

La Matrice et le lieu : synopsis possibles d'une topologie fragmentaire

Victor Mazière

« Rien n'aura eu lieu que le Lieu » Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Claire Trotignon compose des collages minutieux, à l'aide de fragments découpés dans des gravures ou dans des cartes postales anciennes. Tenant à la fois du bricolage intuitif et du travail d'orfèvre, ses territoires imaginaires n'obéissent pas à une scénographie ou à une narration linéaires : des architectures pré-renaissantes y côtoient des immeubles contemporains, surplombent parfois de petits îlots de paysage ou encore prennent la forme de particules éparses, en apesanteur sur la matrice blanche du papier.

Il y a d'ailleurs une fragilité paradoxale dans les travaux de l'artiste : une de ses premières séries, *Sculptures effervescentes*, mettait déjà en scène de petits édifices dont quelques gouttes d'acide versées venaient transformer la structure ; dans ses dessins récents, les architectures monumentales semblent à la fois très récentes et très anciennes, hésitant entre le prototype abstrait et la ruine désertée avant d'avoir jamais été habitée. De même les rivages et les récifs semblent ciselés jusqu'à un point proche de la rupture, simplement protégés d'une érosion finale par un mince contour qui en assure la frontière. Tout pourrait se briser en un instant ou être balayé d'un souffle. A l'image du collage lui-même, les éléments du décor sont arrimés au monde par un simple point de colle, des variables dans les permutations de l'univers. Comme sur une scène de théâtre où une représentation succède à une autre, rien ici ne semble voué à perdurer : nous sommes devant l'image arrêtée de ce qui n'est qu'un instant dans le devenir des configurations virtuelles. Pour autant, il n'y a aucune mélancolie romantique dans le travail de Claire Trotignon ; bien au contraire, l'absence de fixité est la condition nécessaire pour que la conflagration libre des signes puisse donner naissance à de

nouveaux mondes. C'est donc avec la jubilation de l'exploratrice qu'elle scrute le champ passé et présent à la loupe, leurs parties « nobles » comme leurs parties « basses » : les morceaux qu'elle prélève au scalpel dans l'épiderme de la grande ou de la petite histoire servent alors à expérimenter de nouveaux tissus d'espace-temps, où les cristallisations arborescentes semblent se développer indifféremment vers l'architectural, le minéral et le végétal.

Les topologies de Claire Trotignon jouent ainsi sur des paramètres relativistes, faits de stratégies d'espacement, de décalage, d'inversions. L'artiste s'approprie et hybride tout ce qui peut potentiellement entrer dans sa matrice déconstructrice : des scènes d'émeutes urbaines traitées comme des motifs de toiles de Jouy (*série Toiles de Jouy*), des plateaux de jeu devenus des paysages conceptuels (*Leurs Surfaces reposantes*), des paravents qui rappellent à la fois le retable et l'art japonais sur lesquels s'inscrivent des explosions (*Retable*) ; on pourrait songer à du « high and low », mais ce n'est pas en dernière instance la connotation culturelle ou sociale qui intéresse ici Claire Trotignon, ni la logique binaire d'un jeu d'opposition : il s'agit plutôt de mettre en évidence le mécanisme de transformation interne du signe, par lequel le collage supprime les classifications esthétiques pour former de nouveaux blocs d'éléments, renversant au passage les polarités signifiantes, et par là-même les rapports d'identité et de hiérarchisation, non seulement culturelles, mais aussi structurelles, ontologiques.

