

DANS LE SOUVENIR DU BLEU « SOUVENIR »

Mimésis. Le concept de mimésis a fait récemment l'objet d'un retravail théorique considérable, mais du côté des théoriciens qui réfléchissaient à la chose, il était plutôt question de ranger la mimésis au rayon des opérations anciennes ou périmées. J'excepte le livre de Catherine Perret, *Les Porteurs d'Ombre : mimésis et modernité* (Belin, 2001). Quoi qu'il en soit, j'aimerais pourtant écrire sur l'œuvre d'Ingrid Luche en faisant jouer cette catégorie, et ce de la manière la plus large possible. Mon hypothèse est en effet que ce mot (sans encore préjuger du concept ni de la pratique dont il peut se trouver porteur *ici*) éclaire de nombreux traits remarquables dans le travail d'Ingrid. Il y a d'abord une certaine dispersion ou dissipation étrange qui donne au spectateur de l'ensemble de ses pratiques le sentiment que l'artiste se conduit comme Protée dans le champ artistique : elle change si bien de manière, de médium, de ton, d'esprit même que l'on doute souvent que ce soit la même Ingrid qui autorise une telle variété. Or supposons que la logique de cette variabilité extrême ressortisse au principe du camouflage : c'est dire qu'il y va d'une mimésis. Ingrid Luche a toujours été brillante, mais si l'on écarte un instant les surfaces réfléchissantes (boucles d'élégance, mises en abyme, économie formelle) dont s'ornent ses propositions, on trouve un pathos *sans qualité*, parce que c'est le pathos qui sourd simplement de la vie dans le champ de son opposé (mettons « l'art »). Or supposons que le pathos ou l'affect générique, vital, cherche dans la mimésis de quoi abriter sa non-qualité pure : il se coulera dans les images banales et les formes connues, il leur communiquera un peu plus de silence qu'elles n'en auraient eu au naturel. C'est à ce point que le courant de l'affect rejoint l'art du camouflage, qu'il se renverse en lui. Cela ne fait pourtant pas d'hermétisme, si l'on entend par hermétisme quelque procédé de codage ; cela fait plutôt comme du bleu, du souvenir, du grain, du son, du reste, — leur équivalent non métaphorique, exactement. Moi, à suivre ses subtils, très subtils détours de la mimésis empruntés par Ingrid, je ne vais pas m'interdire d'en donner des contreparties

littéraires, soit des imitations, ou transcriptions, ou échos (des mimésis, donc). C'est une tentative difficile, j'en ai bien conscience, je pense à tous les auteurs — spécialement les poètes — qui ont pensé substituer leur littérature-écho au discours critique « extérieur » et n'ont rien fait de bon. De l'audace en face de ce vieux piège !

Habiter. On peut raisonnablement estimer que toutes les civilisations et tous les êtres humains qu'elles forment ou qu'elles ont formés savent quelque chose de l'habitation. *Cultura* (la culture à tous les sens du terme) vient de la racine indo-européenne *quel*, qui signifie d'abord tourner autour, pour *habiter*, car les gens qui habitent quelque part, ne les voit-on pas toujours aller de ci, de là *autour* de leur foyer ? *Cultura* célèbre certainement en latin le moment de la sédentarisation et de l'agriculture qui va avec, mais rien n'interdit de penser que les habitations nomades engendrent elles aussi des *cercles*, des *circulations*, de chasse, de pêche, de cueillette autour de leur habitat provisoire. Toujours est-il que je veux en venir à ceci que l'habiter est une métonymie du vivre, ou pour le dire plus simplement, que vivre ne se conçoit pas sans l'idée d'habiter. De là, j'é mets l'hypothèse que les images (plus ou moins problématiques) d'habitation qui traversent l'œuvre d'Ingrid emportent avec elles le pathos du vivre. Or ces images peuvent aller jusqu'à présenter un caractère kafkaïen. Les balconnets d'Ingrid, vitrés, éclairés au néon, qui s'accrochent sous le plafond des centres d'art ou des galeries, ont une qualité de désolation unique, en ce qu'ils conjoignent une petitesse (inhabitable), un air de fête permanente ou d'attraction obsolète (du néon dans la nuit des villes) et l'idée de la *domination* (voir, grossièrement, le *Balcon* de Manet) regardée et regardeuse, dramatiquement isolée de toute architecture fonctionnelle (il n'y a aucune porte d'entrée ou de sortie) (il n'y a personne au balcon). Quoique du point de vue formel, cette série d'œuvres revête un caractère néo-minimal séduisant (boîte, néon, plexiglas, contreplaqué, peinture), je gage que sous leur emballage impeccablement citationnel, elles dissimulent une non-habitation pathétique, c'est-à-dire un effet d'habitation barré par la forme de son impossibilité. Sinon, les TGV quittent leur gare dans les vidéos d'Ingrid, le ciel s'enfuit en souvenir de leur départ silencieux, super-filmé, très « souvenir », souvenir de rien du tout : on s'en va, on s'en va, on n'habite pas là ni là non plus, non. Non.

