

Réelle et différée

Présente au monde, Esther Ferrer l'est tout entière et tout le temps. À ceux qui s'étonnent qu'elle soit la même dans la vie et dans ses performances, elle répond : « oui, c'est le même corps ». « C'est comme si la performance travaillait le réel en direct et l'installation, son image en différé », dit Esther Ferrer, dont tout le travail peut se penser dans une relation étroite entre la performance – qui implique une présence du corps en mouvement – et l'installation. Elle passe de l'une à l'autre, sans solution de continuité. « Il me semble que toutes les deux, performance et installation, emploient les mêmes éléments mais de façon différente », précise-t-elle. Elle ne court pas après les expositions. Cela tient sans doute à plusieurs paramètres de son travail : sa part performative, qui se marie mal à l'arrêt sur image ; un processus de pensée, aussi, qui se déroule ailleurs, dans l'atelier ou dans la rue, sans que la problématique de l'exposition ne se pose pour elle. Toujours une question de diffusion, *réelle* ou *différée*. Lorsqu'on choisit néanmoins d'en organiser une, comment exposer le travail et la pensée d'Esther Ferrer, tout en restant fidèle à leur pluralité de formes ? Comment restituer la performance, en rendant compte d'actions qui sont fondamentalement éphémères ? Vidéos et photographies réalisées par des spectateurs constituent des documentations de performances, tandis que les installations ont vocation à s'inscrire dans l'espace. Posée à titre d'hypothèse, la notion de ligne et de chemin tracés permet de penser ce va-et-vient. « Je cherche le langage le plus clair pour ce que je veux dire », affirme-t-elle. Que signifie cette phrase en termes de traductions plastiques ? Quels sont ces éléments communs dont parle l'artiste ? La dialectique qui met en relation corps et espace devient un moyen pour penser son travail.

Espace-temps-présence : avec cette triade, Esther Ferrer conçoit toutes ses œuvres. Un espace qu'elle parcourt, dont elle éprouve les limites par la marche ; qu'elle délimite et façonne, aussi, dans ses installations. Je me souviens du geste consistant à tracer un carré avec du scotch bleu au sol autour de l'œuvre *Les Trois Grâces* dans l'exposition du Frac Bretagne. Le dernier jour du montage, Renée Levi, qui avait au même moment une exposition dans une autre salle, était présente dans l'espace d'exposition d'Esther. Avant l'ouverture au public, plusieurs personnes avaient déjà buté dans cette structure fragile en fils de pêche juxtaposés suspendant trois chaises dans l'espace, faisant sauter ces fils comme les cordes d'une guitare. Décider de tracer un carré au sol, en délimitant une surface à l'intérieur de laquelle il ne serait plus possible de pénétrer ne fut pas chose aisée. Cela ajoutait à l'œuvre un élément qu'elle ne comportait pas dans sa forme initiale présentée à la Biennale de Venise en 1999. Bien plus, ces lignes au sol donnaient de l'espace une perception trop évidente, celui-ci devenant clairement balisé. Les interdictions ne sont pas le fort d'Esther Ferrer. Pourtant, lorsqu'avec Renée Levi elle trace au sol une ligne bleue – beaucoup moins agressive et nette qu'une ligne rouge ou noire –, un autre espace se dessine pour l'œuvre. Cette action de tracer est fondamentale pour comprendre ce travail, dans lequel des lignes délimitant des territoires invisibles donnent naissance à des installations que nous sommes invités à éprouver, tantôt en les contournant, tantôt en les enjambant. Avec cet ajout, *Les Trois Grâces* retrouvaient la forme carrée souvent tracée par l'artiste, un espace horizontal venant contrebalancer le premier, vertical.

