

« Vous vous teniez sans doute du côté opposé, près de la fenêtre, je ne sais plus au juste. »

Entretien avec Diane Der Markarian, 2024 (FR)

Diane Der Markarian : Ce projet d'exposition est né d'une conversation que nous avons eue sur la sensation de « déjà-vu », étrange et captivante à la fois, que tout un chacun peut vivre. La référence au film *L'année dernière à Marienbad* du cinéaste français Alain Resnais (1961), dont un extrait donne le titre à cet entretien, est rapidement apparue. Maintes caractéristiques de ce film se retrouvent dans ton travail : la répétition, lancinante dans le film, le déjà-vu précédemment évoqué, l'abolition des frontières spatiales et temporelles, les échos, les fragments, parmi d'autres. Pourrais-tu revenir sur celles-ci en regard de ton travail et de cette exposition ?

Sophie Blet : Nous aurions aussi pu commencer cet entretien avec *La Double Vie de Véronique* de Krzysztof Kieslowski (1991) ou encore avec *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), qui explorent chacun l'histoire d'une double existence, à travers la sensation étrange d'un déjà-vu, interrogeant ainsi la notion d'identité et laissant entrevoir l'idée d'un autre à soi, d'une vie et de son double, d'une vie et de son esquisse. C'est aussi le possible effacement d'un être dans un autre. Je pense ici au terme japonais *Omote* :

« Il y a une propension affirmée à concevoir le monde comme un ensemble de façades (*omote*) changeantes et réversibles. Le terme *Omote* signifie à la fois visage et masque, le même et l'autre. »

Le sens de l'espace au Japon, Augustin Berque avec Maurice Sauzet, éditions Arguments, 31/12/1999

Cela amène pour moi une fluidité entre les êtres et les substances et la question de leur représentation.

Dans l'exposition, on pourra voir un fragment d'un détail d'une peinture de Vermeer dans lequel on voit une fenêtre ainsi qu'un léger voile flottant sur celle-ci. Ce détail, qui retient toute l'attention dans le tableau sur l'air et la lumière - et qui a déjà accompagné d'autres de mes expositions - introduit à la fois l'ouverture et le doute. Il pourrait matérialiser le reflet d'une fenêtre qui serait présente aujourd'hui - dans l'espace - et dont la vue sur le dehors nous est empêchée ; cette ouverture pourrait aussi refléter tout à fait autre chose ; la fenêtre initialement peinte par Vermeer reflète-t-elle encore quelque chose aujourd'hui ?

Ce reflet, ce quelque chose, nous est rendu par la fixité de la peinture ou de la photographie, mais n'est plus identique ; paraît différent, peut-être déformé à la manière dont fonctionne la mémoire, ou à la manière d'une persistance rétinienne.

Dans *L'année dernière à Marienbad*, le temps qui se déroule entre les choses devient indiscernable, si inextricable que l'on ne sait plus bien si c'est du présent qui passe ou du passé qui subsiste et se stratifie, ni qu'elle aurait pu être la version authentique de la situation. Cela semble fonctionner comme une remémoration à vide. C'est avec cet espace hypothétique, ce doute et ces temporalités multicouches que je travaille. Il s'agit souvent de temporalités autres, qui ont subi une distorsion, sont potentielles, possibles ou désajustées et peuvent faire naître la suggestion de durées auxquelles nous n'avons pas ou plus accès. Je me suis longtemps intéressée à la cosmologie dont les recherches actuelles esquissent l'idée, que peut-être, le temps, n'existerait pas, et que notre sensation d'écoulement, correspondrait en réalité à notre façon de regarder et de percevoir, de même que le cinéma donne - à partir d'images fixes - l'illusion d'une continuité, d'un début et d'une fin.

C'est ce que j'ai tenté de pointer dans cette exposition, en travaillant à des frictions entre les matériaux et états (comme la cire en regard du métal, le reflet en regard de l'objet, le reflet en regard du faux-reflet...), en présentant des doublures et fausses symétries, dans la perspective de dérouter l'idée d'unicité des choses et d'un début ou d'une fin ; et venir in fine constituer les éléments d'une scène transitoire, de micro-entropies ou formes en devenir, parfois sur le seuil de l'existence et du visible.