Désubjectivation. Le motif de la désubjectivation court tout le long de la deuxième modernité, jusqu'au supposé post-modernisme (ne pouvant plus déclarer son amour simplement à *la première personne*, on dira « je vous aime désespérément, comme l'écrit Barbara Cartland », *scripsit* en substance Umberto Eco dans *Apostille au Nom de la Rose*). Mais sur le terrain de la psychiatrie, il existe une sorte de désubjectivation qui se marque par la discordance affective, c'est-à-dire que le patient n'accompagne pas ses dires ou ses gestes de la tonalité affective « normalement » requise ; par exemple, il reste d'une extrême neutralité pour raconter des horreurs. C'est cette forme de désubjectivation qui m'intéresse ici, parce qu'elle me semble décrire quelque chose du *déboîtement* léger dans lequel beaucoup d'œuvres d'Ingrid trouvent leur expression. Dans l'exposition collective *Lee 3 Tau Ceti Central Armory Show* à la Villa Arson, Ingrid occupa notamment deux murs perpendiculaires avec une vaste « fresque » au Ketchup (*Sans titre (Hot Ketchup)*¹) où l'on pouvait reconnaître feu Lady Di parmi d'autres personnages plus ou moins notables, floutés, raccourcis ou agrandis. En l'occurrence, reproduire très précisément au Ketchup la photographie d'une icône *populaire* (médiatique) peut relever d'une opération surprenante, mais pour les bons connaisseurs de l'art contemporain, la surprise n'est pas si grande que ça, elle se résume plutôt à un croisement d'opérations déjà connues et reprises. En revanche, la « fresque » a été exécutée avec un tel brio qu'on a du mal à en saisir la tonalité affective. Un critique pourrait parler « d'une dimension humoristique » et s'en tirer ainsi à bon compte ; cependant, si l'on souhaite approfondir ladite dimension jusqu'à toucher précisément le mécanisme de l'humour, on risque fort de rester sur sa faim. Rien n'interdit de projeter du tragique, de l'ironie citationnelle, de la gaîté simple, voire une sorte de réalisme capitaliste (variante réactualisée de la propagande soviétique en peinture). Il demeure pour moi que le motif le plus secret de ce travail est une *silencieuse* absence de ton par quoi se marque en négatif le fading du sujet. Là où vous vous attendiez à trouver une *articulation* (à tous les sens du terme), il y a le vide. C'est comme si grâce au déboîtement léger de deux opérations connues pour être artistiques, quelqu'un se portait absent, *n'habite plus à l'adresse indiquée*.

1 . Ce travail de 2003 réactualisait *Sans Titre (Hot Ketchup)*, une fresque similaire réalisée à Nuremberg en 1998.

