

Conversation

30 | 31

RAPHAËL TIBERGHIE ET CAMILLE PAULHAN

Raphaël, Tu présentes ici un ensemble de sculptures, dont le titre Velato fait directement référence au Cristo velato (1753) de Giuseppe Sanmartino, qui est visible dans la chapelle Sansevero de Naples. J'aurais souhaité t'interroger tout d'abord sur la dimension mortuaire de ton œuvre, son lien à la figure du gisant.

Je n'ai pas eu la chance de voir le *Cristo velato* en vrai, mais je suis attiré par l'idée du corps sous un tissu, ce qui le rapproche à mon sens d'un objet inerte, évoquant le corps d'une personne morte ou endormie que l'on aurait recouvert d'un drap. J'utilise du tissu, figé à l'aide de plâtre synthétique, je voulais que l'on sente cette présence réelle du matériau. De cette manière, ces objets deviennent des sortes de fantômes, de revenants. Je parle d'ailleurs volontiers d'objets pour évoquer *Velato*, en pensant notamment au théâtre d'objets, un genre théâtral qui s'est développé au cours des années quatre-vingt, dans lequel ce sont des objets qui prennent la place des acteurs, manipulés par eux et à qui ils donnent leur voix. Je lui ai pourtant préféré le terme de « Théâtre pour objets ».

Justement, tes quatre sculptures, loin d'être inanimées, sont particulièrement bavardes, et chacune possède son langage propre, qu'il est possible d'entendre en se penchant au-dessus d'elle.

J'ai souhaité que chacune incarne une figure archétypale, avec sa langue propre, à chaque fois jouée par un comédien différent. J'ai nommé la première le Roi : ce personnage ne parle que par montages de discours de présidents au jour même de leur élection. Il y a là des fragments de discours de François Hollande ou de Nicolas Sarkozy, dont la parole est alors au summum de la langue de bois : c'est un moment particulier, où leur popularité est à son niveau le plus haut, leurs déclarations sont riches de promesses, toutes semblables.



Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, 1753, marbre, 50 × 80 × 180 cm, Museo Cappella Sansevero, Naples



La deuxième est le Poète : c'est la plus petite sculpture, celle qui n'a pas les pieds sur terre, qui est accrochée au mur. Elle déclame des extraits de textes de poètes, comme Pessoa par exemple, qui ensemble forment l'image d'un rêveur caricatural qui déclare que tout est poésie, qu'il peut y avoir de la poésie jusque dans les factures. Le Poète est présenté ici comme un être déconnecté de la réalité, planant, qui fait de la langue un espace idéalisé.

Le troisième est l'Oracle, qui lit des textes du Code pénal ou encore du dictionnaire, et qui représente pour moi l'aspect le plus pragmatique de la langue parlée.

Le dernier s'intitule le Gardien, et son langage est une restitution d'un certain nombre d'extraits d'émissions de télévision, qu'il s'agisse d'ailleurs du journal télévisé ou de télé réalité. Le Gardien semble clair, mais devient en fait un peu épileptique, mélangeant tout sur tout.

Comment le dialogue se met-il en place entre ces quatre figures quelque peu hiératiques ?

J'ai créé une sorte de boucle, qui dure une vingtaine de minutes, qui fonctionne comme une pièce de théâtre. Au début, les quatre personnages sont plutôt calmes, et chacun monologue dans son coin. Puis, au fur et à mesure, c'est la

cacophonie : ils se répondent et dialoguent entre eux, tout en se désynchronisant. Le Gardien s'agace et devient incohérent, oscillant entre l'aphasie et la bouillie de mots.

Toutefois, ces figures ne bougent pas, c'est véritablement aux spectatrices et aux spectateurs de se déplacer pour pouvoir passer de l'une à l'autre.

