

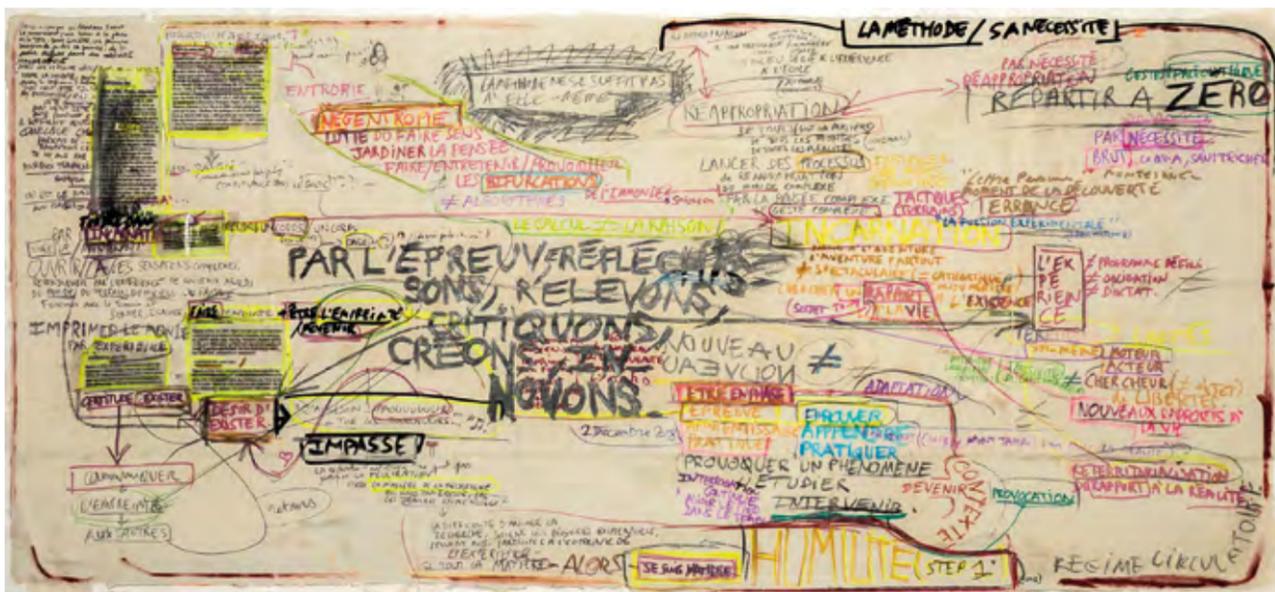
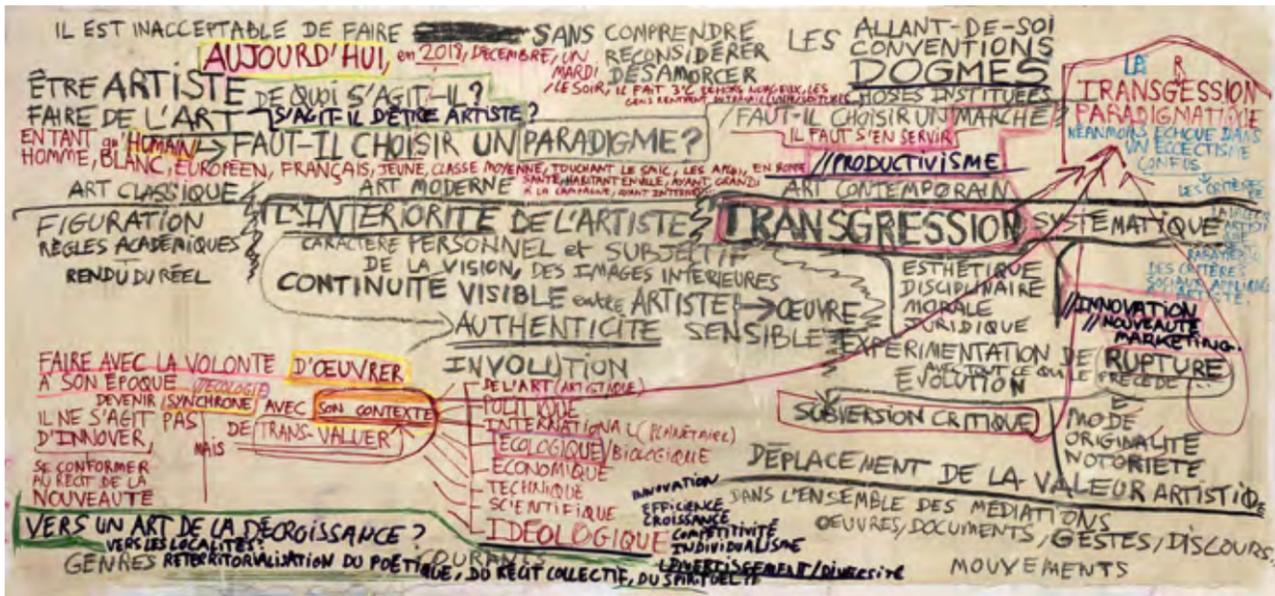


**ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°14** mars 2022 **GRATUIT**



# vestiges

Journal de la résidence de l'artiste Damien Gete à L'être lieu de septembre 2021 à avril 2022



<b>Damien Gete De toutes parts</b> Gregory Fenoglio	<b>4</b>	<b>Damien Gete, la place des formes</b> Emmanuelle Polle	<b>57</b>
<b>Vestiges et fragmentation, morcellement, combinaison</b> Patricia Marszal	<b>10</b>	<b>Ce matin-là</b> Garance Dezeque	<b>58</b>
<b>Vestige(s) photographiques(s)</b> Thomas Lemire	<b>14</b>	<b>Chemin faisant</b> Karim Ghaddab	<b>60</b>
<b>D'Ulysse à Jésus</b> Élise Gillon-Bavaro	<b>18</b>	<b>Portrait de l'artiste en trouvère</b> Céline Leturcq	<b>64</b>
<b>Les vestiges du lieu</b> Chantal L'Herminé et Pauline Leserre	<b>22</b>	<b>Atelier croisé d'écriture et d'arts plastiques</b> Emmanuelle Polle et Damien Gete	<b>69</b>
<b>Prypiat</b> Mathys Domergue	<b>24</b>	<b>Corpus artistique</b> Éléonore Deltombe	<b>72</b>
<b>Les vestiges vivants</b> Marielle Hector	<b>27</b>	<b>Tentative d'hybridation</b> Alexandre Rucar	<b>74</b>
<b>Le moindre vestige ?</b> Reine-Marie Bérard	<b>30</b>	<b>Visions et fulgurances</b> Fabien Jovenet	<b>76</b>
<b>Première rencontre avec Damien Gete</b>	<b>33</b>	<b>Correspondance</b> Pierre Deliège et Léa Pantaléon-Dépret	<b>78</b>
<b>L'empreinte de l'homme sans pieds</b> Antoni Collot	<b>44</b>	<b>Vestiges, artefacts et autres curiosités...</b> Fabien Jovenet	<b>80</b>
<b>Ruines, vertiges, vestiges</b> Adeline Liébert	<b>46</b>	<b>Points de vue sur la résidence</b> Lou Lindenbaum et Alice Dollon	<b>82</b>
<b>Vestiges du vivant</b> Alexandre Rucar	<b>49</b>		
<b>" Par le moindre vestige "</b> Exposition à L'être lieu	<b>54</b>		

Damien Gete, *Journal*, 2019  
Textes, dessins, graphite, acrylique et feutre sur papier

Photo de couverture : Atelier de Damien Gete à la Malterie, Lille, 2020. © Damien Gete

# Damien Gete

# De toutes parts

Gregory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras  
Responsable de l'association L'être lieu

**D**amien Gete (1991) est originaire de Nancy en Meurthe-et-Moselle. Diplômé de l'ENSAD de Nancy, il est d'abord influencé par le mouvement Fluxus et l'Arte Povera, ainsi que par des courants de l'art sociologique et des situationnistes. Au cours de ses études, il investit la pratique de la performance pour « *s'engager physiquement dans le monde* ». L'une de ses premières œuvres, **Chambre** (2011), consiste à ensevelir une voiture sous la neige, ne laissant accessible qu'une portière, le véhicule se métamorphose ainsi en abri de fortune. Pour l'artiste, la performance est le lieu de rencontre entre son corps et un contexte, c'est ainsi qu'il appréhende la matière (argile, plâtre, céramique, bois) comme une expérience sensible qui l'engage physiquement.

Damien Gete est installé en résidence à L'être lieu depuis septembre 2021. Il y développe une pratique sculpturale, érigeant des « *monuments* » à partir des vestiges matériels que d'autres artistes ont laissés au cours des dernières résidences.

## Inventaire, désœuvrement

En s'installant dans son lieu de résidence, Damien Gete a d'abord engagé avec lui une sorte de dialogue pour répertorier et évaluer les possibilités de ce qui a été amassé. À partir de cet inventaire des matériaux, l'artiste procède à une première collecte et puise dans cet ensemble préexistant les ressources matérielles – bribes d'œuvres – qui subsistent dans les réserves de L'être lieu. Il entre en relation avec ces résidus d'ouvrages qui ont appartenu à cette communauté d'artistes et d'étudiants qui l'ont précédé dans ce lieu.

Effectivement, depuis sa constitution en 2012, l'association L'être lieu a accueilli une quinzaine d'artistes sur des périodes de résidences de quelques semaines à quelques mois. Leurs productions ont généralement un caractère *in situ* qui les destine à être exposées spécifiquement dans ce lieu. C'est la raison pour laquelle ces matériaux ont été entreposés dans des réserves et se sont amassés avec le temps. Ceux-ci constituent un potentiel plastique pour Damien Gete qu'il nomme une « charge » qu'il met à jour, défriche – déchiffre –, inventorie : cette charge se caractérise par des marques, traces, signes, sur ces reliquats collectifs de création.

Au sujet de son expérience de résidence à L'être lieu, Damien Gete remarque que « *c'est un contexte assez inhabituel. Ce n'est pas un espace dédié exclusivement à l'art, il est partagé et est destiné à une multitude d'usages.*

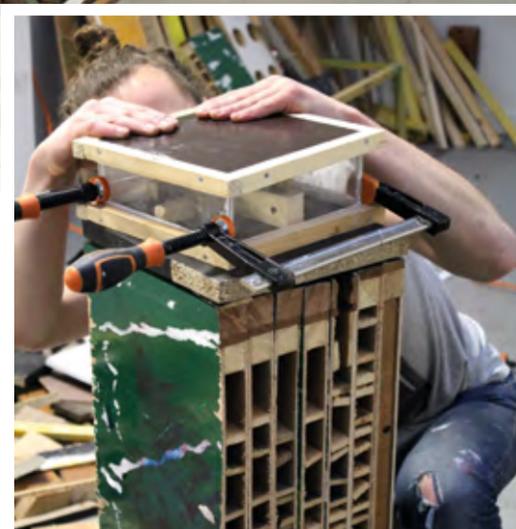


*Il n'y a pas de gardien d'exposition, les pièces sont livrées à elles-mêmes, elles peuvent s'user. Cela a marqué ma façon de travailler. Les choses sont constamment construites puis déconstruites. De cette manière, je pourrai transformer des travaux plus anciens et les intégrer à l'espace, tout bouge, tout est possible ».*

Ainsi, l'artiste interrompt l'entassement informe – inconsistant et insignifiant – de ces matériaux abandonnés : il les découpe, les classe, les organise par tailles, couleurs, matières, etc. Leurs découpages et leurs fragmentations sont ses premiers gestes d'appropriation. Le découpage plus particulièrement est un geste de *désenchantement* : il vient rompre des compositions antérieures ; leur découpe à la scie sauteuse met un terme aux motifs et aux figurations encore visibles sur ces supports. Il en isole des parties, en détourne le souvenir et l'intention artistique initiale d'un auteur. Le geste inaugural de Damien Gete fut donc de « *traverser ces couches et ces strates* » pour rompre avec la chronologie de ces entassements et leur statut symbolique.

Au cours de ce temps de *désœuvrement* – par défrichage et appropriation –, l'artiste *désamorçe* ces œuvres d'un récit artistique. Dès lors, libres d'accès, ils deviennent entre ses mains de nouveaux embrayeurs de création, ce dernier se laisse guider par la « charge » passée et les soustrait ainsi de ce à quoi ces choses se destinaient d'abord.

Cette étape de détournement leur ouvre une seconde destinée qui en renouvelle la valeur de vestiges.



Cette appropriation relève d'une économie de moyen qui lui permet d'entrer en contact avec les énergies du lieu.

## Bricoleur

Dans *La Pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962) Claude Lévi-Strauss consacre plusieurs pages au « *bricoleur* », décrivant certaines pratiques artistiques comme étant dans une position « *intermédiaire* » entre celles des savants et des bricoleurs. Mais à l'inverse de celle des scientifiques, l'artiste instaure un dialogue empirique avec la matière et les moyens d'exécution. L'empirisme des assemblages de Damien Gete est ainsi mu par une imprévisibilité qui s'ouvre à la sérendipité de cette création. En suivant *le cours des choses*, l'artiste adopte des procédures de construction qui répondent techniquement à des rapports d'agencements de matériaux et qui se succèdent selon des trouvailles formelles et des cheminements poétiques. L'artiste entreprend de nouvelles configurations formelles jusqu'à la consommation de cette masse informe de matériaux. Ces vestiges matériels sont des résidus de constructions – destructions – antérieures dont Damien Gete se saisit : un matériau le « *pousse* » à être associé à un autre selon telles caractéristiques plastiques et les « *résistances* » aux gestes et aux outils qu'il emploie. Certains matériaux plus structurels trouvent dans cet ensemble une préciosité qu'ils n'avaient pas à l'origine en eux-mêmes.

Plus précisément, ce processus de création qu'adopte Damien Gete est celui de l'artiste « *bricoleur* » tel que le définit Claude Lévi-Strauss : →

« La règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les moyens du bord. (...) Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties. Ce cube de chêne peut être cale pour remédier à l'insuffisance d'une planche de sapin, ou bien socle, ce qui permettrait de mettre en valeur le grain et le poli du vieux bois. Dans un cas il sera étendue, dans l'autre matière. Mais ces possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois ».



Ce parti-pris d'assemblage de Damien Gete s'inscrit dans l'héritage des surréalistes et leur quête de « rencontre fortuite »<sup>1</sup>. Son travail de construction fonctionne sur un mode d'assemblage qui caractérise l'esthétique de la modernité et dont l'exposition en 1961 au MoMa de New-York, « *The art of assemblage* », constitua une des premières rétrospectives des expérimentations artistiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à partir des gestes inauguraux d'appropriation d'objets manufacturés de Marcel Duchamp (ready-made), les assemblages de Kurt Schwitters (Merz) et les premiers collages de Pablo Picasso. Dans sa « théorie esthétique » (1970, p.207) Theodor Adorno, rappelle qu'avec le

collage, l'oeuvre « admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique ».

Pour Damien Gete, cette convergence des vestiges – ruines – d'oeuvres en un certain lieu relèverait-elle d'une forme de réparation? Sculpter le fragmenté signifierait-il rendre encore visible leurs traces de vestiges ?

Ces re-configurations seraient-elles une prise en charge de l'altérité en vue d'une forme de réconciliation entre le moi et autrui ?

## Édifier des monuments

« Je crois très important pour un artiste qu'il s'exerce à aligner sa pensée sur ce qu'il a fait, au lieu de s'entêter à aligner son ouvrage sur ce qu'il a en pensée » (Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, 1986)

La construction « inductrice » transforme le devenir de ces matériaux bien au-delà du contexte dans lequel ils ont été créés. Les monuments de Damien Gete sont des tautologies qui ne commémorent qu'eux-mêmes et l'hétérogénéité de leurs constituants plastiques. L'opération d'assemblage exhibe la réunion de vestiges qui coexistent dans le présent. Edifiés à partir de vestiges, ils semblent apparaître « immobiles sur le seuil du temps »<sup>2</sup> et nous rappellent notre finitude humaine et civilisationnelle.

À l'opposé de notre culture occidentale la culture japonaise reconstruit périodiquement ses temples à l'identique, selon un principe éloigné de la pérennité matérielle que nous accordons à nos monuments. Cette conception de la mémoire au Japon repose davantage – et paradoxe sublime – sur son renouvellement cyclique. Le tas, l'amoncellement de matériaux découvert par Damien Gete renvoie à cette entropie. La survivance des matériaux dans ses constructions s'apparente à l'invention de ruines.

Il y a dans sa démarche d'élever des monuments une approche formaliste avec des évocations aux formes hiératiques librement inspirées de mausolée, d'autel, de cénotaphes... et qui ne sont pas dénués d'une valeur « sacré » par « l'énergie » des vestiges.

Si l'artiste affirme que ses « gestes de fabrication sont plus importants que les constructions en elles-mêmes », ses sculptures apparaissent toutefois à la lisière du matérialisme et de la rêverie monumentale. A mi-chemin entre des sculptures, des supports scénographiques ou des maquettes d'architectures, leur patine évoque la ruine consolidée, réparée. Damien Gete fait une remontée dans le temps: en combinant des débris il crée des monuments à rebours, il agit pour « repassionner la vie »<sup>3</sup> de ces vestiges.

## L'offrande, la communion

« Du tas de rebuts, il fallait soulever les strates et traverser la chronologie de ces empilements. La matière abandonnée devait passer de l'inerte à l'actif. De ces tas fuyants et informes, des monuments sont sortis du sol. De nouveaux lieux ont émergé, prêts à accueillir les matières vives issues de mon échange avec les étudiants. Chaque semaine leurs contributions nourrissent ce monde en développement et bousculent mon travail dans ce jeu de questions / réponses plastiques » Damien Gete



Les monuments de Damien Gete sont des lieux de convergence : il les définit ainsi comme des « réceptacles et des lieux d'offrandes » qui exige qu'une certaine épaisseur d'humanité s'incorpore à leur réalité matérielle.

Dans le contexte de sa résidence à L'être lieu, Damien Gete est invité à travailler tous les lundis après-midis avec les étudiants d'hypokhâgne et khâgne en option arts plastiques. Dans ce travail collaboratif, l'artiste conçoit les productions réalisées par les étudiants comme des « charges affectives » qui s'intégreront à ses monuments. Ces derniers se redéfinissent ainsi par la fonction de recevoir des « dons » : comme à l'intérieur d'autels, diverses offrandes prennent place dans ces lieux « consacrés ».

Lors des ateliers qu'il mène avec les étudiants, l'artiste a cette volonté de faire converger leurs propositions individuelles autour d'un même lieu de consécration, comme des gestes de communion qui rappellent l'Eucharistie dans le christianisme et son caractère mémoriel : « Faites cela en mémoire de moi » (Luc 22:19). Les monuments se font reliquaires et reçoivent des étudiants leurs empreintes de visages – don de leur image –, objets personnels reproduits avec de la cire...

## L'empreinte du corps, la consécration

« Il s'agit de passer par des ruines, ou traverser et laisser des ruines derrière soi. La sculpture est un lieu meuble qui tolère le passage du corps en lui conservant ses empreintes, comme le seuil d'une porte » Damien Gete

Au cours de cette période de pandémie de COVID où toute l'humanité porte des masques, la réalisation d'empreintes de visages trouve une valeur symbolique et cathartique au sein de ces monuments.

L'empreinte est une présence indicielle du corps par contact direct de la matière: la ressemblance physique

se fait par transmission. Cette pratique renvoie au rite symbolique de l'*imago* chez les Romains et à cette quête d'une ressemblance « parfaite » obtenue par empreinte ou encore aux effigies mortuaires du Fayoum (du 1<sup>er</sup> au 4<sup>e</sup> siècle avant J-C). Ces réalisations de masques funéraires par prise d'empreinte de l'effigie du défunt conservent les traits vivants, le moulage préserve l'image de la vie. L'usage de l'*imago* chez les Romains – masques de défunts, moulés en cire –, étaient conservés dans des niches reliquaires dans les maisons.

Après sa remise en jeu constructif du substrat matériel présent à L'être lieu, l'artiste s'engage « dans le présent » lui aussi avec son corps et ses prises d'empreinte rapides, à même l'argile, et la réalisation de moulages en plâtre ou en cire. Cette seconde phase « pulsionnelle » se réalise avec des matières fluides: plâtre, argile, cire, alginate. Le corps de l'artiste entre en scène et investit ce « décor de théâtre » qu'il a construit. « Je fais monter une énergie, après c'est une déferlante : comment agir sur ces objets pour bousculer tout ça ? » évoque Damien Gete qui greffe ses empreintes de son corps et opère une forme de réenchantement de ses sculptures inertes. Il se dit « prêt à bondir » et à manifester sa présence. Il y appose d'autres gestes d'effectuations qui nous échappent: « mon travail me permet de mettre en forme ma présence dans le temps, de disparaître ponctuellement dans l'oeuvre pour renaître plus tard. L'empreinte manifeste cette présence révolue. Elle présente cette absence sous la forme d'un gage d'authenticité indéniable ».

## Un désir d'art brut

« J'aime l'idée que l'art soit une pratique au cœur même de l'absurde. Le simple fait de faire, d'oser faire, alors que tout semble être voué au néant, est à mes yeux un geste poétique fort qui a du sens en soi. Je cultive l'idée selon laquelle, faire de l'art pourrait être une sorte de célébration



de cette condition, une façon de s'en réjouir et d'y résister. Une pratique sincère de la tentative » Damien Gete

Lors d'une visite à Hauterives (Drôme), Damien Gete a été fasciné par le Palais idéal du facteur Cheval qui, durant plus de 30 ans, de 1879 à 1912, édifia une architecture qualifiée de « naïve » ou « brute », et qui fera l'admiration d'artistes comme Breton, les surréalistes, ou Jean Dubuffet, jusqu'à son classement au titre des monuments historiques en 1969 par André Malraux.

Or, si la formation artistique de Damien Gete exclut d'emblée son travail de la catégorie de l'art brut, telle que l'explore Jean Dubuffet dès 1945 lorsqu'il s'intéresse à des créateurs généralement autodidactes et éloignés d'une culture artistique, Damien Gete en partage toutefois certaines aspirations : « Nous assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier dans toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention »<sup>4</sup>.



Damien Gete a été fasciné par l'histoire de Ferdinand Cheval qui, au cours de l'une de ses tournées de facteur en 1879, buta contre une pierre à la forme curieuse qu'il récupéra et qu'il nomma « la pierre d'achoppement » de son Palais idéal. Amassant quotidiennement des pierres au cours de ses tournées, il travailla sur son rêve d'architecture, toutes les nuits à la lueur d'une lampe à pétrole.

Cet exemple du Facteur Cheval est l'une des constantes de ces constructions d'art brut qui naissent d'accumulations. En constante évolution, leurs auteurs n'imaginent pas au départ quelles proportions elles pourraient prendre finalement.

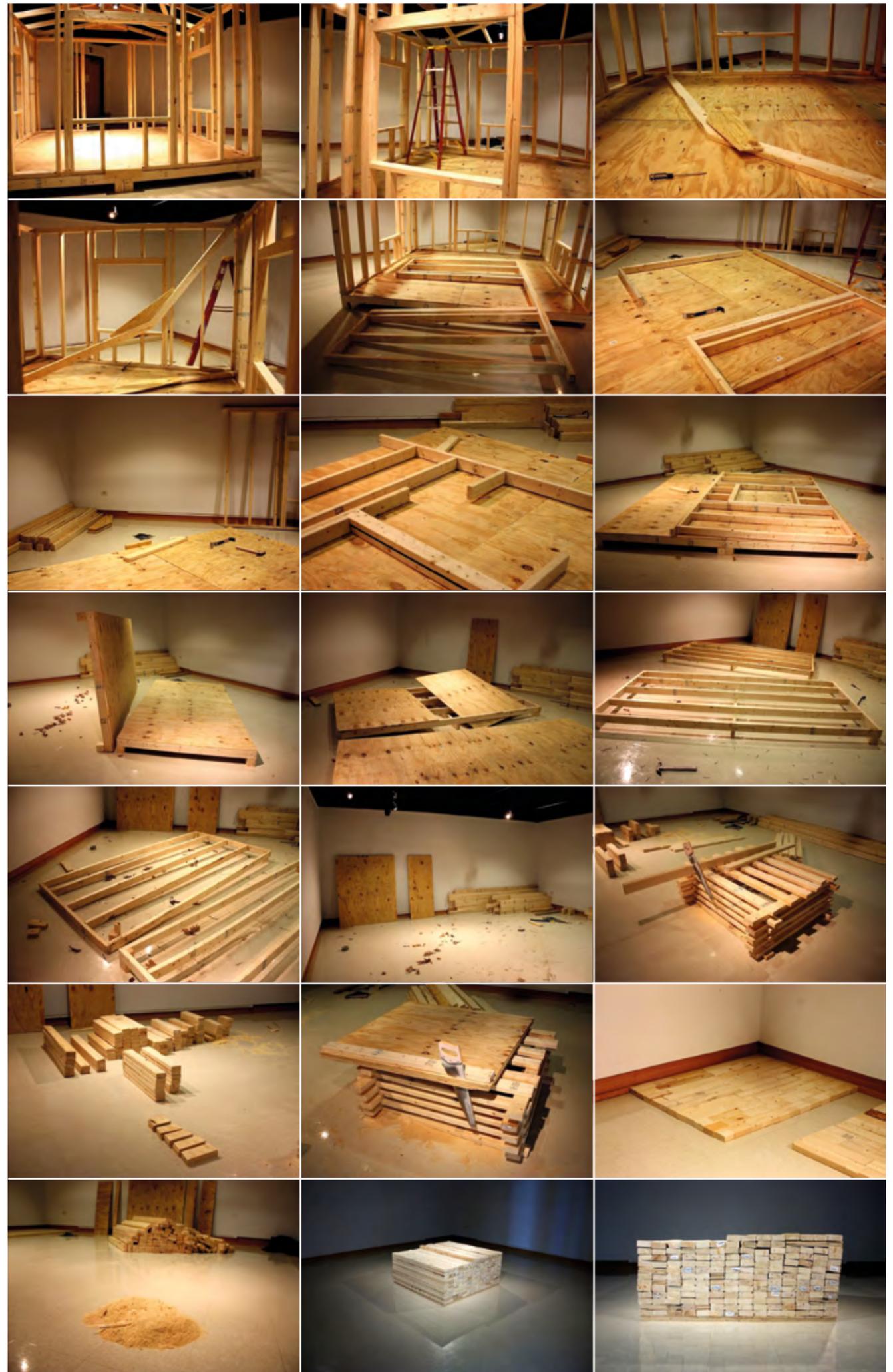
À la question : « Qu'est-ce que faire de l'art pour toi ? » Damien Gete répond : « retrouver le monde de l'enfance et son inventivité ». Il en justifie par ailleurs sa réponse par une interrogation : « pourquoi l'inventivité de l'enfant se noie si vite dans le conformisme ? »

L'artiste manifeste ce rêve d'échapper à la production d'objet – surtout à sa commercialisation –, jusqu'à concevoir une pratique artistique de la transmutation. Le mot « brut » signifie ainsi pour Damien Gete ce qui est authentique: le refus de ce qui est manufacturé et standardisé.

Symboliquement, à la fin de ses études à l'école des Beaux-arts de Nancy, au moment de l'exposition des diplômés en 2014, Damien Gete avait fait le choix de s'éloigner du « white cube » et de faire une longue marche dans le massif vosgien au cours de laquelle il envoyait plus ou moins régulièrement des traces de son parcours, suscitant parfois des inquiétudes sur son sort.

Car si l'art de Damien Gete est une rencontre entre son corps et un contexte, il s' imagine que son activité de marcheur pourrait bien remplacer un jour son activité artistique par une exploration de ce qui subsiste encore d'authentiquement brut dans la nature et d'étrange dans ce monde. ●

1- Référence à la célèbre phrase du Comte de Lautréamont, auteur des *Chants de Maldoror* « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Chant VI)  
 2- Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940)  
 3- Expression reprise d'André Breton, *Arcane 17* (1944), Paris, p.149.  
 4- Jean Dubuffet, tiré de *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.



Damien Gete, *De/Re-Install*, 2013, Bois, Pièce résultant de l'action, 124 x 120 x 53 cm.

# Vestiges et fragmentation, morcellement, combinaison

**Patricia Marszal**

Inspectrice pédagogique régionale en arts plastiques, Académie de Lille

Rendant visite à Auguste Rodin en 1902 dans son atelier de Meudon, Rainer Maria Rilke observe les abattis, fragments de tirages à partir de moulages de morceaux de corps humains assemblés dont Rodin aimait à combiner les fragments. Dans une lettre destinée à son épouse Clara, il fait part de ses impressions :

« **Pourtant, mieux on regarde, plus profondément on ressent que tout cela serait moins entier si chaque figure l'était.** »

R. M. Rilke, « Lettre à Clara Rilke, 2 sept. 1902 »

La notion de vestige dans l'art oscille entre la reconnaissance nostalgique d'un monde idéalisé qui n'est plus et la recréation d'artefacts ayant subi les outrages du temps, interrogeant le présent et son devenir. Traces, strates, empreintes, fragments, tracés, ruines, fondations, usure, patine, scories... constituent le vocabulaire qui permet aux artistes de prospecter les territoires du vestige en mobilisant la mémoire, le subconscient, ou des continuums interrompus de récits.

## Vestiges du temps présent, corps absent

Damien Gete utilise dans son processus de création son propre corps comme la première matière disponible à souhait pour un artiste en recherche. Il en garde des **empreintes** successives qui deviennent des matériaux, dans un jeu d'assemblage, de composition de **fragments**, qu'il emploie pour monter à la verticale sa sculpture Totem, présence hiératique du marcheur qui avance en créant.



Giuseppe Penone, *Soffio di foglie* [Souffle de feuilles], 1979-2015. Feuilles de myrte, empreinte du corps de l'artiste. Photographie réalisée lors de la réalisation de l'œuvre, à l'occasion de l'exposition L'empreinte, à la Galerie Sud - Centre Georges Pompidou, Paris, du 19 février au 12 mai 1997

D'autres artistes ont utilisé la **trace** de leur corps dans la création : Giuseppe Penone laisse son **empreinte** dans les feuilles (*Souffle de feuilles*, 1979) ou dans la terre glaise (*Soffio* 1977), mettant en synergie le corps vivant et la matière dans un dialogue de formes échangées. Catherine

Grenier dira que pour exprimer l'émanation du souffle, Penone introduit une pluralité de registres. Descriptif, il marque l'empreinte du corps et l'intérieur de la bouche dans la terre. Métaphorique, la matière incarne le souffle en négatif. Mythique, le souffle est associé à la création. Et aussi esthétique, la sculpture ressemble à une outre, contenant primitif à l'échelle du corps. Dans *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968, le moulage de la main de l'artiste fiché dans le tronc aura une incidence sur l'évolution de l'arbre. Autre vestige que la nature devra intégrer en elle.



Bruce Nauman, *From Hand To Mouth*, 1967, cire, 71.1 x 25.7 x 10.2 cm, Smithsonian Institution, Washington

On retrouve aussi dans l'œuvre de Bruce Nauman des **fragments** de corps : *Dans From Hand to Mouth* de 1967, littéralement de la main à la bouche, qui peut être traduit par l'expression « *Vivre au jour le jour* », pour interroger la condition d'artiste et la façon de faire de l'art. De ce qui est dans la main pour aller vers la bouche, de la pratique à la parole, l'artiste convoque son propre corps dont il moule la partie qui va de la bouche à la main en cire pour en tirer un positif.

Marcel Duchamp avait déjà lui aussi, en 1959, traduit une expression *With my Tongue in My Cheek*, « à ne pas prendre au sérieux ». Sa femme Tenny avait pris **l'empreinte** en plâtre de sa joue qui contenait une noix, moulage qu'il ajouta au dessin de son profil pour l'article d'une revue Dada que devait écrire son ami Robert Lebel.

## Vestiges poétiques

En tant qu'artistes plasticiens, Anne et Patrick Poirier commencent par s'intéresser à l'architecture. L'Antiquité devient leur terrain de prédilection. Ils recréent des sites connus comme celui de la maison de Néron, la *Domus Aurea*, dans une intention à la fois poétique et savante.



Anne et Patrick Poirier, *La Colonne brisée*, 1984, béton et marbre, 5 x 10 x 40 m, aire des Suchères (A89)

La colonne brisée sur l'aire des Suchères appartient à ces fausses ruines antiques dont les artistes, architectes, archéologues, voyageurs, paysagistes et créateurs de mémoire sont les auteurs. Près de l'autoroute A 89 entre Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, ils installent en 1984 une colonne dont la douzaine d'anneaux brisés de béton armé recouverts de marbre concassé noir et vert mesurent près de cinq mètres de diamètre.