« Parcourir un carré », l'entreprise a été tentée toutes les fois qu'elle a donné la performance éponyme. Chez Esther Ferrer, les performances se disent et se représentent. Elles peuvent être traduites en mots ou en images. Pour chacune, il existe un texte ou un dessin, parfois les deux, dans ce qu'elle nomme des partitions. Elle travaille comme une musicienne. En tant que réalisations dans l'espace, ses pièces ont une durée. Le principe de réactivation concerne à la fois les performances et les installations qui sont réinterprétées, réadaptées à chaque nouvel espace. « Parcourir un carré » établit une corrélation entre le tracé d'une forme géométrique et un mouvement physique dans l'espace. « La question est de parcourir », martèle Esther Ferrer, comme si dessin et déplacement participaient d'une même action.

« Parcourir un carré de toutes les façons possibles, qui comme son nom l'indique consiste à parcourir un carré de toutes les formes possibles, trois, quatre ou cinq lignes si on pénètre dans son intérieur. Comme d'habitude elle peut être faite par une personne ou beaucoup, cela dépend des possibilités. La question est de parcourir un carré, la taille, la façon, le rythme, le nombre de personnes, etc. sont complètement aléatoires. [...] *Les variations sont nombreuses, car il faut tenir compte du fait que pour moi ce n'est pas la même chose d'aller de droite à gauche que de gauche à droite, ni marcher normalement et marcher en reculant* [...] »

Ce n'est pas la même chose car cela participe d'un choix, fondamental pour l'artiste, qui consiste à tracer une voie. Pour elle, un espace s'éprouve, se ressent. En 2002, cette performance a donné lieu à une installation, réalisée à Lublin en Pologne. Sous forme de dessin puis de partition, elle matérialise un ensemble de permutations par un système de flèches indiquant le parcours choisi. « Parcourir un carré », « Un espace à traverser », « Performance à plusieurs vitesses », « Performance à plusieurs hauteurs » : il s'agit chaque fois d'inventer des déplacements possibles dans des espaces donnés, en éprouvant tous les paramètres de ces derniers par des variations de vitesse, de rythme, de direction, de style de marche. Comme l'a montré Tom Johnson dans un très beau texte sur le travail d'Esther, la répétition est un concept impossible. Un concert ou une performance ne peuvent être joués ni écoutés deux fois de la même manière. Esther Ferrer parle davantage de permutations et de variations, qui s'opèrent à l'intérieur de ses performances et dans chaque nouvelle exécution qu'elle en donne. Proche de John Cage, elle s'intéresse à l'espace en tant qu'il est porteur de toutes ces impuretés, décalages, imprévus, « habité » par des mouvements multiples mais aussi par les sons de ce monde. « [...] Le silence devient quelque chose de différent – non plus du tout du silence, mais des sons, les sons ambiants. La nature de ces derniers est imprévisible et changeante. Peut-être faut-il devoir compter sur ces sons (que l'on appelle silence uniquement parce qu'ils ne font pas partie d'une intention musicale) pour exister. Le monde grouille de ces derniers, et, de fait, il n'est pas de lui qui n'en contienne pas », écrit John Cage.

Écouter les sons de ce monde ou l'arpenter par la marche : comme ses installations, les performances d'Esther Ferrer sont extrêmement simples. Une performance se déroule au présent, lorsqu'une ou des personnes la réalisent, à des vitesses chaque fois différentes. Elle intègre par essence les notions de temps et de présence, également constitutifs de l'installation : réalisée pour une durée donnée dans un espace spécifique, s'activant au contact des spectateurs, l'installation est le plus souvent détruite à la fin d'une exposition. L'artiste pense la circulation à l'intérieur d'un espace sur le principe du fil : celui qui s'amasse, constitue progressivement une masse puis se déroule pour former des lignes dans des œuvres telles que *Le fil du temps* mais aussi celui qui trace un parcours, un chemin. *Le chemin se fait en marchant* : cette performance réalisée à de nombreuses reprises dans des lieux comme Ramallah en Palestine, Toulouse ou Rennes, désigne une donnée fondamentale de son esthétique. Ce titre est celui d'un poème d'Antonio Machado. « Marche, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant », précise-t-il.

