

## SUTURER LE SIGNE : L'ÉVENTAIL FIGURAL DE LUCIE PICANDET

Victor Mazière

« Au fond de l'unanime pli ! » Stéphane Mallarmé, *Autre éventail*.

Lucie Picandet s'intéresse à la philosophie, à la théologie, au cinéma : les strates qui forment le continent imaginaire de ses travaux semblent d'ailleurs porter la trace des influences diverses qui se sont trouvées accrétées, dans la durée, aux techniques qu'elle pratique. Pourtant, aussi variés et hermétiques parfois que peuvent sembler ses broderies, ses textes de fictions ou ses dessins, c'est un même fond qui s'y révèle, où se donne à voir une opération de transformation interne du signe, en même temps que s'estompent les frontières qui séparent l'écriture des arts plastiques.

On doit aux travaux de Saussure d'avoir mis en évidence le système d'oppositions sur lequel repose la structuration logique du langage : pour qu'il y ait signe linguistique, il faut que s'établisse une relation entre un signifiant et un signifié, c'est-à-dire entre un représentant matériel et un concept immatériel. Le signe devient ainsi un substitut : il « re-présente », à l'écart de la chose à laquelle il réfère, dans son absence. Il y a en quelque sorte une scission interne à l'œuvre dans tout signe : ce « jeu », comme l'on parle du jeu d'un mécanisme qui n'est pas parfaitement jointif, Lucie Picandet l'utilise pour faire pivoter le signe sur son axe signifiant, autorisant ainsi toute déclinaison, toute recombinaison, toute pliure. Son travail rappelle en cela la structure en éventail du « Livre » mallarméen, à laquelle Jacques Derrida a consacré une longue étude dans *La Dissémination*<sup>(1)</sup> : dans l'espace du « Poème », c'est par un phénomène de pli et de dépli, de compression sémantique et spatiale, que les niveaux de sensations, de représentations, de valences peuvent échanger constamment leurs caractéristiques, par une opération de dispersion sémantique que Derrida nomme

« dissémination ». Comme un système signifiant inscrit sur un espace en éventail, le « Lieu » disséminé du langage poétique est pliable, ductile : il est la source de la vacante sonorité de la musique rêvée par Mallarmé dans *Igitur*, où « son or » et « sonore » jouent l'un et l'autre dans un rapport de « re-marquage », c'est-à-dire de repli des deux segments (« son or/sonore ») l'un sur l'autre, de façon à produire à la fois la répétition de la série et la différence à lui-même du même. Comme une réminiscence de cet « Or vacant » de la musique, la série de broderies sur tambour qu'a réalisée l'artiste semble chercher la pliure sensible où le pur son pourrait se métamorphoser en visibilité. L'épiderme du tambour de *Perdre un clou ou la foi* tiendrait alors lieu d'interface entre deux expériences sensorielles : comme recouverte d'un tissu nervuré, la surface semble porter les cicatrices d'un combat invisible où se serait tout à coup transmuté l'audible en optique ; il semble en émerger délicatement de minces fils, ondes sonores attrapées au vol- duvet, fragments d'aile issus d'« une nuit d'Idumée »<sup>(2)</sup>, plumes de signes.

Dans tous les travaux de Lucie Picandet, le signe, segmenté lui-même comme un éventail, et comme pressé latéralement, subit une déstructuration profonde : ainsi l'expression « machine à qu'ouïdre », que l'on trouve dans les textes et les dessins de *Celui que je suis*, confère à l'action de coudre une dimension énigmatique, parce que l'action que viserait le mot « ouïdre » est inconnue. On imagine alors une opération métaphysique, une sorte de couture ontologique du sensible et de l'intelligible, rituel magique, qui donnerait naissance à un objet talismanique nouveau, à la fois post moderne et primitif. On saisit là tout le rôle de l'interface pour l'artiste : surface de transmutation du signe, dont il faut joindre l'envers et l'endroit par une ligature, pour à la fois détruire et sauver la structuration biface du signe, et donc garantir par là même le jeu de la circulation du sens. De même, « le jour d'hui » (aux accents très mallarméens), qui déconstruit le mot « aujourd'hui » en un nom commun et un nom propre (l'Hui), permet de dégager et d'unir deux espaces : celui