Souvenir. Je crois que nous étions une joyeuse bande à L'ESPACE TRANSFORMER, une sorte de bar de nuit bizarre dans le quartier du port à Nice (il y a longtemps qu'il a fermé). Nous avons dû participer à un vernissage, puis sans doute au repas dudit vernissage, et nous nous étions « tous » retrouvés finalement dans cette grande salle aux banquettes profondes et aux nombreux éclairages faibles, avec MTV en continu plus une bande son qui n'avait rien à voir. À l'époque, je passais souvent de longues journées à théoriser PUISSANCE 4, une manière de morpion à piles qui se joue en empilant des jetons verticalement sur sept colonnes de six étages chacune, le gain de la partie revenant au joueur qui parvient à aligner verticalement, horizontalement ou obliquement quatre de ses jetons. Or à force de théoriser ce jeu en solitaire, que j'avais d'ailleurs découvert à L'ESPACE TRANSFORMER, j'étais devenu pratiquement imbattable, — un peu comme le joueur impassible de *L'Année dernière à Marienbad*, qui gagne toujours au jeu des allumettes. Ce soir-là, je venais d'infliger quelques raclées à ceux qui voulaient bien relever mon défi, seul Philippe Mayaux m'avait arraché une nulle, ce qu'il attribuait à la « rationalité implacable » dont son cerveau était le siège. À présent, c'était Ingrid qui jouait contre je ne sais plus qui, et tout en lui donnant quelques conseils, par plaisir, je lui enseignais les rudiments stratégiques du jeu. Elle était d'humeur rieuse. Elle me taquina un peu, je crois, sur mon acharnement à gagner, qui faisait peur, vraiment. Je me souviens qu'elle me sourit alors dans l'étincellement qui traversait l'ombre et je vis soudain en elle une *actrice française*. J'appelais (et j'appelle toujours) *actrice française* une femme qui vous donne l'impression d'être à côté de vous comme Delphine Seyrig ou Jeanne Moreau pourraient l'être : bien sûr, il y a tout ce monde magique du cinéma auquel vous n'avez pas part, mais l'*actrice française* se tient pourtant là, à vous toucher, avec un naturel confondant. Pour le dire autrement, l'*actrice française* est une certaine fréquence de la beauté féminine qui allie le grand lointain à la présence pure, *oui, oui, je suis ici*. On aurait dit que le sourire d'Ingrid avait ce soir-là révélé son visage, et de proche en proche toute l'architecture mobile de son corps, jusqu'à sa façon d'accentuer les mots, non pas seulement selon une épiphanie passagère, mais durablement, pour en faire vraiment un souvenir.

Poésie. Début septembre 2006, j'eus le goût d'écrire quelque chose d'assez différent de ce que j'avais écrit jusqu'ici, quelque chose que *je ne savais pas écrire*. J'essayai d'enfiler les phrases simplement, toutes sortes de phrases, de celles qui venaient me visiter sans prévenir à celles que j'avais lues ou même que j'entendais sur le moment. Je ne saurais dire pourquoi, le résultat me fait penser au travail d'Ingrid. Donc je le mets ici.

Titre. Songe qu'au pays des songes tu songerais qu'au pays des songes tu songerais qu'au pays des songes tu songerais qu'au pays des songes tu songerais à ça. Sa seule distraction était de fumer : quarante-quatre paquets en onze jours. Derrière l'idée d'une antenne d'un fuseau des blés, lièvre. Trois envolées de robe, du rouge et un éclat de rire de podium suffisent pour qu'on nous annonce chaque printemps. Dis une seule parole et tu seras guérie. Ensuite on suit la suite des suites, tout simplement. Est-ce une question rhétorique ? Thomas, lui, n'en sait rien. De l'éblouissante lueur des phrases à la cime porte manteaux. La Bentley bleue, les sessions de ski nautique, des achats de bijoux faramineux. Ce mot de « rivière » me donna la clé de ce qui s'était passé. Oh ! aussitôt les hauts léopards partent aussi ! Le chef d'orchestre de la résurrection, c'est moi, sur l'herbe ultra-verte de l'accotement et sous la lumière drue, euphorisée. La surchauffe un tranquillisant adieu la barbe. On n'a même pas un tournevis à portée de main pour se défendre. Je voudrais bien faire des animaux, mais j'ai oublié comment les faire. Mesure-moi selon mon aptitude à pénétrer. Avait-il une mémoire photographique, selon les médecins ? Le futur remue l'ombre de saison, personne, une ombre, la statue de personne, falaise, façade, psaume. Je ne puis imaginer ni la nature de tels objets ni leur moyen d'expression. Jusant et frimas : le néant en ligne. Ma mère porte sur moi le poème des eaux dormantes comme un vêtement l'été. Chef, avec la tête du chef, cavalant sec avec la tête du chef, droit demain. Ma mère porte sur moi le poème des eaux dormantes comme un vêtement l'automne. Il y a une affabilité aux épaules tombantes qui tourne dans le petit désert familial. Enfant déménage la nuit chevaux mémoire la baie d'humeur. « Je peux donner un cavalier à n'importe quelle femme et gagner quand même ». Tourne dans soi, dormir tourner la voûte d'eau l'entame, un clair soulier, bondir blondir. Une façade tout en bois, un hall chaleureux avec une gigantesque cheminée, une salle de jeux pour les

