

Benoît Billotte

Edaphos

D'indices en figures, l'image princeps de la ramification engramme toutes les données visibles et invisibles de l'œuvre.

L'accès à l'espace d'exposition requiert quelques efforts physiques qui, a posteriori, pourraient être assimilés à un exercice de mise en condition. En effet, il faut d'abord descendre en contrebas de la route et emprunter un long escalier métallique, coincé entre la paroi verticale de la roche et celle du soutènement du pont, semblable à ceux donnant accès aux grottes dans les sites touristiques ou à ceux de certains parkings souterrains.

Ensuite, il faut grimper un second escalier pour accéder à une salle située exactement à l'intersection orthogonale de l'impressionnante infrastructure en béton, en surplomb du ravin où coule le glacier. Seules les contraintes techniques de l'ouvrage d'art ont décidé de cet espace interstitiel vacant, de son emplacement et de ses proportions inhabituelles.

Sombre et borgne, depuis son unique ouverture le regard butte sur la perspective bouchée du tablier du pont. Il butte également sur les hautes parois verticales, engendrant un sentiment de petitesse, proche de celui survenant lors de la visite d'une cathédrale ou de tout autre édifice, dont la prouesse architecturale suscite l'émerveillement.

La configuration spatiale étrange contraint le mode de perception du visiteur. Elle déclenche en lui une expérience sensible particulière qui le conduit à ressentir, ce que nous nommerons, les forces en présence. Ces forces se manifestent au travers de leur dualité et sont décelables à différentes échelles : dans l'équilibre entre la partie enterrée et celle aérienne de l'édifice, entre la puissance de l'ancrage au sol et celle visible de la portée, entre la verticalité de l'abîme et l'horizontalité impeccable du pont et, en deçà, dans l'obscurité totale, entre la résistance des matériaux et la poussée du terrain, la structure armée et chimique du béton et le cycle saisonnier du climat alpin...

L'espace d'exposition est ainsi appréhendé intuitivement par-delà son apparence, dans un réseau de résonances et de significations¹. Elles le rattachent à des faits, à des contextes, à des univers qui élargissent le champ de l'interprétation bien au delà du champ de vision.

¹ Antonio Damasio, L'ordre étrange des choses, Ed. Odile Jacob – 2017

« L'intégration des images liées à la vue, au son et au toucher est un mode dominant de l'enrichissement de l'esprit, mais cette intégration prend plusieurs formes. Elle peut représenter un objet depuis plusieurs perspectives sensorielles et peut également lier objets et événements au fil de leur interaction dans le temps et dans l'espace pour produire des séquences significatives que l'on appelle « récits ».

Cependant, ces données sous-jacentes, que sur le mode sensible² la visite révèle, ne dépendent pas uniquement des paramètres du lieu. En effet, l'intervention de B.B opère subtilement dans l'ombre des forces. Elle les capte, les adopte, elle les amplifie, soulignant leurs effets.

Présentant des dessins exécutés à même les murs, déposant de minces bas-reliefs rectangulaires au sol, suspendant une fine cloison d'étoffe dépliée, B.B exploite et valorise les axes orthogonaux si prégnants de la construction.

Ses interventions plastiques respectent la planéité du support qui les accueille et, même, font corps avec lui (pellicule peinte, imprégnation, travail en creux). Les motifs linéaires sur les parois évoquent des plantes et leur figuration simplifiée fait penser aux végétaux séchés dans les herbiers et aux planches botaniques.

S'aventurer ici dans la voie des correspondances est peut être une lubie, mais des jeux de renvoi exploitant des représentations codifiées étrangères au champ de l'art existent dans la démarche de B.B, comme en témoignent son usage des plans et ceux des cartes célestes, des coupes géologiques ou végétales, des schémas ésotériques ou scientifiques.

Ces emprunts à des registres iconiques extérieurs au champ de l'art ne dynamisent pas seulement le répertoire plastique des œuvres. En conservant leur intégrité formelle, les images encodées conservent leurs fonctions sémantiques quel que soit le contexte et quel que soit le regard porté sur elles.

Si elles peuvent être désaffectées de leur sens premier, une fois franchi le seuil de l'œuvre, si ce qui fonde leur raison première peut être effacé en raison du profil de l'amateur d'art ou au nom de son libre arbitre, du point de vue conceptuel elles conservent leur fonctionnalité, dotant et augmentant les œuvres qu'elles intègrent des savoirs de leurs champs référentiels.

