

Briques d'éternité avant disparition  
*Parcelles*

Denis Mariotte

C'est un grand terrain de nulle part  
Avec de belles poignées d'argent  
La lunette d'un microscope  
Et tous ces petits êtres qui courent  
Car chacun vague à son destin  
Petits ou grands  
Comme durant des siècles égyptiens  
Péniblement  
A porté mille fois son poids sur lui  
Sous la chaleur et dans le vent  
Dans le soleil ou dans la nuit  
Voyez-vous ces êtres vivants  
Voyez-vous ces êtres vivants  
Quelqu'un a inventé ce jeu  
Terrible, cruel, captivant  
Les maisons, les lacs, les continents  
Comme un ego avec des gants  
La faiblesse des tout-puissants  
Comme un ego avec du sang  
La force décuplée des perdants  
Comme un ego avec des dents  
Comme un Lego avec des mains  
Comme un Lego  
Alain Bashung, *Comme un Lego*

Denis Mariotte est un artiste musicien et compositeur. Ses créations musicales et sonores ont souvent été évoquées pour ses collaborations avec la chorégraphe Maguy Marin, parfois pour ses participations à différentes formations musicales, notamment Chef Menteur. Pourtant, ce n'est pas par l'art qu'il faut aborder le travail de Denis Mariotte, ni par la culture en général. En effet, chercher à apprécier une maîtrise de techniques ou de conventions, tenter de repérer la geste d'une intention, vouloir déterminer un programme ou une opinion de l'artiste à travers son travail éloigne de ses œuvres plus qu'autre chose. C'est évident dans ses créations sonores pour les spectacles de Maguy Marin : Denis Mariotte fait partie de ceux dont le travail ne s'affirme pas en lui-même en commentant ou en complétant de son point de vue la création à laquelle il prend part – son travail appartient à la forme qu'il rejoint, il s'y confond. Aucun méta-discours sur la musique ou le son n'y sera décelé, encore moins un effet de distance avec ce qui est montré ou, en l'occurrence, dansé. On dira peut-être qu'une telle intrication est déjà le fait d'une intention ou d'une affirmation en soi, et c'est vrai ; mais elle est si implicite, si fondamentale, qu'elle n'inscrit pas en elle-même ce dont ces créations sont faites.

Ainsi, si l'on aborde les œuvres de Denis Mariotte par l'art, on n'y lira que peu de choses ; ce n'est pas avec lui qu'elles s'entretiennent. Ce n'est pas un hasard si on peine à chaque fois à identifier le genre artistique de ses différentes œuvres, tout à la fois installation d'art plastique, création musicale scénographiée, théâtre d'un nouveau genre et performance – *ce n'est pas leur problème*. Certes, on y retrouve à chaque fois un temps théâtral si ce n'est dramatique, un synchronisme cinétique et des références cinématographiques (plus généralement aux arts dits populaires, cinéma comme musique rock), des compositions plastiques singulières et une mise en scène de la relation à leurs spectateurs ; mais il faut prendre un autre chemin qui interpelle moins les signes esthétiques que l'existence humaine et la vie collective pour en restituer les fondements structureaux.

Il y a je crois trois questions ou trois structures parallèles qui organisent ce travail et qui le rendent lisible, en révèlent la pertinence. Ce sont trois préoccupations, trois inquiétudes, c'est-à-dire aussi – étant donné qu'il n'y a rien, ici, qui puisse relever d'une façon ou d'une autre de l'introspection – trois repères, trois bornes, trois décisions. La première préoccupation concerne la déconnexion contemporaine du monde de l'art et de la culture avec la vie sociale et collective, autrement dit avec la vie telle qu'elle s'organise devant ses nécessités. Mariotte n'accepte aucune part de cette évidente séparation, sans pour autant croire à un art d'agitation politique velléitaire. De fait, tout ce qui autonomise une œuvre, tout ce qui contribue à nourrir un discours qui ne s'inscrit pas dans le concret de l'existence lui est étranger ; c'est sans doute le prisme principal à travers lequel il faut aborder son travail.