enfants, une bibliothèque, un sentier pédestre balisé, trois salles de restaurant, un bar avec terrasse. Le jardin des initiés se cache derrière des murs décolorés et très antiques qui le découpent comme en une enfilade de salles à ciel ouvert, où je vois plusieurs sortes d'animaux, dont un ours qui dort sous l'eau d'une fontaine, et un lion dans la dernière pièce, après la conversation de trois vieux chasseurs d'Arcadie assis sur leurs talons, que je n'ose dépasser, car je n'ai pas le droit d'être ici. La fin un poids de rame sur le cœur. Personne ne s'est jamais auto-suicidé. Doser des eaux. Il s'agit de marcher au cœur, mieux qu'à la surface du lac : en passant l'arche des ponts détruits. Un jus frissonnant le soir lune sur avenues. Ne mettez jamais l'appareil en contact avec de l'eau. Le bruissant d'un punch bu, on revit : éloge ! Musée, camion, passoire, sauterelle, limonade, nuit. Votre réserve d'argent vous permet de vous faire plaisir sans toucher à vos économies. Mais la mélancolie colle à la peau du monde.

Rêve. Ingrid était dans un lit, qui était au milieu d'une chambre à la fois haute et vaste, qui était très probablement dans une vieille demeure (un château ?) transformée en hôtel, — non, pas transformée en hôtel. Toujours est-il que de son lit même ou de son corps même, en tout cas de l'endroit où son corps touche son lit, c'est-à-dire — maintenant que, de surprise, elle se tient assise sur le drap de dessous, le buste droit, la tête penchée sur le phénomène — du peu d'espace qui demeure entre le drap et son sexe, ses fesses, sortent des fourmis, quantité de fourmis, qu'elle détruit au fur et à mesure qu'elles sortent, peut-être en les écrasant sous ses mains, mais rien n'y fait, il en sort toujours plus qu'elle n'en peut tuer. Alors, une femme ouvre la porte de la chambre, comme si cette porte n'avait pas été expressément fermée, traverse la chambre, jette à peine un coup d'œil à Ingrid à la fourmilière nocturne, et repart par une autre porte, au sommet d'un petit escalier. Moi : — Quel âge avait cette femme ? Ingrid : — Oh ! elle était assez âgée, plus âgée que moi en tout cas... Sigmund F. : — C'était une figure de mère... Moi : — Non, ce n'était pas ma mère ! Ingrid : — Le plus surprenant, pour moi, c'est d'avoir été seule dans ce lit (rires) ! Sigmund F. (s'adressant à moi) : — Comment interprétez-vous les fourmis ? Moi : — Oh ! vous savez, les insectes ou les petits animaux représentent souvent des frères et sœurs plus petits, des enfants, mais comme je ne connais pas le contexte, je ne me hasarderai pas à proposer vraiment une interprétation... Sigmund F. : — Hm ! Hm ! Moi (in petto) : — En tout cas, il y a de sérieuses perturbations dans l'habiter, chère Ingrid...² Nous étions assis côte à côte dans un train Corail qui nous emportait vers Paris. La nuit était vite tombée, nous étions en automne, je pense. Nous parlions du présent livre comme d'un livre à venir, nous parlions aussi de choses et d'autres. À peut-être un quart d'heure de notre arrivée à Paris, Ingrid se mit à me vouvoyer. Je n'en revenais pas. Je ne relevai pas. Que s'était-il passé ?