Dans la pile du pont, B.B crée un périmètre fictif en contrepoint de l'espace existant, qui déclenche chez le visiteur autant de perceptions d'ordre spatial singulières que de visualisations leur étant contingentes.

Ainsi, de la texture profondément crevassée des plaques d'argile posées au sol, implicitement se détache l'idée de cassure et, par-delà, l'image de fracture au cœur de la masse lui rappelant alors la tension de la dalle de béton en suspension au dessus des gorges du Bonnant, sur laquelle il se tient.

De ces ressentis, affleurent à sa conscience des images mentales, liées à des réflexes perceptifs, levées de sa mémoire, de son imaginaire, qui viennent tapisser le lieu, habiller l'événement qu'est l'œuvre à décrypter et l'aider à s'en saisir. Plus ou moins intuitivement, le visiteur ajuste l'espace perçu aux représentations que les formes de l'intervention artistique lui suggèrent.

Le développement vertical des motifs végétaux laisse glisser le regard sur les parois accentuant l'impression de hauteur démesurée et accroissant le sentiment de petitesse déjà noté. Le graphisme aérien mais aussi racinaire guide le regard de bas en haut et inversement, exemplifiant en quelque sorte la dépendance mutuelle du visible et de l'invisible.

² Emanuel Coccia, La vie sensible, Ed. Payot & Rivages – 2010

« Nous vivons sous l'influence pérenne du sensible : odeurs, couleurs, sensations olfactives, musiques. Notre existence – dans le sommeil ou en état de veille – est un bain infini au cœur du sensible. » « Les sensibles – dont les images ne cessent de nous nourrir et d'alimenter notre expérience diurne ou onirique – définissent la réalité et le sens de chacun de nos mouvements. Ce sont eux qui donnent une réalité à nos pensées, ce sont eux qui donnent corps à nos désirs. »

B.B accompagne le visiteur dans ses déambulations et ses efforts de déchiffrement, en concevant des dispositifs d'images faisant levier entre ces deux mondes habituellement pensés comme séparés.

Si prises individuellement, les arborescences blanches se réfèrent à divers végétaux que le visiteur ne sait reconnaître, par contre, en les comparant il peut s'apercevoir que toutes entretiennent des correspondances formelles auxquelles sont attribuées des significations aisément identifiables. Ainsi, de leurs tracés peuvent être extrapolées la figure de la ramification et celles de la croissance, de la propagation... Le pouvoir évocateur de ces figures tient à la diversité des contextes dans lesquels elles peuvent intervenir et à la multiplicité des images qu'elles peuvent alors générer.

Outre les dessins de B.B, sont visibles par endroits, sur le béton brut, des veinures blanchâtres. Infiltrations, parfois infra minces, parfois étendues, suppurations probablement liées à l'humidité du lieu et / ou à la qualité du matériau, leur similitude formelle avec les figures précédemment décrites est flagrante. Ces veinures ramifiées sont, littéralement, l'œuvre de la matière et du temps.

Ce sont des images princeps. Empreintes des cycles naturels, elles sont aussi brutes qu'indicielles.

Au travers de l'organisation de leurs tracés peut se lire le processus de leur formation. Cette lecture combine un effort de déchiffrement et un effort d'abstraction, des savoirs acquis par l'expérience et des savoirs appris.

Les images princeps sont décisives dans la formation des procédures de compréhension des données du visible. En cela, elles sont des matrices visuelles à partir desquelles peuvent advenir à la conscience les figures citées précédemment.

En pratiquant ici l'art de la reprise, B.B met en œuvre une narration plastique indexée au site. Les deux registres d'images - les unes, traces, et les autres, représentations - par delà leurs statuts et leurs factures éloignées, dialoguent, mettant en écho de manière inaccoutumée le minéral et le végétal.

Au sein de ces deux règnes, à des échelles de temps différentes, des processus œuvrent en sourdine, pris dans le mouvement global et lent de l'évolution terrestre. Obéissant aux mêmes lois de développement, ils donnent ainsi lieu à des images structurées selon une figure commune.

Les plaques largement fissurées installées au sol poursuivent le propos. Avec le recul que favorise le choix de leurs proportions, elles donnent l'illusion d'extraits cartographiques de réseaux fluviaux. Cette image analogique est en partie déclenchée par leur format rectangulaire, identique à celui des inserts qui agrandissent l'échelle des cartes auxquelles ils se superposent. Mais elle prend forme surtout, grâce à l'effet suggestif produit par les crevasses dans la matière desséchée qui, abolissant les dimensions réelles, façonne l'image mentale d'un paysage.

