

Des réserves inépuisables d'images enfouies

« J'en suis venu à penser qu'on pouvait apprendre beaucoup de choses sur la musique en se consacrant au champignon » déclarait John Cage. Il se demandait, en musicien-mycologue, « si les spores, dont la taille et la forme sont extraordinairement variées et dont le nombre est infini, ne produisent pas en touchant le sol des sonorités qui ressemblent au *gamelan* » et il envisageait la possibilité, « grâce à l'électronique », que l'activité sonore produite par les champignons soit « amenée, amplifiée et grossie, jusqu'à nos théâtres »¹. Anouck Durand-Gasselin, pour sa part, invente une composition visuelle en transposant en images l'activité des champignons².

Composition

Selon John Cage, encore, la composition relève de quatre éléments : la *méthode*, le *matériau*, la *forme* et la *construction*³. Or, cette partition pourrait bien s'avérer transposable aux recherches d'Anouck Durand-Gasselin.

Ainsi, sa *méthode* laisse peu de place au hasard : cueillette, dépôt des chapeaux des champignons sur du papier photographique ou sur des plaques de verre, sporulation – dispersion d'une poudre légère par laquelle se reproduit l'espèce et dont la couleur est spécifique à chacune –, puis capture photographique, impression et exposition.

La part d'aléatoire, en revanche, surgira du *matériau* lui-même et de la *forme* qui en découle, auto-figuration des sporées du champignon, mais aussi traces de liquéfaction et de dessiccation.

La *construction* marque la complicité du hasard et de l'acte créatif, l'alliance de ce qu'Anouck Durand-Gasselin appelle la « matière champignons » – dispersion aléatoire organisée autour d'un vide, image absente de l'axe du pied du champignon – et de l'artiste elle-même. Celle-ci choisira le support, optera pour le verre ou le papier, pour la brillance ou pour la transparence. Elle décidera du cadrage – l'image est toujours centrée, avec « l'inconnu comme ligne de mire » explique-t-elle⁴ –, et de l'intensité des contrastes. Il restera à sélectionner ces créations spontanées pour leur intérêt esthétique, leur coefficient métaphorique, leur potentiel sensible, l'équivalent de ce que Cage appelait le « sentiment musical »⁵. Dans la phase de mise en espace des œuvres dans le lieu d'exposition, l'artiste composera leur accrochage – en ligne ou en grille –, instaurant un dialogue entre les pièces afin qu'elles entrent en résonance entre elles et avec le lieu.

Livret

Dans la chapelle Saint-Jacques à Saint-Gaudens, les séries – *Plutées couleur-de-cerf*, *Boîtes d'archivage* et *Coprins noir d'encre* dans la nef, *Amanites phalloïdes* dans la chapelle latérale et vidéo-projection sur un mur latéral du chœur – investissent le sol et les murs, en terrain découvert ou moins immédiatement livrées au regard.

Les six sporées sur plaques de verre des *Plutées couleur-de-cerf*, d'un bel ocre jaune foncé, créent des anamorphoses : ici un crâne, là une danse, l'ombre portée au mur démultipliant

¹ John Cage, « La flore de l'amateur de musique », in *Silence. Discours et Écrits* (1961), trad. Monique Fong, Paris, Denoël, « X-Trême, 2004, pp. 162-163.

² Anouck Durand-Gasselin est membre de la Société Mycologique de France et lectrice de John Cage.

³ Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, « Arts & Esthétique », 2002, p. 117.

⁴ Entretien d'Anouck Durand-Gasselin et Evelyne Toussaint, avril 2010.

⁵ *Idem*.

l'indécision de nos interprétations. Les boîtes au sol, à première vue, pourraient évoquer les *Specific objects* de Donald Judd, ou quelque installation dans la veine minimaliste. Ces *Boîtes d'archivage* contiennent, superposées sur des glissières, les plaques de verre ayant recueilli la dissémination de poudre reproductrice et pourraient simplement rendre compte du processus, livrer les secrets de fabrication de l'œuvre photographique, comme on visiterait un laboratoire scientifique. Cependant, l'empilement des plaques transparentes crée des images composites, un peu à la manière des *Témoins oculistes* (1920) du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, et les boîtes de rangement deviennent œuvres, pièges à regard.