2 . Le rêve que je rapporte ici est véridique, mais seulement *en gros* ; car dans la retranscription que j'en fais, j'invente des détails pour pallier les défauts de ma mémoire ou les imprécisions du récit d'Ingrid. Mon texte n'est donc pas fiable.

Voyage. Comme ce serait beau de pouvoir faire dériver les mots *voyage* et *vouvoiement* d'une même racine (quelque illocutoire *voirie*) ; cela expliquerait que l'on puisse s'en aller dans le vouvoiement autant que l'on se mette à vouvoyer tout le monde et soi-même à l'étranger, lors d'un *déplacement*, comme on disait. Je regarde *Dragon Palace*, un diaporama réalisé par Ingrid en 2002, et je vois que le film me vouvoie, qu'il a cette puissance de vouvoyer tous ceux qui l'auront vu. À l'époque, la vogue des diaporamas avait déjà peut-être atteint son point de reflux ; c'est-à-dire qu'Ingrid s'emparait encore une fois d'une forme patinée par l'usage, fût-il aussi éphémère que celui de la mode. Or si l'on plonge un diaporama dans le fluide des signes sans qualité, il dégagera automatiquement une aura négative, à moins que la banalité, le vieil ennui des « soirées diapos », ces flashes de réel qui s'enchaînent sans fin suscitent l'idée d'une gloire positive, — mais non. Mais Ingrid ne travaille vraiment à son aise que dans les auras négatives, dans la lumière noire que déserta toute splendeur. *Dragon Palace* dit que l'on est n'importe où ailleurs, et les images qui défilent longuement sous ce titre viennent en effet de tant de lieux étrangers, faiblement exotiques chacun, qu'ils témoignent plutôt d'un voyage générique, d'un exil sans destin ni destination (« Il voyagea », première ligne de l'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale*). Nul doute que l'artiste y fut, certes, comme l'atteste une fois son ombre portée sur un chemin ; sinon que ce cliché fait au contraire douter de l'authenticité de l'ensemble, car il fonctionne bien plutôt comme un signe d'authenticité entièrement convenu. Qui donc fut là-bas ? Quelqu'un, personne, vous. De la musique *de variété* (comme on disait) vous accompagne tout le long du reportage, suffisamment internationale, belle et commune tout à la fois pour vous tenir familièrement la main pendant la nuit, dans les boîtes de nuit, sans pourtant jamais vous dire quelque chose de personnel. Les images forment des vagues de vues (= montent et descendent) au sein de quoi reviennent les métonymies de *vivre*, c'est-à-dire ici la nourriture (pour *manger*), les discothèques (pour *danser*), les bâtiments, les terrasses, les hôtels et l'HOTEL SABADELL (pour *habiter*), les bruits de douche (pour *se nettoyer*), les gares, les aéro-gares (pour *arriver* et pour *partir*). Or anaphoriquement *souvenir* ne vous serine-t-il pas cette anagrammatique vanité : VOUS RIEN ?