Ces **fragments de ruine** traduisent la chute, l'altération provoquée par les effets du temps. Entre minimalisme et art antique, cette pièce monumentale perturbe le paysage en l'inscrivant dans une temporalité feinte. De même, *Domus Aurea* de 1977 est présentée par les auteurs comme une métaphore du cerveau, de l'oubli et comme une représentation de l'inconscient. Les vestiges des artistes sont-ils des reconstitutions de notre mémoire des lieux déjà traversés comme une construction mentale qui associerait le passé et le présent ?

## Vestiges inventés et valeur du temps

Quand Damien Hirst présente à la Punta delle Dogana et au Palazzo Grassi de Venise *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, il propose de faire découvrir les œuvres d'un grand collectionneur de l'Antiquité, Aulus Calidius Amotan, esclave affranchi d'Antioche, qui aurait perdu son trésor destiné à un temple dédié au soleil, dans l'océan des côtes de l'Afrique de l'Est, entre le milieu du premier et le début du deuxième siècle.

Dans l'exposition, un document vidéo montre le film de la pêche en 2008 par un bateau de ces œuvres enfouies pour les remonter à la surface et les présenter au public. Ce qui a tout l'air d'être une mission scientifique donne du crédit à l'opération. Les **traces** du temps ont altéré les vestiges, coquillages et autres scories qui les recouvrent.



Damien Hirst, *Demon with Bowl*, 2017 Résine peinte, 1822 x 789 x 144 cm. Palazzo Grassi Venise

À l'entrée de l'exposition, dans le hall de l'espace de la Punta della Dogana, le visiteur appréhende la sculpture monumentale d'aspect bronze, haute de 18 mètres, *Demon with Bowl*, renouant avec la tradition de la statuaire publique antique de grande taille.

Puis le parcours nous réserve des surprises qui suscitent l'émerveillement : des groupes sculptés grandeur nature de créatures mythologiques se livrant à un combat, des monstres marins, des divinités, des méduses, des serpents, des animaux fantastiques, des boucliers, des disques solaires dorés, des Vénus sculptées de pierres précieuses et dont les matériaux rivalisent de rareté, jusqu'au portrait recouvert de corail de François Pinault en pied - le collectionneur de l'artiste - donnant la main à Mickey Mouse, affirmant le trouble naissant dans le parcours de l'exposition quant à l'authenticité du récit. Pas moins de quatre cent œuvres usées par le temps, patinées attestent de l'amplitude de l'entreprise de la fabrication de cet ensemble gigantesque. Des matières précieuses, perles, rubis, saphirs, topazes, agates, lapis



Damien Gete, *Totem*, 2021  
Plâtre, bois, polystyrène, papier, cire, caoutchouc, tissu, résine, silicone.



Damien Hirst, *Le collectionneur et son ami*, 2016  
Bronze, 185,5 x 123,5 x 73 cm.

lazuli, bronze, marbres colorés, cristal, granits cohabitent avec de l'aluminium thermolaqué, de la résine peinte, du polyester imprimé dans une combinaison illusionniste. Comment l'artiste a-t-il pu en dix ans seulement mettre en œuvre le travail d'une vie de création ?

Le mystère demeure. Le catalogue de l'exposition présente les photographies des productions artistiques

sans qu'aucun texte ne vienne entacher la réception par le spectateur de cette œuvre d'art total.

Constituant le projet apparent d'une vie, ce qui est donné au regard au cours de cette restitution fictionnelle, offre les **traces** des gestes et des instruments de sculpture qui interrogent le mode de fabrication, manuelle ou assistée de machines, parées de séduction et de débauche de matières nobles et riches dignes d'un mécène princier dont le coût doit être particulièrement exorbitant. Le sentiment d'antiquité apporte un supplément de valeur esthétique et marchande à l'ensemble. Cependant les référents ou les modèles de ces œuvres sont issus de la culture populaire ; parfois il s'agit de vulgaires mannequins de supermarchés qui sont érigés en Vénus de marbre rose, de personnages issus de *l'heroic fantasy* ou de dessins animés.

Si tant de luxe est ainsi déployé, dans la manière comme dans le choix des matériaux façonnés, n'est-ce pas pour montrer des sujets triviaux dignes de figurer dans des bazars ?

Damien Hirst nous inviterait-il à prendre position quant à notre manière de consommer l'art et de prioriser ce qui pourrait le définir : la maîtrise technique, la somme de travail, l'originalité, la richesse des matériaux employés, la performance du récit, la monumentalité, la signature de l'auteur... N'a-t-il pas dans ce grand œuvre résumé toutes les caractéristiques de ce qui fonde la création et la conception de sa valeur ? Entre la nostalgie du temps perdu et la contemplation du regardeur à l'instant présent, s'immiscent toutes les époques et les références de notre culture à travers la vision synchrétique de l'artiste. ●



Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017 (vidéo)

# Vestige(s) photographiques(s)

## Régénérations critiques d'une culture visuelle et matérielle

Thomas Lemire

Critique d'art et curateur indépendant

À l'ère du post-numérique, les pratiques artistiques contemporaines questionnent l'immatérialité toujours plus grande de nos existences. Loin de nous l'idée de réduire les scènes contemporaines à un affrontement dualiste, mais deux stratégies de l'art contemporain sont à souligner : quand il ne s'agit pas d'une immersion fascinée ou critique dans nos vécus numérisés, c'est au contraire des projets proprement heuristiques, parfois contestataires, de résurrection d'une culture matérielle et de rapports sensibles aux espaces et objets.

Toutefois, s'il y a bien un élément de ce paysage qui pose davantage un problème de lecture par son ambiguïté, c'est la photographie contemporaine. À l'origine même des processus actuels de dématérialisation des vécus, s'invitant dans nos visibilitées en les saturant par une prolifération toujours croissante, elle se constitue comme un champ à part, doté d'une historicité propre et difficilement saisissable. La photographie a été et est encore victime de nombreux écueils ou clichés théoriques. Mais ici, certains nous intéressent particulièrement : l'image argentique serait par essence un vestige dans la mesure où elle est une empreinte des corps photographiés sur une surface photosensible.

De plus, sa technique serait épave au sens de destinée à tomber dans l'oubli, ne laissant plus que ses artefacts à conserver et étudier. Cela est à interroger considérant le primat numérique sur les pratiques actuelles. Les restes numériques ne sont pas des objets proprement photographiques. Ils sont des flux d'images sur nos réseaux ou au sein de véritables cimetières numériques de l'Internet, sauvegardés par d'immenses serveurs qui, ironiquement, détruisent à petit feu nos écosystèmes. Il semblerait que nous aurions perdu une culture matérielle de la photographie au profit d'une autre exclusivement visuelle, mettant en doute la survie d'un patrimoine immatériel et la production d'artefacts archéologiques à venir. Ce savoir-faire photographique ne serait plus qu'un patrimoine moribond n'intéressant que quelques historiens, quand d'autre part la photographie numérique ne laisserait aucun témoin à venir hormis ce que nous appelons l'Anthropocène, le stigmatisme ou plutôt la honte de notre espèce pour les temps à venir. Si le vestige peut être distingué de manière péjorative comme une ruine, les restes d'une chose morte, il serait alors une énième métaphore pour ce que certains appelleraient la « *post-photographie* », posture inquiète pour ne pas dire réactionnaire.

Ne nous faudrait-il pas nous concilier sur cette définition

du vestige photographique ? L'hypothèse est que la photographie ne saurait être réduite à n'être qu'un univers d'images vestiges des corps saisis par l'objectif. Elle est aussi une donnée historique et anthropologique comme technique, culture matérielle et visuelle. Mais plus encore, elle pourrait être notre terrain d'explorations pour transmettre nos récits aux générations futures et ainsi produire, dès maintenant, les vestiges et témoins de demain.

Une nouvelle communauté agite la photographie contemporaine de sa re-découverte des savoir-faire ou de ses regards inédits et critiques sur nos récits photographiques. Bien loin d'une école ou d'un courant, ces artistes, photographes, tireurs, critiques et historiens de l'art proposent un regard rétrospectif sans être pour autant rétrograde. À bien des égards, rétablir la photographie en son statut de vestige reviendrait à la sortir de son achronie numérique pour la réinscrire dans un avenir, lui redonner sa « vie » mise en suspens. D'autre part, la question du vestige ne se limite pas à la seule culture matérielle de la photographie – ses pratiques et rituels que nous pouvons laisser aux générations futures – puisqu'elle inclut notre culture visuelle – comment nous voyons le monde et le rendons visible. Nous proposerons quelques exemples de pistes critiques qui ne sauraient synthétiser la fécondité des questionnements contemporains sur et par la photographie. Certaines réactualisent des pratiques dites anténumériques par des processus innovants ou expérimentaux ou se poursuivent encore avec le numérique en cherchant à l'extirper de son statut de production aveugle d'images, quand d'autres ne proposent pas moins un *faire* qu'un *voir*, un regard neuf et régénéré sur la photographie plutôt qu'un simple *revival*.

### Ruines de l'histoire

Si nous partons de l'évidence, nous pouvons immédiatement penser à la photographie documentaire ou au photojournalisme comme potentiel critique. Nous sommes tous habités par des photographies marquantes, comme ceux des camps nazis ou bien des attentats du 11 septembre 2001, et nous ne pouvons pas nous refuser à leur potentiel critique dans la mesure où elles sont un regard sur le monde et un discours imagé. Il n'est pas d'image véritablement naïve en photographie : prendre naïvement une photographie de famille ne la préservera pas d'être un jour, éventuellement, document témoin. Mais si elle est discours sur les vécus des objets et des sujets photographiés, comment faire *dire* à la

photographie un discours sur elle-même ? Comment lui laisser la place pour une autocritique ? À bien des égards, la photographie contemporaine révèle les vestiges de l'aliénation de la machine de vision qui survit en elle.



Antje Feger et Benjamin Stumpf, *000 000* installation visuelle et sonore, impression 4,00 m x 0,80 m, 2014, Copenhague.

L'installation photographique intitulée *000 000* de Antje Feger et Benjamin Stumpf, exposée récemment pour la Biennale de l'Image Tangible à l'Atelier Basfroï, est un exemple intéressant d'un regard sur certaines archives de l'histoire de la photographie, visant à révéler des processus de surveillance prénumériques. Le spectateur découvre un imprimé passé au broyeur tout en étant assailli par les sons crissants d'une vieille radio transmettant des archives radiophoniques militaires ou provenant de divers services de renseignements. Un émetteur caché dans l'espace d'exposition, renvoie le signal sonore à tous les récepteurs d'ondes métriques situés aux alentours et laissant entendre ces archives dans un large périmètre, parfois dépassant l'espace d'exposition pour pénétrer dans le quotidien.

Antje Feger et Benjamin Stumpf nous interpellent sur ce qu'étaient les techniques de surveillance et de renseignement lors de la Guerre froide, avant l'avènement du numérique. Les dérives de surveillance par la photographie font partie de ces situations instables de notre histoire, officiellement vestige et ruines de pratiques considérées comme disparues et pourtant officieusement actuelles, bien que numériques et plus insidieuses. Les images de l'imprimé central, provenant des archives du ministère de la Sécurité nationale de la République Démocratique d'Allemagne, réactivent les archives historiques de ces services de renseignement et de leurs utilisations de ces visuels pour former leurs agents à crypter leurs messages en système de signes codés. Ici, le vestige photographique ne pourrait se résoudre qu'à être l'empreinte du corps photographié – bien que reproduit par impression et en conséquence,

réduit à la trace déclinée d'un autre vestige. Pourtant, l'amplification de l'objet photographique par un tel dispositif sonore et scénographique est obstinément critique : la photographie n'est jamais une résurgence totale des vécus qu'elles représentent. Elle est reliquat au sens de donnée lacunaire, stigmatisme et trace d'une vie. Toutefois, elle exige du spectateur une posture active, un regard d'enquêteur prêt à questionner ce qu'il voit. Le vestige n'est pas mort tant qu'il n'est pas une projection romantisée de notre nostalgie, tant qu'il est ressaisi par le présent pour en lire le contenu résiduel.

### Vitalité en filigranes

Le terme de « *post-photographie* » laisse entendre que la photographie telle que nous la connaissions serait morte ou moribonde. Cette idée de crise des images contemporaines à l'heure du numérique et de leur prolifération excessive pose la question du vestige en elle-même : qu'advient-il de telles images quand nous avons connaissance de véritables cimetières numériques où gisent des images dont la « vie » ne tient qu'à quelques serveurs situés dans le cercle arctique ? Certaines propositions cherchent à explorer la ou les vies de la technique photographique ainsi que celles de ses images et de ses pratiques. Plus qu'une éco-poétique, il s'agit aussi d'un certain projet éco-critique ayant pour but de nous interroger sur le devenir de nos déchets imagés et du devenir de nos traces et représentations.



Léa Habourdin, *Des mondes en extension / Images-forêt* Sérigraphie, pigment d'orange du thym et de gaude, 2021.

La pratique photographique de Léa Habourdin, en particulier sa série des *Images-forêt* débutée en 2021, critique ce tarissement de notre rapport temporel aux traces photographiques. Ces anthotypes – photographies dont le procédé consiste à broyer des végétaux pour en extraire la chlorophylle afin de l'utiliser comme agent photosensible une fois appliqué sur une surface – réinscrivent la trace anthropique du geste photographique avec les cycles naturels : une fois exposés à la lumière, ils voient leurs images se dégrader. Les photographies sont ici condamnées à disparaître si sorties de leurs boîtes de conservation. Concernant les images en elles-mêmes, elles sont les derniers vestiges « *d'une forêt non détériorée par l'Homme* » explorée par l'artiste. La stratégie critique de l'artiste revient à mêler d'abord la sauvegarde d'une culture matérielle de la photographie, par l'utilisation de techniques anténumériques réappropriées pour y intégrer le vivant, et ensuite la sortie des habitudes dominantes de notre culture visuelle, habituée aux images numériques et leurs caractères volatiles et achroniques.



Luce Lebart, *Mold is beautiful*, Paris, Poursuite, 2015

Quant à la proposition éditoriale intitulée *Mold is beautiful* de Luce Lebart, historienne de la photographie et conservatrice, elle part du constat suivant : l'histoire de la photographie est jeune, et en conséquence, les exigences pour une bonne conservation des archives photographiques sont soumises aux surprises et à l'irréversible disparition de certaines épreuves. Les vestiges matériels de telles images photographiques pourraient donc être assujettis à une mort lente en raison de notre méconnaissance ou de notre incapacité à les sauvegarder. C'est pourtant un projet de réhabilitation du vestige photographique dans nos regards fatigués, c'est-à-dire d'en réactiver moins la nature essentielle de trace que d'interroger les traces qui marquent la vie de tels objets. Luce Lebart répond à la nostalgie de la conservation par la contemporanéité du regard face à des photographies considérées comme « ravagées » par les moisissures, toujours selon une perspective patrimoniale. La stratégie critique proposée par l'historienne est de considérer moins l'objet photographique analogique pour sa seule nature de vestige des silhouettes saisies par la *camera obscura*, mais d'interroger son histoire individuelle, la vie qui s'est formée sur sa surface. Ce corpus agence certains vestiges d'une culture matérielle de la photographie, dont les procédés employaient des substances organiques comme surface photosensible telle que la gélatine.

Animée des flux vitaux attendus comme parasites, la photographie, comme le soulignent les exemples précédents sélectionnés parmi tant d'autres tout aussi passionnants, n'est plus un vestige au sens péjoratif du terme, mais une projection des traces que nous souhaiterions laisser à l'avenir. Elles sont surprises et beautés singulières, toujours en mouvement et non éternellement figées, toujours impures, toujours vivantes.

## Eschatologie photographique

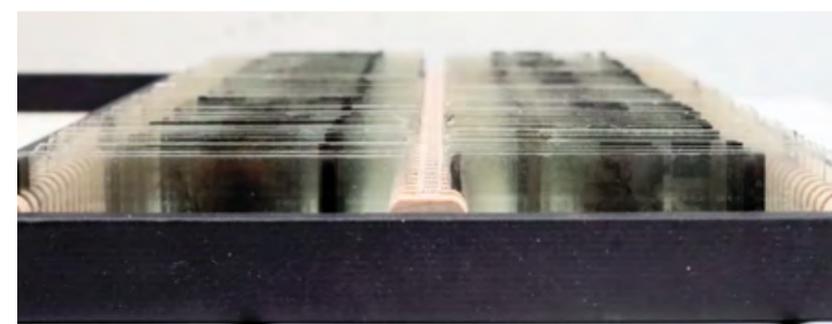
Le numérique, tel que nous l'utilisons, manifeste secrètement derrière le progrès la catastrophe à venir. En conséquence, la photographie numérique nous demande de nous poser la question de son intégration dans une histoire : sa conservation, bien évidemment, mais aussi ses récits. La photographie numérique n'est pas à diaboliser si ce sont nos usages, notre responsabilité collective dans sa production et sa diffusion qui sont à la racine du problème. La photographie, en particulier numérique, est le véhicule par excellence de stratégies critiques visant à mettre en question nos devenir sociopolitiques et individuels par l'image-fiction. La photographie est l'espace privilégié pour synthétiser les lignes temporelles et se faire prospection vers un futur potentiel. Par une stratégie

d'écriture entre l'absence et la présence, c'est-à-dire dans un agencement du visible occultant, exhibant ou simulant des données visuelles, certaines photographies ouvrent une fenêtre où s'entrevoit un futur virtuel, susceptible d'exister et dont il faut nous mettre collectivement en garde s'il se révélait inquiétant.

Le travail de Clemens Gritl pose une question urgente : quelles ruines ou quelles traces de nos présences et vécus sont à venir ? En concevant des modèles informatiques artificiels en 3D inspirés des utopies urbaines du XX<sup>e</sup> siècle pour sa série *A Futur City from the Past*, le photographe profite des possibilités de créations d'images fictives, mais plausibles. Quel rapport avec le vestige quand l'image photographique est ici sortie de son principe fondamental d'index, de référentialité analogique ? C'est pourtant par la construction visuelle numérique, certes fictive, que l'artiste propose d'ébaucher une issue possible de nos cheminements sociopolitiques, architecturaux et environnementaux collectifs. Saturées par l'asphalte et vidées de ses présences vivantes qu'elles soient humaines, animales ou végétales, ces architectures glaciales se font potentiels vestiges de nos sociétés effondrées par ses propres processus de rationalisation devenus dysfonctions. Cette trace, comme venue du futur d'une telle dystopie, est accentuée dans son caractère morbide et ultra-fonctionnel par le support de l'image qu'est le Dibond®, ces « posters » d'aluminium. Loin d'un regard rétrospectif sur les savoir-faire, Clemens Gritl propose ici une plongée dans les possibilités discursives de la photographie numérique, en jouant avec nos imaginaires et notre potentielle crédulité à venir : dans un monde où nos capacités critiques s'amoindrissent, où la technologie permet de plier le visible à nos moindres caprices par l'hypertrucage ou *deepfake*, où nous conservons dans d'immenses serveurs des quantités phénoménales de photographies en doublon et laissons mourir des artisanats liés aux tirages argentiques, quels seront nos vestiges, les traces de notre présence ? Par cette incursion fictive dans notre avenir en tant que société se profile celui de nos avènements politiques et poétiques, de nos capacités à créer et imaginer. L'utilisation du numérique de Gritl est ici un geste résolument critique dans la mesure où les capacités d'une telle technologie sont présentées avec appréhension et anxiété. L'artiste ouvre nos imaginaires pour nous forcer à penser la ou les alternatives à cet avenir chimérique – ou prophétique ? – sordide, et peut-être, nous ouvre-t-il à une réflexion globale sur ce que nous souhaitons laisser à nos semblables dans un avenir proche autant qu'aux générations futures.

Mais qu'en est-il des images numériques proliférantes, devenues les déchets mêmes de notre culture visuelle contemporaine ? Prisonnières d'un présent éphémère et consumériste, ont-elles un avenir autre que celui de défiler sur nos écrans pour ne plus jamais nous revenir une fois nos serveurs éteints ?

Ce sont ces questions que pose l'artiste Matthieu Boucherit dans son projet intitulé *Hope Behind Images* produit entre 2018 et 2020. Ce que constate l'artiste, c'est que les algorithmes de nos réseaux sociaux, derrière leurs apparentes fluidités et déferlements qui laisseraient croire à une vie des images, sont moins des processus que des fossilisations. Les réseaux sociaux propagent massivement nos émotions et nos activités sociales autant que politiques. En conséquence, une modélisation – pour ne pas dire un fichage contemporain – de nos



Matthieu Boucherit, *Série Anamnesis*, 100 tirages au gélatino-bromure d'argent sur lames de microscope, coffret à lames avec indexation des captures (dates et heures), MDF, faïence, aluminium, paire de gants, tirage jet pigmentaire sur papier Fine Art, cadre aluminium et verre anti-reflet. Socle : 40 x 57 x 90 cm / Coffret : 27,4 x 37 x 04 cm / Lames : 7,2 x 2,5 x 0,11cm / Photographie : 60 x 80 cm. 2018-2020.

profils psychologiques réalise une collection de vestiges, d'empreintes de nos vécus. Toutefois, ces vestiges ne sont pas pérennes, car aisément oubliés dans le torrent des autres publications et vivantes à la condition de leur sauvegarde dans d'immenses serveurs, qui, éteints ou détruits, condamneraient toutes ses données au néant. Matthieu Boucherit saisit le présent numérique déjà devenu – pour ne pas dire déchet – vestige numérique perdu dans une masse toujours croissante de contenus, en archivant au gélatino-bromure d'argent ces paysages numériques dans toute leur hétérogénéité sur des lames de verre. En conservant matériellement par des procédés hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste conçoit les vestiges de demain d'une culture visuelle fondée sur l'éphémère et l'instantanéité sous une forme cristalline et limpide d'un arrêt sur image.

La vitalité partielle de la culture visuelle numérique réside entièrement dans sa mise à jour constante. Pourtant, loin de nous l'idée de souhaiter la poursuite acharnée d'une conservation sclérosante de toute chose par le biais de la photographie, afin de prévenir notre disparition future. Il ne s'agit pas que de produire des artefacts et de leur accorder certaines valeurs, mais bien d'intégrer à celles-ci celles de la tradition et des héritages techniques, des possibilités d'explorations et d'expérimentations. Quand les monolithes, les œuvres de jadis et les traces anthropiques sont les vestiges de nos ancêtres, les échos de leurs paroles qui encore aujourd'hui nous inspirent, la photographie semblerait être l'un de ces outils et techniques propres à nos générations. Le devenir de nos sociétés, enjeu terriblement actuel, devraient nous pousser à la posture critique suivante : quelles images de nous souhaiterions transmettre à nos descendants au

travers de nos vestiges, et ce, afin de les aider à poursuivre notre histoire collective ? Quels objets, représentations et traditions voulons-nous perpétuer comme témoins ? Dire que la photographie est vestige ne revient pas à signer un point final à son histoire. Au contraire, elle l'a toujours été et lui retirer cette nature signifierait son arrêt de mort dans la mesure où elle signifierait le nôtre. En effet, le vestige a besoin d'être saisi comme trace mémorielle par les sujets qui le contemplent afin de le rester, sans quoi il n'est rien. Les discours de l'hypothétique mort de la photographie sont proprement ignorants de la vie des pratiques contemporaines.

Le terme de « *post-photographie* », au-delà du fait qu'il n'a aucune réalité historique ni aucune légitimité à définir un quelconque courant, est un discours que nous pouvons qualifier de réactionnaire à bien des égards. La photographie n'est pas morte, mais vit par le bouillonnement de ces questions et sa réactualisation par nos regards, pratiques et sensibilités. La photographie contemporaine est critique non au sens de située dans un état de crise sans précédent, mais parce qu'elle est à la fois l'encre, la plume et la page d'une autonomisation des définitions. Elle s'organise comme un véritable laboratoire d'émancipation de nos regards à l'heure du numérique. Nous savons ce qu'est désormais la photographie : à l'heure du tout image, elle ne s'y réduit pas pour se réinventer entre artisanat et régénération des regards épuisés. Cependant, le vestige n'est guère qu'un reliquat mémoriel quand il n'est qu'un reste insatisfaisant pour nos regards affamés. Le vrai vestige, c'est celui qui mérite d'être préservé dans le temps, et en ce sens, la photographie l'est bel et bien, car elle est le terrain fertile pour des dialogues et un art démocratiques. ●

# D'Ulysse à Jésus

## La trace de l'identité perdue

Élise Gillon-Bavaro

Professeur de lettres classiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



François Chiffart, *Ulysse reconnu par Euryclée*, 1849, peinture à l'huile, 114, x 146 Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin

Le mot latin *vestigium* désigne étymologiquement à la fois la plante du pied et l'empreinte de ce pied sur la terre meuble, l'être en mouvement et sa trace en creux sur le sol : *investigare*, « investiguer », c'est pister, suivre à la trace, comme le font les chasseurs de la bête absente qu'ils traquent après avoir reconnu sa présence fugitive dans les creux qu'elle a laissés. En remontant la piste du vestige dans les textes anciens, on rencontre deux personnages dont l'identité se révèle en creux dans des empreintes corporelles – empreintes laissées non par leur corps, mais sur le corps même. Ulysse, roi d'Ithaque, est reconnu après vingt ans d'absence par la nourrice qui a présidé au choix de son nom : c'est une ancienne blessure de chasse qui trahit son identité. Jésus, revenu d'entre les

morts, se fait reconnaître par ses proches aux marques de son exécution et, selon l'évangéliste Jean, c'est le plus dubitatif de ses disciples qui le nomme d'un nom nouveau, proprement divin.

### Ulysse revient parmi les chiens

L'*Odyssée* appartient avec l'*Illiade* au corpus épique homérique, qui comprend les œuvres les plus anciennes de la littérature occidentale ; ce poème est lu depuis l'Antiquité comme le parcours initiatique d'un homme qui accède à la sagesse et à une identité royale retrouvée après vingt ans d'absence à sa terre et à lui-même, dix ans de guerre sous les murailles de Troie et dix ans d'errances

et d'épreuves au cours desquelles il a tout perdu, compagnons et richesses, jusqu'à échouer nu aux rives phéaciennes<sup>1</sup>. Ulysse, sous la protection d'Athéna, déesse sage et guerrière, accoste enfin à Ithaque pour retrouver son rang et sa famille et tirer vengeance des prétendants qui ont mangé ses bêtes et harcelé son épouse en son absence. Au moment de recouvrer ses droits, Ulysse s'avance incognito sur les rivages de son île, grîmé par sa divine protectrice en mendiant dépouillé de tout. Attaqué comme un intrus par des chiens de garde, il est recueilli sous une identité d'emprunt par son propre serviteur, le porcher Eumée, qui a pitié de l'inconnu et l'honore au nom de Zeus l'Hospitalier, protecteur des étrangers. Arrivé en voyageur anonyme, le roi caché n'est d'abord identifié par personne, à l'exception de son fils Télémaque à qui Athéna choisit de le révéler. Le premier être à reconnaître Ulysse par ses propres moyens, au seuil du palais, est le chien qu'il a lui-même éduqué :

« Un chien affalé là dressa la tête et les oreilles, c'était Argos, le chien d'Ulysse, qu'il avait nourri sans en pouvoir jouir, étant parti trop tôt vers la sainte Ilion. [...] Or, sitôt qu'il flaira l'approche de son maître, il agita la queue et replia ses deux oreilles, mais il ne put s'en approcher. »<sup>2</sup>

Notons que le traducteur bestialise Argos en indiquant qu'il « flaire » Ulysse : l'original grec exprime son intelligence plutôt que ses compétences olfactives, en utilisant le verbe ἐνόησεν, qui dénote un processus intellectuel. Le chien s'est rendu compte de la proximité d'Ulysse, dont le nom est explicitement cité dans le vers homérique, il conçoit la présence de cette personne singulière sans que l'aède explique les moyens de cette reconnaissance<sup>3</sup>. L'animal ne peut rejoindre son maître à cause des atteintes de l'âge qui le paralysent, mais la reconnaissance s'avère mutuelle : Ulysse essuie une larme en s'apercevant que c'est son chien qui l'a seul identifié.

Sous son costume d'étranger, le roi s'enquiert du sort de l'animal en son absence : a-t-il servi comme un vrai chien de chasse ou l'a-t-on confiné à des fonctions décoratives ? Eumée, qui accompagne le voyageur au palais, explique par la négligence des serviteurs l'état de l'animal couvert de tiques, couché sur un tas de fumier, et fait l'éloge épique du chien de chasse :

« Ah, s'il était encore, pour l'allure et les exploits, ce qu'il fut quand Ulysse le laissa pour gagner Troie, sa force et sa vitesse auraient tôt fait de t'étonner ! Jamais les bêtes qu'il traquait dans la forêt profonde ne lui ont échappé : il avait la science des pistes ! »<sup>4</sup>

Argos se révèle le digne chien d'Ulysse, un être exceptionnel aussi bien par son physique et ses hauts faits que par ses capacités intellectuelles : « il avait la science des pistes », ἔχνεσι γὰρ περιήδη<sup>5</sup>. La traduction rend ici justice aux facultés cognitives canines : le verbe περιήδη exprime un savoir approfondi, qui se concentre sur les traces, ἔχνεσι, l'équivalent grec des *vestigia* latines.

« Mais la mort noire s'était emparée d'Argos Aussitôt qu'il avait revu son maître, après vingt ans. »<sup>6</sup>

L'animal qui, seul, a reconnu secrètement Ulysse succombe à l'émotion, comme s'il n'avait attendu pour mourir que le retour du maître ; il est symboliquement sacrifié par la narration à la nécessité de la révélation future du roi. Mais il est significatif que le premier être à avoir reconnu Ulysse de retour à Ithaque soit un chien dont la fonction cynégétique a été explicitée dans le récit ; en effet, le premier humain à identifier le héros le fait grâce à une ancienne blessure de chasse.

### La cicatrice

Il s'agit d'une vieille servante, Euryclée, à qui Pénélope a confié le soin de laver les pieds du voyageur : l'épouse d'Ulysse ne l'a pas encore identifiée, mais elle est favorablement impressionnée par cet étranger qui lui parle avec tant de justesse de son époux, prétendument rencontré au cours de ses pérégrinations. Le visiteur accepte d'être reçu comme un hôte et de se faire laver les pieds, mais seulement par « une vieille bien dévouée / qui ait passé par autant d'épreuves que [lui] : à celle-là, [il] permettr[a] de toucher à [s]es pieds »<sup>7</sup>. Ulysse s'identifie symboliquement à la personne qui doit lui rendre ce service : sa demande vise sans doute à vérifier si sa nourrice Euryclée est encore en vie, mais il en va aussi de la reconnaissance de deux êtres par les épreuves qu'ils ont subies. La vieille femme, appelée à la tâche, commence par souligner la ressemblance entre le voyageur et son maître disparu :

« Beaucoup d'hôtes infortunés sont venus au palais, Mais je dis que pas un ne ressemblait autant que toi Pour la taille, la voix et les pieds, à Ulysse ! »<sup>8</sup>

Alors qu'il désirait revoir sa nourrice, Ulysse se trouve confronté au risque de se voir démasqué, en ayant fait appel à la seule servante susceptible de le reconnaître à sa blessure de jeunesse :

« il s'assit loin du foyer, le visage tourné vers l'ombre ; car il avait soudain pensé qu'en le touchant elle verrait la cicatrice, et que tout serait découvert. Elle approcha pour laver son seigneur, et reconnut soudain la cicatrice due au boudoir blanc d'un sanglier. »<sup>9</sup>

Ce n'est donc pas son allure générale, sa voix ou même une partie précise de son corps qui permet l'identification d'Ulysse comme le « chef » (anax, ἀναξ), mais la cicatrice (ouλή, οὐλή) deux fois évoquée en début de vers – non pas son pied, mais la trace laissée sur sa jambe par la dent du porc sauvage. Le cours du récit s'interrompt alors et retourne au passé le plus lointain d'Ulysse pour expliquer en deux analepses successives l'importance de ce moment pour l'identité du héros épique. Le poète rappelle le moment où Ulysse nouveau-né a reçu son nom de son grand-père maternel Autolykos, à l'instigation de la fameuse Euryclée :

« Euryclée tenait celui-ci sur ses genoux, son repas achevé, et dit au noble Autolykos : " Autolykos, trouve-nous donc un nom pour l'enfant de ta fille : car tu l'as assez désiré ! " Alors Autolykos prit la parole pour répondre : " Mon gendre, et vous ma fille, donnez-lui donc ce nom :

comme j'arrive ici fâché contre beaucoup de gens, hommes et femmes sur la terre qui nourrit les hommes, que cet enfant se nomme Le Fâché ; pour moi quand il aura grandi, s'il vient à la vaste maison de sa mère, sur le Parnasse, où sont tous mes trésors, je lui en donnerai de quoi s'en retourner content ! »<sup>10</sup>

L'original grec semble indiquer que c'est plutôt Euryclée qui pose le nouveau-né sur les genoux de son grand-père<sup>11</sup> ; elle sollicite de sa part ce nom, Odysseus, Le Fâché, qui met en évidence le destin d'Ulysse arrivant sur son île fâché contre traîtres et prétendants. La fameuse chasse au sanglier advient au moment où Ulysse devenu jeune homme, « quand il a grandi », répond à cette invitation originelle de son grand-père et part pour son premier voyage, dans sa famille maternelle : cette chasse apparaît clairement comme une épreuve initiatique au cours de laquelle le jeune homme accède à l'âge adulte en affrontant la bête sauvage.. rencontrée dans la forêt profonde.