DDM : Le choix du titre d'une exposition est toujours un exercice complexe auquel nous n'avons d'ailleurs pas échappé. Nous avons hésité entre deux choix : *Pas tout à fait vides, peut-être juste impossibles* titre de l'exposition, et *Faux-reflets*. Je me souviens qu'au premier avait été préféré le second au début. Cela avait coïncidé à une expérience vécue dans ton atelier avec les lames en cire de l'œuvre *L'ombre blanche* (2022), je te cite : « *Un matin, en entrant dans l'atelier, il y avait une lumière assez belle dessus, qui formait en ombre leur négatif. [...] Je me disais que ça pourrait être intéressant de travailler là dessus aussi. De travailler avec la transparence, les reflets, la projection de leurs ombres, imaginer des faux-reflets... Comme une mise en abîme des choses, où les choses, démultipliées, pourraient tout aussi bien s'évanouir.* »

SB : Oui, le temps que les objets passent à l'atelier, à se sédimenter et à éprouver la cohabitation avec d'autres matériaux et avec d'autres phénomènes est très important pour moi. C'est ce qui m'amène à travailler les espacements, les écarts que je pourrais qualifier de degrés d'existence : du minimum vers le rien ou du rien vers le ténu, l'existence des choses en creux, le négatif des choses, ou leur absence ; à réfléchir à la façon dont les choses apparaissent à notre perception. L'expérience sur laquelle tu reviens fait partie de ces moments d'observation et d'une longue série de reflets et de faux-reflets que je tente de saisir ou de déplacer. Si un reflet ne peut exister que tant que l'objet est présent devant la surface de représentation, dans cette série de faux-reflets, des reflets de mes objets et installations sont photographiés, réimprimés et enfin replacés entre deux verres en décalage de l'objet qui n'est plus présent, ou l'est mais dans une autre configuration. Le faux-reflet se confond alors avec le reflet présent et continue de réfléchir un état des choses qui n'existe plus ; fait tenir ce qui ne devrait plus être, venant à la fois nier le mur sur lequel il repose tout en donnant une épaisseur au présent. C'est pour moi ce possible, cet écart qui donne une épaisseur au temps.

C'est aussi la question de la bordure des choses, du cadre, de la représentation, de la représentation de la représentation.

Dans le titre que nous avons finalement choisi, il y a tout ce paradoxe entre le vide, ou l'espace vide, qui ne l'est peut-être pas exactement, et d'un vide laissé par la coupure entre les objets laissant envisager un état des choses interrompues, qui pourraient ne pas être.

DDM : Le rapport au titre permet d'introduire l'importance des mots et du langage dans ta pratique. Tu fais souvent référence aux artistes conceptuels américains qui ont fortement inspiré les premières années de ton travail, parmi lesquels Lawrence Weiner est essentiel notamment par son approche sculpturale du texte. Par la lecture, l'énonciation ouvre le potentiel de sens que contiennent les œuvres tout en permettant leur réalisation. Ce protocole est significatif au regard du tien : bien que ton approche soit matérielle, la part d'immatérialité est très présente et permet de rejouer sans cesse la forme et l'interprétation de tes œuvres - la série des *Modules-mesures (espaces possibles)* (2022) en est un parfait exemple. C'est justement ce qui nous a intéressé à expérimenter avec l'espace d'exposition.