Dans la pensée en images du visiteur se construit l'idée de données géographiques, au travers de la figure de l'érosion et des images du ruissellement, du ravinement...

En regard, les lais de tissu suspendus imprégnés de teintures végétales, par leur fabrication artisanale, leur fragilité à la lumière, leur vocation à disparaître, renvoient à un cycle beaucoup plus court. Leur installation à contrejour accuse les irrégularités de la diffusion des pigments dans l'épaisseur du tissu, effet matiériste se rapprochant de celui de certaines infiltrations laiteuses dans le béton. Mais, que ce soit la

modification des teintes, la croissance des végétaux, l'altération des matériaux, toutes ces transformations ont en commun d'être imperceptibles, indécélables dans l'instant, à l'œil nu.

Les interventions de B.B se tiennent ainsi à la jointure entre le monde visible et le monde invisible, grâce aux matières naturelles utilisées soit comme outil, soit comme subjectile ou composant, qui portent en elles les indices nécessaires à la lecture des images princeps. Le regard bascule ainsi d'un monde à l'autre, d'un plan à l'autre, dans un raccourci joignant la perception brute à l'interprétation par la mobilisation d'images de la connaissance.

Cette traversée de la matière tient en fait à la littéralité discursive qu'instruit l'idée même de processus naturel, littéralité discursive entre les images appartenant au visible, que ce soient les textures, les épaisseurs et toutes les marques temporelles informant les matières, et les figures travaillant les images princeps.

En peignant avec du blanc d'Espagne, en sculptant indirectement la masse argileuse, ou ailleurs en dessinant avec de l'eau saline, etc., B.B ne s'approprie pas simplement les matières naturelles en les convertissant en matériaux de l'œuvre, il joue avec leurs propriétés physiques comme données agissant au cœur du dispositif plastique.

La notion de force sous-jacente structurant le visible, au sens large du réel, se retrouve à tous les niveaux de la démarche artistique.

L'œuvre est une entité prise dans un réseau de forces dont la nature dépend des contextes de référence et du contexte d'exposition auquel elle se rattache.

B.B les traite comme un sujet d'étude, les documentant sous tous leurs aspects, et comme un objet d'études* au sens pictural du terme, les constituant comme un livre d'images aux statuts variés.

** Étude : Travail de détail exécuté en marge et en vue d'une composition d'ensemble, mais pouvant parfois constituer une œuvre en soi. (Cntrl)*

Les données géographiques, géologiques, architecturales, environnementales, artisanales, botaniques, etc. sont explorées conjointement. B.B les étudie autant pour leurs capacités à produire des récits pouvant esquisser un arrière-plan théorique à son travail, que pour leurs codes de représentation formalisant les logiques de raisonnement internes dont il tire alors, aussi bien des analogies que des décrochements visuels. En ressortent des scénarios inédits dans lesquels il fonde la cohérence plastique et l'identité discursive de l'œuvre en devenir.

L'expression « flou artistique » désigne ce qui se love dans ces rencontres entre les images du visible et de l'invisible décisives dans la création de l'œuvre et dans les incroyables fulgurances signifiantes auxquelles elles donnent jour. Elle définit le moment où l'artiste est spectateur des formes visibles émergeant de son travail et des images intérieures qui l'assaillent. S'il ne peut évidemment contrôler ces flux d'images, cinéma intérieur³ dont chacun de nous fait l'expérience ordinaire, il a par contre appris à adapter son regard à cette double vue et double vision.

Le regard que l'artiste acquiert au fil du temps est un regard de distinction, nourri par une gymnastique visuelle et mentale forçant les seuils habituels de perception et de

³ Lionel Naccache, *Le cinéma intérieur*, Ed. Odile Jacob – 2020

« Le cinéma intérieur unifie imagination, hallucination, souvenirs, rêves et perception. » « Les images du monde montent en nous depuis nos rétines et les images de notre imaginaire descendent des réseaux les plus abstraits de notre pensée et de nos émotions vers celles de la vision. »

discernement, décroissant les registres de l'observation et de la visualisation, les facultés d'imagination et d'intellection, et développant ainsi une plasticité de la pensée, cheville ouvrière de la construction des images de l'œuvre.