« On pourrait presque dire que la pensée se fait en marchant, car comme écrivait Jean-Jacques Rousseau (peut-être suivant la tradition ou la légende des péripatéticiennes) : je ne puis méditer qu'en marchant ; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus et ma tête ne va qu'avec mes pieds. »

Cette phrase vaut pour son travail, dans lequel rien ne se donne *a priori*, sans que le corps ne se mette physiquement et mentalement en mouvement. Le fil s'enroule, s'emmêle, se casse, se raffistole, lie des éléments qui ne l'étaient pas. Comment ne pas voir cette œuvre comme une incitation, non autoritaire, à percevoir le réel autrement ; à repenser et organiser notre propre rapport au monde en y traçant des lignes ? C'est l'œuvre « nomade » dit l'artiste, vouée à accueillir les transformations provoquées par le temps. Elle intègre et pense les vides qui sont comme sa colle. À celui qui s'attendrait à trouver des œuvres d'une grande densité de matière, très « plastiques », elle donne une fin de non recevoir. Une fois réalisées, ces installations qui existent avant tout à l'état de concept proposent au spectateur de considérer les contours et limites de son propre corps. De tracer son propre espace, en repensant son rapport à l'autre.

L'espace des installations et celui des actions d'Esther Ferrer est fondamentalement l'espace réel. Cette idée très simple permet d'appréhender une grande part de son travail.

« Je disais tout à l'heure que la performance n'a pas de domicile fixe et que j'aime ça ; normalement le domicile de ceux qui n'en ont pas un, c'est la rue, et je pense que de plus en plus l'art doit investir la rue. Pour cette raison je vais sortir dans la rue pour cette performance : on prend une chaise, et on la tient comme ça. Je marche, si vous voulez participer, prenez une chaise et marchez avec moi, en ligne par exemple, (je sors de la maison), je marche avec la chaise, je m'assoie, je regarde le spectacle, j'applaudis. [...] L'action peut durer autant qu'on veut, mais la durée idéale pour moi est de 24 heures (avec des interruptions pour manger, faire pipi ou autres nécessités, physiologiques ou d'autre ordre plus stimulant), etc. »

Choisir l'espace réel c'est refuser la fiction ou l'illusion, en acceptant toute sa trivialité ; jusqu'à accueillir, sans détour, un effet si vrai qu'il en devient absurde. Esther Ferrer rejette tout esprit de sérieux. Dans un entretien avec Eric Dicharry, elle insiste sur la notion d'« accident » pouvant surgir dans la situation réelle. L'action – le terme, plus ouvert que celui de performance, désigne toute forme de réaction à un événement dans l'espace – se donne au présent, dans un temps et un espace dont elle accepte les aspérités.

« Naturellement "l'accident" peut arriver, dans le théâtre ça sera une catastrophe, pas dans la performance telle et comme je la comprends, tout ce qui arrive fait partie de l'action, c'est le réel qui s'impose, à toi de l'intégrer dans ton action comme tu veux ou comme tu peux. Ma réaction à cet accident sera aussi naturelle que dans la vie de tous les jours, si quelqu'un par exemple m'empêche de marcher je peux réagir de beaucoup de façons différentes, je peux m'arrêter et attendre qu'on me laisse passer, dans ce cas l'action peut prendre des chemins très différents de ceux que j'avais pensés, mais c'est ça l'action. Ce réel qui s'impose est plus important que ce que j'avais pensé faire. Je peux réagir aussi en poussant la personne qui m'empêche de marcher ou faire ce que j'ai envie de faire dans ce moment, ça dépendra de mon humeur du moment. »

Dans son texte « Accident et nécessité dans l'art » publié en 1957, Rudolph Arnheim montrait comment dans toute la peinture occidentale, sous l'impulsion des Romantiques qui en font un véritable facteur de composition au même titre que l'inconscient et le rêve, l'accident devient une donnée fondamentale de la création, les archétypes d'une vision trop rigoriste et schématique de l'art étant mis au second plan « quand il y a détresse des nations et perplexité ». Au-delà d'une vision liée à la peinture, cette réflexion est intéressante en ce qu'elle montre que l'acceptation de l'accident a une dimension politique : elle prend en compte le réel, avec toutes ses aspérités, en particulier dans les périodes troublées. Ce qui intéresse Esther est toujours d'ordre politique : non pas dans un quelconque message à délivrer mais dans son attention si vive à être présent à l'espace que l'on habite. L'accident n'est pas le hasard, qui aboutirait à un non-choix, ce qu'elle ne vise jamais. Bien au contraire.