SB : La radicalité des artistes conceptuels comme Lawrence Weiner dont le langage venait matérialiser une sculpture mentale à partir du texte, ou Robert Barry et sa série d'œuvres textuelles *Something that* (comme par exemple: *Something That Is Next To Nothing* ou *Something that needs something else to survive*) ont grandement influencé ma pratique dans les premières années. C'est dans ce sillon que ma pratique s'est inscrite. C'était pour moi une façon de me tenir à l'essentiel, et sur ce seuil entre le présent et le possible, l'espace perçu et l'espace mental, entre l'espace réalisé et le non-réalisé. Et c'est aussi la possibilité de nommer. Et en nommant de rendre réel, même s'il s'agit de quelque chose d'impossible, ou de difficilement intelligible. J'ai beaucoup expérimenté des écarts de pensée, de perception, entre ce que l'on pense et ce que l'on dit, entre ce que l'on pensait dire et ce que l'on dit, entre ce que l'on pense voir et ce que l'on peut dire de ce que l'on voit, des erreurs de langage... Des moments qui me semblaient être des points de bascule, où les choses, malgré un ordre apparent, nous échappent. Puis la forme est venue comme un langage en soi. J'ai été très guidée par une idée contraire à celle de Lawrence Weiner, c'est-à-dire d'une forme qui pourrait induire un langage, une grammaire et une phrase. Le langage a ceci d'infini qu'il permet de nommer absolument tout, même ce qui n'existe pas. Sauf ce pour quoi nous n'avons pas de langage. C'est ce que j'ai souhaité approcher dans l'édition *Comme un couteau sans lame auquel il ne manque que le manche* (2022) dont j'ai volé le titre à Georg Lichtenberg, qui trace les contours d'une chose dont on aura tout ôté et qui pourtant en garde le contour à travers sa nomination.

DDM : Dans son ouvrage *Les formes du visible : Une anthropologie de la figuration* (2021), l'anthropologue français Philippe Descola introduit sa démonstration en prenant appui sur deux notions complémentaires « forme » et « figure » : « *De la genèse de l'idée de figuration on trouve donc heureusement sédimenté cet enchaînement de combinaisons entre la figure-image (le tracé, l'enveloppe) et la figure-forme (le schème), entre l'indice iconique visible et le prototype invisible qui lui confère sa singularité, entre le monde idéal et son actualisation authentique.* » Pourrais-tu expliciter ton rapport à la figuration qui, dans ta pratique, est celle d'un travail de la forme et de l'objet comme substitut à l'humain ? Cela rejoint les récentes orientations de ton travail débuté lors de ta résidence réalisée à Huet Repolt en Belgique en 2023, durant laquelle tu t'es interrogée sur les notions de « traces » et « d'empreintes ».

SB : Cette question de la figuration contient je crois le rapport à la perspective et au point de vue que j'essaie de déplacer tant d'un point de vue théorique - comme ont pu le penser les artistes de la Renaissance notamment - que dans l'idée d'une manière de voir et de diffracter la vision - comme peuvent le repenser aujourd'hui certain.e.s anthropologues. La perspective et le naturalisme en Europe ont défini le point de vue selon un unique point de vue (humain) et, à travers la représentation perspectiviste, selon une seule position dans l'espace. Ce sont des choses que je questionne à travers mon travail.

Il s'agit pour moi, à travers les objets et les espaces que j'imagine, de proposer une certaine altérité, de l'être qui se divise sous de multiples facettes, pour tenter de suggérer d'autres ordres de réalité. Cela passe par un doute sur la nature des choses. Cela me fait penser à un dialogue entre Philippe Descola et Alessandro Pignocchi dans *Ethnographies des mondes à venir* (2022) : « *Le plus souvent les gens ne voient pas les « mêmes choses » dans leur environnement parce que le mobilier ontologique de leurs mondes est composé de « choses » très différentes. Un chasseur Achuar ne peut pas voir un quark parce qu'un quark n'existe pas en tant que « chose » dans l'environnement naturel de quiconque et que cette particule n'est détectable que comme un indice indirect grâce à une machinerie très complexe. [...] Cela ne signifie pas que le quark n'existe pas [...]. Cela signifie seulement que, dans des circonstances normales l'Achuar et le physicien vivent dans des mondes différents parce qu'ils sont peuplés d'êtres différents dont l'existence repose sur des prémisses ontologiques différentes.* »

Mais cette question contient aussi l'idée du moule, de la matrice qui a été produite pour faire advenir l'objet qui est très importante pour moi. Parce qu'elle crée un double qui n'est pas l'objet premier mais seulement l'apparence de cet objet, qui est à nouveau une question de perspective que l'on a sur les choses. C'est l'apparition d'un aspect, d'une apparence, d'une semblance. Une enveloppe extérieure mais pas ce qui a fait l'intériorité de cette chose - qui est souvent manquante. Et comme l'évoque Philippe Descola «figura» est « non seulement l'apparence extérieure, l'aspect visible, mais aussi l'incarnation du gabarit abstrait, l'empreinte de l'objet moulé qui subsiste en creux ».