de l'homophonie parlée et de la différenciation sémantique écrite, soudés et disjoint à la fois l'un à l'autre, comme un collage dont les morceaux, se décollant, bifurqueraient, ouvrant ainsi l'espace de ce que Mallarmé nommait « le Rêve », c'est-à-dire la fiction du signifié et le désir du langage lui-même. « Le Rêve » est un hyper-espace signifiant, de l'ordre de celui que l'artiste avait construit dans ses tous premiers travaux en tirant à la règle des traits entre les mots des poèmes qu'elle écrivait, faisant ainsi surgir des constellations nouvelles de rimes internes, des affinités secrètes entre les mots ; le signe se mettait à signifier lui-même : le fil n'est que la transcription plastique de ce « trait d'union » découvert en expérimentant sur l'espace de l'écriture ; plus souple et plastique que le trait à la règle, le fil peut assumer toutes sortes de fonction. Par exemple, il relie l'éventail du sens, comme dans les cahiers brodés par l'artiste : images à lire, ils sont des occurrences de l'interface, comme dans *Appareil à traverser le château*, où il est justement question de « trans-gression » et de transformation, de traverser l'écran du sensible pour accéder à cet endroit secret où l'on peut « regarder de l'intérieur ce que l'on voit en face », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman<sup>(3)</sup>. C'est l'expérience cruciale et ineffable de l'incorporation esthétique, et comme tout mystère, elle se replie sur l'invisible, comme les pages d'un livre ou d'un cahier sur leur fente sacrée. Cet ultime pli génésique, cette fente secrète, rappellerait ici le concept de matrice chez Lyotard<sup>(4)</sup> : la matrice n'est pas une origine, ni un lieu identifiable, ni une structure, plutôt l'endroit invisible, inconscient, d'où procède ce que le philosophe nomme « le figural », une instance de destruction et de recombinaisons des oppositions. L'invisibilité de la matrice provient du processus inconscient qui transforme chaque élément en son opposé, détruisant ainsi la possibilité de former une structure (fondée sur une architecture binaire). Les éléments de la matrice ne forment pas un système mais un bloc, qui coagule ce qui est incompatible ; c'est le secret de ce que Lyotard nomme le figural : la transgression des intervalles constitutifs du discours (la hiérarchie du signifiant et du signifié, de la voix et de l'écrit) et la

distance de la représentation (le moule et l'empreinte).

Nous avons vu comment l'image de l'éventail permettait de penser la déstructuration du langage et de l'espace sémantique : outil au service du figural, il met également en œuvre un espace-temps relativiste. Ainsi pour Lucie Picandet, le temps et l'espace ne sont pas des catégories discrètes, segmentées ; en lectrice des auteurs de l'Art de Mémoire<sup>(5)</sup>, elle considère que l'on peut façonner l'espace, le temps et l'identité, qui ne sont que des variables que l'on peut permuter, comme des signes. De même toutes les temporalités et tous les espaces peuvent se recouper, faire bloc, comme plusieurs objets peuvent cohabiter sur le même point d'espace-temps. Cette affinité avec le concept cubiste d'espace se retrouve d'ailleurs dans sa référence fréquente à Picasso : on retrouve chez les deux artistes un même intérêt pour la confrontation à l'histoire de la peinture (*L'Annonciation*, *Les Ménines*, et l'acte de greffage en général, comme dans *Kandinsky sur Malevitch*), une même importance de la ligne, une même attention à déconstruire l'espace perceptif.

Plus généralement, Lucie Picandet, comme Picasso, travaille à l'effondrement de la différenciation. Bataille, dans l'article de *Documents* « Soleil Pourri »<sup>(6)</sup> avait d'ailleurs vu en Picasso un artiste « acéphale » : être acéphale, c'est se tenir debout mais sans les fonctions « nobles » de la pensée, sans l'œil de l'esprit, qui permet d'organiser et de maîtriser logiquement l'espace ; c'est en quelque sorte avancer vers le bas, dans une verticalité paradoxale : c'est-à-dire aussi détruire le principe de non contradiction qui structure la pensée logique. L'Acéphale, comme l'Informe, attaque la séparation de la réalité en catégories organisées, et donc rassurantes pour la pensée : dans *Homme nu* ne pouvons-nous pas voir une occurrence de cet effondrement de la différence ontologique dont parlait Bataille ? Dans un éclatement de formes que l'on n'associerait pas « naturellement » à la masculinité, l'œuvre prolonge l'ambiguïté de genre que l'on avait déjà dans *Celui que je suis*, mettant en scène une sorte de « phallisme rond »

pour reprendre l'expression de Roland Barthes<sup>(7)</sup>, et donc une transgression « érotique » du sens, puisqu'il n'y a d'érotisme que dans la transgression des fonctions de l'Être.

