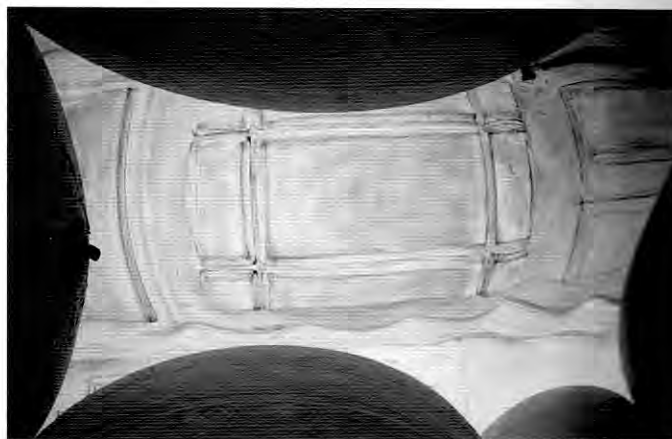


Inside Out

Ana Rewakowicz

du 15 janvier au 25 février 2001



Inside Out (détail), 2001, latex

Nous faisons bon ménage mon habit et moi. Il a pris tous mes plis, il ne me gêne en rien, il s'est moulé sur mes difformités, il est complaisant à tous mes mouvements, je ne le sens que parce qu'il me tient chaud.

Victor Hugo, *Les Misérables*.

Mai 1999 : un hôtel déserté de Montréal allait être détruit.

Dans l'imminence de sa disparition, sur une brève durée de 48 heures, ses chambres, ses douches et ses toilettes avaient été transformées par les actions et les installations *in situ* d'une dizaine d'artistes.

La chambre occupée par Ana Rewakowicz était la chambre 206. Totalement vide, seuls ses murs avaient étrangement pris une texture charnelle par leur couleur chair où se dessinait l'aspect illusoire du grain de la peau et de ses pores. L'espace dégageait une présence corporelle fortement enveloppante dont la chaleur prégnante était accentuée par une polyphonie de voix qui nous murmuraient, en soupirs sensuels, des mots d'amour et de haine : « I love you, I hate you, stay close to me... »

L'enveloppement, la carnation, la nature corporelle de l'espace travaillé comme une seconde peau tel un espace pénétrable, sa dimension fortement sensorielle, tactile et auditive, la mémoire du lieu, la présence d'une absence me semblent également sous-tendre cette autre proposition *in situ* d'Ana Rewakowicz à LA CHAMBRE BLANCHE intitulée *Inside Out*.

D'une chambre à l'autre, Ana Rewakowicz, par une réexpérimentation constante de ses propres solutions plastiques, tend à donner à son travail une évidente valeur procédurale qui est cette perpétuelle transmission d'éléments syntaxiques en vue de leur éventuelle transformation. Si elle avait enduit les murs de la chambre d'hôtel d'une teinture à tissus capable de leur donner cette apparence de peau proche d'un effet de chair de poule, elle a ici utilisé un matériau dont elle avait déjà exploité la propriété particulière de pouvoir imiter à s'y méprendre la texture de la peau : le latex.

Outre cette qualité essentielle dans la mesure où la peau devient l'un des éléments récurrents de son vocabulaire visuel, tous les autres pouvoirs du latex semblent avoir été convoqués et expérimentés par l'artiste lors de sa résidence : sa double capacité à être moulé et à mouler, sa grande finesse de reproduction dans la prise d'empreinte, en particulier sur des supports légèrement absorbants tels que le plâtre, sa malléabilité, son élasticité, sa légèreté et enfin sa capacité à être utilisé comme élément de base, un lé de tissu, pour la confection de vêtements.

Le latex dans l'œuvre d'Ana Rewakowicz est proche de ce que Georges Didi Huberman appelle « la matière rose » dans l'œuvre de Marcel Duchamp, soit « celle – tactile et sans doute érotique de la peau ou des muqueuses, mais aussi du caoutchouc, de la résine à mouler ou de la pellicule de galvanisation [...] ». La matière rose, ajoute-t-il, c'est ce qui donnerait à une apparition la possibilité d'exister comme

image tactile et comme processus d'emprise, c'est ce qui donnerait à un objet hautement formel sa possibilité d'incarnation »¹.

