

## Portrait de l'artiste en arpenteur de l'espace et du temps.

« The artist who works with earth, works with time » Walter de Maria

Loin de toute production d'atelier, autonome, régulière et sécurisante, implanté a posteriori dans un espace d'exposition puis un autre, Ariane Epars, travaille, non pas jour après jour mais au jour le jour, en fonction d'un espace à investir. Sans lieu d'exposition, pas de travail, pas d'œuvre. Lorsqu'un espace lui est confié, elle y réalise une intervention spécifique qui en révèle certaines caractéristiques propres, une dimension qui dans la banalité et l'évidence de l'usage au quotidien échappe à une perception ordinaire.

Mastic, craie, tuiles concassées, corde à linge, savon noir, plâtre, vêtements usagés, couvertures de déménagement, cire à parquet, ruban adhésif, béton. Voici *pars pro toto* un échantillon des matériaux que l'artiste utilise pour son travail (1) : matériaux ordinaires liés à l'habitat, à sa construction, son entretien.

Les gestes, qu'elle exécute en relation avec ces matériaux relèvent de ce même univers du quotidien : appliquer le mastic au doigt sur des vitres (et tamiser ainsi la lumière du jour), tracer un réseau de lignes parallèles au sol ou au mur, enduire un sol de savon noir et y déverser du plâtre, découper des vêtements usagés puis en tisser un tapis, frotter un mur avec des bâtons de graphite, étendre et aplanir de la terre dans une salle de musée, séparer deux espaces en déroulant des bandes de ruban adhésif. Parce que ces gestes sont décalés de leur champ d'application courante, notre attention doit là aussi s'arrêter tant sur leur nature que sur leur finalité.

La configuration des lieux détermine le choix du mode d'intervention qui prend valeur d'arpentage. Celui-ci implique un geste simple et un matériau ordinaire, mais aussi un volume de travail considérable. Les essais préalables permettent de le quantifier en matériel et en heures de travail à répartir sur le nombre – souvent limité- de jours précédant l'ouverture de l'espace au public. Faisant ses comptes, Ariane Epars se fixe ainsi une tâche quotidienne afin de réaliser l'intervention dans les délais. Les jours s'égrènent alors dans l'accomplissement d'une sorte de performance privée faite de la répétition inlassable des mêmes gestes dans une véritable lutte contre la montre.

À la fin de l'exposition, l'œuvre disparaît. Elle ne subsiste que dans le souvenir et par le biais d'une documentation photographique. Chaque œuvre est aussi éphémère que chaque jour.

Voilà réduits, à quelques lignes les principaux enjeux du travail d'Ariane Epars. Il en est un qui – particulièrement dans le contexte d'une Biennale de Sydney qui prend la notion de quotidien comme thème – exige que l'on s'y arrête plus longtemps. En effet, dès lors qu'on aborde la question de la durée de l'œuvre, la confrontation avec ce travail ne peut plus être seulement affaire d'espace, mais doit également prendre la mesure d'un rapport particulier instauré avec le temps. Pour couper court à une tentative de définition du temps sur laquelle beaucoup ont buté, je distinguerai simplement les trois composantes qui interviennent ici, soit le temps de l'artiste (temps vécu), le temps de l'œuvre (genèse et durée), et enfin le temps du public (perception et réception) et me concentrerai sur les deux premières, prenant mon propos comme illustration de la troisième.

Lorsqu'on évoque avec Ariane Epars les difficultés existentielles d'une telle position artistique, il apparaît que le problème du temps et de sa gestion au quotidien est plus aigu que la question matérielle (pas de production à mettre sur le marché). Dès lors que la possibilité de se mettre au travail dépend entièrement de la mise à disposition d'un espace d'exposition auquel se mesurer, l'artiste choisissant cette voie renonce de

facto à conserver la maîtrise de son temps. Comme tout un chacun, elle garde la possibilité de refuser une proposition, mais dans l'intervalle entre deux expositions, elle ne peut se concentrer sur une production d'atelier. Lorsque les projets sont lointains à l'horizon, l'attente à laquelle l'artiste est réduite produit le sentiment d'un étirement du temps. Lorsque, au contraire, quelques semaines la séparent de la réalisation d'un projet, le temps de la conception, du choix d'un mode d'intervention et de sa planification impose une progressive compression du temps vécu. Lorsqu'enfin le moment de la réalisation arrive. Il n'y a plus de temps à perdre. La réflexion fait place à l'exécution du plan de travail, avec son horaire, sa quantité de gestes à accomplir et ses portions de surface à produire quotidiennement. Le temps vécu atteint une densité extrême avant de donner le sentiment du vide dès que le travail se fige dans le temps de son exposition. Ce processus de travail met en évidence une élasticité du temps ; l'artiste expérimente alternativement le temps distendu de la conception et le temps de réalisation tendu vers un but précis.

Suivre ce fil du temps-là ne va pas sans un sentiment d'angoisse plus ou moins aigu, tant il est vrai que la possibilité de reformuler, de reprendre et corriger une proposition n'existe pour ainsi dire pas. La voie que s'est choisie Ariane Epars est comparable à celle du funambule. Comme lui, elle travaille sans filet (ce qui constitue un paradoxe pour une artiste qui semble sans cesse occupée à ratisser, resserrer les mailles du temps). Comme chez lui, la prise de risque confère au geste artistique la gratuité du don. Don de son corps soustrait à la pesanteur pour l'un. Don de son temps soustrait à la nécessité de produire un bien de consommation chez l'autre.