C'est ce qui m'intéresse dans la toile à patron ou dans la cire: ce sont ces moments de mise en esquisse, de prototypage de la forme en devenir, qui se tiennent et ne deviennent rien de plus. Mais cela pose également des questions de reproduction, de forme originale et de sa copie, jouant à nouveau cette idée du double. C'est aussi une façon de suspendre le temps, en créant un double de l'objet qui deviendra périssable. C'est ce qui a été moteur dans *L'ombre blanche* (2022), dont la lame en métal - évoquant, comme celle des Natures Mortes, le caractère irréversible de l'existence - est doublée d'une lame en cire, matériau de l'ébauche et de la chose en devenir. La lame en cire agit donc comme un rebours, comme si cette finitude pouvait être réversible.

La trace en revanche porte en elle la question de ce qu'il reste, de ce qui demeure des choses dans le temps, de ce qu'il reste de ce qui a été, dont nous ne saurons parfois rien ou seulement de façon indicielle.

Ce sont des questions qui ont beaucoup guidé mon travail lors de ma résidence à Bruxelles, à Huet Repolt, au contact notamment du Musée archéologique. J'y ai travaillé avec des peaux de cuirs, qui ont autrefois contenu un animal, mais devenaient ici des surfaces pour accueillir des aiguilles en métal et leur duplicata en cire. Et avec de la toile à patron que j'ai travaillée cette fois-ci froissée (comme si elle avait été marquée par la trace d'une activité) qui devenait le support pour des sacs en plombs, répliques de sacs en bronze que j'avais pu observer au Musée archéologique. J'ai été très touchée par ces sacs, qui ne contenaient plus rien, et étaient à la fois trop lourds (en bronze) et trop petits (qui tenaient dans la main) pour transporter réellement quelque chose. Alors je les ai vus comme l'image ou l'archétype d'un contenant, d'une enveloppe pour les choses.

Ce sont des gestes qui rappellent notre besoin de conserver les objets et, de cette façon, de rester en contact avec le passé.

Il y avait également une alcôve qui contenait une composition d'objets jouant avec cette dialectique de contenant/contenu ou de systèmes de fermetures et d'ouvertures (comme des moulages de scotchs posés sur du papier, ou une décomposition de bouchons de l'original à son double et à sa disparition (bouchons en verre, bouchons en cire, peaux de bouchons en cire)). Ainsi qu'un faux câble électrique de la série *L'espace d'une interruption* (2022-...), qui rejouait cette énergie possible entre ces objets, ces espaces et ces êtres qui y passent.

DDM : Cela amène à la question de la « matériologie » dans ton travail : comment choisis-tu les matériaux que tu utilises ?

SB : J'utilise les matériaux à la fois pour leur charge symbolique et pour leurs propriétés physiques. C'est ce qui m'a notamment amené à travailler avec le plomb lors de cette résidence à Bruxelles, dans laquelle des questions archéologiques ont émergé dans mon travail. Le plomb a été souvent utilisé pour les tombeaux notamment car c'est un antiseptique naturel, et charriait donc avec lui des questions de conservation dans le temps et, en creux, d'aspiration à l'éternité. Mais il avait aussi la propriété d'être lourd et de créer ce paradoxe entre le poids des sacs qui déformaient le tissu sur lesquels ils reposaient, la marque qu'ils laissaient sur la surface, et leur vide intérieur.

J'utilise souvent du métal, comme le cuivre qui est vecteur d'une énergie qui pourrait circuler dans un espace, dans un corps ou dans une chose dans la série *L'espace d'une interruption* (2022-...). Ce sont de faux câbles électriques qui traversent l'espace d'exposition de part en part, depuis le plafond, et qui à un endroit de l'espace s'amincissent jusqu'à laisser un vide, avant de reprendre - inversés - et entrer dans le sol. Cette césure laissée entre les deux parties suggère pour moi une énergie, qui pendant un temps, ne circule plus, et laisse imaginer une zone où les choses basculent, s'éclipsent, pouvant renvoyer mentalement à une réalité discontinue, ou à des moments d'inexistence.