« Les chasseurs atteignirent un vallon ; au-devant d'eux les chiens couraient, suivant des traces (ichnia, ἰχνη), et derrière venaient les fils d'Autolykos ; parmi eux, le divin Ulysse marchait, non loin des chiens, tenant la lance de grande ombre.

Là, dans un taillis dru, un sanglier était couché : au travers ne passaient ni la force des vents humides, ni les rayons du plus resplendissant soleil, ni les averses, tant le taillis était dru ; il y avait des feuilles en grande abondance par terre. La bête ouït un bruit de pas, hommes et chiens qui lui venaient dessus ; elle sortit de sa tanière devant eux, les soies hérissées, les yeux brûlants, et attendit à quelques pas. Ulysse, le premier, bondit, brandissant de sa forte main sa longue lance pour le tuer ; le sanglier, le prévenant, cogna au-dessus du genou, arracha un empan de chair en filant de côté, mais n'atteignit pas l'os de l'homme. Ulysse ne le manqua pas, toucha l'épaule droite, la pointe de l'épieu brillant perça de part en part ; il s'abattit dans la poussière, geignant ; l'âme vola. »<sup>12</sup>

À la suite de la blessure, les oncles qui accompagnent le jeune homme le pansent et le renvoient content chez ses parents, accomplissant ainsi la promesse du grand-père. Au-delà des symboles sexuels assez évidents, la scène de chasse se présente comme le premier exploit d'Ulysse face à un adversaire redoutable qui entame sa chair sans briser sa personne – le fémur n'est pas atteint ; l'homme a pris le dessus sur la bestialité du porc et la première blessure héroïque laisse un vide intime qui inscrit dans sa chair son identité royale et permet à sa nourrice de le reconnaître pour son maître :

« Cette blessure, en tâtant du plat de la main, la vieille la reconnut, et aussitôt en laissa choir le pied ; la jambe heurta le chaudron, le bronze retentit, le chaudron bascula et l'eau ruissela sur le sol. La joie et la douleur saisirent son esprit, ses yeux se remplirent de larmes, sa voix chaude se brisa. Et, prenant le menton d'Ulysse, elle lui dit : " Mais oui ! tu es Ulysse, mon enfant !... Je n'ai pas su te reconnaître avant d'avoir touché tout mon seigneur !... " »<sup>13</sup>



Marc Chagall, *La lutte de Jacob et de l'ange*, (GENÈSE, XXXII, 25-29) 1960-1966 © ADAGP, PARIS / Musée National Marc Chagall, Nice

Πάντα ἄνακτα, panta anakta, « Tout mon seigneur »<sup>14</sup> : le creux de la blessure, témoin de l'épreuve surmontée, est ce qui accomplit l'identité héroïque d'Ulysse.

## La foi de Thomas

Le contact avec le creux d'une cicatrice se trouve au cœur d'une autre scène de reconnaissance antique, celle où l'apôtre Thomas reconnaît Jésus ressuscité dans l'Évangile de Jean. Savoir si Jean réutilise consciemment la structure et les thèmes de l'*Odyssée* dépasse nos investigations – une scène de lavement des pieds, où Jésus officie comme serviteur, précède notamment chez Jean l'arrestation de Jésus<sup>15</sup> ; mais il semble assuré que le moindre vernis de culture grecque impliquait une familiarité minimale avec les mythes homériques. Par ailleurs, le récit d'une blessure fondatrice de l'identité apparaît aussi dans le corpus biblique hébraïque qui constitue le substrat fondamental du Nouveau Testament : la lutte de Jacob contre un ange – et non contre une bête – lui laisse une blessure au défaut de la cuisse qui le fait claudiquer à vie et lui confère son nouveau nom d'Israël<sup>16</sup>.

Thomas, chez Jean, peut sembler le plus défiant des Apôtres, un lâcheur qui a quitté le groupe à la mort de Jésus : il est absent le dimanche soir, la première fois que Jésus ressuscité se révèle à ses proches réunis<sup>17</sup>.

Mais le contact avec les plaies cicatrisées de son ami l'amène à une affirmation inouïe de son identité. En effet, devant le collège des Apôtres qui déclare avoir vu Jésus revenu d'entre les morts, Thomas pose une exigence rigoureuse : « Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je ne mets pas mon doigt dans la marque des clous et ma main dans son côté, je ne le croirai jamais ! »<sup>18</sup> L'empreinte des clous, le *typos* (τύπος), est interprétée par les commentateurs latins comme une cicatrice dont

le contact prouve que la personne est bien la même qui a été exécutée sur une croix, qu'il s'agit d'un être de chair et non d'un fantôme, mais aussi qu'elle a guéri de la mort, étant donné la cicatrisation des plaies<sup>19</sup>.

Augustin conçoit aussi parfois la cicatrice du corps ressuscité comme signe du courage héroïque manifesté devant l'épreuve de la mort<sup>20</sup>. Mais la foi de Thomas dépasse la simple identification de Jésus : « Mon Seigneur, mon Dieu ! »<sup>21</sup> s'exclame-t-il lorsque celui-ci accède à sa demande. Ὁ κύριός μου καὶ ὁ θεός μου : chez les Juifs, *kyrios* et *theos* sont des titres réservés à la divinité. Thomas touche la cicatrice d'un homme et y reconnaît Dieu<sup>22</sup>. Comment est-ce possible ? Peut-être parce que, dans la mystique juive, Dieu se révèle en creux, par le vide qu'il génère en se retirant de la création pour laisser à l'homme la place et la liberté d'exister. ●

- 1- Les Phéaciens, peuple mythique descendant des Géants, habitent une île « à l'écart au sein de la mer démontée, au bout du monde, et sans fréquenter d'autres hommes » (*Odyssée VI*, 204-205 ; j'opte ici constamment pour la traduction poétique et moderne de Philippe Jaccottet). Bien que Victor Bérard, à la suite d'autres érudits, ait identifié leur territoire avec l'île de Corfou, cette dernière étape du voyage apparaît dans l'économie du récit comme un espace mythique, intermédiaire entre l'univers fabuleux des monstres et des dieux et le retour du héros au monde familial d'Ithaque.
- 2- *Odyssée XVII*, 291-294.301-303.
- 3- *Odyssée XVII*, 301 : ἐνόησεν Ὀδυσσεύς ἐγγυὲς ἔοντα.
- 4- *Odyssée XVII*, 313-317.
- 5- *Odyssée XVII*, 317.
- 6- *Odyssée XVII*, 326-327.
- 7- *Odyssée XIX*, 346-348.
- 8- *Odyssée XIX*, 379-381.
- 9- *Odyssée XIX*, v. 389-393 : Ἴζεν ἐπὶ ἐσχαρῶφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἐτράπετ' αἶψα · ἀντίκα γὰρ κατὰ θυμὸν ὄισατο, μὴ ἔλαβοῦσα / σὺλῆν ἀμφράσσατο καὶ ἀμφραδὰ ἔργα γένοιτο. / Νίջε δ' ἄρ' ἄσασσεν ἰούσα ἀναχθ' ἔόν · ἀντίκα δ' ἔγνων / σὺλῆν, τὴν ποτὲ μιν σὺς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι.
- 10- *Odyssée XIX*, 401-412.
- 11- *Odyssée XIX*, 401 : Τὸν γὰρ οἱ Εὐρύκλεια φίλοις ἐπὶ γούνασι θῆκε.
- 12- *Odyssée XIX* 435-454.
- 13- *Odyssée XIX*, 467-475 .
- 14- *Odyssée XVII*, 475.
- 15- Jean XIII, 1-15. Laver ou faire laver les pieds d'un invité est un geste courant dans le monde antique. On rencontre dans le corpus évangélique d'autres scènes de lavement des pieds, comme celle où une pécheresse connue lave de ses larmes les pieds de Jésus qui, face à la désapprobation morale de son hôte, reproche à ce dernier de ne pas l'avoir aussi bien accueilli (Luc VII, 36-50).
- 16- Genèse XXXII, 24-32.
- 17- Jean XX, 19-24.
- 18- Jean XX, 25. La traduction choisie est celle de la Nouvelle Bible Segond, traduction protestante contemporaine très attentive à la fidélité au texte original.
- 19- Augustin, Lettre 95, Commentaire de l'Évangile de Jean 21, Sermons 527 et 361 entre autres.
- 20- La Cité de Dieu XXII, 19.2.
- 21- Jean XX, 28.
- 22- *Tangebatur homo, intellegebatur Deus* : « il touchait l'homme, il comprenait Dieu », Augustin, Sermon 369.



Damien Gete, *Ex-Voto* (détail), 2021 Plâtre, cire, résine, caoutchouc, clous, 300 x 200 x 10 cm

# Les vestiges du lieu

Centre d'Éducation pour Jeunes Sourds (CEJS) d'Arras  
Association Jules Catoire sous la direction générale de Christian Brelinski

**Chantal L'Herminé**

Chef de service pédagogique  
au sein du CEJS

**Pauline Leserre**

Enseignante en arts visuels et appliqués au sein  
du CEJS et étudiante en Master 2 recherche en  
Histoire de l'art sur l'iconographie de la vieillesse

**A**u cœur du vieil Arras, dans la rue étroite des Augustines se trouve le Centre d'Éducation pour Jeunes Sourds (CEJS), cette institution fondée il y a plus de deux cents ans est connue de nom par de nombreux arrageois. Cependant, peu d'entre eux connaissent son histoire ou imaginent les vestiges qu'elle contient.

Aujourd'hui plus de deux cents élèves foulent les sols de cet établissement qui a traversé et a contribué à l'Histoire sourde, celle d'Arras mais aussi celle de France. Mais cela joue-t-il un rôle dans la construction de leur identité en tant qu'adolescent ? Les jeunes d'aujourd'hui ont-ils conscience du témoignage incroyable de l'histoire dans lequel ils évoluent et vivent quotidiennement ?

Le vestige finalement, ne perd-il pas de sa valeur, de son caractère unique du fait de l'accoutumance, du contact quotidien que l'on peut avoir avec celui-ci ?

Lorsque l'on entre dans le CEJS, une porte double surmontée d'un religieux entouré de deux enfants nous accueille. De nombreux couloirs et escaliers nous donnent accès à différentes cours, qui, finalement ont peu changé depuis leurs créations. Les bâtiments, leurs pierres, témoignent également de cette riche histoire. Un escalier en bois permet d'accéder à l'actuel CDI, qui autrefois était la partie haute de la chapelle, désormais séparée en deux. Les bandes dessinées, mangas, et autres ouvrages appréciés de nos élèves sont éclairés par la lumière tamisée des vitraux qui entourent cette pièce. En dessous du CDI, la chapelle dont les vitraux, les tableaux, la grande croix, les bancs de prières sont restés intacts. Sont venus s'ajouter à cet endroit quelques vitrines renfermant, archives, cahiers, mais aussi les vêtements que portaient les Sœurs qui ont enseigné dans cet établissement pendant plus de cent ans. Cette description rapide a pour dessein d'ancrer le décor dans lequel nous nous trouvons mais également de nous figurer le quotidien d'un élève du CEJS, évoluant parmi ces vestiges.

Il nous faut tout d'abord nous intéresser à l'histoire de cette institution qui est fondée en 1817 avec l'arrivée de Laurine Duler à Arras qui enseignait auparavant aux jeunes sourds à Paris. Elle dut surmonter plusieurs obstacles avant de pouvoir réellement ouvrir ce centre, elle enseigna tout d'abord dans une petite maison avec

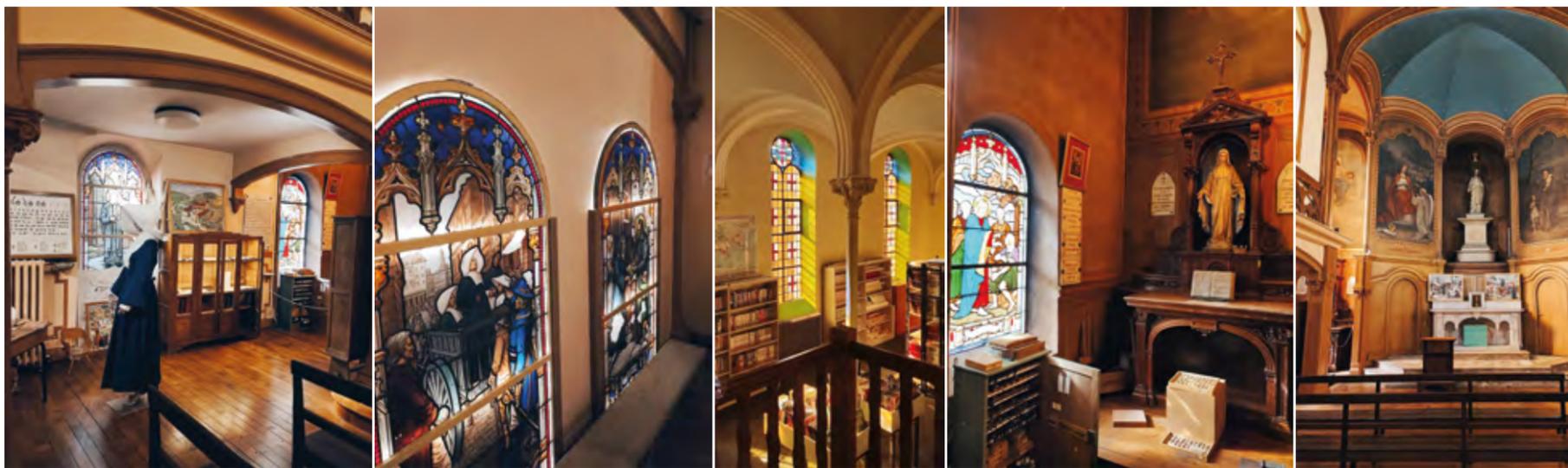
quelques élèves avant de pouvoir enfin s'installer à l'endroit actuel où se trouve le CEJS en 1826. L'école était mixte, et le restera même lorsqu'en 1855 l'enseignement sera assuré par les Sœurs. À cette époque la méthode utilisée afin d'assurer l'éducation des élèves est celle des Signes, méthode qui par la suite sera interdite.

En 1858, la demande d'accueillir également les jeunes aveugles est émise ce qui donnera son nom à l'institution « *Institution des sourds-muets et des aveugles* ». À cette époque, les préjugés sur les enfants sourds sont encore nombreux, les témoignages évoquent la difficulté d'enseigner à ces enfants, leur part d'animalité. D'ailleurs l'enseignement par le langage mimique et la méthode des signes sont de plus en plus dépréciés. On évoque la nécessité de faire « parler » les sourds : Le but à atteindre dans l'éducation du Sourd-Muet consiste à le rapprocher, autant que possible, de son frère entendant parlant.

Ce but ne serait atteint que par la Méthode d'Articulation « *Apprendre aux Sourds à entendre des yeux et à s'exprimer de vive voix* » comme le disait Mr Valade-Gabel. Le sourd de naissance, instruit par la Mimique, reste dans une sorte d'exil. Il ne communique avec le monde que de manière incomplète. La connaissance de la langue conventionnelle peut seule l'incorporer moralement dans la société. ».



Les méthodes d'enseignement changent également à mesure que le nombre de résidents dans l'institution augmente, en effet en plus d'accueillir de jeunes élèves durant environ huit ans, d'anciens élèves, sans famille, vivent également dans l'établissement.



L'institution subit de nombreux bouleversements, elle traverse les deux guerres, pendant lesquelles elle est touchée plusieurs fois par les obus, occupée par les Troupes allemandes, puis libérée. Elle héberge également les bureaux de la SNCF après la guerre, car leurs bâtiments avaient été sinistrés.

Les Sœurs se forment à la méthode Montessori adaptée aux Sourds à partir de 1956. En 1959, les aveugles quittent l'établissement...

Certaines sources nous montrent une forme d'émulation présente dans l'établissement avec l'enseignement du français, des mathématiques, de l'anglais, de l'espagnol, mais aussi la présence d'ateliers professionnels. La lecture labiale semble avoir de plus en plus d'importance dans l'éducation des Sourds. Peut-être est-ce pour cela que lorsqu'en 1976 des textes sur la formation des maîtres spécialisés lèvent l'interdiction de la Langue des Signes ; L'école d'Arras reste attachée

à son enseignement oraliste et se montre très réticente à introduire les Signes dans ses enseignements. Il faudra attendre 1991 et la loi Fabius qui propose une « *liberté de choix entre une communication bilingue-langue des signes et français-et une communication orale est de droits* ». Si la volonté oraliste était aussi présente au CEJS, cela était également dû au fait que pour être un bon religieux, il fallait pouvoir prier, et le sourd, lui ne pouvait pas. De nombreux événements marquent l'histoire de cette institution. Pour n'en citer que quelques-uns, nous pouvons évoquer l'année 1988 qui donne lieu à l'inclusion de six jeunes sourds en classe de seconde au Lycée Gambetta, montrant cette volonté d'inclusion encore très présente aujourd'hui mais aussi l'année 1992, durant laquelle l'agrément de l'établissement est le plus élevé avec 365 places dont 190 internes. Enfin, l'une des dates marquantes et très proches dans l'histoire de cet établissement est le départ des Sœurs en 2013, après cent cinquante-huit ans passés au CEJS.

Cette riche histoire laisse des traces, des vestiges. Les bâtiments, les vitraux, les statues, les sols en plancher pour que les élèves puissent sentir les vibrations, sont des vestiges historiques et de l'histoire sourde. Les anciennes cabines d'orthophonies, les appareils conservés sont eux les témoignages d'une volonté de rééducation par

appareillage, d'adaptation à la société. Aujourd'hui, les élèves et les familles sont libres de choisir leur mode de communication, la langue des signes est enseignée, et les élèves réussissent à peine à s'imaginer les appareillages d'autrefois, comme ces boîtiers équipés de micros passés autour du cou des sourds, ou encore ces cabines

d'orthophonie exigües équipées de miroirs, d'affiches présentant les positions de la langue, la forme des lèvres et dans lesquelles se pratiquaient des techniques qui aujourd'hui nous surprennent par leur aspect intrusif sur la personne de l'élève (par exemple, contraindre la langue avec un bâtonnet de glace pour apprendre à faire le son « K »). Ce qu'il est intéressant de noter c'est que le CEJS, en deux cents ans, a subi de nombreux bouleversements et a été le témoin d'événements de l'histoire sourde, arrageoise et française. Ces deux cents ans d'histoire ont bien évidemment laissés de nombreuses traces au

sein de l'établissement, mais l'ambivalence de ces vestiges relève du fait qu'ils semblent perdre de leur caractère unique, incroyable car nous les côtoyons quotidiennement.

Les élèves sont intéressés par l'histoire du CEJS, comme nous l'a montré un atelier mené l'année dernière par plusieurs professionnels visant à expliquer aux jeunes l'histoire de l'école mais aussi à comparer à l'aide de photographies les vues de l'établissement autrefois et aujourd'hui. Cependant, les élèves n'y prêtent plus attention au quotidien. Nous-même, adultes, évoluons dans un lieu chargé d'histoire sans pour autant nous en rendre compte tant il est intégré dans notre vie quotidienne mais aussi et certainement du fait des nombreux aménagements réalisés depuis. Le vestige passe alors au rang de décor, d'environnement. Si nous revenons sur l'étymologie du mot vestige, la trace, l'empreinte, alors en effet le CEJS est un lieu-vestige, témoin de nombreuses histoires et peut être bien d'autres encore dont nous ignorons l'existence. ●



1- L'institution des Sourds d'Arras 200 ans d'histoire, Catherine Rolland-Goxe, Saint-Laurent-Blangy, 2017  
2- Cette plaque est encore visible au CEJS  
3- Soeur Lucie, 1977, notes manuscrites, archives de l'Institution des Sourds Muets d'Arras in Catherine Rolland Goxe, op. cit., 2017, pp.127-128  
4- C'est à ce moment que le nom change pour prendre celui actuel, CEJS  
5- Catherine Rolland-Goxe, op. cit., 2017, p. 371

# Prypiat

Ville vestige depuis le 26 avril 1986

**Mathys Domergue**

Étudiant en hypokhâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

La ville ukrainienne de Prypiat a été le théâtre du plus important accident nucléaire de l'histoire de l'humanité le 26 avril 1986, dans la centrale nucléaire de Tchernobyl.

Prypiat est une ville fondée en 1970 en Ukraine, la ville tire son nom de celui de la rivière Prypiat qui la traverse avant de rejoindre le Dniepr. Le cours d'eau a été gravement contaminé lors de la catastrophe tout comme les bâtiments et structures des différentes villes (Prypiat, Tchernobyl, Kopatchi, etc.) établies aux alentours. Une zone d'exclusion de 30 kilomètres a été établie autour de Tchernobyl qu'on appelle aussi la Zone d'aliénation de la centrale nucléaire de Tchernobyl.

La catastrophe a été provoquée par l'augmentation incontrôlée de la puissance du réacteur n° 4 : conçu pour fonctionner à 3 200 Mégawatts, il est monté à plus de 33 000 Mégawatts conduisant à la fusion du cœur de la centrale. Cela a entraîné l'endommagement des circuits de refroidissement à cause des courants d'eau qui se sont déversés, puis l'explosion et la libération d'importantes quantités d'éléments radioactifs dans l'atmosphère, provoquant une très large contamination de l'environnement, ainsi que de nombreux décès et maladies survenus immédiatement ou à long terme du fait des irradiations ou contaminations. En effet, le lendemain de l'explosion, les habitants n'ont pas été mis au courant de l'accident et aucune mesure de protection n'a été directement mise en œuvre.

De ce fait, les habitants étaient en contact direct avec la radioactivité causée par l'accident jusqu'à ce que l'autorité soit mise au courant. Prypiat a finalement été évacuée par les forces militaires envoyées par l'Etat après que Moscou a appris ce qui s'est passé et que le chef de l'Etat de l'époque, Gorbatchev, et son gouvernement ont ordonné l'évacuation de la ville. Prypiat est évacuée au bout de 30 heures, le 27 avril, le lendemain de l'explosion, dans l'urgence. La consigne a été donnée de ne rien emporter, les autorités ayant annoncé un retour sous trois jours. Les bus chargés d'évacuer la population ont formé un convoi long de vingt kilomètres. Immeubles, piscines, hôpitaux : tout est resté tel quel et même les objets les plus anodins (jouets d'enfants, journaux...) ont été abandonnés dans l'urgence. On trouve aussi beaucoup de véhicules de l'armée et de pompiers qui ont été abandonnés dans les alentours de la ville car



© photos : Ambroise Tézenas, *Prypiat, Chernobyl exclusion zone*. Ukraine, 2008-2015 (www.ambroisetezenas.com)

leur exposition les avait rendus trop radioactifs pour pouvoir être réutilisés. Prypiat étant devenue hautement radioactive, l'armée a été amenée à détruire un grand nombre d'objets présents au sein des appartements et des bâtiments pour éviter qu'ils soient ensuite récupérés et que des personnes s'aventurent dans cette zone. Mais cette mesure avait également pour but de dissuader les anciens habitants de Prypiat de s'y reloger illégalement. La transparence autour du drame est loin d'être optimale, mais l'événement finit par être classé niveau 7 soit le degré le plus haut sur l'échelle internationale des événements nucléaires. Finalement, ce sont 250.000 personnes qui ont fini par être évacuées en Ukraine, en Russie et en Biélorussie.

Depuis la catastrophe et la mise en place de la zone interdite, Prypiat a fait l'objet d'opérations ayant pour but de limiter la propagation des particules radioactives dans l'air.

De nos jours, Prypiat ainsi que les villes se trouvant dans la Zone d'aliénation de la centrale nucléaire de Tchernobyl sont considérées comme des villes fantômes, dans lesquelles la présence humaine est désormais quasiment inexistante, dans ces lieux abandonnés et marqués par la catastrophe où le temps semble s'être arrêté. 36 ans après les faits, on peut maintenant constater que le plus dur à vivre reste indéniablement les conséquences sur la santé de la population. Il n'y a encore à l'heure actuelle aucun chiffre officiel qui pourrait recenser le nombre de personnes qui sont mortes des conséquences de Tchernobyl, cependant il se pourrait qu'entre 4 000 et 100 000 décès soient directement liés au drame.

De plus, cela ne fait plus aucun doute pour l'Institut de Radioprotection et de sûreté nucléaire (IRSN), le drame a eu de graves conséquences sur la santé des citoyens des villes plus ou moins proches des lieux de l'événement et même sur les citoyens d'une bonne partie de l'Ukraine mais également sur les citoyens des pays limitrophes tels que la Russie ou encore la Biélorussie dans lesquels on a pu observer une hausse des diagnostics et des morts liés aux cancers (du sein, de la thyroïde, de la cataracte, etc.). Cette catastrophe survenue en Ukraine semble donc être le symbole malheureux d'un vingtième siècle où l'industrie créée par l'homme s'est retournée contre lui, de manière violente et irréversible.

Ainsi, on pourrait penser que la nature a également été touchée de manière irréversible face à la radioactivité persistante qui s'est instaurée dans la Zone d'aliénation de la centrale nucléaire de Tchernobyl comme le cas de la « Red Forest » ou « Forêt rousse » le montre, la forêt qui entourée la centrale nucléaire de la catastrophe a été nommée ainsi en raison des effets visibles de la radioactivité sur cette dernière.

En effet, cette forêt se situant au plus proche de l'explosion, a évidemment subi le souffle de l'explosion radioactive du drame qui a déraciné une bonne partie des arbres de la forêt les tuant mais qui a également provoqué un phénomène témoin de la dangerosité de la radioactivité de l'explosion qui a changé les feuilles des arbres et la végétation aux alentours en une végétation arborant une couleur brune rappelant celle de la rouille, en raison de l'absorption de la radioactivité par les arbres et de ses conséquences, la forêt a finalement été

complètement rasée au bulldozer et enterrée dans des dépôts de déchets laissant place à un terrain qui reste de nos jours l'un des plus radioactif au monde.

Cependant, on remarque que 36 ans plus tard la nature semble au contraire reprendre ses droits et se développer, évoluer et s'installer de nouveau sur ces terres radioactives. En effet, les paysages actuels qu'offrent ces lieux touchés par la catastrophe nous dévoilent d'une part l'échec de l'Homme face à ses propres créations montré par l'absence quasiment totale de l'activité humaine mais également par les constructions humaines disséminées dans toute la zone qui ne sont maintenant plus que des vestiges de notre civilisation établie avant la catastrophe face à la nature qui elle semble au contraire reprendre peu à peu forme dans le paysage en allant même jusqu'à se développer plus qu'à l'ordinaire. Une évolution qu'on remarque rapidement dans le décor.

En effet, il n'est pas rare de voir la nature qui commence à se développer ou qui surplombe déjà les vestiges de l'activité humaine maintenant passée dans la zone mise en quarantaine. On peut par exemple d'une part observer des structures établies peu de temps avant la catastrophe comme le Avanhard Stadium (Pripyat), le Soviet top secret Radar System Duga, le parc d'attraction de Pripyat et sa grande roue tristement célèbre comme le vestige symbolisant les conséquences de la catastrophe ou encore les nombreux bâtiments peuplant la ville et maintenant délabrés mais comportant malgré tout l'ensemble des affaires et des objets des civils abandonnés à l'intérieur qui donnent cette impression d'un temps figé mais qui sont également surplombés ou même un peu plus dévastés



# Les vestiges vivants

## Sous la Cité scolaire Gambetta-Carnot à Arras

**Marielle Hector**

Attachée d'administration de la Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

par l'ensemble de masse végétale qui s'accroît dans le décor et les paysages de la zone de quarantaine. La nature a finalement pour effet d'embellir cet environnement anéanti, détruit et chaotique sans aucune présence humaine pour finalement se reconstruire sur de nouvelles bases. La nature joue donc un rôle décisif dans l'avenir des vestiges de cet environnement.

La forme et le style que ces décors offrent désormais ont également permis le développement d'un style artistique, en se posant comme source d'inspiration, le style apocalyptique et/ou post apocalyptique.

Ces décors, vestiges d'une catastrophe sans précédent, ont inspiré bon nombre d'œuvres très variées dans la littérature avec le récit d'anticipation *La Peste écarlate* de Jack London (1912) ou encore *La Route* de Cormac McCarthy (2006). Dans l'art cinématographique également avec les films *Je suis une légende* de Francis Lawrence (2007), *Les fils de l'homme* de Alfonso Cuarón (2006) ou encore la série *Chernobyl* (2019) entre autres. On peut également remarquer cette inspiration dans des œuvres vidéoludiques, une inspiration pour la création des décors et des paysages des jeux vidéo de la trilogie des *Metro* (*Metro 2033*, *Metro Last Light* et *Metro Exodus*) notamment, inspirés des œuvres littéraires éponymes de Dmitri Glukhovski (*Metro 2033*, *Metro 2034* et *Metro 2035*). Cette univers littéraire et vidéoludique est directement inspiré de décors apocalyptiques/post apocalyptiques fictifs développés en s'inspirant des décors réels de l'Europe de l'Est (Russie, Ukraine,

Biélorussie, Estonie, Lettonie, Lituanie, etc.) avec des décors (des monuments et bâtiments) détériorés, abîmés et marqués par les catastrophes nucléaires et dans lesquels la nature évolue, se développe et reprend ses droits quitte à devenir bien plus hostile pour les derniers rescapés avec la mutation des formes de vie avoisinantes vers une métamorphose plus dangereuse ou encore avec un environnement quasiment irrespirable et aux graves intempéries imprévisibles.

Pour finir, on retrouve également des inspirations des décors des villes fantômes et des villes victimes de catastrophes nucléaires/naturelles à travers d'autres œuvres vidéoludiques telles que les jeux *The Last of Us* et *The Last of US 2* aux décors post apocalyptiques/apocalyptiques des villes (Seattle, Boston, Jacksonville, etc.) des Etats-Unis qui sont cependant fortement influencés par la réalité de l'aspect des vestiges de ces villes frappées par des catastrophes qui ont inspirés aux développeurs des jeux, l'idée des décors certes fictifs mais encore plus démonstratifs de l'idée de ce à quoi ressemblerait les restes, les vestiges de la civilisation humaine si celle-ci venait à connaître son déclin ou même à disparaître.

Finalement, la réparation et la reconstruction des vestiges par la nature semble laisser penser que face au déclin de la civilisation humaine et par extension face à l'Homme, la nature semble toujours capable de reprendre ses droits. ●

**E**n arrivant devant le lycée Gambetta, un samedi soir début septembre 2009, pour y prendre mon poste d'attachée d'administration, je suis impressionnée, presque intimidée. La façade en impose. J'apprends rapidement qu'elle est l'œuvre du sculpteur René LETOURNEUR, que c'est « *de l'art déco* ». Bon.

On me donne accès à la cour, et je découvre avec soulagement que de beaux arbres s'y trouvent : des marronniers, des tilleuls, grands, anciens. Chez moi, la forêt n'est jamais loin. Autour d'Arras, il n'y a que peu d'arbres. J'en aurai devant mes fenêtres : bien.

Je suis affectée à la gestion matérielle. Je dois donc très vite pouvoir me repérer dans les locaux. Je me plante devant le panneau signalétique dans la cour, repère et mémorise ce qui y figure. La cité scolaire achève à cette époque les travaux de mise aux normes en matière de désenfumage. Je devrai comprendre tout de suite ce qu'on me dira à partir de lundi, au moins à peu près. Arc-de-cercle : collège ; tour : lycée ; 2 petits bâtiments à l'arrière, avec un espace de réunion au rez-de-chaussée de l'un d'eux. C'est déjà ça. Cela ne m'empêche pas d'être perdue lorsqu'en réunion de chantier le lundi, on me dit : « *Il faut débarrasser la jardinerie.* » OK. Euh... C'est où, la « *jardinerie* » ?