Cette matière rose prend chez Ana Rewakowicz une ampleur particulière : au delà d'une image tactile, l'incarnation s'actualise dans l'espace, dans une construction pénétrable et malléable, une pièce gonflable, qui s'apparente, dans sa conception et sa réalisation à un habit, comme si l'homme était entouré de plusieurs peaux qui s'envelopperaient les unes dans les autres et qu'alors le vêtement prendrait de l'ampleur pour devenir une enveloppe plus grande, une pièce, un abri... Sa proposition explore en fait l'idée du vêtement comme « sculpture d'expérience » telle que l'entendait Louise Bourgeois : « [...] une sculpture réalisée en deux temps. La première étape étant celle du projet de réalisation, la seconde étant celle de son usage : une sorte de sculpture qui serait réalisée de l'intérieur vers l'extérieur par le fait de la porter, d'en sentir le poids, de lui imprimer les contours et les odeurs du corps »². Il faut alors souligner les parentés procédurales entre la construction de la pièce centrale de son installation et celle d'un habit. Proche des techniques textiles, elle comporte en effet les étapes suivantes :

- la fabrication du tissu et son impression : soit le tissu de latex. D'abord liquide, il est appliqué au pinceau sur les murs, le plafond et le sol d'une pièce selon la technique dite de l'estampage pour en prendre l'empreinte. En séchant il en fossilise les marques physiques (la texture

du plancher, les moulures de plâtre, la poignée de la porte, les fissures dans le mur) qui se transforment en autant de motifs imprimés sur la surface du latex devenu une pièce de tissu prête à être travaillée ;

- le dessin d'un patron en vue de la forme à créer ;
- le découpage des différentes pièces du patron ;
- leur assemblage par collage plutôt que par couture.

Au bout de la chaîne opératoire, l'artiste obtient une forme, une matrice qu'elle remplit d'air pour en faire une pièce gonflée qui, tout en faisant songer aux *Moules mâlics* de Duchamp, ces mannequins remplis de gaz, évoque peut-être davantage *Les Enflures* de Gilles Touyard. Or, à la différence de celles-ci qui demeurent la reproduction d'images sous forme d'objets gonflés, la pièce d'Ana

Rewakowicz, vidée de son air, peut être portée sur soi en un grand drapé, une grande étoffe (comme le montrent les photographies de l'installation), alors que, remplie d'air, elle peut être « habitée » et moulée à son tour par la pression et le poids des corps qui la pénètrent. Il s'agit bien de « la sculpture d'expérience » envisagée par Louise Bourgeois pour définir le vêtement, mais construite d'une façon amplifiée, un peu comme lorsqu'on parle en dessin d'un trait grossi ou appuyé ; elle pose concrètement, par une participation corporelle du spectateur, la question de savoir si le corps sculpte le vêtement ou bien le contraire, question qui avait également intéressé Marcel Duchamp : « Le fait de porter le pantalon, disait-il, le port du pantalon est comparable à l'exécution manuelle d'une sculpture originale. Avec en plus, un renversement technique : en portant le pantalon la jambe travaille comme la main du sculpteur et produit un moule (au lieu d'un moulage) et un moule en étoffe qui s'exprime en plis »³.

Ce n'est cependant que sur le mode de l'éphémère que l'artiste nous fait vivre l'expérience amplifiée du port de l'habit : autant le latex épouse les formes du corps qui le pénètre comme un vêtement moule les plis d'un corps qui le porte, autant il reprend aussi vite sa forme initiale dès que l'on sort de la pièce gonflée... Cependant, l'instant de ce contact pénétrant (comme la main dans le gant de caoutchouc, la tétine de latex dans la bouche ou le pénis dans le préservatif) le spectateur-acteur perçoit la pression et le poids de son corps qui sculptent intérieurement un moule à sa mesure. C'est l'expérience de l'oiseau qui construit son nid comme le décrit Bachelard : « L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même, sa poitrine dont il presse et serre les matériaux jusqu'à les rendre dociles, les mêler, les assujettir, à l'œuvre générale [...] maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement.