La seconde inquiétude porte sur la responsabilité de l'artiste. Il faut l'entendre d'une façon très concrète, matérielle, aux prises encore une fois avec la réalité sociale contemporaine. Cela se formule simplement : comment la production et la présentation d'un travail de création peuvent-elles être intègres, c'est-à-dire sans arrière-pensées publicitaires ou commerciales, sans égoïsme drapé de bonnes intentions, sans jeu d'annonce ignorant tout de ce que l'artiste, autant que ses spectateurs, engagent – fusse peu, fusse à leur mesure, fusse inattendu – dans leur relation à une œuvre (comme à un être, aussi bien). Cette sorte d'intégrité – vis à vis de soi, de ceux qui accueillent et reçoivent l'œuvre autant que des matériaux utilisés et de ce qu'ils portent en eux-mêmes – est sans doute ce qui ancre ce travail, ce qui lui fournit ses appuis si ce n'est ses raisons.

La troisième inquiétude est un peu différente parce qu'elle ne serait sans doute pas assumée comme telle par Mariotte ; elle relève de l'humilité de l'ouvrier. Encore une fois, cette humilité n'a rien de principe ou de façade, elle n'est pas théorique ; ce n'est pas la redite de la grande fraternité entre les travailleurs (même si elle ne l'ignore sans doute pas). Elle se révèle de deux façons au moins : d'abord dans la modestie structurelle des propositions, qui relève souvent du bricolage et de l'installation précaire, modestie artisanale qui vient redire qu'une œuvre n'est que ce qu'elle est – et que ce qu'elle peut devenir appartient à ceux qui la regardent ; mais également dans les termes même des œuvres qui ne prétendent à aucun surplomb, à aucune sagesse critique ou position dominante vis à vis de ce qui est représenté.

Ainsi ces œuvres ne résoudre rien, elles sont actions, confrontations, propositions – et s'échinent à échapper à tout discours assuré, dans l'intention comme dans le propos. Aussi rappellent-elles, à chaque instant de leurs présentations, par leur artisanat et leurs termes simples, le constat lucide de l'impuissance de l'art – impuissance à changer la vie et le monde redite dans chaque état du travail de Mariotte. L'art n'est pas et n'a pas une solution, ce n'est pas par là que notre relation à lui passera. Mais alors, à quoi bon ? C'est l'objet des préoccupations 1 et 2 : l'art comme *exercice* du lien entre les formes, le langage (et ce qu'ils engagent de mémoires, de savoirs, de passé, d'expériences) et la vie humaine dans ses nécessités concrètes, et l'art comme *exercice* de la responsabilité d'un humain face à ses propres circonstances. Ce n'est pas une solution, car c'est à faire ; ce n'est pas un truc, une trouvaille, un machin que l'on peut garder sous le bras en partant, quatre belles phrases et deux images lisses qui nous auront rassuré sur l'avenir du monde : voir l'œuvre ne suffit pas ; et l'art n'est qu'un des moyens, peut-être l'un des moyens.

De ces premières préoccupations en découle une dernière, évidente : le travail de Mariotte n'a rien à voir avec un quelconque état du soi. Il ignore tout de la psychologie sous toutes ses formes, et nous ne sommes pas devant l'œuvre de quelqu'un qui a quelque chose à nous dire de là où il est, étant donné ce qu'il est ou sait. Il n'a pas trouvé, il fait. Mariotte agit des données matérielles et concrètes dont il procède à des agencements. Ces prélèvements, comme les logiques spectaculaires ou dramatiques qui organisent leurs assemblages, appartiennent à la sphère collective et commune voire ordinaire. Nous les connaissons et les reconnaissons comme telles, elles participent de ce qu'on appelle notre environnement matériel et culturel. Ainsi il n'y a pas de sens caché qu'il s'agirait de décoder derrière les formes et les figures. Une chose du monde présentée ne renvoie pas à la petite histoire du monsieur, à un de ses états d'âme quelconques, à son sens de l'humanisme ou à sa grande idée du jour ; elles témoignent seulement des circonstances de leur conception, elles renvoient à elles-mêmes comme présence et action dans le monde sans prétention de solution ni de projection dans un avenir enfin révélé. Les données prélevées et les logiques reprises dans ces travaux ont uniquement pour dessein d'exercer ou de réadresser 1. leur lien à l'expérience de la vie 2. ce qui se passe ou non entre des êtres et des présences.

\* \* \*

Pour rendre compte de *Parcelles*, une de ses installations récentes, il faudra donc passer moins par les intentions de l'artiste – puisqu'il ne travaille pas ainsi – que par la description empirique des matières et formes agencées. *Parcelles* accueille son spectateur par un long mur noir. Il est rythmé par de petits dispositifs signalés par de faibles lumières qui s'éteignent aussitôt que l'on s'y intéresse. Ces dispositifs, en demi-lune évidée, ressemblent à ces larges lunettes 3D de jeu vidéo en cinémascope – mais en bois – qu'on aurait fichées dans le mur noir. On y glisse sa tête comme pour voir à travers une rainure du mur, et les deux excroissances remontent jusqu'à nos oreilles pour les recouvrir.