Les agents m'expliquent progressivement les coulisses des lieux : la tour, c'était un internat « *avant* ». Les anciens continuent d'appeler ce bâtiment ainsi. L'arc de cercle est donc l'externat. Le petit bâtiment où se trouve l'espace culturel est appelé « *foyer* ». Le restaurant scolaire vient

d'être construit. Avant, le réfectoire était au niveau du CDI, la salle des professeurs actuelle était l'ancien CDI, l'administration se trouvait au 1<sup>er</sup> étage du bâtiment-central-internat-tour...

Une géographie des lieux annexe vient se superposer à celle dans laquelle j'évolue. À divers endroits, le passé nous fait signe. Les vieux meubles qui se trouvent alors dans l'espace direction ont été hérités de l'ancien couvent. Couvent ? Oui, oui. Des Ursulines. La chapelle comportait une magnifique tour. Les prie-Dieu qui servent de bancs dans certains lieux viennent aussi de là.

J'écoute les histoires des anciens, sur les souterrains notamment, qu'ils me font promettre de ne pas visiter seule, sur le chantier de construction des actuels bâtiments, qui leur avait été raconté par les anciens à leur propre arrivée sur place...

En réunion de chantier, le patron de l'entreprise de gros œuvre raconte qu'il est descendu dans l'égout Vauban en partant du lycée, et qu'il a demandé à ses équipes de bien refermer à clé les portes qui mènent à l'accès utilisé... Ma géographie des lieux s'enrichit de nouvelles strates, plus anciennes.

Et puis le passé fait soudain irruption dans la vie de tous les usagers : effondrements de sol dans la cour. Heureusement, pas de conséquences. On nous dépêche des spécialistes pour étudier le terrain par des mesures de gravité ultra-précises (microgravimétrie), par des forages exploratoires... Ils concluent qu'ils ne peuvent



pas vraiment conclure. On a des « zones molles », sans doute du fait des remblais des anciens bâtiments qui ont été utilisés pour dessiner la cour. Ils ne sont pas très compacts.

Deuxième effondrement, à un autre endroit. Cette fois, on voit une voûte en pierre. Il y a une cavité. Un spéléologue descend l'explorer et en fait un plan. Il s'agit d'une cave des anciens bâtiments du couvent. Elle n'a pas été complètement rebouchée. S'il en est de même sur le reste du terrain, les zones molles correspondent peut-être à d'autres caves. Sait-on précisément où elles se trouvaient ? Un ingénieur-géologue commence ses travaux aux archives municipales et départementales : la sécurisation de la cour passera par une quête du passé pour éclairer notre présent, et marquera ma plongée complète dans la vie secrète de Gambetta-Carnot.

Sur le mur de briques mitoyen du parking de la Grand Librairie, un sablage a mis en évidence des fenêtres rebouchées. Que viennent faire des fenêtres dans un mur d'enceinte ? Ce mur est en fait constitué de pans des anciens bâtiments du couvent, qui ont été laissés en place. De ce côté se trouvaient l'infirmerie, la chaufferie... Je superpose les plans, cherche de vieilles cartes postales montrant les bâtiments. Je souris en retrouvant sur les photos des arbres toujours présents, en constatant qu'il y avait une cour, des glycines, plantes que nous avons utilisées à divers endroits dans notre végétalisation des espaces verts.

Je remonte le temps. Les lieux que nous parcourons ont plus de mille ans d'histoire, et au fur et à mesure que je la découvre, que je l'inclus dans l'histoire de la ville et l'assimile dans ce qu'est pour moi l'Histoire, l'envie de partager cette richesse se fait pressante. Oui, je me sens riche de voir autour de moi un passé devenu familier. Comme ceux qui jouent sur leurs téléphones à des jeux de type « Pokemon » et croisent des personnages fictifs, il m'arrive dans mon Timescope personnel de contempler le Val des Hérons depuis mon poste de garde sur les remparts, du côté de la tour de Pavie (au bout de la rue Sainte-Marguerite) d'aller faire un tour à la brasserie du

Pavillon en Ronville, qui se tenait là où logent désormais les provisoires.

Tiens, voilà les moines des Carmes Chaussés qui traversent la cour à la lumière de lanternes pour la première prière du matin. Bientôt, les arbalétriers commenceront leur entraînement sur le site Carnot, mais pour l'instant, la caserne est encore endormie. Un moine quitte le groupe et va vers la cave du bâtiment de l'espace culturel. Je vais le suivre, bien sûr, car après avoir tenu ma promesse de ne pas y aller seule, et constaté qu'on n'allait de toute façon pas bien loin, j'y suis retournée. J'aimerais tant savoir pourquoi les moines ont gravé de leur plus belle calligraphie « *Vieille plante - 1783* » sur une paroi calcaire de nos bôves particulières... Je ne vois pas de traces des sœurs ursulines, sous terre, mais après tout, elles ne sont restées qu'un petit siècle. Peut-être n'utilisaient-elles les couloirs crayeux que pour aller discrètement dans la chapelle souterraine qui existait sous la chapelle qu'elles avaient édifée en surface, et dont la tour monumentale devait rappeler l'histoire de la Sainte Chandelle et la guérison du mal des ardents.

Retour sur le chemin de ronde des remparts. Vauban est passé par là. Le détournement du Crinchon pour l'ennoyage des fossés permettra la création d'un nouveau quartier, la Basse Ville, du côté de la place qui a pris aujourd'hui le nom de Victor Hugo. Nous sommes maintenant fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Joseph Quentin et Charles Desavary ont photographié ou peint la vie quotidienne arrageoise de cette époque. La tour des ursulines est bien visible sur les vues de la porte de Ronville. Le poème de Monsieur Lecène, de l'Académie des Arts, Lettres et Sciences d'Arras, me trotte dans la tête. On démantèle les remparts contre lesquels s'appuient les terrains de l'actuelle cité scolaire. On veut croire au progrès, scientifique et humain.

20 ans plus tard, enfer et désolation. La ville est détruite à 80%. La tour des ursulines, toute jeune et déjà frappée par un ouragan, ne résiste pas aux bombardements de cette Première Guerre Mondiale. On en fait même un des



symboles du martyr d'Arras, en écho à la destruction du beffroi. J'entends des bruits étranges, qui viennent de sous la cour. Les tunneliers néo-zélandais sont à l'œuvre pour créer une jonction entre le réseau des bôves de la ville, et le réseau périphérique des carrières, en passant par le fameux égout Vauban. Combien y a-t-il eu de soldats britanniques dans « nos » souterrains ? Certains ont gravé des messages dans la craie, comme les moines avant eux... La roche serait-elle vivante ? Animée par des échos du passé ?

Nos arbres ont aussi vécu cet épisode, et y ont survécu. Les acacias du square Frachon portaient encore il y a quelques années les restes de barbelés qui avaient servi pour des barricades entre le collège de jeunes filles et la caserne Lévis. On en voit encore les traces dans les écorces... Ces acacias ont vu passer Charles De Gaulle, affecté à la caserne Lévis au début de sa carrière. Je tends l'oreille pour entendre ce que murmurent les marronniers et les tilleuls de la cour. Je les vois comme des Ents sortis de l'œuvre de Tolkien. Je n'ai pas nommé notre grand marronnier Sylvebarbe, mais Harrold : Arras doit beaucoup aux britanniques, y compris pour sa reconstruction.

Les années 20, la Deuxième Guerre Mondiale, l'arasement de la caserne, la construction du lycée Carnot et au

même moment, la modification du lycée Gambetta pour lui donner sa physionomie actuelle, la fusion en 2012... tout cela défile et tourbillonne. Dans l'élan, l'esprit va trop loin : la passerelle imaginée par Tao se matérialise au-dessus du square Frachon. Il faut dire que ce serait bien ! Je me pose en 2022 et propose à qui le veut, et en particulier aux internes qui comme moi vivent dans ces lieux, de m'accompagner dans ces voyages temporels en explorant les coulisses de leur lycée, en précisant les images de leur propre Timescope grâce aux collections du Musée, en surfant sur internet pour en savoir davantage sur la riche histoire de la ville. Entre le diagnostic pour l'Aire de Valorisation de l'Architecture et du Patrimoine, Gallica, et le site « *Arras, la grande reconstruction* », il y a déjà de la matière.

Apprendre, intégrer, assimiler, et en même temps, parce qu'on y vit vraiment, laisser une part de soi en offrande aux lieux, pour que l'écriture de leur histoire se poursuive, pour passer le relai. Serait-ce là ce qu'on entend par « *hanter* » ? Les religieux qui sont passés par là ne vont pas apprécier mon irrévérencieuse contribution : nulle inscription cachée en sous-sol pour moi. Au milieu du chœur des oiseaux de Gambetta, quand les futurs locataires de la cité scolaire tendront l'oreille, ils m'entendront simplement siffler... ●

# Le moindre vestige ?

## Archéologie de l'évanescant

**Reine-Marie Bérard**

Archéologue, Chargée de recherche CNRS

L'archéologie est la science des vestiges. Complémentaire de l'Histoire, qui s'appuie sur les textes, elle a pour ambition d'enrichir la connaissance des sociétés humaines qui nous ont précédé à partir de l'étude des objets, des traces, des empreintes qu'elles ont laissées enfouies dans les strates du sol – contexte indispensable à la compréhension de ces vestiges. Or, si l'on a parfois tendance à limiter l'archéologie à une science des ruines ou des vieux objets, l'éventail des indices qu'elle peut prendre en compte ne cesse de s'élargir au gré de collaborations nouvelles avec d'autres disciplines scientifiques, repoussant sans cesse la limite du moindre vestige qu'il est possible d'appréhender pour retracer la vie des sociétés du passé.



Damien Gete, *Atelier de fabrication de briques*, 2014  
Work in progress, 3 mois sur 25 m<sup>2</sup>

### Du monument au tesson

On associe souvent l'archéologie à l'artefact, c'est-à-dire l'objet fabriqué par l'homme. C'est ainsi traditionnellement l'apparition des premiers outils en pierre, il y a 3,3 millions d'années, que l'on retient comme borne chronologique supérieure du domaine d'investigation de l'archéologie. Ces premiers artefacts connus constituent en effet les premiers indices qui permettent d'envisager l'homme d'un point de vue social, tandis que l'étude de l'évolution de l'espèce humaine d'un point de vue biologique – y compris aux périodes antérieures aux premiers artefacts connus – relève de la paléontologie, science de la vie ancienne, humaine et non humaine. Ce sont encore les objets, et en particulier les beaux objets, qui ont d'abord intéressé les Antiquaires, collectionneurs du XVI<sup>e</sup> siècle souvent considérés comme les ancêtres des archéologues modernes. Vases, armes, monnaies, statues ont les premiers pris place dans les « *cabinets de curiosités et d'antiques* » aux côtés des curiosités naturelles, préfigurant la naissance des musées et marquant le début de l'association mentale et scientifique de l'archéologie à l'histoire de l'art.

Mais la professionnalisation de l'archéologie au XX<sup>e</sup> siècle, la multiplication des fouilles et l'amélioration des méthodes de terrain ont contribué à étendre considérablement le champ d'action de l'archéologie,

entraînant le développement de branches spécifiques de la discipline pour chaque type de vestige. Aux études stylistiques des beaux vases, relevant uniquement de l'histoire de l'art, la céramologie a progressivement adjoint l'étude typologique des formes et des argiles, développant une archéologie des techniques et des modes de diffusion des productions céramiques ; aux vases entiers seuls collectés autrefois s'opposent ainsi les caisses dont regorgent aujourd'hui les dépôts archéologiques remplis de tessons plus ou moins bien conservés, qu'il faut soigneusement laver, sécher, classer, compter et dessiner pour les plus significatifs d'entre eux. Mais on a aussi vu se développer des études spécifiques sur les amphores, les statuettes, le verre ou encore le petit mobilier en métal. On s'efforce aujourd'hui de prendre en compte tous les vestiges, du plus spectaculaire au plus minuscule et banal fragment. L'archéologie moderne s'est ainsi progressivement émancipée de l'histoire de l'art et de la quête du chef-d'œuvre.

### Archéologie du disparu

Jusqu'à une période récente, l'archéologie est néanmoins restée cantonnée aux artefacts en matériaux durables, résistant à l'usure du temps : la céramique en est un des meilleurs exemples, d'autant mieux conservée qu'elle ne peut pas être réutilisée lorsqu'elle est brisée – contrairement au métal qui peut être refondu, ou au marbre souvent transformé en chaux. Cependant, les progrès des méthodes de fouille et d'études permettent désormais d'appréhender les restes d'objets disparus. Les éléments en matériaux organiques comme le



Empreinte digitale sur un vase de Pompéi (Italie) I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.  
© A. Desmarais



Grains de blé carbonisés du XVI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Kirrha (Grèce)  
© Cl. Pagnoux

bois, le cuir ou le tissu, qui ne se conservent que dans des conditions très particulières de température et d'humidité (désert, glacier, tourbière, etc...), laissent en effet en se décomposant des traces plus ou moins visibles, que l'archéologue est aujourd'hui capable d'identifier de mieux en mieux. Ainsi, si notre connaissance des bâtiments antiques est longtemps restée limitée aux architectures en pierre ou en briques, il est aujourd'hui possible de reconnaître la trace de structures en bois, depuis longtemps disparues. En effet, les poteaux ou les piquets qui soutiennent une maison ou un toit laissent dans le sol l'empreinte du trou dans lequel ils étaient plantés, sous la forme de tâches plus sombres (bois décomposé), dessinant le profil de petites fosses dans lesquelles on retrouve souvent les éléments de calage du poteau (pierres, fragments de vase etc.). L'alignement de plusieurs trous de poteaux, leur diamètre et leur espacement permettent ainsi de faire ressurgir du sol des bâtiments dont, matériellement, il ne reste rien.

En outre, l'archéologue ne se limite plus aujourd'hui aux artefacts, mais s'intéresse également aux « *écofacts* », c'est-à-dire aux éléments naturels qui témoignent de l'impact de l'homme sur son environnement, par son occupation et son aménagement. Les collaborations entre archéologie et sciences de la vie et de la terre



Trou de poteau avec calage de pierres, La Cropte (Mayenne), I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.  
© S. Le Biannic, Inrap



Os de poissons découverts dans la maison de Kerdon, Délos, II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
© B. Ephrem, CNRS

(biologie, géologie, physique, chimie, etc.) se sont multipliées au cours des trente dernières années, entraînant le développement de nouvelles branches de la recherche. L'archéo-anthropologie est par exemple consacrée à l'étude des os humains en contexte funéraire ou mortuaire ; l'archéozoologie, dédiée à l'étude des ossements animaux, permet de travailler sur l'alimentation, mais aussi l'élevage, la domestication des espèces et leurs différents usages selon les époques. Les études consacrées aux graines (carpologie), aux pollens (palynologie), aux charbons (anthracologie), au bois (xylologie), permettent de reconstituer la végétation antique, témoignant de pratiques liées à l'agriculture, mais aussi à l'agrément, par le biais de l'archéologie des jardins.

À Pompéi et Herculaneum, on a ainsi pu reconnaître des espèces antiques de vignes, de lauriers ou d'arbres fruitiers en moulant l'empreinte laissée dans les résidus volcaniques par leurs racines carbonisées au moment de l'éruption. Combinées à la géomorphologie, ces disciplines permettent de développer une archéologie des paysages, et de comprendre la façon dont l'homme a contribué à les modeler et à les modifier. Les analyses chimiques permettent en outre d'aller toujours plus loin dans cette quête du disparu, notamment grâce à l'archéologie des



Damien Gete, **Laix # 3**, 2020, céramique, 70 x 50 x 60 cm

produits biologiques. L'analyse des molécules conservées dans les parois de certains contenants en céramique ou en pierre, en révélant la présence de tanins, de graisses ou de protéines spécifiques, permettent notamment de progresser dans l'identification des onguents, des aliments ou des liquides utilisés et consommés autrefois. L'archéologie des parfums constitue l'un des exemples les plus frappants de cette archéologie de l'évanescence, aujourd'hui en plein développement.

En effet, les parfums jouaient un grand rôle dans l'Antiquité, et de nombreuses sources textuelles et iconographiques évoquent leur usage, par les hommes comme par les femmes, les esclaves comme les aristocrates. Les petits vases à parfum (alabastres, aryballes, *unguentaria*, etc.) figurent parmi les vestiges archéologiques les plus fréquemment retrouvés dans les tombes, les sanctuaires et les habitats antiques. Longtemps restés « muets », ces flacons sont aujourd'hui soumis à des analyses biochimiques qui permettent de retrouver, au cœur même de l'argile, la trace de leur contenu.

En amenant à identifier des composantes et à restituer des recettes, ces analyses permettent de mieux comprendre les processus de fabrication et de conservation des parfums antiques, mais ouvrent aussi une fenêtre inédite sur l'histoire des sensibilités et des sensations.

Cette convergence toujours plus forte de la recherche archéologique et des sciences de la vie et de la terre interdit ainsi aujourd'hui de limiter l'archéologie à l'étude des artefacts et brouille les frontières entre artificiel et naturel, une ligne de partage autrefois strictement défendue par les archéologues pour se différencier des Antiquaires. Mais contrairement à la biologie ou à la géomorphologie pure, l'archéologie n'étudie les matériaux, les minéraux, les végétaux ou les animaux que dans le rapport qu'ils entretiennent avec les sociétés humaines.

## Archéologie du geste

Non content de faire ressurgir des éléments disparus à partir de leurs traces, l'archéologue s'est lancé depuis quelques années le défi de réconcilier l'hémisphère du temps long écoulé et celui de l'immédiateté en tentant de restituer des gestes, forcément fugaces.

Comme Damien Gete, l'archéologue cherche à « interroger les matières dans leur capacité à porter les traces de l'action du corps ». La tracéologie étudie ainsi les signes d'usure sur les objets archéologiques, afin de comprendre comment ils étaient utilisés. En se fondant sur des référentiels de comparaison obtenus par le biais de l'archéologie expérimentale, il est par exemple possible d'établir, à partir de l'étude d'un outil en silex, quel était le mouvement effectué (trancher, racler, percuter...), la matière travaillée (céréale, viande, peau, bois, os, pierre...) ou encore comment l'outil était tenu (à main nue ou avec un manche).

Mais la céramologie offre aussi de nouvelles pistes de recherche. Des archéologues travaillent ainsi depuis 2018, en collaboration avec d'anciens membres de la police judiciaire, sur les empreintes digitales encore visibles sur des vases provenant d'ateliers de potiers de Pompéi. Ces empreintes permettent en effet de distinguer les personnes qui ont manipulé les vases, mais aussi d'estimer leur âge et de déterminer leur sexe biologique. C'est ainsi tout un pan de l'organisation des ateliers et de la chaîne opératoire aux maillons humains qui a permis la production des vases que l'on peut désormais appréhender.

Nul doute que Damien Gete, en réalisant son four à céramique, aura lui aussi laissé sur ses productions les traces infimes de cette chorégraphie qu'est pour lui l'œuvre d'art, aux mille manières inattendues d'enregistrer, par le moindre vestige, le passage du temps. ●

## (En)quête de résidence

# Première rencontre

Le 13 septembre 2021, Damien Gete est venu à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et khâgne, option arts plastiques. Cet échange a été enregistré et retranscrit.

**Damien Gete** Bonjour à tous, je suis ravi d'être présent ici à L'être lieu et à la cité scolaire Gambetta-Carnot. Vous n'êtes pas sans savoir que vous êtes sur le point de vous embarquer dans une sorte d'aventure artistique à mes côtés. Aujourd'hui, je vais présenter mon travail, je peux déjà en reconnaître quelques-uns parmi vous sous leurs masques que j'ai pu rencontrer l'année dernière et qui connaissent déjà un peu plus le travail. Libre à vous de poser des questions pendant la présentation, le but étant de créer un rapport moins formel entre nous. Vous sachant plongés dans un parcours très exigeant, assez scolaire, je voyais donc cette expérience de résidence et d'ateliers du lundi comme l'occasion de vous faire sortir de ce cadre pour travailler selon d'autres modes. J'ai donc pensé qu'il pourrait être intéressant pour vous de goûter à autre chose sur ce plan-là et de vous lancer dans des choses plus physiques.

**Élève** Peux-tu partager avec nous les problématiques qui traversent ta démarche artistique ?

**Damien Gete** À l'école des Beaux-Arts, l'envie d'engager le monde physiquement s'est révélé être une évidence. Assez vite, je me suis intéressé à la performance. Fasciné par le mouvement Fluxus, influencé par les pratiques des années 70 de l'arte povera, de l'art sociologique, et par les pratiques des situationnistes, j'ai commencé par des pièces assez brutes, marquées par l'usage de matériaux pauvres ou trouvés sur place. Pour moi, c'était l'engagement du corps qui retenait mon intérêt. Si je devais faire quelque chose, il m'importait de vivre quelque chose au travers, m'engager dans quelque chose d'intense avec mon corps dans une certaine économie de moyens.



Damien Gete, **Chambre**, 2011



Une de mes premières pièces, est **Chambre (2011)**. Elle est le résultat d'une action simple avec un matériau abondant ce jour-là : la neige. Partant de ce contexte simple, le corps par l'action pouvait venir le perturber. Une voiture prise dans la neige est devenue – ce que le titre évoque – une chambre, un espace, un abri de fortune. D'un contexte trivial, nous passons à un contexte mystérieux. La performance selon moi est le lieu de rencontre entre mon corps et un contexte. Cette relation laisse des traces qui peuvent éventuellement être appelées « œuvres ». La friction entre le corps et le contexte laisse des traces aux lieux de l'œuvre. Aujourd'hui, je comprends alors que la sculpture est une sorte de point de jonction entre le corps de l'artiste et le lieu où il est apparu, le lieu de la rencontre. Ce sont mes réflexions les plus récentes, mais à l'époque je n'en étais pas encore là.



Damien Gete, **Acte de sculpture**, 2011

**Damien Gete** Oui, on peut dire ça. Un bon exemple est celui de la pièce intitulée **Acte de sculpture (2011)**. Je ne le savais pas au départ, mais elle allait être déterminante pour toute ma pratique, une sorte de manifeste sur la sculpture. Un jour, assez naïvement, j'avais envie d'essayer le travail du bois. Je négocie avec les responsables de l'atelier de l'école, une grosse pièce de tilleul, qui est en fait une lourde bille de bois massive. Ils m'ont dit « Tu peux prendre ça, débrouille-toi avec ça », de l'air de dire « Bon courage ! ». Je me suis demandé ce que j'allais en faire. J'ai compris qu'il me faudrait sûrement des outils appropriés. Mais qu'allais-je tailler ? J'envisageais déjà un rapport assez classique à la sculpture : se saisir d'outils pour imposer des gestes à une matière. Alors, je me retrouve avec cette pièce de bois et je l'amène



à l'atelier, c'est en extérieur, on est au début de l'hiver. Je me rends compte que la pousser pour la faire rouler est déjà quelque chose de curieux. Je me rends compte que prendre des outils c'est déjà un choix et qu'il n'est d'aucune neutralité.

Chaque choix ajoute au contexte et le complexifie. Utiliser des outils pour procéder à l'enlèvement de matière c'est prendre le parti d'une certaine forme d'autorité sur elle. Ce rapport d'autorité n'est pas celui que j'ai choisi. Dans un premier temps, j'ai monté le rondin sur des meubles pour le voir sous d'autres angles. En le bougeant, mon engagement physique s'accroissait et une sorte de chorégraphie se mettait en place. Quelque chose se passe avec cette matière. Alors je décide au terme de cette première rencontre, de mettre en place un protocole. Si je devais faire croire que ce soit avec ce morceau de bois, je devrais d'abord le mériter et m'exécuter sur son propre territoire, pas hors sol dans un atelier chauffé. Il fallait donc l'amener en forêt. J'ai poussé ce bout de bois à travers la ville de Nancy, c'était la période de Noël. J'ai poussé, poussé, poussé, ça a duré à peu près 5h.

On voit sur ces photographies que j'aboutis à la périphérie de la ville et que je suis épuisé... L'histoire c'est qu'à peut-être à 1 km, 500 mètres de la forêt, j'ai dû m'arrêter, j'étais à bout de force. Il suffisait seulement d'emprunter un ultime petit sentier pour ramener le morceau de bois dans le lieu prévu, mais impossible, mon corps n'avancait plus ! Mais ce qui est intéressant c'est d'avoir mené l'expérience jusqu'à l'épuisement. La limite est celle du corps du sculpteur. Ce qui avait été sculpté, c'était mon corps. Il s'était produit une inversion des rôles entre la matière et le sculpteur. À ce moment-là, j'ai pensé : « le travail est là, c'est une expérience de sculpture, c'est un acte de sculpture ».

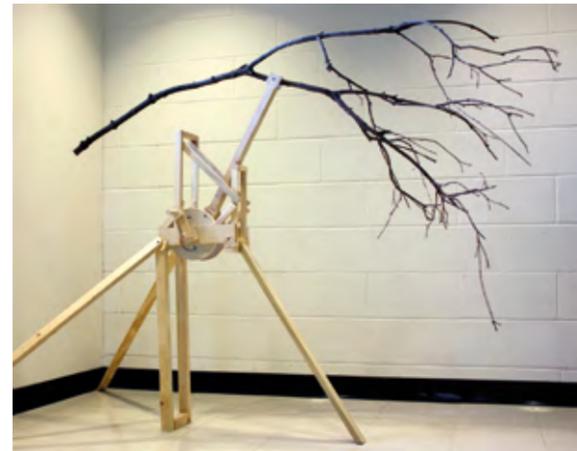
**Élève** Quel fut le résultat plastique de cet acte de sculpture ?

**Damien Gete** La pièce finie est une section de tronc d'arbre qui a été poncé par la route. Finalement la route est devenue un outil de sculpture. Le bois est marqué, serti de petits gravillons, de bouts de verre, de déchets. Et sa forme s'est simplifiée, la base s'est tassée. Lui comme moi avons été poncés : de mon côté je portais les marques de l'épuisement, des ampoules et des coupures aux mains, un grand mal de dos, une fatigue impressionnante... L'œuvre se résume désormais à une vidéo de l'action.

**Élève** Considères-tu que ton travail à un rapport à l'absurde ?

**Damien Gete** Le mythe de Sisyphe, lu plus tard, m'a invité à m'emparer de la question de l'absurde : à quoi cela sert-il de faire quelque chose alors que tout redevient

poussière? J'ai beaucoup lu Albert Camus pendant cette période et c'est une chose qui a défini mon rapport à l'art. J'aime l'idée d'un art qui soit une pratique au cœur même de cet absurde. Le simple fait de faire, d'oser faire alors que tout semble être voué au néant, est à mes yeux un geste poétique fort qui a du sens en soi. Je cultive l'idée selon laquelle, faire de l'art pourrait être une sorte de célébration de cette condition absurde, une façon de s'en réjouir et d'y résister. Une pratique sincère de la tentative.



Damien Gete, *Wind machine*, 2012

Lorsque j'étais au États-Unis (en 2012-2013), j'ai créé une machine à vent, *Wind machine (2012)*, véritable objet absurde. La question était: comment fabriquer une machine qui imite artificiellement le mouvement d'une branche d'arbre dans le vent ?

**Élève** Quelle a été ton expérience à l'école des Beaux-Arts, que retiens-tu de cette formation ?

**Damien Gete** J'ai trouvé qu'aux beaux-arts on enseignait beaucoup le discours, qu'on donnait une place importante à la réflexion et à la conceptualisation de son travail. Je me rendais compte qu'une simple idée ou un simple discours pouvait faire parfois valeur d'art à l'opposé du tableau moderne qui insiste sur l'expérience de la peinture et de la matière...

Il me semblait que les choses matérielles, issues des savoir-faire, étaient largement « ringardisées » et devaient laisser toute place aux protocoles, démarches, attitudes et discours. En cinquième année, j'étais arrivé à ce constat et ai nourri une critique de l'institution et de l'école. Je me disais : je vais bientôt sortir des Beaux-Arts et je ne vais rien savoir faire techniquement. Et mes seules compétences, quelles sont-elles ? L'écriture du mémoire a dû intensifier cette impression : on passe beaucoup de temps à intellectualiser sa propre démarche, on devient un petit peu fou avec ça et on se rend compte que ça fait quelques



mois qu'on n'a touché à aucune matière et que l'on n'a pas vraiment travaillé dans l'atelier. Il s'est donc agi pour moi de faire une pièce pour le diplôme, il y a eu une envie de faire table rase ! Je me suis dit : comment recommencer de zéro ?

**Élève** C'est à ce moment-là que tu entreprends une recherche plus matérialiste ?

**Damien Gete** Naïvement, je me suis dirigé vers le travail de la terre, matériau simple, primordial d'une certaine façon. Je n'y connaissais rien, j'avais tout à apprendre et je ne voulais pas prendre de cours. Je voulais vraiment mettre à l'épreuve, encore une fois, mon corps et ma capacité de m'adapter.

Me voilà avec ma petite brouette pour prendre de la terre du jardin de l'école, je la déposais dans la cour où j'ai commencé à travailler. Tout est venu assez naturellement, empiriquement. Je faisais des expériences, petit à petit, j'ai fait des gestes qui m'ont permis de comprendre comment appréhender la terre et comment travailler cette matière. Simplement, je me suis dit que la terre devait se travailler avec de l'eau, qu'il fallait trier les vers de terre, les cailloux, les feuilles, etc. Je me suis rendu compte qu'il fallait la tamiser, alors j'ai fabriqué des tamis avec des roues de vélo, avec les moyens du bord et j'ai créé une sorte d'atelier au fil des semaines. Par l'expérience j'ai développé mon propre savoir-faire au travail de la terre.

**Élève** Quelles ont été tes premières recherches et expériences avec la terre ?

**Damien Gete** J'ai toujours su que la terre était une matière à cuire... Je me suis donc mis naïvement à construire un four précaire, ce n'est pas grand-chose : une armature au départ avec de la paille et des branchages plaqués avec de l'argile. Ce n'est pas vraiment de l'argile d'ailleurs, c'est de l'humus, qui est une première terre que l'on trouve à la surface du sol. Le four achevé, je décide de l'allumer avec des brindilles et j'observe comment il réagit. L'opération était un succès et cela m'a encouragé à perfectionner cette nouvelle technologie. J'ai pensé que le premier élément que l'on fabrique en terre cela devait être la brique. J'ai commencé par en fabriquer en série, façonnées à la main.

Ainsi, mon atelier est devenu un atelier de fabrication de briques. J'y ai rajouté des bâches pour pouvoir travailler sous la pluie et petit à petit, l'endroit s'est mis à ressembler à un véritable campement, ayant suscité quelques interrogations de la part de l'administration qui se demandait : mais que fait ce type reclus dans sa hutte ? (Rires). Mon diplôme s'est très bien passé, le jury est venu observer ce que je faisais, il a joué le jeu. Pieds nus, je sortais



les briques du four en leur expliquant mon travail. J'en ai appris beaucoup sur la terre avec ce projet qui a évolué de manière très empirique...

**Élève** C'est ainsi que tu définis ton processus de création ?

**Damien Gete** Par l'expérience ! Vous allez comprendre que mon travail est essentiellement basé sur l'empirisme. C'est sûrement ce que l'on va également être amenés à faire, les expériences qu'on va faire ensemble. On va essayer de s'étonner par étapes, de dérouler quelque chose, toujours selon cette matière assez humble qui est l'observation... comment réagit-on, à quel moment bifurque-t-on, à quel moment fait-on tel ou tel choix ? On ne le fait pas par recette... On s'approprie les choses. On devient plus critique, plus impliqué, on se responsabilise par rapport aux choses.

**Élève** Tu quittes alors l'école des Beaux-Arts, après cinq ans de formation...

**Damien Gete** Oui, mais avant, il y a l'exposition des diplômés. C'est une exposition rituelle qui célèbre les artistes naissants... À ce moment-là, j'ai proposé une expérience symbolique de sortie de l'école. Pour cette exposition qui dure trois semaines, je propose un protocole. Qui consiste à arriver au vernissage avec mon sac à dos et mon sac de couchage, on boit un coup et je décolle, je prends la direction sud, je m'éloigne. Le but du jeu était que je m'éloigne le plus possible de la galerie pendant la période d'exposition.

La marche est pour moi un outil d'appropriation des lieux, des contextes et c'est quelque chose qui a pris de plus en plus d'importance dans mon travail plus tard.



