par Ariane Epars comme une archéologie de l'intimité. Il y a dans son approche une sensualité, dotée de douceur et de cruauté, d'affection et de violence, d'appropriation et de rejet. De cette exploration des tréfonds du lieu, les matières et les matériaux de l'œuvre naissante vont advenir comme des semences qui rendent le lieu propre à la germination. Ils le touchent, adhèrent, s'y agglutinent. Ils s'amalgament au lieu comme dans un processus de fécondation.

Il s'agit donc pour Ariane Epars de fouiller dans l'immanence des lieux, de convoquer l'infinie variété des matières pour créer une œuvre qui exprime une éruption, une floraison, une gestation. L'œuvre fait apparaître ce flux ininterrompu des formations : une morphogenèse. Ainsi la position de l'artiste n'est-elle pas de voir le lieu dans son apparence et ses aspects mais bien de se noyer dans ce lieu devenu hantise, hanté, ce mi-lieu remué et amplifié.

Matière en suspens

Cette expansion du lieu ne va pas chez Ariane Epars sans une dispersion, une dissolution. En effet, la plupart des œuvres sont éphémères et promises dès le départ à une plus ou moins rapide disparition. Les lois de l'immanence semblent orchestrer le travail de l'artiste. Mais je proposerais d'interroger plus directement ce phénomène de la disparition, qui, soit dit en passant, s'articule étrangement bien avec celui de l'apparition.

Lorsqu'elle parle de l'œuvre qu'elle a réalisée dans le réservoir d'eau de Darmstadt, Ariane Epars décrit le lieu comme une grotte où l'eau peut à tout moment arriver et disparaître. La présence de l'eau, surface miroitante, a incité l'artiste à créer une projection sur les murs de la citerne. Dans sa description de l'œuvre, elle parle plutôt de son expérience du lieu : la solitude, le noir, les bruits inquiétants, la menace de la montée des eaux, la peur. Elle évoque la mort⁵.

Je relierais volontiers l'impératif d'éphémère des œuvres d'Ariane Epars avec cette expérience singulière du réservoir de Darmstadt. Autant l'œuvre possède le souffle vital de l'expansion, autant elle exhale le dernier

⁵ Entretien avec Ariane Epars, Cully, 22 juin 2009.

souffle de la perte. S'exprime davantage un *tragique de la disparition* plus que ne se reproduit une caractéristique propre aux œuvres contemporaines in situ qui est d'accepter un effacement donné d'emblée. La *Bildung*, chez Ariane Epars, travaille l'apparition et la disparition avec une même force. La dilatation du lieu ne va pas sans la dissolution de l'œuvre. Dans le réservoir de Darmstadt, l'artiste fait entendre ces mots :

«[...] l'espace est saturé du souvenir du plein

et toute cette eau qui manque et me fait mal comme un membre fantôme [...].»

Dans la démarche créatrice d'Ariane Epars s'opère une cruelle conjonction entre un *travail d'expansion* (où se joue la dilatation, l'excès) et un *travail de compression* (où se joue la dissolution, la perte). «Devenir soi-même réservoir», dit-elle encore dans cette installation sonore. Se remplir et se vider, s'alourdir et devenir léger.

Matière grise...matière graine.

Véronique Mauron, historienne de l'art