Elle dit parfois que son travail est fondé sur « un minimalisme très particulier basé sur la rigueur de l'absurde ». Dans sa définition des œuvres minimalistes, Michael Fried a mis en avant le fait qu'elles ne reposent plus sur l'illusion mais sur la présence physique de l'objet. Esther Ferrer retrouve précisément Donald Judd lorsqu'il déclare : « les trois dimensions sont l'espace réel ». Minimales, ses pièces réalisées autour des nombres premiers le sont aussi, ou ses *Pyramides*, une série d'installations mêlant structure géométrique constituée de câbles et peinture gestuelle appliquée sur un mur adjacent, basées sur des combinaisons mathématiques. Pourtant, la plupart des décisions prises dans la réalisation des *Pyramides* relève davantage d'une sensibilité aux mouvements d'un corps dans l'espace. « Je voulais mélanger la rigueur des structures géométriques avec la spontanéité et l'anarchie de la couleur appliquée de façon gestuelle », ajoute-t-elle. Plus que l'absurde dans ce cas, c'est l'« anarchie » qui vient contrebalancer une forme trop figée. L'artiste lutte précisément contre le trop grand rigorisme de l'art minimal. Dans ses pièces intégrant les mathématiques, elle s'intéresse à la notion d'infini, allant délibérément du côté des structures ouvertes et du désordre plutôt que de celui des données quantifiables. Mais en mêlant structure et spontanéité, espace et corps, tout se passe comme si elle donnait en quelque sorte forme et matérialité au projet formulé de l'art minimal, pour lequel la perception des objets dans un espace réel doit déterminer toute une dynamique de création.

Pour Esther Ferrer, performances et installations sont des situations. Du latin *situs* : lieu, emplacement, une situation a lieu dans un espace et un temps donnés. Elle parle aussi parfois de « situations ». « *A s'avance et se met derrière C. Le temps s'écoule.* » Elle est de ces artistes qui donnent à la *participation*, notion galvaudée s'il en est et qu'elle rejette pourtant, tout son sens et sa nécessité. Le mot « situation » renvoie de son côté aux « Situationnistes ».

« Dans la performance, nous sommes tous des viveurs dans le sens que donnèrent à ce mot ses inventeurs, les Situationnistes. Tout ce qui arrive pendant ce présent performatif fait partie de la performance, et quand je dis tout, je veux dire ce qui était prévu et ce qui n'était pas prévu, ce qui est désirable et tout ce que normalement on considère comme indésirable : l'accident, l'erreur et même la fameuse participation (dans mon idée de performance, la participation est inévitable de toutes façons) . »

Esther Ferrer pense de façon radicale la relation d'un corps à un espace. Elle entretient un rapport processuel avec ses actions et installations. Toutes existent à l'état d'idées, puis de maquettes ou de dessins. Avant d'être réalisées, elles ont une vie dans la tête de l'artiste qui les date du moment où l'idée en est née, puis se déroulent dans le temps de la réalisation et de l'exposition. C'est le cas par exemple de l'œuvre *Mémoire*, une installation dans laquelle des enveloppes ouvertes s'affaissent au fil du temps de l'exposition. Ainsi, même ce qui semble relever strictement de l'installation et de l'objet intègre la dimension du temps. Elle va très loin dans son refus des objets qui, dans le même temps, sont partout. Dans une exposition de 1997 au Centre d'art contemporain de Séville intitulée « De l'action à l'objet et vice-versa », l'artiste place pourtant explicitement l'installation dans la catégorie des objets. Elle en réalise de nombreux, préhensibles, composés d'éléments usuels détournés – des cadres (*Dans le cadre de l'art*), des « jouets éducatifs », godemichets composés à partir d'avions de chasse miniatures et autres jouets à thèmes guerriers. Cependant, son désir est d'en produire le moins possible. L'objet englobe le dehors, ce à quoi on se confronte ou, pour être plus précis, ce contre quoi « je bute », pour reprendre la définition du réel par Lacan. En ceci, les installations d'Esther Ferrer sont des objets : elles donnent corps à des concepts, matérialisant en trois dimensions nos perceptions de l'espace. Nous sommes invités à passer au travers, à se glisser dessous, à s'infiltrer à l'intérieur de ces structures composées de fils, câbles, peinture, chaises, autant d'éléments usuels. À buter contre, aussi, parfois.