Damien Gete, *D'une marche à l'autre*, 2014

**Élève** Pendant combien de temps as-tu marché ?

**Damien Gete** Pendant trois semaines, toujours vers le sud à partir de Nancy, j'ai traversé les Vosges, j'ai atteint le Jura, etc. Et tous les jours j'envoyais mon carnet de voyage

à la galerie pour qu'il soit accroché au mur. J'envoyais une lettre avec des documents que je rédigeais, des photos polaroids et de rares objets trouvés. J'écrivais mes pensées sur des bouts de carton. Il y avait encore dans cette performance (**D'une marche à l'autre, 2014**) une certaine économie de moyens. C'était l'hiver, l'écriture le montre d'ailleurs. Il s'agissait pour moi d'une traditionnelle critique du « white cube », une critique des espaces d'expositions neutres, tout blanc, figés... Faire entrer des récits d'événements venus de l'extérieur était une façon d'apporter un dynamisme à l'exposition. D'ailleurs ce fut une réussite, les visiteurs revenaient voir l'exposition à plusieurs reprises pour constater de l'avancée de la marche. Une sorte de feuilleton les tenait en haleine.

**Élève** Ton protocole c'était : un jour, une production ?

**Damien Gete** C'était un jour, une lettre. Après environ 30 km de marche, j'écrivais sous la tente le récit de la journée et quelques réflexions. Le lendemain, je cherchais une boîte postale pour adresser l'enveloppe à la galerie. Les médiateurs de l'exposition étaient chargés de réceptionner le courrier et de l'accrocher sur les murs de la galerie. L'histoire au fil des jours se développait à la manière d'une série, d'une sorte de feuilleton.

**Élève** En temps réel ?

**Damien Gete** Oui en temps réel. Ce qui était intéressant c'est que cette exposition était visitée parfois par les mêmes personnes à plusieurs moments de son évolution. On pouvait suivre mon parcours, avec deux ou trois jours de décalage, selon les délais de la Poste. Un suspens parfois s'installait. Quand j'approchais des montagnes, on pouvait lire ma crainte du froid. Certains se sont sincèrement demandés si j'allais m'en tirer. Sans nouvelle pendant quelques jours, on pouvait croire qu'il m'était arrivé malheur. La régularité du travail permettait de casser la dynamique habituelle d'un espace d'exposition. Les visiteurs revenaient, s'intéressaient à nouveau, se sentaient impliqués. Quelque chose évoluait dans l'espace d'exposition...

**Élève** C'est intéressant de vivre cette expérience quelque peu archaïque, c'est échapper au moyen de communication, aux réseaux sociaux...

**Damien Gete** Oui, c'est revenir à un certain détachement. Il y a quelque chose de concret, quelque chose qui porte une trace. Les réseaux sociaux n'en étaient pas encore au degré d'invasion que l'on connaît aujourd'hui. L'usage de la lettre paraissait déjà largement archaïque, en avoir recours aujourd'hui produit ce même effet mais de manière quelque peu exacerbée.

**Élève** Cette question de la trace est importante dans cette performance ?

**Damien Gete** Oui la trace du corps pouvait se deviner légèrement par l'écriture. Un blog de voyage a recours à des moyens numériques en temps réel. À mes yeux, c'est moins magique, moins mystérieux et puis un peu voyeur aussi... Dans cette économie de moyens, portée par quelque chose de très brut, d'assez minimal, il y a des vides offerts à l'imagination du spectateur. Il y a une pudeur légère,

quelque chose de moins violent et de moins obscène que de l'info en continu ou un fil d'actualité sur un réseau social. Le protocole a duré 24 jours.

**Élève** Mais en même temps il y a un paradoxe : tu as cette volonté de sortir du white-cube, mais cette pratique est extrêmement conceptuelle.

**Damien Gete** Oui c'est éminemment conceptuel et ce paradoxe ne me satisfaisait pas encore à l'époque, je n'étais pas encore très au clair avec ça et je ne le suis pas encore forcément aujourd'hui...

**Élève** C'est ce qui t'as emmené vers des recherches plus sculpturales ?

**Damien Gete** Je vais me porter plus nettement sur la sculpture et justement sur des savoir-faire liés à des matières. Cette approche paraît moins conceptuelle même si on est quand même tenu d'élaborer un discours sur l'art.

**Élève** Comment s'opère pour toi la phase après ton diplôme des Beaux-Arts ?

**Damien Gete** Naïvement, je sors de l'école des Beaux Arts, je me dis : je suis validé par l'institution, pensant que toutes les portes allaient s'ouvrir. Mais ce ne fut évidemment pas du tout le cas. D'abord, j'ai postulé les yeux fermés à des projets prestigieux. Quand on sort des Beaux-Arts, pour un peu vivre il faut décrocher des résidences d'artiste, des expositions, des prix... Il faut souvent se lancer dans de laborieuses phases d'écriture de dossiers. C'est quelque chose qui mérite un apprentissage à part entière et qu'on apprend sur le tard. Les refus à mes candidatures m'ont vexé. J'ai alors décidé de faire un virage radical, pour oublier l'art... Je suis parti mener d'autres expériences. J'avais vingt-trois ans et avec des camarades, on a fondé une association pour proposer des cours de musique.

**Élève** Tu avais déjà une pratique musicale ?

**Damien Gete** Pas vraiment, mais j'ai pu satisfaire un appétit pour la musique et la composition sonore. J'en suis arrivé à bidouiller avec des instruments enregistrés, une musique expérimentale, jusqu'à m'intéresser à la programmation informatique. La musique m'a permis un détour vers une pratique plus instinctive et sensationnelle, une prise de recul heureuse vis à vis du travail très intellectuel jusqu'alors mené aux Beaux-Arts.

**Élève** Combien de temps a duré cette parenthèse ?

**Damien Gete** Trois ans. Mais progressivement, je suis revenu aux arts plastiques. J'ai été accueilli en résidence **Ergastule** (Nancy). L'objectif de cette résidence était de confronter un artiste à des savoir-faire traditionnels qui ne font pas partie de sa pratique : la céramique, le verre, le métal... le plus souvent avec l'utilisation de four et des montées en température très techniques.

Je me reconnecte alors à une pratique plastique que j'avais complètement délaissée. Et un nouveau virage se produit vers un travail plus matériel.

**Élève** Quel était l'objectif de cette résidence, la production d'œuvres ?

**Damien Gete** Le but était de réaliser un multiple, douze exemplaires d'une même œuvre. J'ai réalisé **Protée (2017)** qui diffère complètement de ce que j'ai pu faire avant : une œuvre statuaire.



Damien Gete, **Protée**, 2017

**Élève** Quel est le matériau utilisé ?

**Damien Gete** C'est une faïence cuite, donc une céramique. En céramique vous avez trois branches majeures : vous avez le grès, robuste, assez brut, la faïence, une céramique assez générique et la porcelaine, plus fine. Ces trois types de céramique correspondent à trois types de composition d'argile qui ne réagissent pas de la même manière à la cuisson. La faïence cuite de **Protée** est associée à une résine noire teintée dans la masse, une matière pétrochimique qui s'est figée.

**Élève** Tu as travaillé par empreinte ?

**Damien Gete** Oui c'est un moulage. C'est la première fois que je teste la technique du moulage, à partir de ma propre main qui a servi de modèle. J'ai plongé ma main dans de l'alginate pour prendre l'empreinte fidèle de ma main. J'apprends pour la première fois cette technique qui m'enchant, je me connecte complètement à un inconnu, et ça représente une sorte de nouveau départ, une nouvelle amorce dans les arts visuels.

**Élève** Tu as évolué dans ton processus de création à partir de la découverte de cette technique ?

**Damien Gete** Oui. C'est la première fois que j'expérimente une sorte de synthèse symbolique, j'expérimente une nouvelle approche de la sculpture à travers cette résidence. Il m'a fallu me reconnecter à des problématiques artistiques dont je n'avais plus l'habitude. J'ai aussi beaucoup marché, et cela m'a permis de

comprendre l'importance de la marche dans mon travail. C'était un moment d'inconfort parce que je ne pouvais pas faire de la performance, je devais faire quelque chose qui s'apparente à un objet, destiné à être fini, figé dans le temps et l'espace. C'était quelque chose dont je n'avais pas l'habitude et je cherchais par tous les moyens à trouver une sorte d'échappatoire à cet exercice du devenir objet. J'étais critique vis à vis des objets. Je n'avais pas envie d'en réaliser ! Et pourtant j'ai fini par le faire.... Je me suis ouvert à une nouvelle démarche en me disant que cet objet fini pouvait porter une forme de synthèse de cette expérience inconfortable. Symboliquement je me suis dit que cette sculpture était l'idée que quelque chose m'échappe...

**Élève** Cet objet questionne cette contradiction ?

**Damien Gete** Cette matière nous échappe et en même temps nous structure, c'est cette ambiguïté entre le liquide et le solide : quand on croit enfin mettre la main sur quelque chose, cette chose nous fuit ! Nous ne réussissons jamais à mettre la main sur la chose, c'est cette quête de la chose qui nous structure... cette quête devient nos fondations.

**Élève** Mais en quoi était-ce de l'inconfort ? Quand tu les résumes ainsi ça ne paraît pas problématique...

**Damien Gete** Oui ça ne paraît plus problématique après coup, mais pendant des semaines je n'étais pas à l'aise avec l'idée de faire quelque chose de fini... Mais j'ai été gagné par ce nouvel appétit. Les techniques employées m'ont beaucoup intéressé si bien que j'ai fait une autre sculpture. Porté par cette idée qu'un objet pouvait renfermer une synthèse symbolique, j'ai moulé ma main tenant mon bâton pour célébrer la marche.



Damien Gete, **Marcher**, 2017

**Élève** La marche a une grande importance dans ta vie, quelle valeur lui accordes-tu ?

**Damien Gete** C'est en marchant beaucoup que je me réapproprie des contextes, des territoires, que

j'apprends à les connaître, à me situer dans le monde. **Marcher (2017)** consiste en un moulage d'un bâton que j'ai beaucoup utilisé. C'est une faïence très fragile, à tel point qu'elle a cassé pendant une exposition.

**Élève** Il est tombé ?

**Damien Gete** Oui c'est un élève qui l'a déséquilibré, mais c'était prévisible. Je n'ai plus le moule, et ne peux donc plus la refaire, mais il faut l'accepter. Quand on n'a plus de bâton, il faut en chercher un autre...

**Élève** À quel moment arrives-tu dans la région des Hauts-de-France ?

**Damien Gete** Je suis arrivé à Lille en 2017 dans l'optique de me remettre aux arts plastiques. Cette période est une sorte d'échauffement. Il a fallu que je me remette à l'action, faire le tour des lieux culturels et apprendre à connaître la région. J'ai trouvé un travail dans une petite galerie. Je consacrais le reste du temps à la poursuite de mon travail de sculpture dans mon garage. La situation était assez précaire. Progressivement, je rencontre du monde et intègre un réseau. La DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) m'apporte son soutien grâce à l'aide à la création. À partir de ce moment-là, ma position d'artiste commence à se légitimer. Cette bourse de production a permis de financer un projet de recherche sur la céramique.

**Élève** Finalement, tu approfondis cette technique ?

**Damien Gete** Oui. J'ai été accueilli en résidence au Silence du Monde en Ardèche. Dans un petit village, l'association a repris la maison et l'atelier d'un artiste pour continuer à faire vivre la présence de l'art sur ce territoire. J'y construis des fours pour y lancer quelques cuissons primitives. Aujourd'hui, les fours sont souvent électriques. La cuisson dite primitive est menée selon des techniques anciennes, quand le combustible ne pouvait être que du bois.

**Élève** Tu avais déjà expérimenté ce type de technique ?

**Damien Gete** Ma première céramique a été cuite en 2014 dans un grand four chauffé au gaz. **Mue (2014)** consiste en un fagot de bois recouvert d'argile. Lors de la cuisson, le bois à brûlé et la peau en céramique s'est conservée. C'est la première fois que j'obtiens une forme issue d'une empreinte, d'un objet voué à disparaître par combustion. Et c'est à partir de cette idée que j'ai écrit le nouveau projet accompagné par la DRAC.

**Élève** Progressivement la sculpture s'impose à toi comme un médium privilégié ?

**Damien Gete** Oui, et c'est l'occasion de travailler à de plus grands formats. J'ai d'abord cherché à multiplier des parties de mon corps grâce aux techniques du moulage. Je voulais faire converger dans des récifs, des références à mon propre corps et à des éléments végétaux. Je souhaitais devenir toutes ces choses qui m'environnent, la forêt et la montagne, comme pour m'assimiler parmi elles. J'avais cette volonté viscérale de faire entrer mon corps dans la sculpture, comme si je voulais être moi-même la sculpture.



Damien Gete, **Mue**, 2014

**Élève** Tu as cette volonté d'inscrire des fragments de ton corps dans la matière ?

**Damien Gete** Ce sont comme des peaux successives... On peut deviner la présence de mains multipliées, de bras engoutis, un personnage dont le visage a bourgeonné à plusieurs reprises. Il y a cette idée que la sculpture est une trace, un agglomérat de gestes empilés. L'idée était d'être soi-même ce fagot de bois, passer au four et brûler pour renaître de ses cendres comme un phénix (rires). Je cherchais à ce que la matière enregistre mon corps à des moments choisis.

**Élève** Comme une mémoire de l'instant...

**Damien Gete** Exactement.

**Élève** Tu délaisses la céramique pour une pratique sculpturale plus immédiate ?

**Damien Gete** La céramique est une technique assez contraignante qui impose un temps long. Après le modelage, l'argile doit être séchée, puis cuite. C'est pour cela que j'en suis venu à explorer d'autres matières, comme le plâtre et la cire. Ces matières fluides ont l'avantage de passer dans le moindre creux et de révéler rapidement des formes à partir d'empreintes. J'ai fini par n'utiliser l'argile que pour la prise d'empreinte.

**Élève** La notion de composition et de mise en scène apparaît plus manifeste dans ton travail.

**Damien Gete** Chaque geste à l'atelier fait apparaître une nouvelle forme. Je me trouve après chaque geste comme devant une nouvelle intersection. Les gestes s'agglomèrent et répondent à cette forme qui se

complexifie. C'est une manière empirique de composer. Pour **Matière grave (2020)**, je moule d'abord mes pieds sur une planche, pour dire : « je suis là, je me tiens debout ici. », comme sur un socle. Ma présence à cet endroit précis est un point de départ à la composition d'un personnage. La partie haute du corps se désintègre, c'est ma façon de mettre un terme à l'expérience.

Je quitte l'Ardèche avec beaucoup de sculptures. Mon travail a fait un bond, mais je ne touche pas encore au but... Je n'ai pas réalisé cet objectif viscéral de rentrer dans la matière et d'être moi-même la "sculpture". Après le premier confinement, je suis de retour à Lille. Il est impératif de continuer cette expérience-là. Je prends un atelier à la Malterie et peux vite reprendre la continuité de ces questions, alors irrésolues.

**Élève** Cette période d'installation dans un atelier a-t-elle eu une influence sur ta création ?

**Damien Gete** À la Malterie, les ateliers sont bas de plafond, c'est peut-être pour cela que je commence à travailler au sol. Je me dis : « je vais enregistrer ma présence dans cet atelier et je vais faire une sculpture aux dimensions de cette présence-là ». Le point de départ c'est : « je suis là, dans l'espace, j'existe. Comment rendre compte de cette existence ? ». Je m'emballer d'argile pour prendre l'empreinte de mon corps. Je sors de ces moules modestes, les ferme et y coule des plâtres. Rapidement, je peux me répliquer et je prends conscience de l'étendu d'un tel pouvoir.

**Élève** Comme des avatars de ton propre corps ?

**Damien Gete** Oui, on peut se multiplier et on peut se mettre en scène immédiatement. J'ai multiplié ces moulages jusqu'à faire une masse de pieds et de mains agglutinés les uns aux autres.

**Élève** L'écriture a également une importance dans ton travail...

**Damien Gete** C'est une des premières choses que je fais quand j'arrive dans un nouveau lieu. Je prends du papier, des crayons, et j'écris. Un peu comme **Journal (2019)** sur des grandes feuilles de papier. Je recouvre de papier la zone entière qui devient un terrain de jeu pour l'écriture. C'est une façon de permettre à la pensée de se manifester partout et à tout moment. La pensée converge sur ces feuilles et s'amalgame dans le temps. L'atelier, c'est le lieu où l'on passe des heures. C'est un lieu de tous les possibles. À mesure que le temps passe et que la réflexion s'étoffe, une étrange proposition graphique émerge. Il y a plusieurs niveaux de lecture avec des choses très énigmatiques et d'autres plus triviales. L'écriture est une pratique du flux, de l'ordre de l'écriture automatique, du journal et du travail d'introspection. L'écriture permet l'égarer aussi... J'ai déjà expérimenté des phases d'écriture qui m'ont amenées à des auto-persuasions trompeuses. J'ai navigué par moment en plein délire et ai dû me méfier de l'écriture ! Dans mon travail, j'écris partout, avec des juxtapositions, des revendications, des bribes de pensées extrêmement réflexives et théoriques, issues de livres de philosophie. Il y a plusieurs traces d'écriture : des réflexions mathématiques, des calculs, des idées qui se réfutent... L'écriture, telle que je l'utilise me



Damien Gete, **Matière grave**, 2020

permet de donner forme à la pensée. Elle est à la fois un outil du travail et la manifestation du travail en cours.

**Élève** L'écriture participe à ton appropriation d'un lieu ?

**Damien Gete** Une fois arrivé dans l'atelier de L'H du Siège, j'ai recouvert les murs de papier. Il fallait consacrer cet espace, le rendre prêt à accueillir mes réflexions et à rendre compte de l'évolution de ma pensée au cours de la résidence. Cet atelier m'a permis de libérer mes gestes et faire des sculptures plus ambitieuses. C'est la première fois que j'accède à un atelier aussi grand. La question est toujours la même : « comment enregistrer mon corps dans l'espace ? ».

**Élève** Tu trouves de nouveaux moyens pour enregistrer la présence de ton corps ?

**Damien Gete** En effet, pour le multiplier et composer avec ses répliques. L'argile prend l'empreinte, le plâtre lui donne forme. Avec du papier et du scotch, je peux rapidement répliquer des membres jusqu'à esquisser des corps complets. Assez vite, des corps surgissent. A mesure que le temps passe, j'abandonne derrière moi des peaux. Le caractère fragmentaire des corps fait l'impression d'esquisses sculpturales comme s'il s'agissait d'une chose en formation, tout juste déposée là.

**Élève** Cette technique te permettait d'être rapide ?



Damien Gete, *Journal #4*, 2019

**Damien Gete** Chaque élément ajouté à la composition la complexifiait et donnait de nouvelles pistes pour élaborer un langage en cours de formation. Un personnage pouvait être érigé par d'autres, des rapports hiérarchiques commençaient à se dessiner. Plus tard, la composition s'est rapprochée du registre du monument, de la statuaire commémorative. Mais qu'étais-je en train de commémorer ? N'étais-je pas tout simplement en train de commémorer l'ensemble des gestes de ma recherche ?

Tout ce bagage imaginaire sur le monument commémoratif m'a guidé pour les sculptures qui ont suivi. Le premier travail a été intitulé **Monument pour un imaginaire (2021)** (voir page 59)

**Élève** Tu élaborais progressivement une définition de la sculpture...

**Damien Gete** La sculpture était une sorte de lieu d'enregistrement du temps, une synthèse, une compression de plusieurs temps au même endroit. La seconde pièce s'est orientée vers la représentation d'une sorte de marcheur. La concrétion des empreintes a produit l'effet d'une décomposition du mouvement à la manière d'une chronophotographie. Un organisme hyper-agglutiné intégrait plusieurs temporalités au même endroit. Il pouvait de cette manière fusionner avec toutes sortes de choses comme ces amalgames de végétaux figés dans de la cire.

**Élève** Avec *Ex-voto (2021)* tu sembles associer plusieurs pratiques ?



Damien Gete, *Ex-voto*, 2021

**Damien Gete** L'ambition était de réunir écriture, dessin et sculpture. J'en suis venu à m'intéresser au bas-relief. De

l'argile est mis au sol dans des sortes de coffrages en bois. Ces lieux aux dimensions réduites pouvaient accueillir une synthèse faite d'empreintes, de réflexions écrites, de dessins. Le plâtre et la cire y passaient pour révéler ces inscriptions et produire des plaques lourdes comme autant de pages d'un journal sculptural. Chaque bas-relief ou presque porte la date du jour de sa fabrication. Il est une sorte de plaque commémorative, célébrant le temps du jour passé, qu'il soit marqué d'événements extraordinaires ou triviaux. Célébrer le rien ou le supposé rien est une attitude qui m'intéresse. La référence à l'ex-voto produit une adresse à quelque chose et assume en creux l'existence d'un destinataire indéfini. Jouer avec ces références au sacré produit une ambiguïté mystérieuse qui me pose des énigmes stimulantes et étranges. Ces choses m'échappent, et ce faisant, me fascinent.

**Élève** Tu t'autorises à faire entrer dans ton travail de nouvelles matières...

**Damien Gete** *Totem (2021)* synthétise toutes les libertés saisies jusque-là. Mû par la volonté de devenir la sculpture, je fais cet avatar de moi-même afin de me permettre de me faire subir n'importe quoi, de m'ouvrir vers tous les potentiels, de tout devenir simultanément. C'est une chimère, un monstre.

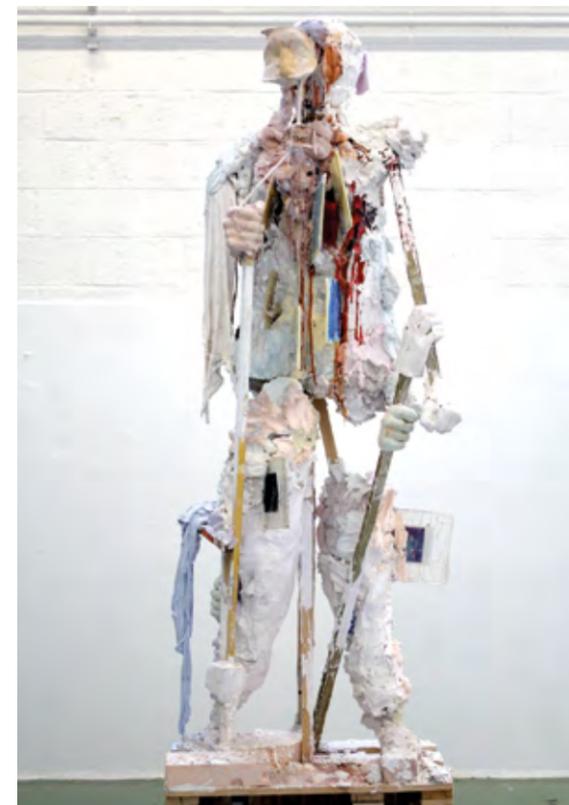
**Élève** Qu'est-ce qui t'intéresse dans le monstre ?

**Damien Gete** C'est le rapport à l'impossible, au surréalisme. Le fait de créer le monstre à partir de mes propres empreintes, comme autant d'offrandes au rituel, c'est lui donner vie à partir de ma propre chair.

**Élève** Les gestes symboliques que tu réalises revêtent une dimension rituelle.

**Damien Gete** Mes lectures sur l'anthropologie m'amènent à considérer l'animisme et le totémisme comme des modes d'être-au-monde fluides fortes d'enseignements. La sculpture peut, pour moi, être ce lieu d'agrégation par excellence, où s'abîme et se manifeste la vie de l'artiste. Cela repositionne la notion qu'on peut avoir de l'art. Aujourd'hui, on fait de l'art contemporain

peut-être pour parler d'un sujet, moi je ne parle manifestement pas d'un sujet, les sujets viennent à force de travail.



Damien Gete, *Totem*, 2021

**Élève** La sculpture *Totem* semble faire référence à la statuaire classique sur un socle ?

**Damien Gete** Elle est placée à dessein sur un pseudo socle en palette. La palette est l'objet industriel par excellence. Je trouve cela important que mon travail porte les signes d'une certaine défaite incarnée par les matières et objets de notre actualité, façonnés par les machines. La sculpture est un objet composite fait de plâtre, de papier, de scotch, de cire, de bois, de résine, de végétaux, il y a aussi du caoutchouc et du polystyrène.

**Élève** Qu'est-ce qui motive ta pratique très expérimentale ?

**Damien Gete** S'il fallait trouver un mot je dirais que c'est une quête, une quête perpétuelle. Je parle souvent de nécessité. Je ne peux pas trop me soustraire à cette envie de faire sortir des choses par ces moyens-là. Je suis ravi de pouvoir avoir des moyens pour le faire.

**Élève** Est-ce une perpétuelle renaissance, exactement comme le phénix, de ses cendres ou de se rééquilibrer d'une façon ou d'une autre, en changeant les matières, en changeant les axes ?

**Damien Gete** Oui car il y a toujours une sorte d'insatisfaction. J'ai l'impression d'être pris viscéralement par des volontés fortes. J'ai plus une envie impossible de me fonder dans la sculpture, de me donner intégralement. Arriver à cela avec les contraintes de notre monde physique, c'est une quête impossible et c'est probablement cela qui est beau.

**Élève** Et en même temps, un pouvoir qui est perpétuellement renouvelé ?

**Damien Gete** Toujours renouvelé oui, parce qu'on trouve toujours des moyens pour faire quelque chose. Il y a des moments, je prends conscience que je suis sur le point de toucher quelque chose. C'est une tentative. On essaie d'aller à un endroit mais on ne sait pas où l'on va. C'est une pratique empirique. Mais oui il y a toujours une mise en danger et une insatisfaction qui revient régulièrement. Dans l'atelier, avec des musiques répétitives, je suis dans un état de concentration qui me permet d'être hyperactif sur la sculpture, de sortir des matières, de croiser des objets... On arrive à la fin à sortir quelque chose... On n'est pas tout le temps déçu. S'étonner est un principe. Il y a toujours un appétit, une curiosité, je suis toujours curieux d'apprendre des choses et d'aller dans des directions que je ne connais pas.

**Élève** Ce qui rejoint ton rapport à la marche ?

**Damien Gete** Quand je marche, souvent je ne sais pas où je vais. Je vais suivre plus ou moins un sentier, j'avance à la boussole, on ne sait jamais quelle rencontre on va faire, on navigue à vue. La marche c'est ça... A 19 ans, je suis parti pour mon premier voyage. Nous avons fait avec mon frère, le tour de la Turquie en stop. Je m'étais dit : « Abandonne-toi au voyage. » Le lâcher-prise produit une confiance sans égal. Les pépins de la route deviennent des choses merveilleuses.

**Élève** Ton travail s'aventure dans cette prise de risque ?

**Damien Gete** L'inconfort me stimule davantage que des caps sur des objectifs bien déterminés.

**Élève** Tu dis que le travail amène le sujet, mais tu passes quand même par des réflexions pour créer ces choses et donc est-ce que tu n'as pas peur qu'un jour il n'y ait plus de réflexion ?

**Damien Gete** Finalement, le moteur de tout cela c'est justement l'insatisfaction et l'impossibilité de toucher au but. Je trouverai toujours une question plus existentielle que la précédente. Le problème dans lequel nous sommes tous plongés est insoluble. Il y aura toujours matière à errer. Tout ceci est du vagabondage. Je suis certain qu'à chaque fois que l'on s'égaré, quelque chose d'intéressant se produit, comme si la peur de se perdre provoquait une nouvelle façon de voir les choses. Il faut accepter de s'égarer.

**Élève** C'est étonnant cette conscience de la temporalité dans ce que tu fais, cette conscience aiguë de la temporalité.

**Damien Gete** Je suis très angoissé du temps sans quoi je ne travaillerais pas, je suppose.

**Élève** Une conscience du temps, de l'instant. Le temps est omniprésent dans ton travail.

**Damien Gete** Ce n'est que ça. Ce temps qui passe et l'impossibilité de le saisir. C'est une impossibilité philosophique, on parle de vivre le temps présent mais le

temps ne fait que passer : comment saisir ce qui est en train de passer ? C'est une impossibilité, c'est un échec... Et cet échec produit une forme de poésie.

**Élève** Donc tu ne fais que réessayer comme dans le mythe de Sisyphe ? C'est comme ça que tu vois ta pratique artistique ?

**Damien Gete** Peut-être que faire de l'art est cette pratique de commémoration de cette absurdité-là. À mes yeux, l'art c'est ça, avant d'être un placement financier (rires).

**Élève** Quelle place joue la notion de solitude dans ton travail ?

**Damien Gete** On voit que mon travail est éminemment autobiographique. En un sens, c'est un travail rivé sur mon corps, sur ma présence. C'est l'idée d'un rapport de nécessité. Une pratique existentielle pour conjurer l'angoisse du temps qui passe, faire matière du temps.

**Élève** Ta démarche peut, en un sens, faire penser à une pratique d'art brut...

**Damien Gete** Je ne peux pas me dire artiste d'art brut, mon éducation artistique me trahit. Mais certaines obsessions connectent avec certaines formes d'art brut.

**Élève** Est-ce compatible avec un travail collaboratif dans le cadre de cette résidence à Arras ?

**Damien Gete** C'est tout l'enjeu ! Il est à première vue difficile de faire entrer des personnes extérieures dans un travail aussi personnel. Ce devoir de collaboration fait partie de ce contexte de résidence. J'imagine pouvoir arriver à lier la singularité de chacun dans un commun, dans une production commune et une activité commune, qui sera donnée à voir pendant l'exposition. On a des regards très différents. L'idée serait de faire ensemble. Ce que j'envisage, ce n'est pas de mener des expériences solitaires pour arriver à des conclusions solitaires mais plutôt justement à produire des éléments, peut-être des quêtes individuelles pour les ramener à un commun dit « artistique », une œuvre commune.

**Élève** Peux-tu préciser le calendrier de ta résidence à L'être lieu et les dates d'expositions ?

**Damien Gete** D'abord je reviens à l'origine du projet : j'ai été invité en résidence dans un centre d'art à Valenciennes qui s'appelle L'H du siège à partir d'avril 2021, pour une durée de trois mois. Cette résidence s'intitule « Coup de pouce », il s'agit d'une aide à la recherche et à la production artistique. Ma résidence à L'H du siège était un temps d'expérimentation, de recherche et de création, mais il n'y avait pas la possibilité de montrer mon travail dans ce centre d'art. L'être lieu s'est intégré dans ce projet avec la volonté de montrer ce travail et programmer une exposition fin novembre. A L'être lieu, il y aura donc deux expositions : la première se déroulera du 8 novembre au 30 novembre et la deuxième du 22 mars au 10 avril. La première s'inscrit dans le dispositif de la biennale « Watch This Space #11 » organisé par le réseau 50° Nord dont L'H du siège et L'être lieu sont membres. C'est dans le



cadre de cette biennale que le partenariat entre ces deux structures s'est mis en place. Et puis finalement l'idée a été de m'accueillir pour une résidence longue à L'être lieu et de continuer cette quête d'expérimentation en rapport avec le contexte d'Arras.

**Élève** Que perçois-tu du contexte de résidence à Arras, à L'être lieu ?

**Damien Gete** C'est une Cité scolaire, avec des contraintes liées effectivement au lycée, au collège. Le grand enjeu me paraît être ces ateliers du lundi qui obligent à une grande assiduité. Donc, vous êtes en tant qu'étudiants une composante de ce contexte ! (rires)

**Élève** Ma question va vous surprendre: mais pourquoi l'art? Est-ce qu'il y a des événements qui vous ont mené à l'art? Ou s'agit-il d'un déclic, durant l'adolescence ?

**Damien Gete** J'ai eu la chance gamin d'avoir eu une grand-mère qui nous a mis très jeunes dans les mains des crayons et des feutres. J'ai grandi à la campagne où la fabrication de cabanes était un passe-temps évident. C'est plus une affaire d'entourage au départ. Et au final on embarque cela dans notre enfance comme une sorte de refuge. Tu fais du dessin, tu gardes toujours ça de côté et il y a quelque chose d'agréable finalement dans cette pratique-là. Puis arrivé au collège, on se rend compte qu'il y a des cours d'arts plastiques, du coup tout cela prend une autre dimension. Et au lycée il y a une option arts plastiques donc ça devient sérieux. Quand tu me demandes « pourquoi l'art ? » c'est une évidence lorsqu'on est mis dedans. Et puis d'abord parce que ça fait beaucoup de bien et ça devient une sorte de nécessité, comme le fait d'écrire. Très vite, quand tu écris régulièrement et que tu tiens une sorte de journal, tu ne peux pas vivre sans l'écriture, car elle devient une véritable pratique quotidienne.