Inside Out (détail), 2001, impressions laser





Inside Out (vue partielle), 2001, latex

[...] Au-dedans, l'instrument qui impose au nid la forme circulaire n'est autre chose que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et en refoulant le mur de tous côtés qu'il arrive à former ce cercle »⁴.

Construction nomade dans la mesure où elle peut être déplacée, démontée et remontée très rapidement, la pièce gonflée d'Ana Rewakowicz, si elle s'apparente aux architectures gonflables pour sans-abri des plasticiens Jonathan Rakowitz et Martin Ruiz de Azua, n'en partage cependant pas les dimensions utopique, politique et sociale. Son horizon me semble autre ; il serait plus juste de rapprocher sa démarche de celle de la grande artiste brésilienne Lygia Clark, qui fut dès 1960 l'une des pionnières de ce que la terminologie nommait alors le *Part'Art* (art de participation). Opposée à la contemplation passive des œuvres et désireuse de (re)-susciter dans l'Autre des sensations élémentaires, telles que la conscience du corps et de l'environnement physique, Lygia Clark proposait des environnements comme *La maison est le corps* ou *Tunnels*, structures de plastique souple ou de tissu où les spectateurs-acteurs se perdaient, ressentant collectivement les gestes et les mouvements de chacun. À partir de 1966, elle créa les *vêtements perceptifs*, vêtements collectifs ou individuels, qui conditionnaient les mouvements des participants pour les aider à redécouvrir leurs gestes, leur corps, méca-

nisés par l'habitude et les conditionnements de la vie moderne.

Dans *Inside Out*, le lien est manifeste entre la construction d'Ana Rewakowicz pour le corps et par le corps et cette idée de Lygia Clark « d'objectiver nos réactions physiques »⁵ pour « nous faire expérimenter comme étant hors de nous les réactions complexes, multiples et indécises de notre corps »⁶. En proposant l'expérience sensorielle de l'habit-habitat comme « sculpture d'expérience », Ana Rewakowicz affirme à son tour le corps comme ultime mesure de l'homme contemporain ; il s'en dégage également une certaine dimension poétique qui témoigne de la polysémie de son œuvre.

Comme le poète Rainer Maria Rilke dans ses vers, « Maison, pan de prairie, ô lumière du soir / Soudain vous acquérez presque une face humaine / Vous êtes près de nous embrassants, embrassés », Ana Rewakowicz n'est-elle pas aussi ce rêveur de refuge qui songe à la hutte, au nid, à des coins où il pourrait se blottir comme un animal en son trou ? N'est-ce pas le rêve d'un nid à notre corps, feutré à notre mesure, d'une enveloppe corporelle où, en chaque lieu, en chaque instant, l'on pourrait s'envelopper et se réchauffer ? Seconde peau qui porterait en elle la mémoire d'un lieu oublié, l'empreinte d'un lieu disparu ou lointain, et révélerait notre exil perpétuel par cette collision d'un là

et d'un non-là, d'un ici et d'un ailleurs, d'un contact et d'une absence : « C'est comme être sur une île temporaire, nous confie-t-elle. La sensation de n'être ni ici, ni là-bas me calme. C'est une suspension, une sensation d'étiement, une portée en directions opposées qui crée un pont sur lequel les moments s'aperçoivent »⁷.

MARIETTE BOUILLET-CHALEM

1. Georges Didi Huberman. *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 118.
2. Louise Bourgeois, citée dans *Louise Bourgeois. sculptures, environnements, dessins. 1938-1995*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Éditions de la Tempête/Paris-Musées, 1995.
3. Marcel Duchamp, cité par Georges Didi Huberman dans *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 145.
4. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Quadrige », 1957, p. 86.
5. Jean Clay, « Lygia Clark, fusion généralisée », *ART PRESS*, n° 174, p. 39.
6. *Idem*.
7. Traduction libre d'une citation d'Ana Rewakowicz, dans sa vidéo *Road Melancholia*, 1998.