On comprend alors pourquoi Lucie Picandet doit, avant de commencer son travail d'écriture ou de broderie, atteindre un certain état intérieur, nécessaire pour approcher cet espace « quantique » de la fiction matricielle : le temps que prend la broderie devient alors une forme de méditation, où l'esprit se laisse porter par le parcours du fil, autant qu'il le dirige, mélange d'attention extrême et de lâcher prise. L'artiste recherche ces états de conscience alternée, où le corps et l'esprit entrent dans un rapport de légère dissonance, de vague « déjointement ». C'est d'ailleurs à la suite d'une déambulation au Marché aux Puces, dans un état hésitant entre l'hypnose et l'hyper conscience, que, tombant sur la photo d'un château, elle eut un très fort sentiment de déjà vu : cette paramnésie, point d'aboutissement de son parcours d'aveugle, fut le début de son aventure visionnaire. La reconstitution fictive du souvenir la fit se tenir au plus près de la « lumineuse ténèbre »<sup>(8)</sup> des théologiens négatifs, sur ce seuil fragile où Dieu est l'oxymore du deuil et du désir. Cette expérience donna lieu à la série des fictions et des broderies de *Celui que je suis*. Véritable machine de transformation du signe, *Celui que je suis*, qui joue d'emblée sur le double sens du verbe être et suivre, est probablement la représentation physique la plus nette de ce travail matriciel : il est comme l'hyper espace au cœur de l'éventail, la force créatrice de l'inconscient à l'œuvre.

La ligne figurale du fil suit ainsi la main de l'inconscient, mais elle défigure aussi le cadre : souvent chez elle le fil déborde du cadre, connectant le plan horizontal au plan vertical, le sol au mur ; le triptyque *Après la Fuite*, au rythme très musical, utilise cette tension entre le fil, le mur et le cadre. Ici, non seulement les formats sont dissymétriques, mais le cadre est simplement posé sur la broderie, qui laisse par ailleurs une partie du mur visible ;

les connexions sont disjointes, le tissu et le fil sont tour à tour laissés libres et sommairement accrochés au mur : ces jeux de disjonction, extension dans le domaine de l'installation de cette esthétique de l'éventail, laissent fuir la couleur, et avec elle la délimitation entre le fond et la figure, l'« ergon » et le « parergon »<sup>(9)</sup>, le plan vertical, champ de l'optique et des fonctions « nobles » et le sol, champ de la « bassesse » et de l'organique. On pourrait ici penser à une logique du « high » and « low », mais puisque nous sommes dans l'univers matriciel, c'est plus profondément à une destruction des polarités haut/bas, organique/conceptuel, optique/haptique que nous avons affaire. Si l'on convoquait ici un concept, ce serait la notion batailleuse d'Informe. L'Informe n'est pas l'absence de forme, mais la destruction interne des catégories qui fondent l'Être : cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de forme, mais que ces formes sont des machines travaillant à l'effondrement interne de la différence. Si la raison est ce qui permet d'assurer que chaque chose à un lieu propre et des frontières précises, l'informe ouvre sur la destruction de cette différence, dénote la réduction du sens, non par la contradiction dualiste, mais par une blessure qui crève le sens de l'Être. La cicatrice, la blessure sont d'ailleurs très présentes chez Lucie Picandet : dans la pièce *Blessure*, on observe cet acte de découper et de rejoindre, cette coulure/couture de fil immédiatement coagulée, sang et sens uni par une compression ontologique autant que temporelle ; le sens coule : il circule et se coagule en filaments signifiants. Le signe est la cicatrice du sens. Dans cette pièce d'ailleurs, l'outil qui a blessé semble avoir été soudé par le fil à l'épiderme qu'il a perforé : sa forme est inscrite dans le fond de la toile, suturée par le fil. Sitôt perforée par l'aiguille, le tissu est recousu par le fil : le signe désuni retrouve son unité signifiante, mais sur un autre mode, à la fois même et autre, re-marqué.

L'acte de perforer le tissu est d'ailleurs fondamental pour l'artiste : s'il y a une violence première dans tout rapport signifiant (ce serait la pliure sémantique « sang/sens »), écrire ou broder revient à blesser et greffer. Comme la plume