**Élève** Est-ce qu'il y a des lieux, des endroits, des situations qui t'inspirent particulièrement pour travailler ?

**Damien Gete** Pour travailler je ne sais pas, mais il y a des lieux particulièrement inspirants. Par exemple, la montagne, la forêt. Je marche beaucoup, donc plutôt des lieux dans lesquels on s'engage physiquement et qui te mettent dans des processus de transe.

**Élève** Dans la randonnée, qu'est-ce qui te plaît ? C'est d'éprouver de la fatigue ? Qu'est-ce qui te captive ?

**Damien Gete** Je me dis : « Autant marcher pour voir, pour visiter, pour explorer les lieux plutôt que prendre le



bus ou la voiture... ». Quand j'ai une correspondance dans une ville, j'en profite pour en faire le tour. C'est l'occasion d'apprendre, de se « gaver » du monde, de voir des choses nouvelles. Et puis après dans la marche itinérante un peu plus poussée, il y a un rapport à la solitude qui m'intéresse beaucoup, un tête-à-tête entre le monde et mon corps.

**Élève** Quand considères-tu que ton œuvre est terminée ?

**Damien Gete** Quand je commence à m'ennuyer, quand je n'apprends plus rien. Après une période intense d'actions, je peux abandonner une sculpture pendant longtemps. Je travaille sur une nouvelle pièce pendant ce temps. Mon processus de travail est rythmé de pauses, de sessions de dessin, d'écriture, de marche. Le passage d'une pièce à l'autre, d'une question à l'autre, se fait naturellement. Chaque pièce m'amène à une prochaine étape. Il m'arrive souvent de faire des tentatives de choses que je mets de côté assez vite pour une raison ou pour une autre. Et puis, trois semaines, quatre semaines après, même plusieurs années après, je déterre un truc qui trainait dans l'atelier, et je le réutilise, le prends d'une autre manière et l'intègre à une chose récente. Il y a des morceaux, des fragments qui reviennent bien plus tard dans d'autres pièces. J'utilise mon propre travail comme un matériau. L'œuvre n'est plus sacrée. En fait, je ne considère pas ça comme des œuvres. Je considère ça comme des ...

**Élève** Comme des objets déclencheurs ?

**Damien Gete** Oui des lieux de décharges, des agrégats. Ce sont des amas déposés-là, formés-là, sédimentés-là, cristallisés-là, fossilisés-là qui peuvent se découper en morceaux, se reconfigurer, se déconstruire ou se figer pour de bon. Mais je ne vois pas ça comme des œuvres, je vois ça comme des lieux.

**Élève** Tu parles beaucoup de quête, d'appropriation, donc des choses très personnelles et même la façon dont tu décris tes œuvres comme « des agrégats », est-ce qu'il y a une nécessité de les exposer à autrui ? Finalement tu pourrais choisir de les cacher ou de les garder pour toi ?

**Damien Gete** Parce que ce serait simplement un délire personnel ! En troisième année aux Beaux-Arts j'idéalisais la superposition, la fusion, entre vivre sa vie et faire de l'art... Je me disais : l'expérience de vivre, c'est ça qui est beau ! C'est une table rase où toute chose peut devenir une œuvre d'art. C'est aussi une impasse. Avoir éprouvé cette expérience totale, de croire que tout pouvait se fondre dans une œuvre continue, m'a permis de comprendre qu'il y a des temps à l'art. Il y a une pratique solitaire de l'atelier ou de la marche qui produit des formes par effet d'agrégats dont le pouvoir est de renseigner le spectateur sur un rapport exclusif entre l'artiste et le monde. Je produis une chose, et l'abandonne. Elle devient un lieu où s'est manifesté une expérience du monde dans laquelle chacun peut se reconnaître. Je trouve que l'acharnement à créer est beau et que le spectateur en le constatant peut être touché par cet élan de Sisyphe.

**Élève** Formaliser l'altérité c'est ce que font les artistes, c'est unique, donc il faut avoir une vraie volonté de regarder.

**Damien Gete** Oui il faut regarder, s'impliquer, passer du temps. Depuis que j'ai fait un virage sur des formes anthropomorphiques, le corps humain à échelle 1 engage plus facilement le spectateur dans un rapport d'empathie et d'immersion. ●



# L'empreinte de l'homme sans pieds

**Antoni Collot**

Artiste, cinéaste, docteur en philosophie esthétique et maître de conférences en arts

**C**ouvrer en matière d'empreinte, en terme de vestige (forme négative, matricielle, de pied qui n'est plus mais laisse voir qu'il a été) c'est souvent s'abstenir. Je pourrais m'arrêter là, ne pas faire un pas de plus. Mais j'entends bien qu'écrire sur une œuvre, celle de Damien Gete, par exemple, qui creuse, qui a pour combine de combiner les fragments et donc de souligner la part manquante, c'est en somme venir combler ce qui ne manque pas.

Alors, comment tisser ces mots sans aplanir, ragréer, niveler, pire : colmater les sceaux que la main impressionne dans la matière ? Ce travail, le mien écrivant (peut-être), celui du plasticien agençant (sûrement), est en premier lieu un travail de deuil, entendu comme cicatrisation. C'est comme ça pour ce qui agence le meuble en le pénétrant, le marque : ça le force à cicatriser. La terre mise à nue par le corps qui la foule sèche, craquelle. Arpentant l'exposition, il me faut faire mon deuil, ma cicatrisation, de pans entiers que je n'aurai pas la possibilité de traiter, pas même d'entrevoir tandis que, et c'est là le plus douloureux, chaque œuvre fréquentée (de la série *Totem*, par exemple) érige un territoire neuf, déploie sa possibilité, augmente le sentiment d'impossible embrassement du sujet. J'ai beau circonscrire au maximum mon champ de réflexion, et celui de mon regard, la moindre pièce, la moindre sensation visuelle et spatiale est exponentielle car elle met en scène ce qui reste. C'est l'aporie anxigène qui est mise au jour dans la figure *Fatigue* du cours de Barthes sur « Le Neutre » (Roland Barthes, *Le Neutre : Cours au collège de France*, Seuil, 2002, séances du 18 et 25 février 1978) : ça ne finit pas de se dégonfler.

Une dépouille perpétuelle ou comment produire une négentropie de l'entropie elle-même (pour l'écrire de manière moins hérmitico-universitaire : ou comment produire une composition du chaos lui-même). Là où, contrairement à une recherche sur les pyrites, les *cumulus humilis* ou l'œuvre pour piano et cordes de Beethoven, cette œuvre engage une analyse singulière c'est de par son adéquation avec son manque, l'empreinte creuse une présence qui se fait oublier pour signer une absence qui se fait remarquer.

Je reprends, empreinte du pas qui précède :

Travailler en termes d'empreinte, en termes de vestige (forme négative, matricielle, d'un pied qui n'est plus mais qui laisse voir qu'il a été), c'est parfois se priver. Je risquerais de me limiter à cela, de ne pas faire un pas de plus. Mais je réalise que décrire une œuvre qui fouille, qui conjugue des fractures et souligne ainsi la trace absente, c'est en somme combler ce qui ne fait pas défaut.



Damien Gete, *Plâtre 1*, 2020, plâtre, 100 x 100 x 100 cm.

Alors, comment tramer ces propos sans égaler, aplanir, égaliser, pire : cacheter les stigmates que la main impressionne dans la matière ? Ce travail, le mien qui écrit (peut-être), celui du plasticien qui agence (sûrement), est d'abord un travail de deuil, compris comme une réparation. Il en est ainsi de ce qui ordonne le meuble en le pénétrant, en le marquant : il l'oblige à se réparer.

La terre mise à nu par le corps qui la foule sèche, se fissure. En arpentant l'exposition, je dois faire le deuil, panser, des pans entiers que je ne pourrai pas traiter, ni même effleurer, tandis que, et c'est le plus pénible, chaque œuvre rencontrée invente un nouveau territoire, déploie sa possibilité, accroît le sentiment d'étreinte impossible du sujet. Même si je circonscris au maximum mon champ de réflexion et celui de mon regard, la moindre sensation visuelle et spatiale est exponentielle car elle met en scène ce qui reste. C'est l'aporie anxigène qui est mise en évidence dans la figure *Fatigue* du cours de Barthes sur « Le Neutre » (Roland Barthes, *Le Neutre : Cours au collège de France*, Seuil, 2002, séances des 18 et 25 février 1978) : ça ne finit pas de se dégonfler.



Dépouillement qui ne fini pas de se dégonfler. Ou comment générer de la création depuis l'entropie elle-même, comment générer la composition du chaos lui-même ? Contrairement à l'étude d'objets positifs cette œuvre appelle une analyse singulièrement négative (apophatique dirait le théologien) de par son adéquation au manque qui la constitue, l'empreinte creuse la présence qui se fait oublier. Elle signe l'absence : un vestige. ●

# Ruines, vertiges, vestiges

Avec Hugo, Cuvier, Balzac et quelques autres...

**Adeline Liébert**

Professeur de lettres modernes en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

**V**estiges et ruines, vertiges et vestiges, les jeux de la synonymie et de la paronymie peuvent-ils éclairer le sens d'un mot qui seul sonne déjà comme une promesse de poésie ?

**Vestiges.** Le mot s'ouvre dans un suspens que mène l'élan de la première consonne fricative jusqu'à l'alvéolaire sourde « vess », tendu bientôt par l'occlusive « t » par le biais de laquelle le « è » ouvert s'appointit dans l'aigu, suivant une tension que vient résoudre la nouvelle fricative « ge ». « ves-ti-ges »... Le mot semble appeler sa propre résonance, signifier la disparition d'un son dont demeurerait une trace. Il s'agit d'un emprunt au latin classique *vestigium*, qui désignait la « semelle » ou la « plante du pied », ou encore la « trace de pas ». Les vestiges sont des restes et des indices, les témoignages d'une vie qui s'est absentée. En tant qu'ils invitent à la reconstitution, qu'ils contiennent l'idée de la forme entière à laquelle ils appartenaient, les vestiges se distinguent des ruines, qui au sens étymologique renvoient à un effacement, à des débris, des débris, et qui entament ainsi la réalité d'une présence anachronique.

Il a d'abord été d'usage de ne voir dans les ruines qu'un amas de vieux murs. Du Bellay est sans doute un des chantres les plus renommés de ces signes d'une grandeur passée et perdue. Intéressantes uniquement comme témoignage du temps écoulé et de la mortalité des civilisations même les plus glorieuses, les ruines renvoyaient à des désastres ou soulignaient la fragilité de toutes choses, même, surtout, les plus solides<sup>1</sup>.

Pourtant, avec la mode aristocratique du « Grand tour » puis l'émergence d'une sensibilité romantique, on s'est mis à aimer les ruines et à rêver auprès d'elles, tel Hugo devant les ruines de Montfort-L'Amaury :

*Je vous aime, ô débris ! et surtout quand l'automne  
Prolonge en vos échos sa plainte monotone.  
Sous vos abris croulants je voudrais habiter,  
Vieilles tours, que le temps l'une vers l'autre incline,*



*Et qui semblez de loin sur la haute colline,  
Deux noirs géants prêts à lutter.*<sup>2</sup>

Tandis que les poètes regardaient les ruines pour méditer sur le temps inexorable, ou pour rêver mélancoliquement au passé, les savants les observaient, et ont vu en elles des vestiges, c'est-à-dire des traces à partir desquelles reconstituer rien moins que l'histoire de la création.

Ainsi le méconnu Robert Chambers a-t-il publié en 1844 un ouvrage significativement intitulé « *Vestiges of natural history of creation* ». Dans la lignée des naturalistes du début du siècle, et juste avant Darwin, Chambers s'intéresse aux fossiles et à tout ce que les sols contiennent de résidus d'êtres ayant vécu dans des temps immémoriaux. On comprend son utilisation du mot vestige, qui dans son ouvrage est souvent un synonyme de « fossile ». On peut noter que de son côté, le naturaliste et paléontologue Cuvier (1769-1832) utilisait tantôt le terme « vestige », tantôt le terme « ruine ».

Par exemple on relève quatre fois le mot « ruine » ou un de ses composés, et deux fois le mot « vestige » dans « l'exposition » de son *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, un essai dans lequel il se propose notamment de



comprendre les développements et les extinctions des espèces animales. Tandis qu'il emploie le mot « ruine » dans son sens propre, le terme « vestige » désigne sous sa plume des traces. On retrouve par ailleurs une métaphore intéressante lorsqu'il se désigne lui-même, au tout début de son ouvrage, comme un « *antiquaire d'une espèce nouvelle* », ayant appris à « restaurer » « *les débris osseux dont les couches superficielles du globe sont remplies* », les « *monuments des révolutions passées* » dont il serait parvenu à « *déchiffrer le sens* »<sup>3</sup>. Cette ambition de faire revivre dans les esprits des choses disparues a fasciné Balzac, ainsi qu'on le constate dans la présentation dithyrambique qu'il fait du savant au début de « *La peau de chagrin* » :

Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les œuvres géologiques de Cuvier<sup>4</sup> ? Emporté par son génie, avez-vous plané sur l'abîme sans bornes du passé, comme soutenu par la main d'un enchanteur ? En découvrant de tranche en tranche, de couche en couche, sous les carrières de Montmartre ou dans les schistes de l'Oural, ces animaux dont les dépouilles fossilisées appartiennent à des civilisations antédiluviennes, l'âme est effrayée d'entrevoir des milliards d'années, des millions de peuples que la faible mémoire humaine, que l'indestructible tradition divine ont oubliés et dont la cendre entassée à la surface de notre globe y forme les deux pieds de terre qui nous donnent du pain et des fleurs. Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle ? Lord Byron<sup>5</sup> a bien reproduit par des mots quelques agitations morales ; mais notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus<sup>6</sup> des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammoth. Ces figures se dressent, grandissent et meublent des régions en harmonie avec leurs statures colossales. Il est poète avec des chiffres, il est sublime en posant un zéro près d'un sept. Il réveille le néant sans prononcer des paroles artificiellement magiques ; il fouille une parcelle de gypse, y aperçoit une empreinte, et vous crie : Voyez ! Soudain les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule ! Après d'innombrables dynasties de créatures gigantesques, après des races de poissons et des clans de mollusques, arrive enfin le genre humain, produit dégénéré d'un type grandiose, brisé peut-être par le Créateur. Échauffés par son regard rétrospectif, ces hommes chétifs, nés d'hier, peuvent franchir le chaos, entonner un hymne sans fin et se configurer le passé de l'univers dans une sorte d'Apocalypse rétrograde. En présence de cette épouvantable résurrection due à la voix d'un seul homme, la miette dont l'usufruit nous est concédé dans cet infini sans nom, commun à toutes les sphères et que nous avons nommé LE TEMPS, cette minute de vie nous fait pitié. Nous nous demandons, écrasés que nous sommes sous tant d'univers en ruines, à quoi bon nos gloires, nos haines, nos amours : et si, pour devenir un point intangible dans l'avenir, la peine de vivre doit s'accepter ?

Damien Gete, *Développements*, 2019  
Vue de l'installation, dimensions variables

# Vestiges du vivant

## Chimère de Damien Gete

Alexandre Rucar

Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



Damien Gete, *Développements*, 2019  
Vue de l'installation, dimensions variables

Balzac décrit ici le vertige qui ne peut manquer de saisir quiconque dirige ses pensées vers les profondeurs du temps dont nous sommes la dernière arête, vouée à son tour à s'estomper vers le passé tandis que de nouveaux présents n'en finissent pas d'advenir. Des images des temps géologiques et de leurs traces dans le présent se bousculent dans ces quelques lignes aux élans fantastiques, comme s'il fallait, pour recréer le passé, nécessairement convoquer le surnaturel, avec ces colosses, ces géants et ces dragons... Il y a de quoi se sentir happés par le « néant » ainsi « réveill[é] », et chuter dans un vide abyssal avant de finir « écrasés » « sous tant d'univers de ruines ». Mais ce fatras de débris, Cuvier le domine et nous invite à le comprendre puisqu'il l'explique et l'organise, puisqu'il reconstitue tout ce que le temps destructeur a englouti. Aussi le savant est-il poète. Il recrée ce qui n'avait plus d'existence, donne une forme immortelle au périssable en restituant au monde des mondes disparus.

En cela Cuvier rejoint Hugo célébrant les ruines du château de Montfort l'Amaury qu'il a sous les yeux. La comparaison des deux tours inclinées l'une vers l'autre avec des « géants prêts à lutter » renvoie à ce spectre du temps passé que l'on conçoit mieux à partir de légendes immémoriales. Certes, la tonalité est beaucoup plus mélancolique que chez Balzac. D'un côté le geste grandiose de Cuvier, de l'autre la voix songeuse de Hugo. De l'épopée on passe à l'élegie :

**Mes yeux errent, du pied de l'antique demeure,  
Sur les bois éclairés ou sombres, suivant l'heure,  
Sur l'église gothique, hélas ! prête à crouler,  
Et je vois, dans le champ où la mort nous appelle,  
Sous l'arcade de pierre et devant la chapelle,  
Le sol immobile onduler.**

**Foulant, créneaux, ogive, écussons, astragales,  
M'attachant comme un lierre aux pierres inégales,  
Au faite des grands murs je m'élève parfois.  
Là je mêle des chants au sifflement des brises ;  
Et, dans les cieus profonds suivant ses ailes grises,  
Jusqu'à l'aigle effrayé j'aime à lancer ma voix !**

**Là quelquefois j'entends le luth doux et sévère  
D'un ami qui sait rendre aux vieux temps un trouvère.  
Nous parlons des héros, du ciel, des chevaliers,  
De ces âmes en deuil dans le monde orphelines ;  
Et le vent qui se brise à l'angle des ruines  
Gémit dans les hauts peupliers !**

Le poète comme le savant s'appuie sur des ruines pour transcender le vertige et créer une forme - système de classification, poème -, des images, une atmosphère, qui insinuent dans le présent ce qui aurait pu n'être que débris ou décombres. Nous avons appris à voir des vestiges dans les ruines, à être sensibles à leur beauté, à entrevoir la vie dont elles portent la trace. Mais il faut le génie de l'imagination créatrice, la puissance de l'invention, pour entr'ouvrir les portes refermées par le temps et animer les vestiges. ●

1- « Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit/Reste de Rome, Ô mondaine inconstance/ Ce qui est ferme est par le temps détruit/Et ce qui fuit, au temps fait résistance », *Les Antiquités de Rome*, 1558

2- Victor Hugo, « Aux ruines de Montfort-L'Amaury », *Odes et Ballades*, 1828.

3- Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe*.

4- Lord Byron (1788-1824) est un des plus illustres poètes de l'histoire littéraire de la langue anglaise, et un des grands représentants du mouvement romantique.

5- La comparaison renvoie à la mythologie grecque. Pour défendre ses compagnons et selon la volonté des Dieux, Cadmos a tué un redoutable dragon, puis a enfoui les dents du monstre dans la terre. De cette semence sont nés les fondateurs de la cité de Thèbes.

Intitulée *Chimère*, la sculpture réalisée en 2019 par l'artiste Damien Gete met à jour une nouvelle vision du concept de totem. Cette œuvre est une céramique, mesurant deux cent vingt centimètres de hauteur. Elle a été réalisée avec la participation des habitants de Saint-Vincent-de-Durfort, dans le département de l'Ardèche. La sculpture se compose de treize parties, empilées les unes sur les autres. Certaines de ces parties sont constituées d'éléments qui appartiennent au domaine animal.

Ainsi, du premier morceau de la sculpture, à même le sol, s'échappe un membre pourvu de griffe. La physionomie de ce membre l'apparente à une patte de félin, tandis qu'une certaine souplesse s'en dégage, comme s'il s'agissait d'un invertébré (poulpe, mollusque). Sur le septième morceau, il est possible de distinguer plusieurs tentacules sculptés. Sur un morceau supérieur, la présence de cornes fait immédiatement penser aux bovins. La verticalité de cette sculpture et ces éléments d'animaux inscrivent l'œuvre de Damien Gete dans l'univers des totems. Or, que signifie réaliser un totem au XXI<sup>e</sup> siècle ?

Popularisé comme sculpture indienne, tel un phare dans le village, le totem a en réalité une origine symbolique et spirituelle plus forte : le mot « totem » trouve son origine dans la langue algonquine des Ojibwas, particulièrement répandue autour des Grands Lacs Nord Américains. Pour les Ojibwas, le mot « oteman » renvoie à une relation collective, de parenté. Certains de ces groupes sont organisés en clans, dont les noms sont apparentés aux animaux. Ainsi, si nous prenons cet exemple, « Makwa nitotem » signifierait « l'ours est mon clan ». En un sens, le totem est à l'origine le groupe d'individus qui se réunit sous un nom animal. L'ethnologue Anne Stamm écrit, dans *Totémisme, Résurrection, Réincarnation Mort et Métamorphose en Afrique Noire* : « un "totem" est un animal, un végétal, voire un objet fabriqué qui est considéré non seulement comme le parrain du groupe ou de l'individu mais comme son père, son patron ou son frère : un clan se dit parent de l'ours, de l'araignée ou de l'aigle ». Sous l'égide de la figure paternelle se trouve le lien d'unité d'un collectif, mais aussi celui de protection. Le totem n'est pas sans analogie avec l'œuvre de Damien Gete : la dimension



collective est importante dans cette sculpture, puisqu'elle résulte d'un travail de groupe, et l'artiste poursuivra aussi ce travail participatif dans le cadre de sa résidence à L'être lieu en 2021.

En effet, Damien Gete propose différents ateliers durant cette résidence : d'un côté, il insiste sur la notion de «*contexte*», qui signifie ce qui est présent à l'instant – en un sens, ce contexte implique les étudiants de la classe préparatoire en spécialité arts plastiques.

La dimension collective dans sa résidence prend la forme, dans la première partie de la résidence, de la réalisation d'un four collectif afin de faire cuire des réalisations en argile. L'artiste cherchait à assembler toutes les réalisations des étudiants en un seul bloc – en un sens, réunir la pluralité des étudiants en un collectif, qui s'incarnerait dans un totem final. Dans la seconde partie de sa résidence, il propose aux étudiants d'amener un objet qui leur est personnel, afin de le mouler et d'en faire une sculpture commune. Il est possible de lier ces recherches artistiques à l'idée qu'Anne Stamm développait : un totem est la réalisation «*d'un objet fabriqué*».

L'individualité des étudiants devient une force créative collective, prenant forme dans ces sculptures hybrides à partir des réalisations de chacun. Or, si le totem est la filiation à un animal fort, dans l'œuvre *Chimère*, la pluralité des animaux présents construit une harmonie entre tous les éléments, et le rapproche d'avantage des pratiques de «*poteaux monumentaux*», présents à Alert-Bay en Colombie Britannique par exemple.

En effet, sur ces totems, on observe une présence d'animaux divers : des aigles, des loups, etc. Toutefois, tous ces animaux sont présents car ils ont un lien avec le clan : emblème familial, figure protectrice. Dès lors, leurs totems se composent de figures animales fortes, parfois d'êtres humains aussi (dans la sculpture de Damien Gete, l'humain n'est pas présent, si ce n'est peut-être sur l'avant dernier morceau où des signes raisonnés sont présents, comme des croix), dans une volonté de retranscrire l'histoire de la famille.

Ces totems servaient aux populations à marquer le territoire : ils étaient le signe qu'une terre était possédée par un peuple autochtone. En revanche, si les animaux sont sculptés en entier dans les totems, dans *Chimère*, ils sont présents par métonymie. Le titre de l'œuvre semble alors prendre tout son sens : le totem de Damien Gete ne présente pas plusieurs animaux, mais une seule créature, hybride, voire monstrueuse. En effet, l'ensemble de l'œuvre forme comme un corps entier, avec à son sommet une tête de monstre, d'où émanent deux cornes. Dans la mythologie grecque, une chimère est une créature constituée de différentes parties animales : une tête de lion, un corps de chèvre et une queue de dragon. En génétique, la chimère est un organisme formé de plusieurs cellules génétiquement distinctes.

De fait, que ce soit dans sa définition commune ou scientifique, la chimère renvoie à l'idée de présence d'éléments hétéroclites, formant un tout. Ainsi, l'artiste retranscrit cette séparation des éléments par la diversité présente dans son totem : chaque partie est différente,



dans les éléments animaux qu'elle présente, mais aussi dans la matérialité même du totem. La structure du totem est en soi une chimère. Il est possible de noter également la présence d'une tête de licorne qui forme la dixième partie du totem : ce motif est récurrent dans l'imaginaire du Moyen-Âge, accentuant ainsi le caractère hybride de l'œuvre. Le traitement de cette partie est très esquissé : les yeux et les narines sont des traits, la corne semble schématisée, et la présence du cœur font que cette partie se détache légèrement des autres. Pour autant, la corne et l'oreille gauche semblent entourer la partie supérieure, comme une armature qui assurerait le maintien de l'œuvre.

En outre, *Chimère* de Damien Gete entre en résonance avec l'idée que l'on se fait du totem : un objet de rite sculpté et peint, empreint de symbolisme. Le totem de Damien Gete ne semble pas célébrer un groupe, une famille, un clan, mais il semble être le témoignage du lien qui unit les membres d'un même groupe : la vie.

En effet, si la sculpture est riche d'éléments animaliers, elle fourmille de vivacité. La faune et la flore sont en équilibre : sur le deuxième morceau qui compose la sculpture, il est possible de distinguer des formes proches de celles des feuilles. Sur le huitième et sur le onzième morceau, l'artiste semble représenter des coraux, créant ainsi un lien entre la terre et la mer. Le quatrième morceau est épuré : sa surface semble lisse

mais abîmée, comme un arbre dont on aurait enlevé l'écorce. Ce morceau même participe de la célébration de la nature, comme protectrice des animaux. Il ne s'agit plus de se reconnaître sous une figure animale, mais de vénérer les forces plus grandes, plus vastes de la nature. En ce sens, la forme sculptée sur la droite de cette partie de la sculpture semble être un cœur, ou quelque autre organe. C'est à la fois un symbole de la vie, mais aussi une trace d'un système, d'une organisation, d'une hiérarchie, car le cœur fait partie d'un tout, comme une société ou un clan. Cette partie sculptée semble être animée d'une vitalité qui lui est propre : les extrémités sont recourbées, la présence de couleurs chaudes (un rouge orangé) donne un sentiment de pulsation. Il est intéressant de la mettre en parallèle avec le cœur gravé dans le totem au dixième morceau, comme une reprise de ce motif mais de manière plus complexe.

Cet organe sculpté émerge d'un orifice, presque animé par une volonté : la circonférence de sa base étant plus large que le trou dans le totem, cet élément sculptural nous fait songer à des invertébrés qui peuvent se mouvoir dans de petits espaces, telles les pieuvres par exemple qui ont la faculté de se glisser dans de minuscules interstices. Cette liberté de la matière lui donne un aspect organique puissant. De même, l'alternance des couleurs entre les différentes parties produit un rythme visuel : plusieurs parties aux tons marrons, gris, précèdent ou succèdent des parties orangées. Ainsi, des zones seraient en quelque

sorte «*éteintes*», figées, alors que d'autres parties du totem semblent vives, animées par une forme de magie, de puissance supérieure.

De plus, alors que les totems indiens apparaissent fixes, dans le sens où une certaine rigueur les tient dans leur représentation, créant un maintien dans une verticalité écrasante, la sculpture de Damien Gete prête une attention particulière à la matière. Asymétrique, elle fait sortir de son mât principal différents éléments dans différents sens : le septième morceau est particulièrement révélateur : des tentacules sortent de plusieurs orifices. De fait, l'œuvre de Damien Gete apporte une certaine instabilité, qui lui donne un sentiment de vie, d'organe qui bouge faiblement.

Ainsi, la sculpture *Chimère* s'ancre pleinement dans les filiations du totémisme : à la fois dans ses composantes esthétiques, mais aussi dans sa réalisation collective. La sculpture de Damien Gete suggère cependant une vitalité qui lui est propre, la matière se veut libre, vivace, mouvante. Le totem ici est comme un réceptacle duquel sortirait toute sorte d'être vivant, en vue d'un fourmillement de la vie. Il ne s'agit plus de considérer le totem comme l'incarnation fixe de symboles pour l'humain, mais d'en faire le point d'origine de la matière chaude, vivante. ●



Damien Gete, *Chimère*, 2019  
Céramique, émaux par raku,  
20 x 20 x 220 cm.



Damien Gete, *Haut-relief 1*, 2021  
Plâtre sur bois, 130 x 90 x 10 cm



Damien Gete, *Par le moindre vestige*, 2021, cire, bois, plâtre, polystyrène, végétaux, 120 x 60 x 155 cm.

Exposition du 8 au 30 novembre 2021



[www.hdusiege.org/damien-gete](http://www.hdusiege.org/damien-gete)



Damien Gete

## *Par le moindre vestige*

Le travail de Damien Gete est partagé en deux hémisphères, celui du continu et celui du ponctuel. Le flot continu est donné à voir sous forme de palimpsestes constitués de notes, de dessins et d'images aux dimensions variables. L'étonnement sur le monde ne cessant pas, les chroniques s'alimentent de tout pour faire forme. Dans ce flux permanent, la performance marque le temps comme par points sur une partition dont demeure la trace d'un passage. Sous forme d'objets ou de sculptures, ces mues témoignent d'une présence et d'un passé déjà conjuré.

La double résidence à L'H du Siège à Valenciennes d'avril à juin 2021, puis à L'être lieu à Arras depuis septembre 2021, permet de mettre à l'épreuve ce processus de création dans des contextes différents et de lier les lieux. Le fruit de cette expérience sera visible du 8 au 30 novembre 2021 avec l'exposition « *Par le moindre vestige* » cherchant à réconcilier l'hémisphère de l'immédiateté avec celui du passé. Une réflexion sur le temps à travers la célébration de « *ce qui est* » avec « *ce qui a été* ».

Cette exposition s'inscrit dans le programme Watch This Space, porté par 50° nord - réseau transfrontalier d'art contemporain. Il a la particularité de faire découvrir la jeune génération d'artistes actif-ve-s dans la Région Hauts-de-France et la Fédération Wallonie-Bruxelles.



[www.50degresnord.net](http://www.50degresnord.net)





« À considérer l'artiste en quête, je ne peux l'envisager que se déplaçant, mouvant, passant d'un lieu à un autre, disponible à ce qu'il voit, à ce qu'il vit. D'autres diront qu'il pourrait boire les choses comme une éponge, qu'il est une sorte de récipient où elles coulent, un lit où se déposent des sédiments, une vacance que l'horreur du vide vient combler. L'artiste serait un marcheur dans le temps, il traverse les jours, se chargeant toujours des choses qu'il voit et des choses qu'il vit. C'est en se délestant, que le tas de ses fripes, de ses sacs et de ses bagages fait forme et donne à voir la substance de son précédent parcours.