Ainsi nous sommes venus voir une exposition et l'accueil consiste à nous plonger dans le noir, devant un mur ; à ne rien voir d'autre, dans un premier temps, qu'un alignement, une petite monotonie lumineuse. Puis, quand on glissera sa tête dans l'un de ces dispositifs, on se retrouvera un peu courbé – ils sont installés à une hauteur intermédiaire, un peu trop haut pour un enfant, un peu trop bas pour un adulte. C'est comme regarder à travers le trou d'une serrure ou les interstices d'une palissade, geste de trop curieux. Les deux excroissances de ces dispositifs font entendre une courte séquence musicale, et on découvre, derrière ce mur, une saynète miniature en perspective, figée et séquencée par lumières et sons. Les yeux et les oreilles attentifs à ce petit drame immobile, on est alors dans l'incapacité de percevoir tout indice ou signal qui viendrait de l'environnement immédiat de notre corps ; on se retrouve un peu comme quelqu'un dont on dit qu'il est dans la lune parce qu'il pense à autre chose sans se rendre compte d'où il est, ou comme Thales qui, étudiant les lois du ciel, tomba dans le trou de la citerne qu'il n'avait pas vu venir – ce qui, dit-on, fit bien rire sa servante. Ainsi donc, regarder une œuvre, c'est ici être curieux et en même temps se mettre dans une situation qu'on accepterait difficilement partout ailleurs – le corps inconfortable et les yeux et les oreilles comme occultés parce qu'occupés à autre chose.

Que voit-on par ces lunettes spéciales, derrière ce mur ? Une dizaine de petites saynètes. Des êtres immobiles d'un ou deux centimètres de haut qui ressemblent à nos anciens soldats de plomb, mais ils sont en plastique, figurant des attitudes de quidam d'aujourd'hui, le plus souvent en complet ou jupons, droits et raides comme aux arrêts, immobilisés dans un pas pourtant visiblement décidé, portant attachés-cases ou comme pensifs se tenant le menton, levant la main de la harangue ou assis sur des bancs publics – archétypes de l'homme du monde d'aujourd'hui. Ils sont pris dans de très longues perspectives, alignés, organisés, figés comme dans une seconde d'éternité. Une lumière d'un blanc cru, ressortie de minuscules spots ou néons de modélisme, évolue du lointain à nous ou de nous au lointain, changeant les ombres et les contre-jours, scandant les durées, recalculant les vides et les pleins, réorganisant les tensions apparentes entre ces figures statufiées et ce qui les entoure. La séquence musicale se synchronise ou non avec l'avancée lumineuse, dramatisant l'instant, promettant finalement l'inattendu ou l'instant décisif. Et pourtant rien ne vient. Quelques dizaines de secondes plus tard, peut-être une minute, tout s'éteint, tout s'arrête, prêt à recommencer à l'identique. Il ne s'est rien passé d'autre que notre propre attente.

De la même façon que les figurines reprennent des poses ou postures culturelles et contemporaines, lumières et sons, attirant de notre attention, rejouent des scansions dramatiques simples – la répétition, la montée lente et progressive, la rupture sur le silence... – banalisées par les arts du spectacle depuis un demi-siècle au moins, et fonctionnent comme des *macguffins* cinématographiques en promettant apparitions ou changements... mais se concluant dans le silence de l'irrésolu et du perpétué qui caractérise la tragédie.

À chaque fois une organisation se répète indéfiniment dans une scénographie vivement colorée ou à l'inverse monochromatique, comme des visions miniaturisées de films fantastiques ou d'anticipation : êtres esseulés dispersés dans un espace vide ; dix, vingt rangées d'êtres alignés strictement, comme aux ordres, au milieu d'une eau poisseuse et de circuits imprimés omniprésents, sombres et tortueux ; rangées innombrables et serrées d'hommes alternant avec des formes oblongues dorées et rougies semblables à des obus (des mèches de perceuse cruciforme) ; série d'hommes assis à une table, de l'eau jusqu'au torse, dans une sorte d'attente mélancolique et sans destin ; hommes dressés sur des piédestaux, haranguant des espaces désolés ; êtres marchant en fil indienne le long des murs quand au centre circule un rare bétail aussi plastifiés qu'eux ; hommes droits dans un espace très lumineux, entre deux voitures, surplombant d'autres êtres alignés et allongés face contre terre.

Chacune des situations est scénographiée avec des éléments simples, de ceux qu'on trouve dans n'importe quel garage ou débarras domestique. Barres d'aluminium à placoplâtre, visées, écrous ou mèches de perceuses alignés à l'infini comme des bornes qui n'indiquent rien tant elles se ressemblent et sont répétées, timbres-poste au mur pour ce qui serait une exposition d'art délabrée à la mesure de ces figures blanches, papier d'aluminium de cuisine, circuits imprimés ou cartes Michelin pour faire des sols ou des murs matés et malsains,

petites voitures en métal, animaux de la ferme ou du cirque du même acabit que les figurines humaines, gravillons ou étendues vertes rappelant des gazons du monde merveilleux des Playmobil. Et de l'eau, qui parfois couvre le sol, fait miroir ou inondation.

Les espaces sont longs et étroits, de la largeur de notre visage, lisses, cliniques, strictement structurés. Par la longueur de la perspective et les effets de matières ou de lumières, le regard ne sait où se fixer, et parfois même peine à faire le point, pris entre le très proche et le lointain, le sombre et le clair ou réfléchissant. On ne s'échappe de ces espaces clos que par le lointain d'une perspective dont on ne voit pas le débouché – point commun entre toutes les saynètes. Ainsi, dans ce monde mystérieux niché derrière ce mur, perçues à travers ces ouvertures qui sont comme autant d'*aleph* borgésiens, ces zones semblent des briques d'espaces et de temps alignées et parallèles qui ne se rencontrent jamais, comme juxtaposées, empilées, parcs humains sans correspondances au point de fuite ou à la destinée autant uniques que spécifiques. Chacun y est pris dans sa situation, dans son arrêt, dans sa répétition, dans son histoire. Ce sont les strates d'un monde ou d'une société où chaque contexte singulier se répète sans rencontrer d'éléments hétérogènes et inattendus. Chaque perspective s'affiche dans sa structure particulière sans ouverture sur autre chose, étages d'un monde d'indifférence dont circulations et rapprochements semblent exclus, interdits, impossibles, figés dans un présent répété – cellules d'immortalité ou purgatoire dantesque où chacun n'attend plus que de revivre ce qu'il a vécu. Il s'en dégage la mélancolie propre aux ruines ou aux espaces hors du temps, ne portant aucune distorsion, aucune hétérogénéité, comme survivants aux aléas et autres érosions de l'existence, tenus hors de l'histoire ; et en même temps, tendus par la séquence lumineuse et musicale, se faufilent l'attente tragique d'un bouleversement qui ne pourrait être qu'un renversement, une attente qui n'ouvre finalement que sur le noir nocturne et le silence d'un présent qui sans cesse avance et se reconduit, une attente qui, elle-même, se répète.

Il faut pourtant redire que la construction est simple et modeste, tenant du jouet et du bricolage. Il n'y a rien, dans la facture de l'œuvre, de fascinant ou d'impressionnant, et la mélancolie des saynètes est celle qui se dégage du jouet d'enfance oublié dans un grenier. Cette simplicité factuelle *dénonce* finalement l'ordinaire du constat socio-culturel décrit par chacun des dispositifs, qui par là ne prétend à aucune découverte nouvelle ou fière lucidité. C'est bien davantage du côté du jeu que l'œuvre se tourne, comme les enfants miniaturisent le monde qui les entoure pour se l'approprier, ou du côté du bricolage, de l'activité de loisir qui consiste à aménager ou adapter empiriquement notre lieu de vie avec ce que nous avons sous la main. Ces scènes, à mon sens, annoncent par l'ensemble de leurs détails qu'elles ne révèlent ni ne prétendent rien de plus. Elles n'ouvrent pas davantage sur un monde nouveau qu'elles n'envisagent de nous proposer une leçon critique.

\* \* \*

Encore une chose : on rapporte que les architectes romains savaient que la fenêtre de la villa qui donne sur le jardin devait être *angusta*, étroite. Le jardin d'une villa romaine, c'est le souvenir de l'âge d'or entretenu dans le présent ; en grec, *paradeisos* veut dire jardin. Le cadre de la fenêtre est aussi nécessaire que son ouverture : en encadrant *visiblement* le jardin, la fenêtre l'isole, l'extrait des continuités, l'offre au regard. Soulignant le regard, il intensifie la scène qu'il isole en même temps qu'il en fait explicitement un simulacre, un fantôme donné à voir et à contempler. Les lignes et les contrastes en sont comme accentués. Le cadre crée des frontières en même temps que des distances : le jardin devient un ailleurs, un îlot explicitement distinct du regard qui s'y attarde, tout comme *Parcelles* insiste, par ses dispositifs, sur *l'ailleurs* i-solé et dé-solé de ce qu'il expose. Regarder ce qui est encadré isole du monde et amène ailleurs. Chercher le trou où voir ce qu'il n'est pas possible de voir, comme par le trou de la serrure, n'est pas seulement une référence sexuelle ; c'est aussi prendre le risque de devenir trou soi-même, vide, figé, absent, évanoui : le regard qui voit à *travers* porte en lui le risque d'être lui-même vu, encadré, troué. Le temps vide et arrêté des saynètes de *Parcelles* est aussi le nôtre *en puissance*. C'est-à-dire le nôtre concrètement et pas du tout conceptuellement ou théoriquement, le nôtre au moment où nous regardons ; il nous appartient de devenir autre chose que ce que nous voyons, de nous dresser face au risque de devenir nous aussi figé et désolé. Quignard note que nous ne cessons de désirer voir, que le désir et le voir sont liés. Le désir qui voit, c'est le rêve. *Parcelles* encadre ce qu'il donne à voir, il accentue ce regard sur une œuvre qui passe toujours par une ouverture *angusta*. Ce que donne à voir *Parcelles*, c'est ce que notre paradis de la performativité est devenu : une situation perpétuée, un effort continu à l'unique perspective, une

organisation définitive et sans question ni inattendu. Quignard remarque qu'on appelle *angoisse* ce qui serre la gorge, la rend étroite.

Comme les œuvres précédentes de Mariotte, *Parcelles* offre à l'appropriation, en nous, de ce qu'elle nous évoque. Plus qu'à notre conscience critique, l'œuvre s'adresse à notre rapport au temps, au désir, au présent, c'est-à-dire à nos attentes ; un présent que l'œuvre ne vient pas combler, exciter, instruire ou divertir – rien de cela. Elle pose les conditions de son appropriation par le jeu, un jeu qui entreprend ici de reconnecter une certaine conscience critique avec la réalité de nos existences, un jeu qui nous fera, peut-être, nous dresser face au vide, au néant, au figé. C'est cette reconnexion, ce rapport, cette zone de frottements qui est essentiel, à l'image de ce mur de bois comme un châssis de théâtre qui inscrit la fine séparation entre nos vies et ces petits mondes de fiction.

L'installation de Mariotte ne peut ainsi être comprise, à mon avis, qu'en la réfléchissant dans l'exercice du regard qu'elle propose – et non comme image critique décrivant une situation donnée. Les signes sont tous les prélèvements ressortis d'une mémoire culturelle et d'un savoir symbolique populaires et ordinaires, et valent moins en eux-mêmes que par le suspens des évidences et l'ouverture d'un temps vide, sorti des vicissitudes et accélérations de la vie courante. Ce temps réouvert, vide en apparence, il nous appartient de le combler, de le structurer, de le faire dévier, d'en faire l'occasion d'autres circulations que celles qui nous obligent quotidiennement.

Amateurs d'art ou curieux, nous voilà comme ces petits êtres figés, pris une fois de plus dans une situation quasi vide de sens, comme suspendue hors de l'histoire, dans une impatience vaine – c'est le sens de ces points de fuite sans fin et de ces dramatisations simples et en boucle, mais aussi de la position de vision qui nous est proposée, comme à des gamins trop curieux. Notre alignement vaut bien celui des figurines. Qu'en ferons-nous ? En resterons-nous à cette attente toujours déçue, à cette conscience critique si rarement suivie d'action, à nos savoirs vains parce que déconnecté de nos existences concrètes ? L'œuvre ne le dit pas. Elle nous met en instance de le percevoir, ou plutôt de le décider, et d'abord pour nous-mêmes. Si un changement aura lieu dans nos existences individuelles comme collectives, il ne surgira pas d'une parole neuve et supérieure, d'un constat éclairé et assuré, de l'œuvre inouïe d'un être révélant la voie nouvelle – mais de notre décision simple. Dans sa modestie, dans sa simplicité, dans sa légèreté même de bricolage consciencieux, c'est là la violence sourde qui emplit *Parcelles*.

Eric Vautrin, septembre 2014