Oui, c'est ce que je souhaitais pour cette pièce, qu'elle implique le corps des personnes qui viennent la regarder, et qu'elles comprennent qu'il faut se baisser, s'approcher d'elle. Une des figures auxquelles je pensais au moment de réaliser cette œuvre était celle de l'orateur dans la Grèce antique, avec sa toge plissée. Je pensais vraiment à l'agora, à la naissance de la démocratie et à la place de la parole durant l'Antiquité. Je voyais dans ces représentations voilées quelque chose de républicain : la figure de Marianne, l'étoffe brandie, etc. Le drapé est un poncif des figures métaphoriques de la démocratie et de l'espace politique. Il évoque aussi le rideau de théâtre. C'est pour cela que j'ai souhaité produire une forme emballée, cachée, qui soit habitée par le son.

À t'écouter, quelque chose me vient à l'esprit : j'ai un souvenir très puissant de sculptures vues quand j'étais enfant, parce que l'échelle n'était pas la même. En 1993, l'année de mes sept ans, il y a eu une rétrospective Niki de Saint Phalle au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et mon école avait décidé de nous emmener pour la voir, à l'approche des grandes vacances. Nous avons pu entrer dans un Crâne de l'artiste, et cela m'avait terriblement marquée, cette sensation d'être pleinement à l'intérieur de la sculpture, et de comprendre que les adultes qui nous accompagnaient ne pouvaient pas faire cette expérience.

Je partage ton point de vue : je crois que des milliers d'enfants sont dans mon cas, mais le fait d'avoir pu monter sur la tête du sculpteur Henri de Miller, qui se trouve devant l'église Saint-Eustache, à côté des Halles à Paris, est un souvenir tout à fait extraordinaire. L'échelle se trouvait bouleversée. J'ai la mémoire précise de celle de mon corps, ou du corps de mes parents, étant enfant. Mais si j'en reviens à la sculpture, l'idée d'entretenir avec une œuvre un contact physique me semble passionnante.

Je sais que la référence à l'histoire de l'art est pour toi constante, je suppose que tu connais la Femme voilée (1752) d'Antonio Corradini qui est au Louvre, dont on dit qu'elle pourrait être une représentation métaphorique de la Foi, ce qui nous emmène dans un autre champ que celui du politique qui t'intéresse.

C'est vrai que je voulais évoquer l'histoire de l'art, dans lequel le drapé est un poncif, qui peut faire écho à la religion, à l'érotisme, etc. J'ai regardé des artistes du ^{xx}e siècle également, comme Luciano Fabro dans l'*arte povera* ou même des œuvres surréalistes comme *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray. J'aime l'idée d'enveloppe, de contenu et de contenant, avec quelque chose qui est à la fois caché et dévoilé. La constante de toutes mes pièces, c'est le lien entre sculpture et langage. Pour *Velato*, j'avais posé deux postulats simples : le langage est un corps, et ce corps est voilé. Je veux passer de l'espace de la langue, de l'espace sémantique pur, à l'espace de l'incarnation. Cette dimension est centrale pour moi.

Il y a un artiste que nous n'avons pas encore cité, et auquel j'ai immédiatement pensé quand tu me parlais de Velato : il s'agit de Marcel Duchamp, dont les Célibataires – dans le Grand verre – me rappellent tes quatre figures. Outre le fait que les neuf Célibataires ont eux aussi chacun un nom, et donc une fonction (prêtre, gendarme, croque-mort, chef de gare...), et que la Mariée est elle aussi voilée, avec le voile acté, ils sont liés aux litanies prononcées par le Chariot, qui ne cesse de se répéter.

Je n'avais pas pensé à Duchamp, mais il est vrai qu'il y a chez lui quelque chose qui me fascine : l'idée de donner la parole à des objets. J'avais été très marqué de découvrir l'existence de céramiques mochica, conservées au musée de Lima, sur lesquelles ont été dessinées des scènes mystérieuses, dénommées *El mito de la Rebelión de los Objetos* (*La Légende de la révolte des objets*). Dans celles-ci, des objets prennent vie pour se rebeller contre leurs propriétaires. L'objet utilitaire, qui est encore esclave, s'émancipe. Cela me rappelle la table qui, dans « Le fétichisme de la marchandise »¹, au début du *Capital* de Karl Marx, se « dresse sur sa tête de bois » et se met à danser. Dans l'acte de donner la parole à un objet, il y a quelque chose d'étrange, presque animiste : ce dernier peut nous insulter, ou nous dire que nous l'utilisons mal. C'est comme si la langue était aussi bien pour nous un simple outil dont on use à longueur de journée qu'un matériau constituant, et que le passage de l'un à l'autre au sein d'une œuvre permettait d'évoquer des rapports de domination. Le langage peut devenir un « maître » qui aliène les hommes plutôt que de les émanciper.