De la performance à la sculpture, mon travail cherche à interroger les matières dans leur capacité à porter les traces de l'action du corps. Dans l'atelier, les gestes sont brefs et nombreux. Ils s'agglutinent, se répondent et se contredisent sur le lieu de la sculpture. Ainsi la sculpture est à la fois une scène où s'improvise une danse, un piétinement entêtant, le totem d'un rituel, un journal pesant. »

**Damien Gete**

## Damien Gete, la place des formes

Par Emmanuelle Polle, autrice

*Je n'avais pas le temps de m'y attarder, il fallait rejoindre la salle, rencontrer les étudiants. Si je m'arrêtais face à elles, j'allais être en retard. Mais l'œil est plus malin que les jambes, il traîne, il enregistre, il classe, il distingue. J'allais vite pourtant mais pas assez pour ne pas accueillir Don Quichotte et son cheval aux flancs creux. J'ai résisté, c'est énervant les références, mais il y avait ce plat dans mon placard, dessiné par Picasso, noir et blanc, et l'homme de la Mancha, solitaire et droit s'est fait une place dans mon esprit et est venu coloniser mon attention.*

*Pardon Damien, Pablo était sur le chemin.*

*Et puis, plus tard, je suis retournée les voir. J'aime tourner autour des sculptures et sentir ce flot de mots qui ne manque jamais de surgir. Tout parle, pourvu qu'on accepte de bavarder. Sans le savoir, j'ai fait le chemin à rebours, je me suis approchée en premier de celle qui fermait la marche, justement c'était un marcheur. Amputé d'une fraction de sa cuisse gauche, blanc du corps absent, des pieds réduits à des briques, il était stable pourtant. Il observait le monde, à l'abri de son masque, un dentier sournois à distance de sa face. Venise est arrivée sans que je ne cherche à la dissuader de sa visite. La mascarade pouvait commencer.*

*Puis j'ai fait face à celui que j'avais pris pour Don Quichotte. Plus je l'encerclais, plus il me semblait en fait issu de la grande famille des chevaux de Troie. Ceux qui ont des tiroirs à double fonds. « La sculpture comme lieu où cohabitent des formes plurielles et contradictoires est le lieu du débat, la place publique des formes », avait écrit Damien Gete sur des papiers que piétinait l'animal. Ils n'étaient pas là pour être lus. Mais mourir et renaître étaient deux mots qui échappaient à l'invisible. L'animal avait un pelage de branches et de feuilles mortes. Couvert de coulures de cires, il semblait doux, au moins dans sa colorimétrie. Il était comme un lever de soleil d'hiver, rosé, bleuté, violine.*

*Dans mon cheminement tranquille, il me restait deux directions. Un mur où s'étirait une série de tableaux en volume ou quelque chose de plus pyramidal, fait d'amoncellements de bras et de jambes évidés. Il était difficile de ne pas se sentir aimanté par cette scène de désastre où blanchies de bandes de plâtres, des carcasses semblaient tenues les unes aux autres par une intrigante nécessité. Quelqu'un, Damien peut-être, s'était heureusement sauvé de ces enchevêtrements où chaque lambeau en agrippait un autre. Des vagues de cire rouges et brunes tranchaient dans le blanc du plâtre, des entrailles s'affaissaient, déjà des fentes se créaient. Des doigts, sectionnés à vif, faisaient craindre une violence et une douleur insurmontables. Le Radeau de la Méduse était dans tous les esprits. Je divaguais, comme chez les entomologistes, vers un éclaté.*

*Le mur était couvert de plaques de plâtres gravées, datées, sculptée. Les dates se suivaient, il y avait une linéarité qui se lisait de gauche à droite. L'analogie avec des ex-voto était immédiate mais comme je ne savais plus très bien ce que ce mot signifiait, je ne me suis pas arrêtée à l'idée de symbole. J'étais terrifiée de reconnaître les morceaux de doigts tranchés et ôtés au « Radeau ». Il y avait là des osselets de pieds qui semblaient vouloir danser malgré le plâtre qui les engluaient, malgré la cire, la craie, les herbes coulées. J'étais effrayée d'un autoportrait, bouche tue, de ce si jeune artiste. Je le voyais pourtant si je levais la tête s'affairer dans la salle au loin, ses cheveux ondulés, la finesse de sa silhouette, le sourire deviné sous le masque. Les ex-voto ne sont-ils pas des compagnons des cryptes ? Ne sont-ils pas des adresses pour communiquer avec des morts ? Mon œil continuait de jouer avec ces deux visions d'un même, le vivant et le mort. Je savourais la force de la jeunesse de Damien Gete et ce qu'il avait su faire émerger de mots et d'images, de sentiments et bientôt de souvenirs. Encore et encore, plutôt la vie.*

# Ce matin-là

## Appréhender le vestige

Garance Dezeque

Étudiante en hypokhâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



Me voilà à observer l'œuvre de Damien Gete depuis l'espace vide à la tuyauterie apparente, indéniablement blanc, profondément industriel: un héritage de son passé d'école de mécanique. Et alors que devant moi l'argile s'étend à perte de vue, il me vient en bouche un goût de fer, et je crois presque entendre le vrombissement des scies. Car le travail de Damien Gete a cette capacité indescriptible de vous rappeler ce qui n'est plus.

« Par le moindre vestige », parce qu'à observer son exposition ce matin dans cette salle froide, alors qu'à ma droite le soleil se lève à peine, j'ai le sentiment d'assister à quelque chose de grand.

À la place du bois sur lequel s'élèvent les statues, je vois l'écharde que je m'étais plantée dans le doigt l'été de mes huit ans, et l'odeur du plâtre fait défiler devant mes yeux les « momies » de Pompéi. L'enchevêtrement des membres, l'accumulation, la frustration, les feuilles d'automne qui tombent et qui meurent, ici cristallisées à jamais en action. Des cycles perpétuels, des journaux intimes, des détails, des rires à jamais figés dans le temps.

Alors que je me tourne vers « Monument pour un imaginaire », surgissent alors des ruines aztèques, des siècles et des siècles de guerres et d'empires, la rage étouffante et les larmes de colère d'un cœur profondément humain.

À observer ces œuvres ce matin-là j'ai le sentiment d'assister à quelque chose de grand. Parce qu'autour de moi l'espace blanc s'emplit, et je crois entendre au loin des bruits de pas et des souffles, et des respirations haletantes, des cris de détresse et des passions déchirantes. Je vois le blanc se changer en beige; un beige humain un beige de peau, alors que les mains et les pieds s'entremêlent. Sur une plaque de bois trône un totem de plâtre, mais moi j'y vois le conflit intérieur de tant de temps passer à se mépriser. Car c'est cela aussi le travail de Damien Gete : le reflet du monde qui s'écoule, mais aussi la capture intimiste d'une intériorité. Derrière ces plaques qui s'enfoncent et qui percent le corps, je vois des nuits d'insomnies, des vents froids, des remords. Je vois à quel point c'est dur d'être vivant, d'être humain, à quel point c'est dur d'être tout simplement : être.

Damien Gete, *Monument pour un imaginaire*, 2021  
Plâtre, cire, bois, polystyrène, papier, plexiglas  
400 x 400 x 235 cm.  
Exposition à L'être lieu, novembre 2021



Et je reprends mon souffle sans même savoir depuis quand je ne respirais plus.

À observer le travail de Damien Gete ce matin-là dans la salle blanche, j'ai le sentiment d'assister à quelque chose de grand, parce que j'ai le sentiment d'assister à quelque chose d'humain. Quelque chose de vivant, quelque chose qui pulse, qui bat, qui se débat, qui grogne et qui bout. Et dans la salle vide le silence règne alors que l'art hurle.

Et c'est fou comment quelque chose de si vivant peut se transmettre par la ruine, car au final, c'est ce que c'est : des ruines de moments, des temples, des hommages, des heures de rituels, des instincts sacrés, emprisonnés, des milliers de secondes dans des bocaux, une ode à ce qui n'est plus. Est-ce que ce n'est pas cela que d'être humain ? Chaque jour alors que l'on parcourt les rues qui nous sont si familières, ne réalisons-nous pas que des

générations de pas, de rires, de souffles, parcouraient nos rues bien avant nous ? Être vivant c'est vivre dans un monde de ruine, vivre parmi les vestiges et les défunts.

Ne lit-on pas sur des réalités qui ne sont plus les nôtres ? En écoutant les voix des hommes qui nous précèdent, en observant des œuvres qui ne nous appartiennent pas, en parlant une langue dont chaque mot trouve ses racines dans une langue morte ?

### *Le monde est une fleur qui fane*

Et je pense que c'est pour cela que ce matin-là, à observer le travail de Damien Gete dans la salle blanche, j'ai le sentiment d'assister à quelque chose de grand : car c'est en observant ce qui n'est plus que je me rappelle que moi, je suis belle et bien vivante. ●

Damien Gete

# Chemin faisant

Karim Ghaddab

Critique d'art



Parmi les innombrables différenciations au sein des manières de produire une œuvre d'art, on pourrait repérer deux types de conduite. Certains artistes conçoivent un projet, lui-même lié à une problématique plus ou moins rigoureusement définie, projet qui est ensuite mis à exécution selon une constellation d'options et de contraintes de tous ordres. D'autres s'aventurent dans le matériau comme on part en expédition, sans plan ni boussole, arpétant les possibilités techniques, expérimentant les gestes et les procédures, se laissant guider par la curiosité d'un instant, avant de bifurquer vers une forme tout autre ou de revenir, souvent, sur leurs pas, reprenant ce qui avait été vite dépassé.

Au cours de ses recherches, Damien Gete produit beaucoup d'écrits, sur divers supports : notes, réflexions, projets, journal, etc. L'écriture occupe donc une place centrale dans son travail, aussi bien en amont (dans les phases préparatoires) qu'en aval (dans la forme plastique de nombreuses de ses sculptures). Matériellement, l'écrit a véritablement fonction de socle pour plusieurs œuvres réalisées en 2021 : *Monument pour un imaginaire* ou *Par le moindre vestige* sont posés sur des empilements de grandes feuilles de papier couvertes d'inscriptions et de notes, au demeurant peu lisibles, révélant en cela que leur fonction est passée et déplacée. Passée parce que ces textes ont d'abord servi à l'artiste dans une phase préparatoire et qu'ils ont davantage fonction de mémoire et d'enregistrement de ce temps long, sans véritablement être destinés à un regardeur-lecteur. Déplacée parce que, renonçant à l'énoncé clair, intelligible et partageable, ces textes accèdent à d'autres fonctions, plus plastiques. Les feuilles de papier définissent, au sol, la zone d'occupation de la sculpture comme peut le faire, dans un contexte plus classique, un socle ou un cordon. Visuellement, elles opèrent une rupture avec le sol environnant, quel qu'il soit : dans une *white cube*, elles introduisent une forme de chaos vivant, alors que dans un lieu plus confus (carrelage, parquet, éléments parasites, etc.), elles créent au contraire l'homogénéité qui permet à la sculpture d'exister de manière autonome. En d'autres termes, plutôt que sur un socle, les sculptures sont placées sur une scène, un espace qui prend son importance lorsque l'on sait que Damien Gete vient de la performance.

L'ensemble intitulé *Journal* (2019) révèle la centralité et l'ambiguïté de l'écriture. Il s'agit de grandes feuilles (120 x 80 cm) couvertes de textes manuscrits au feutre ou au crayon à papier, de lignes et d'aplats de couleurs peints à l'acrylique, plus rarement de dessins de paysages ou de natures mortes au graphite et même quelques articles de dictionnaire découpés et collés (définitions des mots "cible", "repos", "expérience"). L'ensemble est badigeonné de colle et d'argile blanche, opération qui confère une certaine rigidité aux feuilles de papier et les tire donc du côté de l'objet et de la sculpture. Ici, au contraire des "socles" des sculptures, les textes sont souvent très lisibles et rendent compte des observations et questionnements qui sont au cœur, et comme le moteur, du travail de l'artiste. Quelques exemples : « impasse » / « repartir à zéro » / « réinitialisation » / « réappropriation » / « tout est matière » / « les choses sont fortes » / « la beauté est toujours en train de se faire, la beauté est toujours en train de se produire » / « devenir synchrone avec son contexte » / « la vérité c'est les grillons dans un bruit de voiture, le crépitement du feu et la fête foraine au loin » / « le seul travail est celui du présent » / « l'écriture fait semblant de travailler » / « pas besoin de se relire ». L'accumulation des textes, la date parfois mentionnée, ainsi que la nature des interrogations portant sur le travail artistique témoignent du caractère intime de ce journal. Pour autant, lorsque le diariste se fait sculpteur, c'est le texte qui change de nature : de privé, il devient public et d'outil, il devient forme en soi (le vernis d'argile blanche liquide ayant valeur d'achèvement et d'intronisation dans la logique de l'exposition).

Cette pétrification du texte franchit un pas supplémentaire dans *Ex-voto* (2021) puisqu'il s'agit d'une composition de rectangles de plâtres portant l'empreinte de différents objets mais aussi des inscriptions textuelles en relief. Chaque carreau correspond à une journée et en porte la date, rejoignant ainsi la dimension d'éphéméride ainsi que la nature hétérogène des notes qui peuvent y être portées, depuis la simple observation météorologique jusqu'au questionnement métaphysique. 19 mai : « La recherche d'un endroit pour disparaître ». 24 mai : « Rien à déclarer ». 25 mai : « Averses orangeuses ». Apparaissent aussi des empreintes diverses, principalement de deux ordres :

d'une part des objets banals et mal identifiés mais dont le registre iconographique (colonnettes, feuilles d'acanthe) évoque une esthétique néo-classique, et d'autre part, des moulages de parties de corps, visages et mains. Le carreau de plâtre qui présente le moulage de visage le plus complet porte aussi l'inscription « Bas-relief » (au-dessus de l'image) et « Autoportrait » (sous l'image), révélant ainsi ce que l'on pouvait soupçonner : tous ces moulages sont des empreintes du corps de l'artiste lui-même. C'est donc à un curieux télescopage des temps et des regards que procède cette œuvre : un corps vivant se pétrifie en statue, l'instant d'une journée se fige définitivement, les mains ne sculptent pas et ne modèlent pas mais leur image "parfaite" émerge du plâtre, le visage que nous regardons à les yeux clos... Il y a bien entendu quelque chose de Pompéi et des masques mortuaires, notamment les *imagines* romaines, quelque chose d'archaïque dans cet *Ex-voto* qui fait se télescoper la ruine archéologique et l'instantané des jours tel qu'Instagram en donne une version contemporaine.

Cette forme d'archaïsme – au sens d'archétypes trans-historiques – rejoint l'imaginaire des monstres et des créatures mythologiques qui hantent toutes les cultures traditionnelles. Jamais Damien Gete ne se livre à une approche illustrative de telle ou telle légende, mais une sculpture comme *Par le moindre vestige* est un agglomérat de matériaux qui s'apparente à un animal composite, toison fangeuse, pattes multiples et grêles, pourvue de mains et de pieds humains, tête massive et informe, entre le phacochère et l'éléphant. Si mystère il y a, il ne tient cependant pas à la réalisation : nul effet spécial, ni trompe-l'œil, ni prouesse technique, ni "maquillage". Tout est dévoilé, comme une planche anatomique d'une sirène ou d'un yéti. L'ossature est constituée de tasseaux de bois apparents ; les mains et les pieds sont des moulages en plâtre de ceux de l'artiste et le "pelage" est fait de rameaux et feuilles d'arbres. Comme les feuilles de papier du *Journal*, le feuillage de *Par le moindre vestige* est enduit, non pas d'argile, mais de cire, ce qui lui confère un aspect confit. Elles se trouvent ainsi figées et préservées, comme embaumées, sous une pellicule de cire (souvenons-nous que le mot « pellicule » se réfère à la peau, donc à une organicité). Les préoccupations écologiques apparaissent en filigrane, de même qu'elles transparaissent dans certains écrits de l'artiste. Après tout, la disparition des chimères et des créatures de légende ne devance-t-elle pas l'extinction des espèces et l'effondrement de la biodiversité ? Ne sont-elles pas l'une et l'autre causées par le même mépris pour ce qui est différent ? Quant à la multiplication des pattes – il y en a une quinzaine, comme autant d'états nécessaires –, elle peut suggérer la représentation d'un mouvement, sur le modèle des peintures futuristes de Giacomo Balla ou des chronophotographies de Muybridge ou Marey. Là encore, l'enregistrement du mouvement rejoint le rapport déjà signalé à la scène et aux arts vivants.

Le fragment et la décomposition se retrouvent également dans *Monument pour un imaginaire* : d'innombrables moulages de morceaux de corps, en argile et en plâtre, sont disposés sur des sortes d'étagères ou de présentoirs emboîtés les uns dans les autres. L'ensemble évoque les abattis de Rodin ou les études de membres de cadavres de Géricault, en un jeu de montage qui disloque et



Damien Gete, *Ex-Voto*, 2021

éparpille la représentation du corps en une sensation (plutôt qu'une image) de mouvement et d'impermanence, comme si la figure humaine – et singulièrement celle de l'artiste – nécessitait une recomposition permanente. En cela, Damien Gete témoigne d'une approche authentiquement romantique, c'est-à-dire non pas la mièvrerie sentimentale à quoi on réduit trop souvent cette sensibilité, mais au contraire le trouble et l'angoisse causés par le ressenti d'un effondrement en cours. D'un point de vue esthétique, mais aussi écologique, voire politique et social, notre présent est pris en tenailles entre un passé qui n'en finit pas de mourir et un avenir qui tarde à naître. Ce *Monument pour un imaginaire* s'apparente donc à un monument aux morts : il célèbre ce qui a été sacrifié.

En 2017, à l'occasion d'une résidence au Silence du Monde (un centre d'art en Ardèche), Damien Gete a effectué une marche de huit cents kilomètres, au départ de Lille. Tout au long de ce périple de vingt-huit jours, il a noté ses impressions, ses observations et ses réflexions, ensuite réunies et publiées (*De la nuit vers le jour en passant par Tonnerre*, préface de Emmanuel Loi, édition Le Serre de Doux, 2020). On retrouve donc la centralité de l'écriture, l'engagement du corps et du geste, le déplacement, le passage du journal intime à la publication, le rapport à la nature, mais aussi une certaine dimension spirituelle puisque la notion de pèlerinage est omniprésente tout au long du parcours et l'hébergement dans des abbayes fréquent. Peut-être est-ce cet exercice qui révèle l'importance du pied, dont la forme moulée est si présente dans les sculptures de l'artiste. « *La fatigue, écrit-il, me fait voir les travers de la déroute, ne pensant qu'à mes pieds, voyant décidément flou dans un éloignement pressant du monde* » (p. 47). Il y a donc correspondance entre le point le plus bas du corps (les pieds) et le point le plus haut (le regard). Tous les sportifs le savent, ainsi que les pénitents, c'est lorsqu'il est éprouvé que le corps développe des aptitudes nouvelles. La figure humaine n'est jamais un canon constitué et stable, c'est un ensemble en équilibre précaire, toujours en recomposition, dont toutes les parties sont en interdépendance.

L'obstination de cette démarche situe le travail de l'artiste parmi les deux typologies que nous avons proposées en introduction. Damien Gete n'est ni de ceux qui exécutent un projet ni de ceux qui errent sans fin et sans but. En fait, il glane : « *Le rythme soutenu que je me donne me plonge dans un flot continu et je me sens embarqué, enchaînant les jours, passant les cols comme les villages en retenant de justesse quelques noms et formes charmantes* » (p. 123). N'est-ce pas là une très belle définition du travail artistique ? ●



Damien Gete, *Ex-Voto*, 2021  
Plâtre, cire, résine, caoutchouc, clous  
300 x 200 x 10 cm.  
Exposition à L'être lieu, novembre 2021

# Portrait de l'artiste en trouvère

Céline Leturcq

Professeur de lettres modernes et docteur en sciences de l'art



## Préambule.

Il y a tant à dire, à partager, à observer. Dans les micros-grammes, les infra-minces. Plus il s'approche de la matière du réel, plus il s'en éloigne. À la place, des traces, des espacements. Lorsqu'il travaille, il est obligé de prêter attention à ce qui est minuscule, infime. Il ne porte pas de lunettes, il n'utilise pas de loupes, pourtant son observation spontanée le conduit à s'intéresser à des détails extrêmement précis, à des toutes petites manies, quelque part au bout des matériaux, dans leur façon de réagir. Le plâtre. Le plâtre ! Sur son visage, sur ses jambes, ses mains, ses pieds. La sensation de froid et de durcissement. Puis la chaleur. Les picotements de la brûlure de la peau qui se dessèche sous la peau de toile plâtrée tendue. Il s'est protégé par une fine couche de graisse et un film papier, mais la peau et les poils tirent, la peau brûle, tranquille, respire, tranquille, sous la couche de graisse et de poudre agglomérées qui séchent au-dessus de son épiderme. Tandis qu'il respire, c'est la terre qui se dessine sous ses yeux, entre ces fines couches, pendant ce moment d'apprêt durant lequel il effectue un moulage de son avant-bras. Vestige de la mémoire des expérimentations tectoniques, la création de

l'univers ressenti à l'aune du bruissement de l'épiderme, des tensions suggérées par l'appui. Comme lors d'une pérégrination expiatoire. Comme lorsqu'il part marcher sur des kilomètres, il part de chez lui, il ferme la porte à clef, et il s'extirpe du monde en le franchissant pas à pas.

Nul besoin d'être trop équipé ni appareillé, surtout pas d'appareils à l'obsolescence programmée, pas trop connecté, juste ce qu'il faut au cas où, en cas d'urgence, et encore. L'idée c'est d'aller à la rencontre du monde et d'autres personnes, il y aura bien toujours quelqu'un pour le renseigner, quelques cartes IGN suffiront. Il n'est pas question ici de prévoir quoi que ce soit, la marche ne s'entremêle pas nécessairement aux projets d'œuvres, de constructions, d'installations, qui sont au cœur de sa démarche artistique, bien qu'en chemin, il va apprendre à concevoir un four à cuisson pour la céramique. C'est un autre espace à l'occasion duquel se renseigner sur le monde et sur son histoire. En définitive, la connaissance historique n'est pas un labeur intellectuel, c'est le travail du marcheur.



## Gnose 1.

### Laisser ses chances à l'initiation, loin de la grâce des motifs.

Il s'est laissé filmer en train de réaliser des moulages de ses pieds. La caméra propose des gros plans, des très gros plans ou des plans rapprochés. Le sol est gris, parsemé de diverses poussières et de marques de frottements, c'est un endroit de travail. Son corps est en action, plié en deux pour mieux approcher le sol, plus précisément, les pieds posés au sol. Les gestes sont rapides et nets, des petits coups pour que le pied gauche, celui du genou plié, l'autre étant au sol, donnés par les mains, sur les morceaux de terre ocre rouge encore crue qui entoure le pied, pour que le pied gauche, soit recouvert de terre, entièrement, jusqu'à la cheville. Les poignées de terre crue sont saisies à pleines mains, lesquelles les dissolvent autour du pied afin qu'elles ne forment plus qu'une seule masse, couche



après couche, étalement après étalement, martellement après martellement. Il y a du bruit et de la danse dans l'imagination de celui qui regarde, pourtant le film est muet, il n'y a pas de son, car le bruit n'a peut-être pas été enregistré, parce que de la terre crue sur de la peau, ça ne s'écoute pas, ça se ressent de l'intérieur ou ça se regarde, ça réinvente les bruits de tout ce qui ne peut pas s'écouter d'habitude : frottement, arrachage, pincement, picotement, enfoncement. Ailleurs : découpage, nettoyage, façonnage, brassage, nouage, amoncellement, clouage, martellement (ci-déjà nommé), emboîtement, enfournage, liquidation, accumulation, liquéfaction, cuisson, séchage, fixage. Création des lieux de l'atelier, lorsque celui-ci se sédentarise et se calcifie un temps pour être mieux pulvérisé dans la main de l'artiste démultipliée, sur ses pieds renchérés de doubles, de triples, de quadruples jeux de chair et d'os, moulés, démoulés, surpiqués. Peut-être. Le vide entre le pied et la terre n'existe plus, le pied est enfermé sous cette matière humide, souple et granuleuse, il ne respire pas, il se tait, car il n'y a plus d'air, et il fait noir, la lumière ne passe pas.

Le corps a été filmé, on le reconnaît lui, ses cheveux, ses poils, sa peau, le bleu du jean et le vieux rose du t-shirt en coton. Ce sont des parties de corps. Ce n'est pas un plan séquence, la caméra ne dit pas tout, le pied n'est pas filmé lorsqu'il l'extrait de la terre, qui en garde l'empreinte à l'intérieur de sa masse. Cette terre molle garde la trace de tout ce qui la touche, ce qui provoque à sa surface des liseris, des craquelures, des brèches, des entailles, des gouffres et des vaguelettes. Point. On n'ira pas plus loin ; cependant, on pourrait continuer à concéder au langage la possibilité de dessiner le temps, tandis qu'il est si beau de regarder s'y vivre. Mais à présent, l'énumération s'arrête, haletante, un tant soit peu hésitante, brève apparition graphique de la pensée. Onirisme du volume, de ce qui fond, s'obstrue, dégouline.

Sa peau, sur le côté de son pied, présente de multiples replis recouverts de particules de terre. Il a recommencé plusieurs fois la même déroute, la même manœuvre, le même artisanat. De sa main gauche, il recouvre sa main droite posée au sol, les doigts écartés de quelques degrés, approximativement 30. La danse avec tous ces bouts de soi continue, c'est très physique, fatigant, éreintant mais c'est protecteur. La fraîcheur du contact de la terre sur la peau qui en boit l'humidité lui indique avec force évidence la durée du temps de saisie ; ce moment où la matière s'est figée et dont il faut extraire le membre.

Ce membre est un pied gauche, une main droite, dans le film. Parfois le membre provient d'autres endroits du corps, comme la partie inférieure du visage, le dentier, le milieu du visage avec l'arcade du nez, les paupières, la partie inférieure du corps, des pieds au haut des cuisses et aux fessiers, l'un des bras. Il donne son corps au mouvement de la terre crue pour qu'il soit restitué à travers le coulage et le durcissement du plâtre qu'il verse dans les vides des empreintes. Cette chance d'appartenir à la matière se mesure à l'aune de la quantité de plâtre employée. Serait-ce la quantité de subjectivité laissée derrière soi ? Ça y est, il a réussi à créer une image. →



## Gnose 2. L'intuition, sans couronnes ni pensées

À Arras au Moyen Âge, existait la léproserie de Saint Nicolas de Méaulens située à Beaurain. C'est là que Jean Bodel au cours de l'année 1202, composa les 45 strophes des *Congés* afin de dire adieu à ses proches, à ses mécènes et au monde. Atteint de la lèpre, et se sachant condamné, il se retire du monde après avoir pris la croix pour participer à la IV<sup>e</sup> Croisade. La lèpre est une maladie de la peau. On raconte que les croisades ont largement contribué à sa propagation. Certains lépreux devenaient ensuite des pèlerins solitaires. Une autre maladie du Moyen Âge qui altérait également les membres jusqu'à leur gangrène était, elle, provoquée par l'ergot du seigle. On l'appelait le mal des ardents ou « Feu de Saint-Antoine » ; des sensations de brûlures vives et douloureuses pouvaient être accompagnées d'épisodes hallucinatoires. Saint-Antoine qui avait résisté au « feu de la tentation » dans le désert lors de son ermitage, devint tout naturellement le saint protecteur des personnes atteintes de ce mal et recueillies par les Antonins dans leurs ordres hospitaliers. Nous en connaissons certaines représentations, notamment celle du peintre flamand Jérôme Bosch dans le triptyque qu'il consacre au saint, aux environs de 1501. Dans cette version du retable qui est conservée à Lisbonne, on aperçoit des malades atteints de ce mal, en attente de guérison, et certaines figures volantes qui pourraient s'apparenter à leurs sensations de flottement et à leurs hallucinations. Hallucinations, provoquées, par l'ergot mais également par les remèdes qu'on leur proposait afin d'atténuer leurs souffrances et de les anesthésier avant l'amputation.

Parfois suspendus aux murs d'enceinte des hôpitaux ou conservés dans les églises, des ex-voto anatomiques présentaient en guise d'offrande au saint protecteur le moulage de la partie du corps malade : un pied, une jambe, une main, un bras, mais aussi le visage, la gorge, ou encore, en cas de guérison, la figure votive de la personne toute entière moulée à la cire. Il est difficile de ne pas faire le lien entre l'œuvre de Damien Gete, ses moulages, ses assemblages, ses sculptures et ses bas-reliefs, d'ailleurs



qualifiés d'ex-voto, et l'ensemble de ces traditions iconographiques et populaires à la fois, qui comportent une relation spirituelle au monde, dont le corps porte la trace. De même de l'importance de la marche et de la danse pour l'artiste, qui rappellent à quel point se situer à un moment précis dans l'espace, et y faire évoluer une forme ou un mouvement, s'inscrit dans une démarche à plus long terme, nous inscrit dans la durée.

Ainsi d'une association possible et hasardeuse entre deux œuvres très différentes mais dont le rapprochement fait sens : entre la sculpture de Damien Gete intitulée *Par le moindre vestige* et un personnage issu du célèbre triptyque du *Jardin des délices* peint également par Jérôme Bosch, conservé au musée du Prado à Madrid et daté entre 1494 et 1505. Assemblage réalisé en 2021, *Par le moindre vestige* est composé de feuilles d'essences diverses, de branchages et d'herbes sèches, enchâssés dans de la cire et des pigments qui semblent avoir

été directement déversés dessus, de tasseaux de bois et de plusieurs moulages de mains et de pieds. Outre l'allusion à la technique de la chronophotographie de par l'agencement des tasseaux qui se terminent par les moulages des membres de l'artiste, de façon à se succéder visuellement, comme dans la décomposition photographique de la marche, maladroitement, de guingois, pas après pas, comment ne pas l'associer à l'« Homme-arbre » du panneau de droite du *Jardin des délices*, qui regarde le spectateur ? Personnage énigmatique, peint dans des gris laiteux et se situant sur le panneau de l'Enfer, il est coiffé d'un plateau circulaire sur lequel dansent de minuscules personnages qui tournent autour d'un instrument de musique, vraisemblablement une cornemuse. Le corps de l'homme est ovoïde et nous tourne le dos. Il ressemble à un pachyderme ou à une coquille d'œuf craquelée, fendue à l'arrière. L'intérieur est creux et accueille là encore des petits personnages affairés. L'un d'entre eux s'est saisi d'une échelle qu'il gravit afin d'atteindre cette ancre étrangement sombre, supportée par deux membres hybrides, entre la jambe à la musculature souple et ployée et la branche noueuse aux ramifications effilées comme des aiguilles, épines qui transpercent ses propres parois. C'est drôle et effrayant à la fois. On dirait du plâtre, ou une figurine de tendre pierre calcaire, qui se serait animée pour nous, sortie de son dais.



## Scorie. Monument.

Nous sommes à la fin du mois de février 2022. Damien Gete prépare le second temps d'exposition de sa résidence à *L'être lieu*. Il a construit des espèces de petites architectures avec du bois récupéré, qui rappellent un peu les gestes du peintre et sculpteur Jean-Pierre Pincemin, dont l'une des œuvres en volume est conservée au Muba de Tourcoing. Lorsqu'on la regarde, même si elle est sans ouverture, on perçoit le vide qu'elle contient, comme

un caisson. Elle est fabriquée grâce à l'agencement de facettes de bois peintes fixées les unes aux autres. Elle n'est pas cubique mais plutôt dissymétrique. Damien Gete prépare un peu de cela dans sa future installation : des caissons, des petits monuments, conçus selon les dispositions des matériaux à se joindre, se soutenir, façonner un lieu, entourer du vide, avec des semblants de boîte, parvis, pilastre, fronton... plexiglas, bois aggloméré, polystyrène... glissements des formes aux matériaux et inversement, synecdoques autoproclamées, comme autant de traces de notre civilisation. ●



## Résonances de résidence

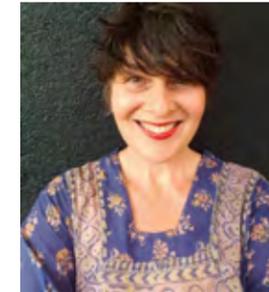
# Atelier croisé d'écriture et d'arts plastiques

## La mémoire des œuvres

*Emmanuelle Polle et Damien Gete*

Le mercredi 24 novembre 2021, **Emmanuelle Polle**, autrice normande, accueillie en résidence à la Citadelle d'Arras par l'Agence régionale du Livre et de la Lecture Hauts-de-France (AR2L Hauts-de-France) et **Damien Gete**, sculpteur et plasticien en résidence à L'être lieu ont proposé aux étudiantes et étudiants d'hypokhâgne et khâgne (option arts) de la cité scolaire Gambetta Carnot d'Arras de participer à un atelier croisé d'écriture et d'arts plastiques.