Ambiance. Le mot d'« ambiance » a été construit tardivement en français et d'une manière plutôt brutale, puisque pour le faire on a pris le latin *ambi* (= des deux côtés) et que l'on y a ajouté un suffixe d'état qui donnerait à croire que l'on peut *ambier* de même que l'on *vaque* en *vacance* (encore merci à Edmond de Goncourt pour ce néologisme vieux). « C'est par l'ambiance qu'une femme belle, ardente, ... agit sur le poète, l'artiste, le savant, le philosophe, l'homme d'action... » (Léon Daudet, *in La Femme et l'Amour*). J'aimerais me servir des « deux côtés » suscités par le mot d'abord pour figurer d'Ingrid ici le *vivre* et là le *représenter*. Quand le *représenter* tend à mimer le cours même des représentations, le *vivre* ne peut plus moins s'y représenter ; il s'y cache seulement, il *squatte* pour ainsi dire ses images, à la manière dont tels pétales de jambon blanc se glissent sous l'enseigne de *Dragon Palace* (= *manger* = *vivre* dans les sous-sols de l'Ambassade-là-bas). Cela ne signifie pas qu'entre les deux côtés qui s'ignorent et se séparent, aucune désaffection ne vibre ; — l'ambiance ne s'instaure-t-elle pas elle-même par quelque désert ? De là viendrait tout le travail qu'Ingrid consacre aux lumières, au traitement des volumes perdus (l'air qui emplit les salles d'exposition), aux éléments de décor, à cette théâtralité minimum, subliminale, des sas, des brumes, des fermetures, des transparences, des lointains intérieurs... Ingrid pratique un art dans lequel « l'œuvre » sert plutôt de point de fixation pour l'attention, tandis que l'essentiel se passe à la marge, dans les harmoniques qui vont du « point d'œuvre » à l'espace provisoirement habité par ce point, à moins que « l'œuvre » ne consiste elle-même en un entre-deux ou en un supplément plus ou moins discret. Ensuite, pensais-je lorsque je donnais un séminaire à la Villa Arson et qu'Ingrid y commençait ses études, l'*ambiance* se situe entre le sujet et l'objet ; aussi bien ne tient-elle sa puissance subjective que d'un sujet qui ne dit jamais je : vous essentiellement, personne.

Histoire. Marcel Broodthaers pensait qu'il y avait des artistes-moules et des artistes-méduses. Il s'identifiait personnellement à la première catégorie où il voyait une sorte de refermement sur soi, entre autonomie et autisme, propre à résister aux fluctuations du *Zeitgeist*, et il mit d'ailleurs les moules à l'honneur dans ses premières œuvres. Quant aux artistes-méduses, il les considérait certainement comme l'inverse des artistes-moules, à savoir des êtres tout entiers plongés dans l'Eau du Temps et n'opposant pas même à ses courants une décente opacité. Cela dit, il ne faudrait pas faire de ce couple une antinomie uniment polarisée (à la Deleuze) ; car dans *Pense-bêtes*, le livre dont Marcel plâtra de nombreux exemplaires pour commencer sa carrière artistique, on trouve un poème sympathisant avec la moule comme un poème compréhensif de la méduse, entre autres ; — et puis personne n'a jamais compris parfaitement Marcel Broodthaers, je crois. C'est en tout cas sans dévalorisation aucune que je tendrais à voir une artiste-méduse en Ingrid, par tempérament. Durant la première partie de sa vie artistique, elle employa son tempérament à laisser transparaître le monde comme il se représente — médiatiquement —, et l'on a pu légitimement inscrire alors ses œuvres au registre de la mimésis critique (ou seulement acidulée), qui n'est à vrai dire rien d'autre que le moule de sa génération. Mais aujourd'hui les signes extérieurs de cette mimésis critique se sont presque tous effacés chez elle, et c'est une autre partie qui commence. Supposons que la mélancolie (atrabile, humour, humeur ou fluide noir) puisse être quintessenciée de telle sorte qu'elle perde sa couleur ; supposons en somme, et pour quitter la métaphore, que ce qui constitue sa puissance propre, *id est* la métamorphose perpétuelle et mal maîtrisable qu'elle opère entre la tristesse sans fond et la joie très joyeuse sans raison, se figure purement ; on trouverait alors un variateur d'affects qui de lui-même serait neutre, un fluide « pathique » aussi incolore que l'eau, en attendant de noircir ou au contraire d'irradier. Voilà ce que le temps a fait à la méduse Ingrid, il l'a repoussée dans le retranchement de sa transparence native, il l'a comme refermée sur sa constitutive diaphanéité. On comprend dès lors sa tentative récente de fabriquer une « dénarration » que seule l'interprétation d'autres artistes pourrait actualiser. On comprend aussi que le bleu n'est pas une couleur au sens premier du terme (on appela *color* tout apprêt utile à cacher les choses en les recouvrant), mais bien plutôt

une fréquence du spectre (en l'occurrence celle qui vient en dernier dans l'atmosphère, la plus lointaine), et par suite une métonymie pour le diaphane, qui de lui-même n'a pas de couleur, parce qu'il est en puissance de toutes.

Joseph Mouton