*Je pensais, en t'écoutant, que ce qui nous effraie le plus dans les images, c'est lorsque existe la possibilité qu'elles traversent leurs deux dimensions pour entrer dans la troisième. Je songe par exemple au personnage du roi peint dans *Le Roi et l'Oiseau* (1953) de Paul Grimault, qui devient terriblement angoissant lorsqu'il sort de sa toile afin de pénétrer dans la chambre du roi, casse la jambe du Centaure pour récupérer son cheval et s'enfuit avec. J'avais aussi en tête la nouvelle « Animaux des miroirs » dans *Le Livre des êtres imaginaires* (1957) de Jorge Luis Borges², pour laquelle l'écrivain imagine que les êtres que nous voyons au cœur des miroirs ne sont pas nos reflets mais un peuple condamné à répéter servilement tous nos gestes : « Un jour, pourtant, ils secoueront cette léthargie magique. [...] Au fond du miroir nous percevrons une ligne très ténue et la couleur de cette ligne sera une couleur qui ne ressemblera à aucune autre. Après, les autres formes commenceront à se réveiller. Elles différeront peu à peu de nous, nous imiteront de moins en moins. Elles briseront les barrières de verre ou de métal et cette fois elles ne seront pas vaincues. »*

Je ne connaissais pas cette nouvelle de Borges, mais elle me fait penser à ce que le poète Bernard Heidsieck dit de la poésie : pour lui, celle-ci s'est réfugiée au sein du livre durant des siècles. Il serait désormais temps de l'en arracher afin de la projeter dans la réalité, dans l'univers du lecteur ou du spectateur. Je crois que lorsque l'image est projetée dans l'espace, la possibilité d'agir intervient, il n'y a plus de virtualité. Pour le langage, c'est la même chose : tant que la littérature n'est pas incarnée, elle n'est pas active, comme un livre qu'on n'aurait pas encore ouvert. C'est pour cela que j'aime beaucoup la pensée malicieuse de Gilles Deleuze sur la philosophie comme rempart contre la bêtise, pas nécessairement parce que les gens la lisent, mais simplement

Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, 1920-1972, machine à coudre, laine et ficelle, 35,5 × 60,5 × 33,5 cm



parce qu'elle existe. La sculpture permet de mettre en jeu l'expérience de l'espace et du corps en même temps que celle du langage. L'incarnation a véritablement cette fonction : faire sortir les choses de la pure potentialité.

Dans cette exposition, tes œuvres vont en côtoyer d'autres, dont les sujets peuvent se rapporter à ceux qui t'intéressent. Les Causeuses (1893) de Camille Claudel, et une Conversation Piece (1996) de Juan Muñoz parlent également du secret, du murmure, des échanges sociaux. Mais comment tes œuvres vont-elles entrer en discussion avec elles ?

L'acte de réunir plusieurs œuvres dans un même espace, de les agencer les unes avec les autres, est souvent un parachèvement nécessaire au travail artistique. Sans cette confrontation à l'espace d'exposition, l'œuvre serait en quelque sorte semblable à un plan d'un projet architectural qui n'aurait jamais été réalisé. Je pense souvent à cette phrase de l'artiste Hamish Fulton : « An object cannot compete with an experience. » *Velato* aborde la discussion sur un mode un peu particulier, qui est celui du ratage, de l'isolement, de la vacuité dissimulée sous des couches de discours qui