Cette possible discontinuité dans le temps et dans l'existence est quelque chose qui m'intéresse particulièrement. La façon dont les choses existent, sont animées d'énergie, et l'instant d'après, s'évanouissent.

J'ai aussi beaucoup utilisé des surfaces réfléchissantes comme le laiton ou le verre, qui à nouveau représentent la question du reflet, du mirage, du double, tout en étant des surfaces de projection me permettant de jouer avec la transparence, le miroitement, et qui peuvent, pour le laiton, faire référence à l'utilisation de l'or qui a une longue histoire dans l'art.

Ce sont donc à la fois des matériaux très solides et tangibles mais qui sont contrebalancés par la fragilité dans laquelle je les amène à exister dans l'espace et en confrontation avec d'autres matériaux comme la cire, la toile à patron, la feuille de papier qui ont des qualités plus silencieuses, sourdes et légères ; qui ont des modes d'existence dans le registre du ténu ou du à peine.

DDM : Et qu'en est-il de la couleur ?

SB : La couleur est assez peu présente dans mon travail qui a longtemps été plutôt noir. C'est une couleur que j'ai beaucoup appréciée car elle contient ce paradoxe de pouvoir être à la fois l'absence de couleur et la somme de toutes les couleurs. Cela renvoyait également à la question de l'obscurité et du non-voir. Ces dernières années ont plutôt été marquées par l'utilisation du blanc, ou du presque blanc, matérialisé par la toile à patron ou la cire. C'est une façon de suggérer des espaces liminaires ou quasi immaculés, où les choses n'existent pas encore réellement, d'être dans une intensité assez faible, où l'on pourrait sentir des micromouvements ou variations, observer un temps qui serait à l'échelle de celui des particules. Je pense ici à la pièce *Peut-elle se trouver-t-elle entre, dans une surface autre* (2022) qui est la projection d'un fil de cuivre de l'un de mes faux câbles électriques sur un voile. Projeté au mur, on voit un rectangle de lumière. Une image ténue, presque fantômale, dont une ondulation ou légère vibration se décroche du fond, tout aussi vaporeux. On suit en boucle, cette ondulation, presque évanouie, comme entre deux surfaces, qui habituellement invisible, fait ici durer et se réitérer l'instant, infime. Ce sont donc des jeux de transparence, de blancs ou presque blancs, et de noirs profonds. Des degrés qui me paraissent signaler, que la perception doit peut-être changer d'échelle. J'ai néanmoins entrepris dans la série *Regarder dedans, ce que dehors* (2023-...) de travailler avec une couleur très vive : le bleu outremer, qui rappelle le bleu de Giotto ; en tout cas, une couleur à nouveau assez paradoxale dans son symbolisme en ce qu'elle peut évoquer à la fois les abîmes et le ciel.

DDM : La référence au philosophe français David Lapoujade, dont l'œuvre inspire ta pratique, est ici pertinente : « À chaque réalité, une nuée de potentialités. Chaque existence est accompagnée de la suggestion ou du germe d'autre chose, fragment d'une réalité future. Commencements, ébauches, bribes interrompues, qui n'existeront peut-être jamais. Ils apparaissent, disparaissent, se transforment à mesure que la réalité change. » (Les existences moindres, 2017). Cette citation met en perspective les « ébauches » et « bribes interrompues » : ces états transitoires, infinis tout comme indéfinis, sont au cœur de ta pratique et il est intéressant de les questionner par rapport à l'expérience que nous en faisons. En effet, cela rejoint la notion de « perspective » liée à celle « d'échelle » qui, dans ton travail, s'oriente en deux plans complémentaires : l'horizontal et le vertical.

SB : La première couverture de cette édition retranscrit un texte de Maxime Matray écrit sur mon travail en 2020 (*And Darkness Is Restored*) : « On entre dans une pièce, une salle très blanche, plus ou moins carrée, on s'avance dans la lumière sans trop savoir où l'on va... ». Cette blancheur, cette neutralité ou absence à priori, est très importante dans mon travail à la fois dans les matériaux et dans l'espace que j'investis.