L'œuvre, à défaut d'être un montage efficace pour la conduite de sa réception, peut être entendue comme une architecture mentale d'images, fédérées entre elles par le processus créatif, dont la configuration en constante évolution, à moment donné trouve sa cohérence aux yeux de l'artiste.

Elle se résout alors en un précipité d'images, première occurrence scellant les rapports entre sa structure visuelle et sa structure discursive.

Faites au pochoir, les inscriptions se déchiffrent en négatif par rapport aux dessins en aplat blanc. Ce contraste s'affiche comme un nouvel indice de lecture. En effet, le mouvement de la pensée en images qui jusque-là s'adonnait à des correspondances visuelles et métaphoriques enfonçant le regard dans les profondeurs du lieu, est interrompu par la lecture de ces sortes de titre qui l'inverse, le faisant pivoter en direction cette fois des images émanant des mots⁴.

Le choix des adjectifs substantivés et l'emploi du pluriel semblent inviter à définir des familles de plantes. Ces intitulés trouvent leur signification en regard de la diversité des formes ramifiées, à laquelle est habituellement associée la variété des essences. Mais, en l'absence de connaissance, le regard papillonne.

Les images princeps qui étaient apparues se dérobent progressivement à la vue, laissant place à la recherche de caractéristiques secondaires susceptibles de se rapporter au champ lexical des énoncés.

De la diversité des graphismes peints, deux motifs sont alors identifiés, l'un centré, buissonnant et l'autre longitudinal. En botanique, ils correspondent à deux modes de croissance, l'un racinaire et vertical, l'autre en rhizomes évoluant entre terre et ciel, le rejet donnant naissance à un nouvel enracinement duquel sort une tige.

Deux processus de développement spatial, aux figures arborescentes ou traçantes et proliférantes, envahissantes, voire colonisatrices, aussi emblématiques de la vie des plantes que des habitudes de la pensée en images, les convertissant en schémas et autres représentations symboliques.

En fait, *les guérisseuses, les vagabondes, les civilisatrices, les ornementales* etc., contrairement aux images, entraînent les pensées du visiteur loin du lieu. Elles lui font traverser les multiples univers dont les plantes sont l'objet, celui de leur reproduction et ceux des activités humaines liées à leurs propriétés pharmaceutiques, à leurs usages domestiques, à leurs valeurs symboliques, à leurs pouvoirs magiques... Elles ont une puissance évocatrice immédiate, celle de la précision du langage. Toutes insufflent du vivant car, consubstantiellement à leur fonction narrative, toutes sont synonymes de changement, de transformation, de déplacement.

La démarche de B.B initie le regardeur à une navigation entre les divers registres et les diverses couches des images de l'œuvre, accordant à celles de l'invisible une importance qu'habituellement elles n'ont pas.

⁴ Emanuel Coccia, op. cité

« On oublie que le langage est avant toutes choses une des formes d'existence du sensible. Si nous parlons, c'est parce que nous sommes particulièrement sensibles aux images. Il n'existe pas de langage sans image ; il est une forme de sensibilité supérieure. »

Présente sur les parois à l'état naturel et reprise par B.B, de signes en indices, d'images en figures, l'image de la ramification sert de relai. Elle engramme toutes les couches d'images d'Edaphos et la pensée du visiteur les expérimente en la suivant. Par elle et en elle, la promesse édaphique du titre est tenue, ancrant l'œuvre dans la parcelle du terrain alpin, s'appuyant sur le tangible pour mieux, ensuite, l'exporter dans des dimensions géologiques, telluriques, cosmiques qui l'englobent. Cette dynamique, liée à la thématique du milieu souterrain, milieu aussi invisible qu'impensé et pourtant bien réel, nourrit spontanément tout un pan de l'imaginaire du visiteur, déclenchant un ensemble de spéculations sur la nature de sa propre présence au monde et celle de son regard.

Lorsque sa pensée quitte le plan de la fiction et entre dans cette phase réflexive, l'image de la ramification devient alors une méta-image, au sens où au travers de ses transformations elle permet au regardeur de visualiser les mouvements qui animent les images visibles et invisibles de l'œuvre dans sa pensée, les intitulés, *les voyageuses, les vagabondes, les divinatoires, les indicatrices...* trouvant alors en eux leurs justes valeurs métaphorique et poétique.

Marie-José MULLER-LLORCA
octobre 2022.