Au début de ce texte, j'ai parlé de *va-et-vient* : le *va-et-vient* hésite entre deux options possibles, sans jamais en choisir une. Pousser cette idée à sa limite amènerait à un non choix et à une absence totale d'œuvre. Dans le transport d'une de ses expositions, il n'y a rien ou peu de chose, par exemple trois chaises destinées aux *Trois Grâces* ; simplement parce qu'elle en aime l'arrondi qui correspond bien aux courbes féminines des nymphes. Cependant, elle pourrait aussi bien en utiliser d'autres. *Toutes les versions sont valables...* ou presque. Une pièce murale, qu'elle demande à d'autres personnes de réaliser, se fait suivant une partition qui laisse les paramètres d'espacement, de grosseur du trait, libres. Cependant, si elle le pense nécessaire, elle demande à ce que celle-ci soit effacée puis refaite. Non pas tant que la réalisation ne corresponde pas à l'image qu'elle en a. Plutôt parce qu'elle demande à celui qui la réalise d'être présent et engagé à ce qu'il fait. D'être là. *Toutes les versions...*, à condition d'en choisir une.

« En réalité quand j'ai trouvé ZAJ j'étais en train de réfléchir sur la possibilité de faire un travail artistique éphémère, qui ne laisse de traces que dans la mémoire de celui qui le regarde, c'était l'époque où j'ai commençais mes premiers projets avec des fils, donc la performance me convenait très très bien. Finie l'installation, il ne restait rien, parfois même pas une photographie, car faut dire que à l'époque en Espagne, souvent il n'y avait aucun photographe ni aucun journaliste sur le lieu. »

Éphémères, ses installations sont constituées d'objets qui retournent à leur « usualité » première.

« Une autre chose que j'aime est l'idée que ces éléments, une fois finie l'installation, retournent à "leur quotidien" à eux, et remplissent encore une fois la fonction pour laquelle ils ont été fabriqués. »

George Brecht précisait qu'à la différence des ready-made de Duchamp, il était possible de s'asseoir sur ses *Chair events*. Inspiré notamment

par John Cage, l'art action est allé très loin dans son refus de sanctifier l'œuvre d'art. Esther Ferrer lui donne la forme la plus souple, aussi non pontifiante que possible. Cette forme souple n'est pourtant jamais non-forme. À l'opposé, l'artiste vise une précision folle qui n'en finit pas de se reprendre, de se dire à nouveau, dans un autre lieu et un autre temps. Le « même corps », jamais pareil.

Une exposition consacrée à Esther Ferrer est toujours une hypothèse. Du geste physique à une présence du corps qui s'affirme progressivement, les quatre installations montées à Rennes témoignent d'une sorte de gradation. Le geste physique est présent dans les *Pyramides*. Ici, pas de corps mais celui, très réel, de l'artiste qui construit cette immense installation, apposant son geste pictural sur les murs ; le corps du spectateur, aussi, qui est amené à s'y déplacer. La couleur joue son rôle : une couleur industrielle, mixant couleurs primaires et fluos qui compose un espace rythmé. *Silhouettes* pense de façon explicite la question du corps et de ses limites. Trois grosses cordes ou « bouts » utilisés pour le bateau disposés en cercles y sont disposés les uns au-dessus des autres, leurs diamètres s'accroissant à mesure qu'ils descendent vers le sol. Lorsqu'on pénètre à l'intérieur de cette structure, nous ressentons à la fois les limites d'un corps schématisé dans l'espace et nos propres limites, notre espace étant totalement déterminé par ces cordes fermées. Dans le même temps, cet espace reste ouvert, simplement délimité par l'épaisseur de trois cordes. Plusieurs pièces d'Esther Ferrer jouent sur cette dialectique ouvert-fermé. Nous sommes chaque fois invités à voir les structures composées de vides comme des pleins, à recomposer des figures. Pourtant, dans un refus de se placer en monuments autoritaires, ces pièces laissent toujours le regard et le corps circuler, ressentir les vides. L'épisode raconté à propos des *Trois Grâces* est significatif à cet égard : est laissée au spectateur la possibilité de franchir ou non les lignes d'un carré. Esther Ferrer s'intéresse à ce qui vient très légèrement modifier notre trajectoire. Dans la dernière installation, *Perfiles*, elle *donne corps* à une vision qu'elle a eue étant enfant. En cours de biologie, on lui parle d'ondes émises par le corps ; elle s'imagine entourée de lignes contourant sa silhouette, s'agrandissant à mesure qu'elles s'éloignent d'elle. « C'est un corps qui se déploie dans l'espace et qui disparaîtra un jour », ajoute-t-elle. Accompagnant cette disparition, les traits du mural s'effacent progressivement.

Absent-présent, le corps s'affirme depuis la trace physique d'un geste, sa représentation abstraite sous forme de cercles concentriques ou de chaises avec figures absentes, jusqu'à sa propre silhouette dans *Perfiles*. Et ce qui en reste une fois l'installation et la performance finies, ce sont des traces, des lignes, des indices d'un passage. Des traces qui, fondamentalement, font *image. Réelles et différées*.

Esther Ferrer conçoit l'espace comme une vaste partition pour les corps. Tout ou presque, peut être refait, rejoué. Le parti adopté de l'exposition de Rennes s'est situé du côté de la documentation et non de l'archive, l'artiste rejetant l'aspect fétichiste que peuvent prendre ces documents : existant à l'état de fichiers numériques, les photographies de ses actions qu'elle a scannées au fil des années ont été tirées sur des papiers très simples. Plus nombreuses que les vidéos, elles choisissent le parti du « geste arrêté », dans un refus de mimer l'action ou le mouvement. En plaçant des ensembles de photographies et de vidéos sur les murs en relation avec les installations, un processus de travail est suggéré dans une dynamique de renvois, où chaque réalisation peut en amener une autre. L'idée est de pénétrer dans un mouvement de travail et de pensée. Surtout ne rien figer. Placées à proximité des installations, ces traces d'actions et d'installations passées viennent y apporter une épaisseur de temps. Disposées en série, des photographies décomposent un mouvement comme des sortes de vidéogrammes. D'autres se juxtaposent, mettant en liens des actions différentes. À travers ces restes et ces fragments, Esther Ferrer incite le spectateur à tracer ses propres lignes, à se mettre en marche. En dessinant des gestes et des figures qui s'impriment dans la mémoire.

Je reprends l'idée ouvrant ce texte : pour Esther Ferrer, les installations produisent une image du réel en différé. Qu'est-ce qu'une *image en différé* ? Une vue de l'esprit, une image de pensée, une *mind map* ? Pour Walter Benjamin, les images de pensée sont des sortes de condensateurs de pensée. Produites en différé, les images d'Esther Ferrer sont dialectiques : elles rendent compte au présent d'une expérience passée qui peut être une performance, construisant dans tous les cas une forme en écho à une expérience. De la même façon, les installations se rejouent comme des partitions. Regarder un corps figé se propageant dans l'espace, placer sa silhouette à l'intérieur de celle-ci, se glisser sous les cordes des *Silhouettes* afin d'être encerclé, voir l'espace à travers les fils d'une pyramide : les modifications de la perception sont chaque fois infimes. Elles produisent une image à l'échelle d'un espace, dont les contours ne sont jamais fixes ; une image constituée de vides qui délimitent autant de figures à parcourir. *Draw the line, Walk the line*.

Marion Daniel
Paris, le 8 février 2014