Il s'agit pour moi de concevoir l'espace comme peuplé d'événements potentiels, de mises en route probables, émergeant du vide et qui restent la plupart du temps imperceptibles. C'est à partir de cet espace blanc que peut s'expérimenter ce qui serait un début des choses, et leur muabilité.

C'est une façon de ne pas considérer le réel comme fini, mais entouré de toutes ses virtualités, ombres, comme des dimensions de celui-ci.

L'idée même d'ébauche m'a particulièrement intéressée lorsque j'ai commencé à travailler avec la cire, qui est dans la sculpture traditionnelle (le moule à la cire perdue) la première forme donnée à une chose, la forme préparatoire d'un objet en devenir et dont le propre est de rester inachevé, laissant ouvert le champ du possible. C'est cette forme transitoire que j'ai eu envie de travailler dans plusieurs projets, où chaque chose pourrait avoir un double en cire, comme porter son fantôme. C'est cette même qualité qui est propre au patron, dont la toile à patron est le matériau, qui est à la fois la structure fondamentale de l'objet à venir, et une façon de créer un espace de réversibilité, de suspendre un état d'indétermination où tout peut encore se déplier et se reconfigurer.

Ce qui m'a beaucoup marquée dans cet essai de David Lapoujade, à propos des *Différents modes d'existence* d'Étienne Souriau (1943), et particulièrement à propos des virtuels (en opposition à l'actuel), c'est l'idée d'un pluralisme existentiel, qui redistribue à nouveau cette question de la perspective.

« On n'a pas une perspective sur le monde, c'est au contraire, le monde qui nous fait entrer dans une de ces perspectives. [...] L'être n'est pas clos sur lui-même, il est sans cesse ouvert par les perspectives qu'il suscite. Les perspectives ouvrent l'être, le déplient, en explorant ses dimensions et plans, en droit innombrables. »

J'ai travaillé également avec cette idée pour l'installation *Contre-lumière, Contre-paupière*, pour *L'art dans les chapelles* (2023). J'ai construit ma proposition en retournant sur l'expérience sensible, quasiment labyrinthique, que j'avais eue en visitant cette chapelle qui, comme de nombreuses chapelles, me proposait un rapport singulier au temps et à la physicalité des espaces. Comme si à chaque fois je déambulais dans un espace mi-mental mi-physique, où ce qui est présent se trouble, n'est que la chose qui a déjà eu lieu ou est au contraire celle à venir. Comme d'incessants détours, pliures et charnières dans ce qui est.

Les recherches d'Isabelle Stengers m'ont beaucoup inspirée ces dernières années, et notamment son ouvrage *L'insistance des possibles, Pour un pragmatisme spéculatif* (2017). Elle y rappelle qu'« étymologiquement le *speculator* était celui qui observe, guette, cultive les signes d'un changement de situation, se rendant sensible à ce qui, dans cette situation, pourrait importer. »

C'est une position que je trouve très belle et qui est un moyen d'intensifier le réel, d'abord possible en pensée, et de le rendre plastique par ses multiples bifurcations.

DDM : L'on retrouve la dimension labyrinthique du film de Resnais : ces allées et venues qui deviennent incessantes, à la fois confuses et plus claires. Là, se saisit quelque chose de primordial quand on fait face à tes œuvres : le fait que pour s'ancrer, trouver un repère, il faut mettre de côté le connu et accepter la désorientation. Cela peut paraître paradoxal mais c'est nécessaire pour appréhender ton travail. La répétition permet ainsi de créer une nouvelle forme en conférant à tes œuvres une dimension performative.

SB : J'essaie de créer un espace qui serait comme une frontière, où l'on doit toujours se tenir entre instauration et dissolution du sens et du visible. Dans notre quotidien, les repères, et points d'ancrages paraissent assez fixes, c'est ce qui nous permet de poursuivre nos vies avec une certaine confiance dans la stabilité des choses. Pour moi l'exposition est l'endroit où tout ceci peut basculer, où la désorientation, le désordre dans les choses, le vertige, ou l'errance dans la compréhension permet d'être débarrassé d'un savoir et d'une reconnaissance à priori, et permet tout simplement de suggérer d'autres manières d'interpréter le monde.