Le rapport du vêtement au corps et le ressenti de l'essayage a permis d'engager une proposition d'écriture automatique qui trouva ensuite des prolongements plastiques par l'inscriptions de fragments d'écritures dans l'argile, des prises d'empreintes et des moulages; passage du temps solitaire de l'écriture bouillonnante



à celui des mains concentrées dans la terre. Originaire de la Manche, Emmanuelle Polle est autrice de plusieurs ouvrages, notamment sur l'art et la mode. Journaliste indépendante, elle est la première chercheuse à avoir eu accès aux archives privées et commerciales de la maison Jean Patou. Ce fonds documentaire a été le support d'un livre publié en 2013 chez Flammarion, déjà considéré comme un ouvrage de référence pour les historiens de la mode. ●

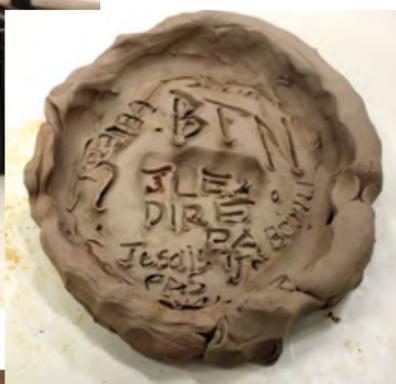


À l'issue de cet atelier, Emmanuelle Polle a proposé de sélectionner librement quelques textes anonymes pour produire ce collage collectif :

Le poids de l'habit en a écroulé plus d'un. Le firmament de l'habit ne connaît pas de limite, il est plus libre que l'oiseau. Envelopper. Arracher. Epouser. Aimer. Tirer. Arracher. Illuminer. La nudité fait peur mais les vêtements font mal. Etre soi dans le vêtement, quel mensonge. Là, je suis là, à l'intérieur de ce bout de tissu plat, carré, enfermée, emprisonnée. Les vêtements ça me rendait belle et je pensais que ça me rendait femme. Le cintre cache le pull parmi les autres. Son col est recousu. Trace de moi. Je vois, le temps passe. Je vois le passé d'une matière sur la peau. Je sens cette bretelle qui s'échappe sous le mouvement, elle n'est pas domptée, elle se révolte. Le vêtement est arrogant. Ce bout de tissu qui peut me protéger autant que me détruire. Aujourd'hui nous sommes demain, je vois les premiers rayons du matin et tout à l'heure je sortirai de ce bout de tissu. A bout de bras, l'homme se tient aux parois rampantes le long des murs brodés et blancs. Sentir le toucher sur son corps. Un jean c'est juste pour éviter d'avoir le Q à l'air. Une penderie, on plonge la main et c'est elle qui choisit. C'est doux, c'est rêche, je le mets jamais

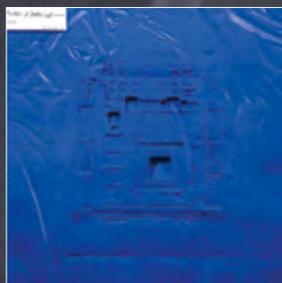
celui-là. Pourquoi habiller le dos ? Touche-moi. Sens-moi. Entends-moi. Propre. Sale. Propre. Sale. Je veux tes sensations. Qu'est-il arrivé ? Textile flou, mon armure de coton abandonnée, délaissée de mon corps. Lancinante robe rouge, la soirée vermeille et l'horizon s'accorde. La lune se rapproche et la robe rouge se ternit et cette robe qui la rendait si belle lui fait maintenant si mal. Je vais arrêter, peur de continuer. Maintenant nous sommes à l'heure de tout à l'heure et tape, crie, parle, caresse le bout de tissu. La peau qui crie, la peau qui tire. Vêtements luxueux qui viennent de pauvres charognes et les gens qui les achètent comme de simples vêtements s'en cognent. La nuit, la plaine, la peine. Ton être qui naît, qui renaît, qui n'est plus. Mon tissu me cache, me mange, me protège, me déguste, repas exquis. Exquis comme ce magenta. Magenta du bout de mes doigts. Je veux une robe ou un être éternel de la Loire, pierre impossible, invocation féminin masculin, une ombre, un songe. Et puis il y a eu les tee-shirts. Ces vêtements qui m'ont protégé des yeux de maman. Comme la pensée coule sur la texture sensuelle du

granuleux rectangle de papier que seule occupe une conscience qui se voudrait sourde aux scintillants soubresauts de son environnement. Revêtir la Bible, me réchauffer dans le velours odorant des pages de Proust et sentir sur ma peau le goût sucré de ces mots de l'enfance. Mon confort me conforte. Aujourd'hui nous sommes le demain d'hier, le bout de tissu me protège ou me séquestre. Je m'attache à lui, il est moi, je suis lui, nous nous correspondons, ressemblons, mais pourquoi ? La trace fait la mort, j'ai mal. Et les traces ne durent jamais fort longtemps. Alors je pleure et je pleure, alors que le fil si doucement se défile. Abimer, lorsque l'on peut réparer quelque chose alors je n'ai plus peur. Le jour d'hier est comme les vêtements laissés sur le canapé, pas pliés, pas rangés. Le ciel est bleu, blanc du tissu, deux immaculés. Aplats sans ombre, palette sans nuance. Je crois que j'aime ce bleu, je crois que c'est du bleu. Ma main tremblante d'écrire, ni mes cheveux ni mes yeux ne savent s'ils doivent crier. Maintenant je respire. Libre.



# Corpus artistique

## LES VESTIGES



### Éléonore Deltombe

Étudiante en khâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

### Feu ! Chatterton, « Palais d'argile »

« L'homme qui vient », 2021

Comme une ombre, comme un rêve	Il s'est donné du mal
L'homme qui vient	Pour se donner du bien
De la terre y retourne à la fin	Il s'est donné du mal
Il gagne bien	Il s'en est donné plein
Péniblement son pain	Couché sur la surface ocre du désir
C'est un vase qu'on brise	D'un même regard saisissant
C'est une herbe qui sèche	Le grain de sable de la dune
C'est une fleur qui fane	Et la lune
Comme une ombre, une brise	Apparaissant
Il s'évapore	Dans le soir naissant
Vite comme un nuage	Couché sur la surface plane du désert
Perd le Nord	D'un même regard embrassant
Au milieu du voyage	Le grain de sable de la dune
Il tombe comme le vent	Et la lune
S'élève comme la poussière	L'homme qui vient
Puis enfin disparaît	N'est au courant de rien
Comme une ombre, comme un rêve	À tous les repas il mangera du soleil
L'homme qui vient	Rien que du feu

« L'ombre, le rêve » sont comme une inconsistance du temps, le chant est celui d'une mémoire passée, illustrée par le figuralisme musical du sifflement, comme un air qu'on fredonne, dont on se souvient... est-ce un hymne à l'enfance ? Le chant est bercé par un rythme ternaire, qui symbolise et dessine ces allers-retours dans le temps, c'est une danse, une valse entre nostalgie et mémoire : le souvenir essaie de se manifester. Il y a comme un jeu de clair-obscur, un dialogue entre la lune et le soleil. Le thème du vase, de même, est à l'image d'une antiquité fragmentée, la fleur qui se fane est le tableau d'une nature morte, pourtant la voix s'envole en crescendo, et devient un lyrisme plutôt florissant. Également, tel un memento mori « L'homme qui vient » semble disparaître à la dérobée, il vient d'arriver mais il semble pourtant déjà passé. Le morceau ouvre diverses pistes, musicales comme messagères : la naissance, la retraite, la mort, le deuil, la résurrection...

### Pascal Convert, « Panoramique de la Falaise de Bamiyan »

Afghanistan, 2017, Polyptyque photographique. 15 épreuves de 160 x 110 cm chacune



De dos, la statue en diorite noire du prince Gudea en prière (Basse Mésopotamie, vers 2120 av. J.-C.) face au panoramique de la falaise mutilée de Bamiyan, une œuvre de Pascal Convert exposée dans la Galerie du temps au Musée du Louvre-Lens.

La photographie panoramique de la Falaise de Bamiyan se déploie, révélant des stigmates, deux grands trous noirs où se dressaient, autrefois, les deux statues colossales de Bouddhas, réalisées au cours du VI<sup>e</sup> siècle de notre ère et anéanties en mars 2001 par les Talibans. Le paysage est marqué par la grande violence des pratiques d'extermination culturelle des fondamentalistes islamistes, procédant à l'effacement de l'histoire d'une civilisation passée. L'artiste, à travers son œuvre poétique, invoque l'importance d'assurer la conservation du patrimoine, et le rôle du devoir de mémoire. La mémoire et l'oubli sont au cœur de la recherche de Pascal Convert.

### Joachim Du Bellay, « Les Antiquités de Rome » (1558)

« Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome » Sonnet

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome  
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,  
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,  
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.  
Vois quel orgueil, quelle ruine et comme  
Celle qui mit le monde sous ses lois,  
Pour dompter tout, se dompta quelquefois,  
Et devint proie au temps, qui tout consomme.  
Rome de Rome est le seul monument,  
Et Rome Rome a vaincu seulement.  
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,  
Reste de Rome. Ô mondaine inconstance !  
Ce qui est ferme est par le temps détruit,  
Et ce qui fuit au temps fait résistance.

Joachim Du Bellay déploie un portait dual de la ville de Rome : Rome, majestueuse et glorieuse dans son passé, n'est que ruines. Toute une réflexion sur le déclin de la civilisation romaine découle des vers, l'orgueil de Rome est soumis au temps. Le poète érige un tombeau poétique à cette Rome défunte, et mène une méditation sur la fuite du temps.

### Anselm Kiefer, « Fur Paul Celan » (Pour Paul Celan) Exposition au Grand Palais Éphémère, Paris 2021-2022



L'artiste plasticien Anselm Kiefer poursuit son œuvre de mémoire en dialogue avec la poésie noire de Paul Celan, rescapé des camps et auteur du recueil *Mohn und Gedächtnis* (Pavot et mémoire). Il y a trois installations mêlant plusieurs médiums avec des ajouts de plomb, de verre brisé et de fleurs ou de plantes séchées : un bunker, un avion et une partie de son atelier dont 19 grandes toiles. Les tableaux, des couches épaisses d'empâtement, sont comme une ardoise qui révèle l'âme du poète. L'œuvre crée une chose nouvelle à partir de la mémoire, elle offre une relecture picturale du texte de Celan, par la composition de fragments de textes tracés à la craie, de pigments et de matériaux végétaux. Le langage apparaît comme un moyen de rappeler la barbarie nazie. Pour l'artiste, il est nécessaire de se tourner vers le passé pour mieux comprendre notre avenir.  
« Souviens-toi, souviens-toi, souviens-toi toujours » Anselm Kiefer



© Georges Poncet pour la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2021



### Miquel Barcelo (peintre), Josef Nadj (danseur), Bruno Delbonnel (réalisateur) « Paso Doble », Performance du 16 juillet 2006, Festival d'Avignon



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

L'entrée des deux artistes sur scène ouvre la performance, vêtus d'un costume, ils sont sereins. Lancés, ils marquent leurs empreintes sur le mur, blanc d'origine, et le sol par des gestes emportés et vifs. Les spectateurs assistent à un rite sacrificiel : l'alliance de la beauté précise de la chorégraphie et le résultat brut et trivial suscite un sentiment d'épanouissement (cathartique). L'argile, molle et liquide, est une matière essentielle de la terre, comme grande métaphore de la peinture et de la chair. La musique fort marquée et les mouvements modèlent une scène tragique. La peinture se développe de l'intérieur, de façon improvisée, il n'y a pas de plan, les artistes sont en synthèse. C'est une œuvre sur l'évolution, les étapes sont respectées mais les détails, les rythmes de passage, de microstructures restent complètement ouvertes. La performance perpétue la pratique de l'argile de l'art antique et la culture du sacrifice.



1 Dead-End (2020)



2 Laix (2020)



5 Marcher (2017)



3 Monument pour un imaginaire (2021)



4 Protée (2017)



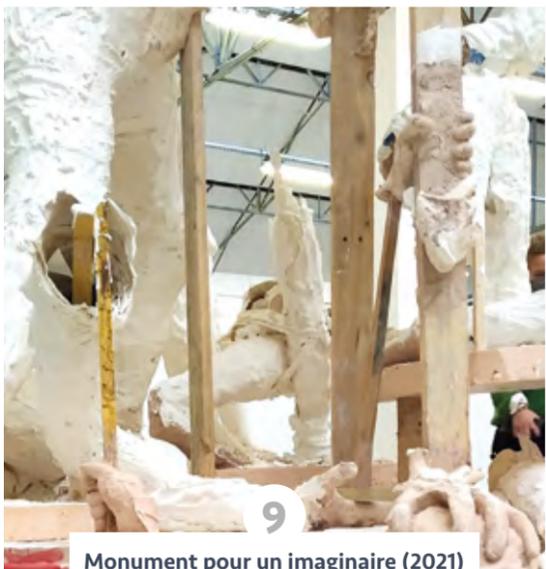
6 Matière Grave (2020)



7 Par le moindre vestige (2021)



8 Totem (2021)



9 Monument pour un imaginaire (2021)



10 Totem (2021)

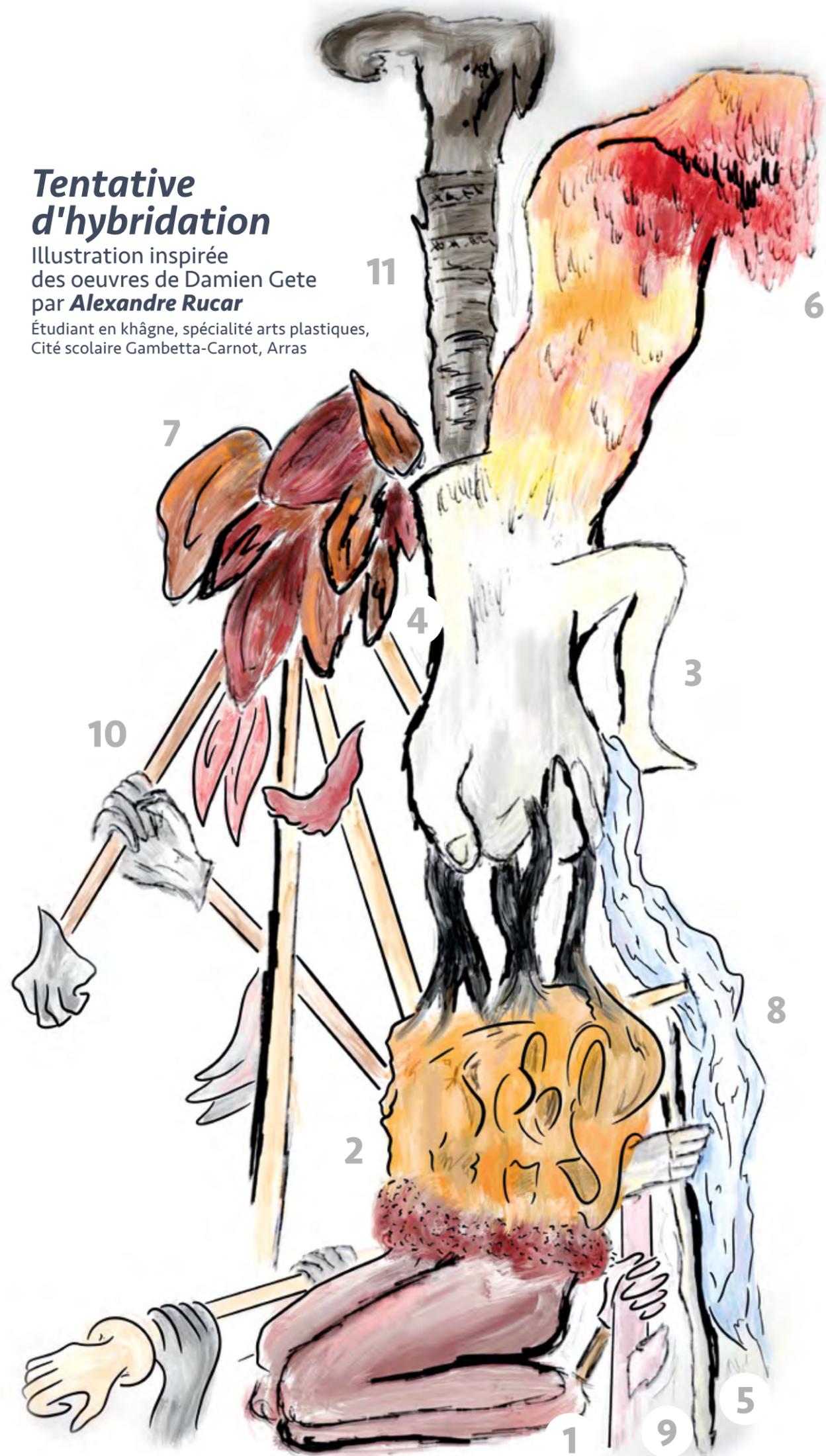


11 Chimère (2019)

## Tentative d'hybridation

Illustration inspirée des oeuvres de Damien Gete par **Alexandre Rucar**

Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



# Visions et fulgurances

**Fabien Jovenet**

Professeur d'arts plastiques,  
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Exercice réalisé par les élèves de seconde et de première option arts plastiques dans le cadre de la visite de l'exposition de Damien Gete « Par le moindre vestige » en novembre 2021 à L'être lieu.

Extraits des carnets d'expériences : croquis pris sur le vif ou dessins plus élaborés. Un compte-rendu graphique et personnel des réminiscences, impressions, fragments, détails et autres vestiges mémoriels d'une visite d'exposition, ce qui a été vu, remarqué et ce qu'il en reste...



Élana



Elyas



Bertille



Enzo



Fanny



Maellen



# Correspondance

## La mémoire des œuvres

**Pierre Deliège et Léa Pantaléon-Dépret**  
Projet dans le cadre d'un Service Civique

Les hôpitaux Broca et La Collégiale font partie des hôpitaux de Paris, dont les services vont de la pédiatrie à la gériatrie. Il s'agit de centres hospitaliers universitaires à dimension européenne mondialement reconnu. À travers les différents services, un pôle animation cherche à développer des actions pour interagir avec des patients âgés et poly-handicapés et les sortir du cadre hospitalier qui peut s'avérer pesant. Différents partenariats culturels sont mis en place en ce moment, notamment avec le musée du Quai Branly et les Archives nationales. Ces partenariats permettent d'intégrer la culture dans la vie des patients.

Le projet de ce partenariat entre L'être lieu et ces hôpitaux questionne la mémoire des œuvres à partir d'une correspondance entre des patients du service gériatrique et des étudiants d'Hypokhâgne et Khâgne option art. Ce sont huit binômes qui ont échangé entre eux à partir de lettres. La première a été envoyée par les étudiants volontaires, elle se rapporte au souvenir de l'exposition de Damien Gete à L'être lieu en novembre 2021.

Cette correspondance a pris des formes très diverses: écritures, dessins ou collages. Dévoilant des sensations, des émotions, à travers le prisme du souvenir d'une œuvre et de l'expérience intime d'une exposition.



Lettre de Lou

### Lettre d'Alexandre

Bonjour,

Je m'appelle Alexandre, j'ai été étudiant en classe préparatoire lettres, option arts plastiques au lycée Gambetta-Corvet, à Paris.

J'ai eu l'honneur de venir à l'exposition de Damien Gete à L'être lieu en novembre 2021. C'est une expérience que je ne pourrais pas oublier. J'ai été très impressionné par la qualité de son travail et par la diversité de ses œuvres.

Après avoir vu l'exposition, j'ai écrit cette lettre à Lou. J'ai essayé de décrire ce que j'ai vu et ressenti pendant l'exposition. J'ai aussi essayé de partager avec elle quelques réflexions que j'ai eues sur son art.

Je suis très heureux de pouvoir échanger avec elle et de lui parler de son œuvre. J'espère que tu vas aimer ma lettre.

Bonne nuit,

Alexandre

une œuvre complexe : elle est faite avec de petits objets, des objets de multiples épaves sous un amas de feuilles de papier et de bois. Par ailleurs cette sculpture, qui est une sculpture, est une œuvre qui se présente sous un aspect très différent de ce que l'on voit sur la photo. Elle est faite de matériaux très différents, elle est faite de matériaux très différents, elle est faite de matériaux très différents.

En fait, il me semble que tu as vu cette sculpture : la sculpture de Lou. C'est une œuvre qui est faite de matériaux très différents, elle est faite de matériaux très différents, elle est faite de matériaux très différents.

Après avoir vu l'exposition, j'ai écrit cette lettre à Lou. J'ai essayé de décrire ce que j'ai vu et ressenti pendant l'exposition. J'ai aussi essayé de partager avec elle quelques réflexions que j'ai eues sur son art.

Je suis très heureux de pouvoir échanger avec elle et de lui parler de son œuvre. J'espère que tu vas aimer ma lettre.

Bonne nuit,

Alexandre



Lettre de Garance



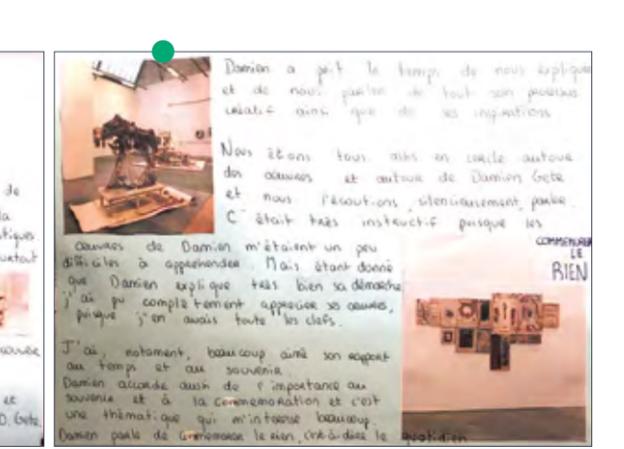
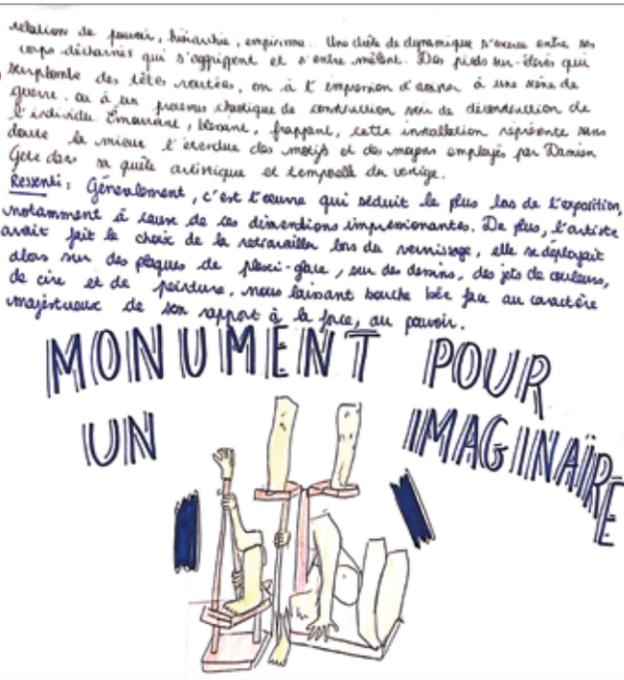
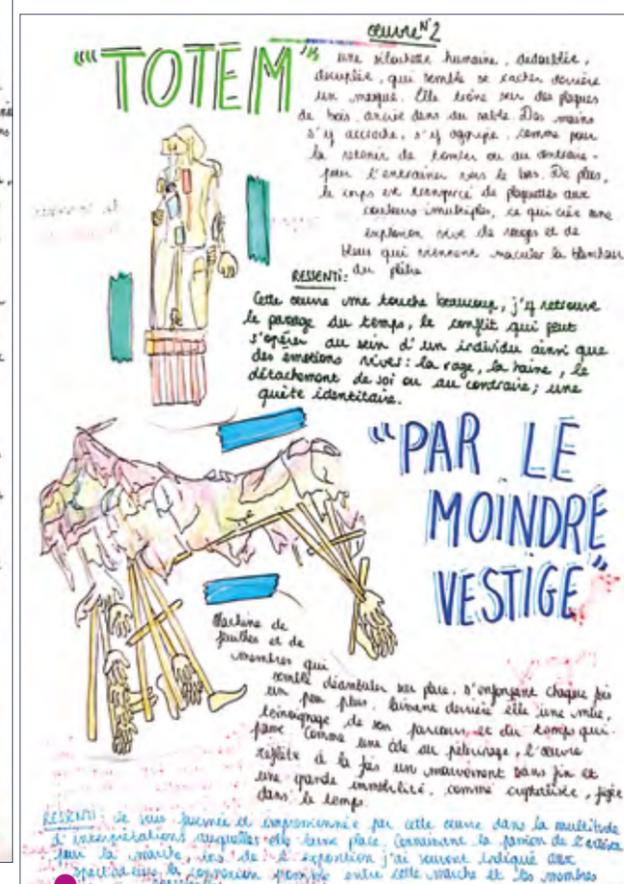
Le premier trait sur la feuille blanche. Le premier trait blanc le blanc, le premier trait blanc le blanc, le premier trait blanc le blanc.

Après avoir vu l'exposition, j'ai écrit cette lettre à Ismaël. J'ai essayé de décrire ce que j'ai vu et ressenti pendant l'exposition. J'ai aussi essayé de partager avec elle quelques réflexions que j'ai eues sur son art.

Je suis très heureux de pouvoir échanger avec elle et de lui parler de son œuvre. J'espère que tu vas aimer ma lettre.

Bonne nuit,

Ismaël





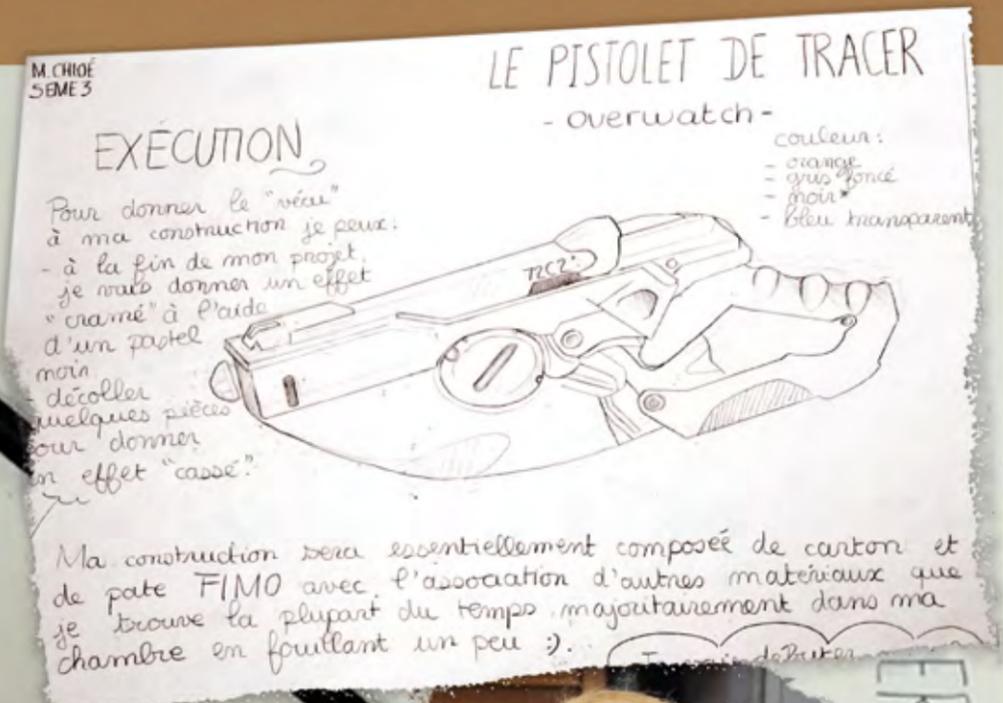
## Vestiges, artefacts et autres curiosités...

*Quand le monde des jeux vidéo s'invite dans notre réalité*

« Vous venez de découvrir un bien curieux objet, que vous identifiez immédiatement, il vous est étrangement familier mais sa présence en cet endroit est stupéfiante, incroyable, impossible, irréelle...

Et pour cause, c'est un item, un artefact issu de votre jeu vidéo préféré, son état laisse à penser qu'il a beaucoup voyagé, traversé bien des dimensions et vécu diverses aventures avant de s'échouer ici, à vos pieds. Il fait brutalement irruption dans notre réalité et la bouleverse... Vous vous devez désormais de présenter au monde cet étonnant vestige venu d'ailleurs »

Il s'agit de représenter plastiquement, par une démarche artistique personnelle et originale, les composants de cette découverte exceptionnelle, de mettre en forme cette « invention » extraordinaire et de la porter à la connaissance du public. Cette réalisation plastique questionne les liens entre fiction et réalité, entre vrai et faux, entre réel et virtuel.



Cette proposition a été faite à la classe de 5<sup>ème</sup> 3 du collège Gambetta à Arras. Sur une idée de Lou Lindenbaum et Mathilde Verove, étudiantes en Khâgne option Arts Plastiques. Avec Léa Pantaléon-Dépret, médiatrice culturelle à L'être lieu en service civique et Fabien Jovenet, professeur d'arts plastiques.

# Points de VUE sur la résidence



Illustrations graphiques  
Par **Lou Lindenbaum**  
étudiante en khâgne,  
option arts plastiques



Illustration graphique  
Par **Alice Dollon**  
étudiante en khâgne,  
option arts plastiques



## Remerciements

Damien GETE  
Artiste en résidence  
Les élèves d'hypokhâgne  
et de khâgne en option arts plastiques

François BOMPAIRE  
Adeline LIÉBERT  
Franck LUCHEZ  
Relecteurs

Monelle BINET et Claude SLOWIK  
Membres associés à L'être lieu

LÉA PANTALÉON-DÉPRE  
Service civique  
© Photographies de la résidence

Agence régionale du livre et  
de la lecture en Hauts-de-France

50° nord - Réseau transfrontalier  
d'art contemporain

L'H du Siège (Centre d'art contemporain) à  
Valenciennes et son directeur Pascal Pesez,  
pour la qualité des échanges et le partenariat  
avec L'être lieu dans l'accompagnement  
de Damien Gete.

### Le personnel de la Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Frédéric VIEBAN  
Proviseur

Armelle GUILLARD  
Proviseure Adjointe du site Carnot

Sylvain QUERTEMPS  
Agent comptable

Marielle HECTOR  
Attachée d'administration

Olivier LANDAS  
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ  
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILL  
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE  
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY  
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER  
Magasinier

Catherine COLLELA, Isabelle PETIT,  
Véronique THÉRY, Béatrice THORÉ  
Agents polyvalents d'entretien

### La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE  
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT  
Adjoint en charge de la Culture et  
de l'Attractivité du Territoire

Jennifer MINATCHY  
Responsable de la vie culturelle associative

### L'Association d'Action Educative du Pas-de-Calais - AAE 62

### Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD et Florence LEMOINE  
Chargées de mission Culture

### Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL  
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

La délégation académique aux arts  
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

### La Région Hauts-de-France

Responsable de la publication : Gregory Fenoglio  
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr  
Impression : 1000 exemplaires / L'Artisienne

**Association L'être lieu**  
21 bd Carnot - 62000 ARRAS  
letrelieu@hotmail.com  
www.letrelieu.com  
facebook > L'être lieu

Photographies :  
Damien Gete © ADAGP, Paris / © Victor Chenal  
© Gregory Fenoglio / © Léa Pantaléon-Dépre

### Ont participé à cette publication :

BÉRARD Reine-Marie	DELTOMBE Éléonore	GRAND Clarisse	LAGOUCHE Valentine	MONIER Lisa
BONIN Fantine	DEZEQUE Garance	GRANDOU Héloïse	LEFEVRE Carol-Anne	POLLE Emmanuelle
CELERSE Perrine	DOLLON Alice	HANNEBICQ Clara	LEMIRE Thomas	RADIGOIS Nils
COLLOT Antoni	DOMERGUE Mathys	HARPAGES Jeanne	LESERRE Pauline	RUCAR Alexandre
DANIEL Charlotte	DUFNER Clémence	HECTOR Marielle	LESUEUR Ismaël	SOARES Lisa
DEFOSSÉZ Johanne	FENOGLIO Gregory	HEQUET Louise	LETURCQ Céline	VERLY Inès
DELATTRE Yann	GHADDAB Karim	JOVENET Fabien	LIÉBERT Adeline	VEROVE Mathilde
DELEVAL Lumen	GETE Damien	KWIATKOWSKI Bérénys	LINDENBAUM Lou	
DELIÈGE Pierre	GILLON-BAVARO Elise	L'HERMINÉ Chantal	MARSZAL Patricia	



**ARTS CONTEMPORAINS ARRAS**  
association l'être lieu - 21 Bd Carnot  
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

[www.letrelieu.com](http://www.letrelieu.com)

**Exposition du 22 Mars au 10 Avril 2022**

**Accès libre et gratuit**

Visites accompagnées par les élèves-médiateurs  
tous les jours en semaine de 18h à 19h30 et le week-end de 14h à 18h.

D'autres créneaux de visites sur rendez-vous, contactez-nous à cette adresse :  
[journalderesidence@gmail.com](mailto:journalderesidence@gmail.com)

### Le blog

[www.journalderesidence.com](http://www.journalderesidence.com)

Ce blog se présente comme le journal de bord des recherches et expérimentations menées au cœur de la résidence de Damien Gete. Vous y trouverez les étapes de la résidence de création de l'artiste à L'être lieu, les ateliers et le travail mené avec les étudiants de Classe préparatoire littéraire, option arts plastiques (CPGE) et les réflexions pluridisciplinaires autour de l'œuvre de l'artiste et de la thématique des vestiges développée dans la revue de L'être lieu.

L'être lieu est une association à but non lucratif fondée en 2012 par des professeurs et des élèves. En tant que laboratoire d'une réflexion sur l'art contemporain, L'être lieu se définit sur des identités plurielles : lieu de résidence, d'expériences pédagogiques et de création artistique.



Damien Cete, *Acte de sculpture* (détail), 2011



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS  
association l'être lieu - 21 Bd Carnot  
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT