

ETC



Le vent et la terre

Pascal Monteil, *Fûdo*, Galerie Alain Gutharc, Paris. 14 novembre - 11 janvier 2003

Mobiles urbains, Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, 8 janvier - 5 mai 2003

Frederika Fenollabbate

Numéro 62, juin-juillet-août 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35371ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fenollabbate, F. (2003). Compte rendu de [Le vent et la terre / Pascal Monteil, *Fûdo*, Galerie Alain Gutharc, Paris. 14 novembre - 11 janvier 2003 / *Mobiles urbains*, Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, 8 janvier - 5 mai 2003]. *ETC*, (62), 72-73.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Paris

LE VENT ET LA TERRE

Pascal Monteil, *Fûdo*, Galerie Alain Gutharc, Paris,
14 novembre 2002 - 11 janvier 2003 ; et *Mobiles urbains*,
Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, 8 janvier 2003 - 5 mai 2003

fûdo se déploie en cinq images de 100 cm x 200 cm, comme un panoramique d'un lieu insituable sur un point précis de la planète, prenant appui toutefois sur le Japon. Comme en témoignent le titre, les temples d'amour, la mise en espace et la lumière, et aussi le traitement du ciel, qui fait penser aux représentations célestes typiques de la peinture japonaise, avec leur nostalgie empreinte de sagesse, ici rehaussée d'une vigueur nouvelle. Grâce à l'outil numérique (*Photoshop*, le bien-nommé), Pascal Monteil utilisant des photos comme un peintre le ferait de tubes de couleurs et de pinceaux, réalise des images totalement photographiques qui ont cependant la finesse, le « timbre » tout spécial de la peinture, dans sa précision émotionnelle. Les personnages également se réfèrent à l'Asie mais seulement comme point de départ de son travail, car le traitement qu'il en fait, leurs toilettes singulières ne se rapportent ni à une ethnie précise ni à une période définie. Ou plutôt, ethnie et période sont à la fois présentes et absentes. Présentes dans la mesure où les personnages et tout le cadre les évoquent certes directement mais absentes parce qu'en même temps, elles sont passées au crible de l'artiste qui en fait tout autre chose, y superposant une couche d'artificialité qui ne peut se rattacher à rien de tangible, précisément. Chaque image fonctionne seule. Cinq points de vue qui ponctuent un long travelling créent comme un bain qui empoigne le spectateur, dans un rapport qui n'est pas du tout frontal mais de submersion. Effet également produit par la perspective qui s'y joue, *faussée* pourrait-on dire (mais par rapport à quelle « vraie » perspective ?) où le proche est rendu comme un lointain et vice-versa.

Le cadre en apparence idyllique, les costumes raffinés, le calme souverain où semblent pris les personnages sont en fait les conditions requises pour placer le spectateur dans un moment très particulier de notre mental. Et c'est là où se joue toute la subtilité de ce travail. Si les personnages semblent flotter dans une passivité inouïe, ce n'est pourtant pas un jardin des délices ni un lieu de détente. Sur leurs visages, aucune trace de jouissance particulière ni de béatitude sereine propres à ce genre d'activités. Ni jouissant ni souffrant, ils se contentent d'être là. Mais on ne peut jamais être là entièrement, c'est justement ceci que met en exergue *Fûdo*. Tout porte à croire qu'ils ont une vocation particulière à laquelle ils se donnent entièrement, *activement* : celle de ne rien faire. Aucune suite, aucune cohérence « normale » ne s'établit entre eux ; ils ne

peuvent pas interagir, puisqu'ils n'agissent pas. Et si « luxe, calme et volupté » sont le sceau de cette cité étrange, ce n'est certes pas pour prôner un retour quelconque à l'idylle de la nature ou un appel au luxe, au rêve, sinon on y verrait les personnages s'adonner à des activités s'y référant, ce qui n'est pas le cas. Ce cadre est là pour montrer, derrière la passivité, une tonalité spécifique de *vide*, ou plutôt d'absence/présence, lieu de l'émergence du sens en général, comme nous allons le voir plus précisément... Les seules créatures en mouvement sont d'agiles lémuriens, singes d'une élégance et d'une étrangeté exquises, qui semblent se tenir par la main, comme des humains, sur une *spirale logarithmique* au sol, pour une ronde à laquelle les humains ne pourront jamais prendre part...

Le singe est approprié ici car, animal proche de l'homme d'une part, il évoque aussi l'agilité, l'action rapide, légère venant s'opposer, faire contrepoint à la léthargie énigmatique des créatures humaines de *Fûdo*. Et justement, ces lémuriens qui dansent une joyeuse ronde sont le nœud, le cercle de l'œuvre, son point d'articulation et de bascule.

Pourquoi les singes, dans ces images, sont-ils les seules créatures à être en mouvement ? Pourquoi eux seuls ont-ils vraiment l'air de participer entièrement à ce qu'ils font, à ce qu'ils sont, et non pas empreints de cette sorte de suspension mystérieuse qui enveloppe tous les humains, quels que soient leur sexe et leur âge ? Parce que l'animal, d'une façon générale, et contrairement à l'espèce humaine, sait toujours exactement ce qu'il a à faire dans l'instant présent. Ce que l'on nomme, si l'on veut, *l'instinct*. L'animal vit uniquement dans l'instant présent, tandis que l'être humain vient au monde « prématuré », incomplet ; créature fragile, mais puisant là aussi sa souplesse plastique et sa perfectibilité. Cette prématuration de l'humain s'appelle néoténie. « Je suis un vieil animal. J'ai été jeté dans le monde il y a cent mille ans. Je n'aurais pas dû vivre. Et maintenant je domine le monde. Je ne suis qu'un avorton de singe. »¹ Pour s'en sortir, malgré ce fâcheux handicap, l'humain a inventé le temps. Il est



revenu par la pensée sur son acte effectué, l'a repensé, l'a corrigé mentalement en vue d'un acte futur. Il a établi le passé et le futur. Pour survivre faire face à son environnement, il a dû sortir de l'instant présent, de l'immédiateté; il a inventé l'art, la technique, l'écriture et le temps. Si je dis que les lémuriens de *Fûdo* sont le point de bascule de toute l'œuvre, c'est qu'il me semble bien que c'est ici que s'articule l'axe entier du travail : faire comme les animaux, comme si l'humain n'était pas un néotène, et vivre dans l'instant. Alors, lucide, l'œuvre va creuser le mystère de l'instant, le vivre non pas en singeant le singe justement mais en humain, par cette bascule où s'épousent, s'hybrident, un moment, l'humain et l'animal.

La non-productivité absolue qui régent la cité de *Fûdo* signe ce placement. Or, comme l'a si merveilleusement écrit Derrida, il n'y a pas pour l'humain de présence pure au monde. La présence se tisse d'emblée d'absence. Car tout ce qui nous apparaît, et jusqu'au propre sentiment de notre présence au monde ne nous apparaît jamais dans la simplicité de l'évidence intuitive mais surgit déjà tramé dans l'élaboration du signe. Car percevoir c'est toujours déjà, d'emblée, penser. Prendre contact avec un fait, une chose, c'est d'ores et déjà l'intégrer, donc d'un certain point de vue la penser. Et penser ce n'est jamais que pouvoir se déployer à partir d'un système d'oppositions. Le blanc paraît blanc seulement parce qu'il se démarque, se différencie du reste... Et il en va ainsi pour chaque chose. Comme le souligne Derrida, il n'y a pas de signifié transcendantal, de présence pure, naturelle. Chaque chose m'apparaît « en tant que ». La formation du sens, dès lors, ne peut éclore que par le système de la différence, induisant une temporalité bâtie sur la présence/absence. Pour qu'une chose quelconque existe pour moi, elle doit s'établir par rapport à quoi elle se différencie, et il se marque alors en moi la trace de ce

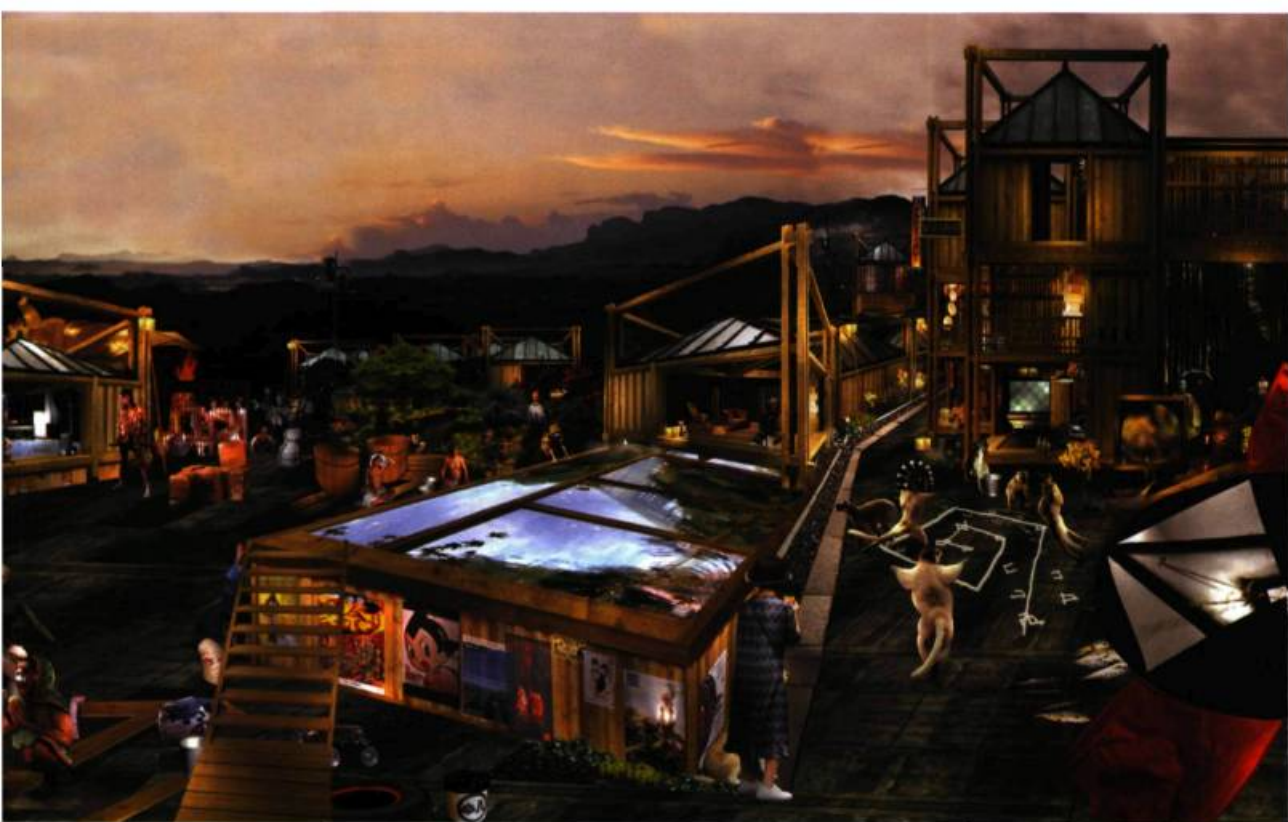
qu'elle n'est pas comme celle de ce qu'elle est. C'est l'archi-trace, ce mouvement pur de la différence, qui fait la vie et le sens. C'est là précisément, dans le creux de la vague de l'archi-trace, que flottent les personnages de *Fûdo*. Dans le creuset de la différence, de l'archi-trace. « Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou invisible, phonique ou graphique (...) elle n'existe pas, (...) jamais l'étant-présent »². C'est pourquoi, aussi, les costumes semblent prendre des attributs de plusieurs ethnies, pour marquer non leur mélange mais leur juxtaposition. C'est la spatialisation artistique du mouvement temporel de la différence, de la trace. Ce passage par l'animalité, faisant rejeter toutes les actions humaines qui ne sont que des mises en retard, pour se prémunir contre l'hostilité du monde et contre l'hostilité ultime de la mort, met à nu la caractéristique poignante du présent humain. S'il se dénude de tout accessoire, l'être ne peut que voir qu'il est tissé de non-être, qu'il n'est que le point de suspension entre la vie et la mort. C'est en cela que les images de *Fûdo* sont hautement libératrices. Car elles relèvent le voile. Car elles ne sont pas hors du monde mais au contraire en son cœur, au cœur du processus de l'apparition de la forme, c'est-à-dire de tout existant. Radicalement hors de la métaphysique mais à l'écart du sacré également, elles appellent à la solidité éternelle de la Terre (*do*), – le contour solide des choses – épousant à l'évanescence, le sans-forme du vent (*fû*), l'absence...

FREDERIKA FENOLLABBATE

NOTES

¹ Dany-Robert Dufour, *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*, p. 18, Paris, Calman-Lévy.

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 91, Paris, Éditions de Minuit.



Pascal Monteil, *Fûdo IV*.