Je suis assez fascinée par ces moments où les choses déraillent, même légèrement.

C'est ce qui m'intéressait déjà dans les erreurs de langage et les écarts de pensées et ce qu'amène aussi cette permanente sensation de déjà-vu ou de fausse reconnaissance dans le film d'Alain Resnais, la possibilité d'un désajustement, et finalement d'une liberté dans ce que peut être le réel, d'interroger les endroits où les choses fuient, sortent d'un système de reconnaissance, et deviennent peut-être aberrantes.

Mais cela a aussi, il me semble, un rapport à l'oubli. J'ai été très marquée par un film de C. Guerra, *L'étreinte du serpent* (2015), dans lequel un chaman se voit dédoublé dans le temps mais aussi dans sa présence au monde - sous la forme d'un chullachaqui.

*«Un chullachaqui on en a tous un.
Un être identique à soi, mais vide, creux.
Un chullachaqui n'a pas de souvenirs.
Il erre à travers le monde, vide.
Comme un fantôme dans le temps, sans temps.»*

Extrait d'un dialogue du film

J'ai trouvé très belle et très forte cette idée que chacun de nous coexiste avec une image ou une version creuse de nous-mêmes, et que celle, censée aboutie, complète et attentive, peut céder la place à une forme d'oubli, d'enveloppe creuse par rapport au monde dans lequel nous vivons. Comme si nous étions sans cesse basculés entre une forme d'attention et une forme d'oubli de ses qualités, de notre ancrage en son sein, de sa nature. C'est ce dont parlait Augustin Berque à propos de l'«acosmie» qui est une sorte d'abandon, une forme d'amnésie et de scission de l'humain avec l'univers qu'il habite.

DDM : Tu te décris avant tout comme étant une sculptrice, cependant la peinture est également un médium que tu utilises. Dans l'exposition, tu présentes des peintures de la série *Dissoudre-Coaguler* (2021-...), réalisées à partir d'impressions jet d'encre et peinture à l'huile d'images de ciel transférées sur des plaques de laiton. Comment celles-ci s'ajustent avec le reste de tes œuvres ?

SB : J'ai toujours eu le désir de composer mes expositions avec différents niveaux et registres de réalité, du plus abstrait et mental au plus concret, immédiat et proche de nous, comme peuvent l'être des images de ciel. Dans cette série, il s'agissait pour moi de donner corps à une vision de l'espace en strates, en tranches minces qui peuvent se superposer, se frôler ou se retourner. Ici, les images s'établissent dans un espace intermédiaire, où la surface, montrant accrocs et raccords, demeure hésitante, entre la matière noire huileuse et le fond doré évoquant l'espace infini des tableaux de la Pré-Renaissance. Elles font se télescoper et chevaucher plusieurs plans contigus, parfois les redoublant, les inversant ou les retournant, et laissent imaginer une texture du temps non linéaire, peuplée de déjà-vus, de doubles, de latences et de points aveugles.

DDM : Dans ta précédente exposition : *Du muable* (2023) - qui fait d'ailleurs penser à la première idée de titre d'exposition « Faux reflets » - tu as introduit un nouveau médium dans l'espace d'exposition : la bibliothèque en tant que meuble et support. Mais peut-être avant tout, la bibliothèque comme lieu de centralisation de plusieurs éléments disparates qui, assemblés, créent de nouvelles perspectives et exercices de pensée : la boîte, le récipient : contenant-contenu ; le moule, le plâtre, le calque : les matières que tu utilises ; et enfin, les mots, le langage. La bibliothèque deviendrait presque une synthèse de ton travail.