Les cent-huit sporées de *Coprins noir d'encre* composent une imposante grille verticale suggérant l'idée d'une capacité de progression infinie. Anouck Durand-Gasselien joue ici avec l'illusion entre réalité et représentation, image et référent : est-ce que nous voyons les supports de papier blanc et brillant sur lesquels ont été déposés les champignons, ou des photographies de ceux-ci, la matière elle-même ou la trace photographique de l'éphémère ? Parfois le tracé se réduit à un effleurement, un presque rien, ailleurs le champignon s'est répandu en une flaque organique, fantomatique et floue, ou bien il a imprimé une image d'une précision hyperréaliste. La série *Sporées*, à la manière de la photographie surréaliste, invente des mondes. Elle crée des « images hallucinatoires » selon les termes de l'artiste⁶ – corps sans organes ou galaxies, explosions vibrantes de matière se déployant en étirements et viscosités, dessinant des corps et des trous noirs, des chevelures et des anfractuosités, des brûlures et des cicatrices, toute une topologie du néant –, autour d'une béance, surgissant de quelque impossible centre, point obscur de la vision. L'artiste évoque le « point obscur du rêve », son « ombilic » en langage freudien, le point d'où le désir du rêve surgit « comme le champignon de son mycélium »⁷. À la série de cinq photographies sur fond noir, puissamment contrastées, s'ajoute une *Amanite phalloïde* isolée, sur plaque de verre – image-matrice, à l'origine des impressions sur papier –, surprenante présentation de la trace dans sa réalité alors que nous la percevions, l'instant précédent, dans sa représentation, sa fiction.

La preuve est faite, pour reprendre les paroles de Cage en les détournant quelque peu, que l'on peut aussi apprendre beaucoup de choses sur l'image en se consacrant au champignon.

Variations

La formidable énergie dont témoignent les sporées – qu'investissent parfois, en cours d'exposition, des asticots – pourrait évoquer les installations dans lesquelles Michel Blazy « met en œuvre » le vivant en un laboratoire où moisissures et décompositions sculptent des formes, génèrent des images, inventent des couleurs. On pourrait aussi penser à quelque *Élevage de poussière* – Duchamp, à nouveau⁸ –, ainsi qu'aux frottages de Max Ernst, mettant au jour des « réserves inépuisables d'images enfouies »⁹, ces images dans l'image qu'affectionnait Léonard de Vinci, ou encore, comme le suggère l'artiste, aux dessins instantanés de Bernard Moninot¹⁰.

La projection vidéo crée un basculement de format, les images se développant sur la paroi murale en un jeu d'apparitions et d'effacements, de passages entre évanescence et présence, en un processus cher à Bill Viola. Les sporées deviennent ici écritures de lumière, apparitions

⁶ Entretien d'Anouck Durand-Gasselien et Evelyne Toussaint, avril 2010.

Voir : Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, PUF, « Quadrige Grands Textes », 2010.

⁷ E-mail de l'artiste, avril 2010.

⁸ Man Ray, photographie d'*Élevage de poussière* de Marcel Duchamp, 1920.

⁹ Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », in *Écritures* (1934), Paris, Gallimard, 1970, p. 229.

¹⁰ Bernard Moninot, *Constellation*, 1991 – 1992, poudre de graphite, limaille de fer, poussière de cuivre, dispersion par un coup de marteau.

spectrales se construisant et se défaisant dans l'espace en une silencieuse respiration, une étrange et hypnotique métamorphose des formes, dynamique et infinie.

Comme les photographies ou les plaques de verre, la vidéo pourrait fonctionner comme un test de Rorschach, surface projective de nos images fantasmagoriques, de nos souvenirs, de nos plaisirs, de nos angoisses et de nos désirs. Bestiaire hybride et monde végétal, corps et cosmos, paysages et objets s'y déploient en monstres et merveilles¹¹, en illusions anthropomorphiques ou en histoires extraordinaires.

Evelyne Toussaint, professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, avril 2010

¹¹ Voir, sur ce thème : Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental* (1973), Paris, Klincksieck, 2004.