Dans *Les Matrices perpétuelles*, par exemple, la relation de la copie au modèle est inversée : les plaques de gravure sont vierges, alors qu'on pourrait croire à première vue qu'elles sont les matrices de l'empreinte sur les dessins présentés en miroir, faux diptyque qui, renversant le système platonicien, suggère une origine absente à toute série de copies. On pense ici à un concept comme la « différance », cet écartement à soi de toute origine, ou encore à la notion d'« espacement », mot employé par Derrida pour désigner « le devenir-espace du temps »⁽¹⁾, qui, comme une sorte d'inconscient ou de refoulé, viendrait hanter la linéarité de la représentation classique, empêchant

ainsi toute transparence de la présence à elle-même, toute clôture du sens sur lui-même. En ce sens, le travail de Claire Trotignon est une forme de déconstruction du classicisme, de son architectonique ; les fondements du projet classique reposait sur la présence à soi de la raison, sur la certitude du primat ontologique d'un sujet pensant et auto-réflexif, qui, du fait de cette hiérarchie substantielle, pouvait donner ses règles au sensible : c'est ce fantasme d'une maîtrise absolue de l'espace ordonné « more geometrico » que Claire Trotignon fait voler en éclats ; sa série d'*Explosions* utilise le champ symbolique (la main minuscule s'accrochant aux rochers, l'équerre, les instruments de mesure, comme un rappel de *Melencolia I* de Dürer) pour exposer la vacuité de l'hybris rationaliste. Néanmoins, Claire Trotignon ne déplore pas cette impossible maîtrise de la nature et ne se réfugie pas non plus dans une mystique romantique : en post-moderne, elle jubile au contraire devant l'espace infini des métamorphoses ouvert par l'effondrement des systèmes esthétiques. Une fois brisés les miroirs trompeurs, une nouvelle mathématique peut voir le jour, reposant sur un auto-agencement des formes dans la conflagration atomique des signes.

Ces métamorphoses touchent d'ailleurs la structure-même de l'image : aussi les paysages ne sont-ils jamais les mêmes en fonction du parcours de l'œil, car la texture dont ils sont formés cache virtuellement un relief d'où surgit la forme. La stratégie d'évidement des formes, qui remplace l'illusion du volume créée par l'ombre, est ici cruciale, et constitue un autre niveau de brouillage : la notion traditionnelle de la ligne comme enchâssant la figure et l'inscrivant, par là-même, contre un fond, est inversée ; les « formes-textures » qui, chez Claire Trotignon, servent à construire des plans « figuratifs » deviennent des vecteurs contre lequel l'espace externe, entre ces vecteurs, devient une configuration, et comme tel, contient plusieurs espaces potentiels. L'espace n'est donc plus un ensemble de coordonnées fixes qui contiendraient, à l'avance, une préfiguration de leur signification. C'est un espace relativiste qui change

de configuration, de blocs, en fonction du parcours de l'œil. Cette résistance à l'idée de l'espace comme une catégorie donnée antérieurement à toute forme de perception fut une ligne directrice des stratégies de la sculpture minimaliste : que l'on songe ici aux *L-Beams* de Robert Morris, qui contiennent plusieurs possibilités de scénographie, comme un gigantesque bloc de lego (ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la configuration multiple d'une pièce comme *Plateau de Jeu*) ; ou encore à l'hyper-espace lumineux dessiné par une installation comme *Map* de Mona Hatoum, qui, formée de perles de verre, dessine, en lumière rasante, de nouvelles géographies selon les irisations saisies par l'angle du regard, scintillations changeantes qui ressemblent étonnamment aux textures des rochers de la série des *Relèves sécantes*. On mesure donc ici toute l'affinité du travail de Claire Trotignon avec les arts de l'espace, exploitant, à la suite de Duchamp, la fonction indicielle du signe. C'est ce passage de l'icône à l'index⁽²⁾ qui constitue le pivot grâce auquel toute l'image bascule du champ optique classique vers l'espace relativiste. Ce bouleversement est d'ailleurs parallèle à un autre changement de paradigme : l'abandon de la perspective classique au profit de la perspective axonométrique, qu'utilise d'ailleurs l'artiste pour modéliser, à l'aide d'un logiciel, les volumes qu'occuperaient ses architectures si elles étaient en trois dimensions. On en mesure l'impact dans des pièces comme *Leurs Etats* ou *Nos Abîmes inclinées* : en substituant l'axonométrie à la perspective, qui était la forme dominante depuis la Renaissance, l'architecture introduisit une dimension « non naturelle », modifiant par contrecoup la relation entre sujet et objet car le sujet devint un simple interprète de relations. En effet, le panorama « clinique » de toutes les dimensions non déformées par la vision humaine ne pouvait plus être confondu avec la réalité naturelle observée par l'œil humain. D'une certaine façon, l'objet observé devint plus « vrai » que la réalité, mais aussi plus abstrait, moins proche de la ressemblance iconique et plus proche d'un genre nouveau d'indice, celui de la trace auto-référentielle.

C'est d'ailleurs le même type de déplacement qui a lieu dans la technique du collage. Fondamentalement non réaliste tout en étant formé du réel le plus brut, le collage expose en dernier lieu le caractère arbitraire de tout système sémantique : il en montre les rouages, comme une exagération formelle de celui-ci. La modestie minimaliste du procédé expose par là-même, avec une efficacité redoutable, la force radicale de toute forme de « re-présentation » : celle d'être inscrite sur du vide et de n'exister que par l'absence d'un référent transcendant, d'une fixité originelle ; ce qui fait qu'une représentation par ready-made, entrant pour une large part dans une logique d'auto-référence, n'est jamais vraiment naturaliste, que son enjeu n'est pas, au fond, la véracité, mais au contraire la réserve imaginaire de l'artifice.

Quelle est au fond la part de réalisme dans une technique opérant par assemblage et accrétion de signes ? Selon la linguistique structuraliste⁽³⁾, pour qu'il y ait signe, il faut deux conditions essentielles : tout d'abord un jeu de relation, à l'intérieur du signe, entre un signifiant et un signifié, dans lequel le signifiant est matériel et le signifié abstrait. Le signe est le mandataire du référent absent : ce qui implique que l'absence est la condition essentielle du rapport signifiant, le signe dépendant bien plus de l'absence que de la présence, car il peut justement ne correspondre aucun référent au jeu de relation entre signifiant et signifié ; l'autre condition est l'établissement d'un système de relations différentielles : la signification n'a aucun sens absolu, elle est le résultat d'un choix opéré à l'intérieur d'un ensemble de possibilités. Cette nature diacritique du signe est précisément ce qui se joue dans le collage : le collage étant un système de constructions de signes, nous y trouvons l'absence et la différence à la fois. En effet, chez Claire Trotignon, un même signe peut servir à évoquer une texture, une amorce de structure, un élément végétal. De plus, dans le collage le moindre élément acquiert un double statut, à la fois formel et signifiant, par l'intermédiaire du mode de recouvrement, physiquement mis en œuvre par le principe même de la

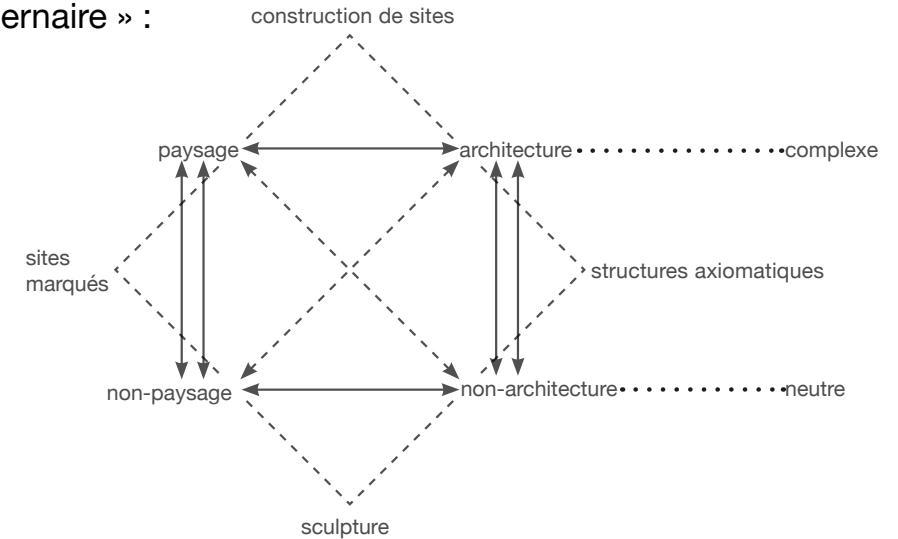
technique du collage. Tout nouveau plan, collé sur un autre, « littéralise » la profondeur, comme une amplification de l'opposition fond/figure. La série *A Little River, a Great Dam, a Beautiful Lake* est, par exemple, faite de cartes postales superposées, dans lesquelles sont simplement ménagées des ouvertures (comme un clin d'œil ironique à la fenêtre albertienne), qui laissent apparaître la couche inférieure et donc percevoir un avant et un arrière-plan, une surface et une profondeur visibles simultanément. Plus généralement, l'évidement des formes, la matrice vierge du papier font partie intégrante de la relation signifiante : ils tiennent physiquement lieu de ce dehors absent à partir duquel les contours et les formes peuvent être conçus comme présences signifiantes par jeu différentiel ; ils « re-présentent » littéralement l'absence de signifié.

En ce sens, les collages de Claire Trotignon s'apparenteraient à une construction de site, cette catégorie post-moderne née du « champ étendu de la sculpture »⁽⁴⁾. Ils ne sont ni purement dessin, ni sculpture, ni architecture réelle, ni non plus paysage ; ils articulent un nouvel espace-temps « situé », opérant entre le volume et la surface, l'original et la copie, et fondé en dernier lieu sur une corrélation de l'espace et du temps. L'espace y devient en quelque sorte l'indice du temps, temps historique (celui des micro-histoires cachées derrière toutes ces cartes postales, autant que celui des systèmes esthétiques consacrés par l'histoire de l'art), mais aussi espacement, c'est-à-dire incarnation spatiale du temps, indissociable du regard qui parcourt les vides et les contours à la recherche des figures et des volumes. Les collages de Claire Trotignon seraient ainsi comme les synopsis possibles d'une absence, les dessins vectoriels d'une utopie sur laquelle aucun Soleil de la Raison ne brilla ou ne brillera jamais, et dont les ruines n'eurent pas non plus de commencement. Sans origine ni destination, rien n'a lieu en eux que le lieu.

Juillet 2015

- (1) Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967, « La Scène de l'écriture », p. 321
- (2) Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978. Dans la taxinomie des signes établie par Peirce, les icônes sont liées au référent par une relation de ressemblance visuelle, tandis que les indices (ou index) peuvent ou non ressembler à la chose qu'ils représentent, mais sont toujours physiquement liés à elle. L'art post-moderne intègre la fonction indicielle, en ce sens qu'il fait de la « co-relation » entre l'œuvre, l'espace et le regardeur, un des fondements de son esthétique (l'idée duchampienne selon laquelle « le regardeur fait l'œuvre » en étant une des prémisses conceptuelles).
- (3) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Editions Payot, Paris, 1995
- (4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985, « Sculpture in the Expanded Field », p. 276 sqq. Pour rendre compte de l'évolution du champ de la sculpture dans l'ère post-moderne, Rosalind Krauss s'appuie sur le « groupe de Klein », un système logique, à l'origine utilisé en mathématique, puis, comme outil conceptuel, par les structuralistes. Il permet de transformer tout système d'opposition binaire en système

« quaternaire » :



Le paysage peut ainsi être défini comme non-architecture et l'architecture comme non-paysage. Chaque terme, étant en relation avec son opposé, forme un groupe à quatre termes : ce sont les associations logiques construites par les associations de ces termes et les « chemins » ouverts dans le groupe de Klein que Rosalind Krauss nomme « le champ étendu ». L'une de ces combinaisons, celle du paysage et du non-paysage, aboutit au concept de « site marqué » (comme, par exemple, *Spiral Jetty* de Robert Smithson).