C'est un système qui me permet de créer de multiples échos entre le travail conscient, déterminé et achevé, et un état des choses qui est de l'ordre du désir, parfois de l'inconscient, pas tout à fait saisissable et encore irrésolu. La bibliothèque, qu'elle soit déployée au sol ou sous forme d'étagère, est un espace qui pourrait être infini, dans lequel le texte et les objets peuvent se déployer tout comme se replier sur eux-mêmes, se retrancher dans leurs contenants, apparaître dans la transparence d'une strate de papier ou demeurer à la surface d'un moulage de boîte, comme le serait à un moment précis un flux de conscience. C'est à mon sens comme la mise en architecture d'une pensée dans un registre littéraire dont les éléments se rassemblent dans un dispositif toujours autre. Comme une remise en circulation infinie des choses, dans la façon dont fonctionnent l'intuition et la mémoire. J'ai beaucoup pensé à la *Boîte Verte* (1934) de Marcel Duchamp, c'est une œuvre qui m'a énormément influencée dans cette pratique d'une écriture architecturée. Je trouvais fascinante l'idée que peut-être cette boîte et son contenu dépassent probablement l'objet dont elle parle, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), tout comme les pensées sur, essais, tentatives inabouties, tentatives de descriptions, moments de solitude ou au contraire de lucidité face à l'œuvre, font partie d'une activité qui compte au moins tout autant que l'œuvre achevée.

DDM : Cette nouvelle forme d'installation rejoint ta pratique de l'édition, elle aussi véritable synthèse. Pourrais-tu revenir sur l'importance du texte dans ta pratique et dans l'espace de l'exposition ?

SB : Le texte a toujours accompagné mon travail plastique. Il s'agit souvent d'une écriture abstraite qui se tient dans le registre de la suggestion, tout autant qu'elle tente de décrire, et de s'approcher de ces seuils de perceptions ou d'existence dont il est souvent question dans mon travail. Mon travail s'ancre dans le langage et sa capacité à donner corps au réel ou à ce qu'il pourrait être. L'écriture est un médium avec lequel je peux explorer par le langage ces espaces et réalités latentes, possibles, ou leur inverse, le négatif des choses ; tenter de cerner ce que signifient l'absence ou l'apparence des choses et des êtres. Le texte se place pour moi dans un rapport d'auto-alimentation avec la forme : mes sculptures ou installations s'infiltrent très souvent dans mes textes tout autant que mes textes me permettent souvent d'imaginer des formes.

C'est aussi ce qui alimente la bibliothèque et l'endroit qui peut contenir ce qui n'apparaît pas dans les installations. Dans ma dernière édition *Comme un présent projetant son reflet dans le possible* (2024) notamment, j'évoque l'idée d'une perception qui s'est déplacée, ou « *Voir depuis le foie, ou les cellules gliales, depuis l'os.* »

DDM : Selon le philosophe français Maurice Merleau-Ponty : « *Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible* ». L'un ne se conçoit pas sans l'autre ; puisse cette exposition et son édition en offrir une expérience aux spectateur.ice.s/lecteur.ice.s.

SB : Je pense ici à l'éducateur, écrivain et réalisateur Fernand Deligny dont les recherches m'ont fascinées à la fois pour son rapport au langage et pour son travail de cartes et de tracés des déplacements d'enfants autistes (« *ce TRACER / d'avant la lettre* ») qu'il a réalisé avec plusieurs éducateur.ice.s. Ainsi que pour les différents régimes spatiaux-temporels qui y sont convoqués et pour cet écart qui peut exister entre différentes façons d'être au monde : entre l'erre, l'agir, les gestes pour rien et la finalité, le projet, l'intention ; finalement aussi à sa façon de penser hors-langage et de façon plus large des systèmes hors, en marge des catégories du normal.

« *Il y aurait comme deux oculaire, deux oculaires, et non point pour voir en relief, deux oculaires comme il y a deux mémoires, si bien que le on qui tourne aurait comme un œil qui traîne en quête de ce qu'il pourrait bien y avoir de simplement humain, ne serait-ce que des bribes, outre et par-delà la scène scénariée.* »

Camérier #1, premier article d'une série de 4 sur la notion de filmer et de montrer au cinéma.
Paru dans la revue *Caméra / Stylo* n°4, septembre 1983

Voir, c'est probablement toujours percevoir que l'on est en train de percevoir, et dans cette mise en abîme, s'apercevoir que ce perçu est peut-être quelque chose d'absent, quelque chose qui manque, ou quelque chose d'incompris.