Pourtant il y a quelque chose de très calculé dans ce travail. Matériel, coûts et temps sont décomptés au préalable dans ses carnets. Pour son intervention sur les murs de la Fondation Miro à Barcelone (noircissement), Ariane Epars a prévu 18 heures de travail et 218 bâtons de fusain, à raison de 5 minutes par bâton frotté sur un mètre carré. Le tapis réalisé avec 35 000 mètres de corde à linge dans le hall de l'Ecole Cantonale d'Art de Lausanne devait mesurer 70,5 mètres carrés. Puisque 4 heures étaient nécessaires à nouer un mètre carré, il fallait compter 282 heures ou 35 jours de travail. N'ayant pas ce temps à disposition, elle a pris 8 jours à son compte et engagé des aides pour le reste.

On touche ici au paradoxe évoqué plus haut : la gratuité du don et son temps va ici de pair avec une profonde aspiration à en retrouver la maîtrise, à revenir sur la perte initiale consécutive au choix de cette voie. Comme le narrateur de Proust : à la recherche du temps perdu, il faut consacrer du temps à le retrouver, donner de son temps pour s'y retrouver ? S'adonnant à son travail, organisant sa division, exécutant une tâche quotidienne définie, l'artiste se donne les moyens de mesurer le temps au sens où l'entend Piaget, pour qui le travail accompli et l'effort dépensé permettent d'éprouver la durée ; ce qui constitue encore le seul moyen donné à l'être humain de prendre la mesure concrète de cette abstraction qu'est le temps. Cette dimension du travail d'Ariane Epars renvoie à la condition humaine.

À cet égard, il n'est pas indifférent que le tapis soit chez elle un mode d'intervention récurrent la conduisant nouer ou croiser des fils qu'ils soient de trame ou de chaîne, de papier, de plastique ou d'étoffe. Avec elle, au même titre que le rouet de Max Ernst par exemple, nous revient en mémoire la mythologie grecque où le temps est un fil vital qui peut être coupé à tout moment (2). Ariane est mieux placée que quiconque pour savoir aussi qu'il ne faut sous aucun prétexte perdre ce fil, le laisser filer, si l'on compte ne pas céder au vertige de la fuite du temps, à la mélancolie, à l'oisif. C'est la condition pour que, englouti par le temps, on puisse retrouver le chemin de la sortie et être régurgité par Cronos/Saturne, dieu dévoreur certes,

mais aussi protecteur des cultivateurs, arpenteurs et géomètres... Ainsi ramené à la spécialité, je dois souligner que la prise en compte du temps de production de l'œuvre est ma décision de récepteur. A priori, ce temps vécu de l'artiste constitue une part privée du travail et l'œuvre devrait être perçue pour elle-même. Cependant, au moins depuis *l'action painting*, il faut bien reconnaître qu'une œuvre et aussi la trace figée d'un acte producteur. *Le happening*, l'actionnisme, certains représentants du *land art* et du conceptuel ont même fait de ce temps de la production le temps même de l'œuvre, ne laissant pour traces que des documents d'un temps réel vécu. La thématization du temps connaît dans l'art des années 60 un apogée tel qu'il semble dès lors impossible de percevoir l'art autrement que comme «une création pure à laquelle nous assistons en prenant part à la vie de l'œuvre » (3). Temps de l'artiste et temps de la perception ne peuvent pas plus être soustraits à la vie de l'œuvre d'Ariane Epars, qui, à l'instar du *land art*, fait prendre conscience du temps, même si cela est toujours intimement lié à la volonté de faire prendre conscience de l'espace (4). Le seul temps nécessaire à parcourir l'espace de l'œuvre convoque tous les autres temps qui font sa vie. Prendre la mesure de l'œuvre nécessite une perception en quatre dimensions. Et dans le contexte contemporain de la dématérialisation de l'art dans la dimension temporelle, la radicalité d'Ariane Epars, qui produit des traces et les efface ensuite pour ne jamais les répéter, est sans concession. Chaque travail constitue une tranche de vie, chaque œuvre un jalon biographique, une borne virtuelle sur le chemin qu'elle se trace.

### **Pierre-André Lienhard**

Ariane EPARS, Sydney, 98

Édition Office Fédéral de la Culture / Memory Cage Edition Zurich

- 1- Pour une liste exhaustive, voir la page de garde du présent ouvrage
- 2- Michel Baudon *Le temps : Marche ou démarche*, in : Michel Baudson (dir.) *L'Art et le Temps, regards sur la quatrième dimension*, Albin Michel, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1984. p216.
- 3- Jan Patocke, *L'Art et le Temps*, conférence en français donnée à Prague en 1955, In : *L'Art et le Temps*, P.O.L. si 1990, p.364 Analysant les rapports que les grandes périodes de l'Art ont entretenu avec leur temps, Jan Patocke montre comment ce qui fait la spécificité de l'art contemporain, et prend sa source au XIX<sup>ème</sup> siècle dans la conception d'un art subjectif, consiste à convenir l'entreprise de l'artiste en tant que fondation radicale d'un sens concrètement vécu, rendant possible l'intrusion du quotidien.
- 4- Margarethe Jochimsen, *Le Temps dans l'art d'aujourd'hui : entre la borne et l'infini*, in : Michel Baudson (dir), op, clt, p.225. On lira avec intérêt cet historique des trois décennies durant lesquelles la thématization du temps joue un rôle central dans l'art contemporain. Voir aussi, à propos du temps de production ou énonciation énoncée : Umberto Eco, *Le Temps de l'art*, in : *Ibid*.pp.77-79