griffe la surface du papier, l'aiguille, stylo-styilet, perce l'hymen du tissu ; la métaphore de l'hymen, mallarméenne là encore<sup>(10)</sup>, nous dirige à la fois vers le tissu et vers le corps : interface entre le dehors et le dedans du corps féminin, il est un voile invisible tendu entre le désir et son accomplissement. Pour Lucie Picandet, le tissu est une extension du corps et de la pensée, une matrice et un réseau neural. Percer l'hymen, c'est accéder à l'autre côté, c'est posséder la vision de ce qui se dérobe au regard : c'est ce que semble nous dire *L'Œil*, trou noir vers lequel convergent tous les fils de couleur, rayons de lumière disséminés dans l'abîme de la nuit, dans l'au-delà de la vision. Pour que l'œil s'ouvre, il faut perforer l'hymen, mais pour que l'hymen assure sa fonction d'interface « indécidable », combinant à la fois la défloration future et la virginité passée, il faut aussi que la plaie se suture dans le même acte : lorsque l'aiguille perce le tissu, le fil remplit instantanément l'espace troué, en un clin d'œil : la défloration est ainsi accomplie et niée dans le même mouvement, auto-ligature du même sur son autre.

Ce mouvement d'ellipse est celui même du thème de L'Annonciation que reprend *Annonciation flemmale*. L'Annonciation est une insémination disséminée : le liquide séminal s'y transforme en feu sacré car Marie porte « celui qui est venu mettre le Feu dans le monde ». « Flemmale », par effet de compression et de pliure, combine en un mot la femme, la flamme et l'opération de fécondation divine : on y entend « female », le mot anglais pour féminin, flamme, flanelle, ou Flamel, du nom de cet alchimiste qui chercha la fécondation de la matière par le feu divin. La pierre philosophale, « ce petit soleil », résultat du Grand Œuvre alchimique, duplique dans l'ordre de la matière l'action de l'Esprit-Saint, du feu invisible qui parcourt l'univers et lui donne sa vie et sa respiration. Le tissu se fait ainsi, au gré de la scintillation des figures matricielles et du déploiement de l'éventail, interface, écran, membrane, hymen, rhizome neuronal : cette alliance du corporel et du conceptuel pourrait faire penser à Eva Hesse. Mais si Eva

Hesse introduisit incontestablement à l'intérieur du modernisme une forme d'inconscient optique, une dimension sexuelle et organique, elle n'en est pas moins restée prise dans le système d'oppositions sur lequel le projet moderne s'était fondé : la verticalité, la généralisation du point de vue optique, l'abstraction conceptuelle, la séparation du fond et de la figure<sup>(11)</sup>. Elle constituerait en quelque sorte la machine célibataire du modernisme : un organisme clos dans la production de son propre processus, dans sa propre stérilité. Lianes solitaires, les appendices végétaux pendent, mais ne cherchent pas à accrocher : chez Lucie Picandet, au contraire, les tentacules de fil, comme des organismes radicans<sup>(12)</sup>, cherchent à prendre pour greffer, fondre, accréter ; ils semblent porteurs d'une vie étrange.

Dans la matrice imaginaire de Lucie Picandet, la pensée est devenue germinale, elle s'est faite corps. Une fois célébrées les noces de la chair et de l'esprit, du sang et du sens, le feu invisible peut y circuler, opérer ses transmutations, au creux de l'Eve-entaille.

Juillet 2015

- 
- (1) Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris, 1972, « La Double Séance », p.201-318
  - (2) Stéphane Mallarmé, *Poésies*, NRF Gallimard, Paris p.26, « Don du Poème » : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée! / Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée. »
  - (3) Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Champs Flammarion, Paris, 2009, p.371

- (4) Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, « Discours Figure », p.327-353
- (5) Frances Yates, *L'Art de mémoire*, Gallimard, Paris, 1966
- (6) Georges Bataille, *Documents n°3, Hommage à Picasso*, Paris, 1930, « Soleil pourri »
- (7) Roland Barthes, *Critique n° 196-197*, Paris, 1963, « La Métaphore de l'œil », p.772-777
- (8) Denys l'Aréopagite (attribué à), *La Théologie mystique*, Editions Jean Pierre Migne, 1991, p.29
- (9) Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978, p.21-168. Nous suivons ici l'analyse de Jacques Derrida dans le chapitre « Parergon », où il conteste la possibilité théorique d'établir une séparation entre ce qui est propre à l'œuvre (l'ergon) et ce qui lui est impropre, extérieur, étranger (le parergon).
- (10) Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, NRF Gallimard, 2003, « Mimique » p.211-213
- (11) Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, 1994, p.309-320
- (12) Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009 : Nous employons ici le terme radicant à la suite de Nicolas Bourriaud, pour désigner une esthétique post-moderne qui s'oppose à la « radicalité » moderne, définie par Greenberg en des termes essentialistes et téléologiques de pureté du médium. L'artiste radicant, à l'opposé, opère par greffes « impures » de signes, de temporalités etc., comme le lierre qui avance en déposant ses racines.