ne peuvent suffire à l'escamoter pleinement. Les œuvres de Claudel et de Muñoz me semblent avoir ce point commun avec la mienne : elles traitent de la conversation tout en refusant l'accès au spectateur. Les quatre femmes des *Causeuses*, qu'il s'agisse d'ailleurs de la version avec ou sans le paravent qui en accentue la dimension scénique, sont penchées les unes vers les autres, et semblent se chuchoter des secrets dont nous sommes exclus. De par son sujet, la sculpture de Claudel opère une sorte de mise en abîme de la nature mutique de tout objet. De tels effets de boucle par lesquels une idée est mise en résonance par la forme même qui la traduit se retrouvent dans plusieurs de mes pièces. Concernant le travail de Juan Muñoz, tu m'avais trouvée cette citation de Guy Tosatto à propos des *Conversation Pieces*, que j'avais trouvée juste : « On ne saura rien de ce qui est dit, ni de ce qui adviendra. Étranger face à ce monde, le spectateur est renvoyé à sa propre solitude face à ce qui lui échappe³. » L'apparence des personnages, dont les yeux sont comme murés, semble aller dans ces sens. Le nombre des figures, le fait que leurs corps soient réduits à des sortes de sacs d'étoffe dont les formes suggèrent un mouvement de bascule sont également des éléments qui peuvent être rapprochés de *Velato*. Cela m'amuse d'imaginer que des œuvres puissent ainsi entrer en résonance au sein d'une exposition, un peu comme des récits en apparence sans rapports peuvent être rapprochés par l'association libre de la psychanalyse freudienne.

Tu sais que Claudel est partie d'une scène réelle vue dans un train pour ses Causeuses, qu'elle a théâtralisée pour sa sculpture ; Muñoz évoque au cours d'entretiens la dimension théâtrale de ses œuvres. De ton côté, comment envisages-tu cette question ?

En 1967, le critique d'art Michael Fried publie un article, « Art and Objecthood⁴ », au sein duquel il reproche aux minimalistes la dimension anthropomorphe de leurs sculptures, médiatisée par la notion de présence (*presentness*) du spectateur face à l'objet, pour qui l'œuvre est comme un corps. Cela reviendrait pour Fried à la ramener du côté de la théâtralité, entendue d'une manière péjorative. Ce dernier prônait une certaine pureté de la forme, dans la lignée du théoricien formaliste Clement Greenberg, ce qui est sans doute contestable : l'impur est au moins aussi intéressant. C'est d'ailleurs ce que disait Robert Smithson, lorsqu'il défendait l'expérience du spectateur inscrite au cœur d'une temporalité. J'ai souhaité que *Velato* puisse être vue comme une œuvre impure, entre sculpture, écriture, document et fiction. Tout comme celle de temporalité, la notion de présence m'intéresse, car elle est ce qui manque aux arts plastiques au regard des arts dits « vivants », dans lesquels l'artiste est éminemment présent au moment de la réception de son œuvre. D'une certaine manière, c'est cette même présence qui manque à un livre en comparaison de la lecture publique. J'aimerais d'ailleurs conclure par la pensée d'Yves Bonnefoy, lorsqu'il écrit dans *Le Siècle où la parole a été victime*⁵ ces phrases, à propos de la présence comme forme propre à la poésie : « La forme s'est faite musique, mais cette musique des mots est un acte de connaissance dont le lieu en nous est la voix : la voix, cette synthèse d'âme et de corps dont l'effet sur les choses du lieu et les êtres proches est qu'ils sont maintenant de la présence et non plus de simples faits de matière perçus schématiquement. De la présence ? Ce qui faisait défaut dans la pensée conceptuelle. Et donc le seul que l'on peut franchir pour rencontrer "la vraie vie". »

Raphaël Tiberghien, *Velato, L'œil malade et Poèmes manufacturés*, vue de l'exposition « Condensations », galerie nicolas silin, Paris, 2017



1 Karl Marx, *Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret*, Paris, éd. Allia, 2018 [extrait du *Capital*, 1867].

2 Jorge Luis Borges, *Le Livre des êtres imaginaires* (1957), Paris, Gallimard, 1987.

3 Juan Muñoz : *sculptures et dessins*, cat. exp., Arles, Grenoble, Actes Sud-Musée de Grenoble, 2007.

4 Michael Fried, « Art et objectité » (1967), in *Contre la théâtralité : du minimalisme*

à la photographie contemporaine, Paris, Gallimard, 2007.

5 Yves Bonnefoy, *Le Siècle où la parole a été la victime*, Paris, Gallimard-Mercure de France, 2010, p. 203.