

MISE EN SCÈNE

Lorsque j'ai vu les images du travail d'Ingrid Luche, j'ai eu envie de le mettre en scène. J'imagine que l'on pourrait comparer cela à la réaction d'un metteur en scène de théâtre ou de cinéma qui, lisant un scénario, ou une pièce classique, y voit l'espace qu'il pourrait y occuper dans le processus de sa restitution, et la lecture qu'il pourrait, de façon provisoire et personnelle, encourager à en faire. Avec aussi en tête l'idée que cette vision personnelle ne ferait pas de mal à l'œuvre mais pourrait, bien au contraire, lui faire du bien.

Il serait imprudent de croire qu'un scénario, de même qu'un texte classique, est quelque chose d'absolument figé et, aussi, d'affirmer (d'ailleurs personne n'y songe) qu'il n'y aurait que le créateur d'un scénario qui serait à même de le transformer en film. Il est plus que fréquent, notamment dans les interviews qui forment parfois les « bonus » des séries télévisées, d'y voir le créateur d'une série confier que tel acteur avait su imposer à son personnage une place plus importante que prévue dans l'histoire – ce qui suppose aussi que tel autre, probablement, n'avait pas su donner assez de nécessité à son personnage pour qu'il figure longtemps au générique. Fréquent également de voir un créateur admettre que tel réalisateur avait entraîné l'histoire sur des terrains non envisagés. J'imagine bien ce que de tels propos peuvent déclencher quand on envisage de les exporter dans l'industrie de l'art. Les figures tutélaires de ce secteur de production y ont enraciné l'idée qu'eux seuls étaient capables d'en mettre les produits en valeur. Et de fait, et principalement (mais pas uniquement) à des époques maintenant passées, certains ont su être assez convaincants dans cette entreprise rhétorique : Donald Judd et sa fondation au Texas, Daniel Buren et ses protocoles d'exposition *in situ*, ou Pierre Huyghe qui rêve aujourd'hui d'une « fondation-pavillon » où chaque œuvre disposerait de son bâtiment propre. Mais j'aime assez l'idée que les règles ne s'appliquent pas unilatéralement à tous, et que la diversité de nature qui caractérise les productions artistiques suppose qu'on les étudie en ayant à l'esprit la complexité des critères qui peuvent entrer en compte dans leur appréciation. Pour reprendre à mon compte

une pensée de Salvador Dali : « *Une chose est certaine, c'est que je hais sous toutes ses formes la simplicité.* »

Venons-en aux faits : la plupart des œuvres d'Ingrid Luche que j'ai eu envie de mettre en scène, je ne les ai pas vues *de visu*, mais par le biais de photographies qu'elle m'a présentées. L'expérience était curieuse : parfois, j'ai pu me méprendre sur la forme d'une œuvre, prenant une photographie documentaire pour une œuvre (une image sur un écran d'ordinateur n'a pas de caractère artistique, tant qu'elle ne s'est pas sédimentée dans une forme). Bien qu'il me soit arrivé de voir des œuvres d'Ingrid en vrai, j'ajoute que je n'ai pas le souvenir d'avoir vu d'elle aucune exposition personnelle. Curieuse situation, que de répondre à l'invitation à écrire sur un travail que l'on connaît aussi mal ? J'imagine cependant que la proposition a dû avoir son sens dans l'esprit de celle qui me l'a faite et, pour tout dire, je l'envisage avec beaucoup d'intérêt. Attendu que je ne connais pas très bien ce travail, et qu'il a semblé possible de me le présenter au travers de simples images et vues d'expositions, que de surcroît je ne fais pas mystère de la situation, j'ai imaginé qu'on attendait de moi *quelque chose de spécial* – et c'est ce qui est arrivé, puisque j'ai eu envie de mettre en scène ce qui était montré dans ces images.

Mettre en scène, à n'en pas douter, cela équivaut à établir des hiérarchies. Idée dramatique probablement, qui équivaut à l'aveu de non-équivalence, justement, de la totalité des items au sein d'un corpus dans le regard de celui qui juge. Et j'ai immédiatement songé à faire disparaître ce qui, dans les éléments en présence, me paraissait aller à l'encontre de ce que j'avais envie de voir, et de raconter. Que le travail d'Ingrid Luche ne se soit pas encore imposé à l'échelle planétaire où se jouent les grandes carrières artistiques aujourd'hui indique peut-être, d'ailleurs, qu'elle a pris le temps d'explorer diverses voies et que certaines étaient meilleures que d'autres. Les fresques en Ketchup (*Sans titre (Hot Ketchup)*, 1998), les pizzas en céramique, les premières incrustations de strass dans les murs (*Stras*, 2000), les ours en tissus molletonné (*Yo Cosmo*, 2000) m'auraient probablement stimulé à une autre époque, et à une autre époque aussi j'aurais pu considérer avec compassion l'atelier de fabrication de tee-shirts de LAPS (avec Franck Scurti) présentée en 2001 à la BF15 de Lyon.

En somme, dans cette mise en scène, toute une partie de ce que réalise Ingrid Luche aurait été passée sous silence (et pas uniquement pour les motifs esquissés plus haut) et à y regarder un peu plus attentivement, j'observe que ce sont en majorité des travaux anciens. Pas tous cependant : ainsi la *Brume* de 1999 (des brumisateurs d'eau diffusant une fine buée humide sur une quinzaine de mètres à l'extérieur d'un parking d'hôpital niçois produisant un flou dans la vision) me semble-t-elle fournir les bases d'une entrée possible dans le travail. Avant de savoir en effet que tel mécanisme produit tels effets, il ne se passe pas grand chose d'autre qu'une légère confusion. La vue ne s'accommode pas de ce flou pareil à une cataracte qui fait fondre la netteté d'une situation panoramique en un endroit aux contours diffus. Ce trouble, en l'occurrence, est assez précisément cadré par une fenêtre en bandeau par laquelle on peut voir les collines qui entourent la ville de Nice jusqu'à la mer.

Et c'est précisément cela que j'aime dans les œuvres d'Ingrid Luche : ce moment où un doute esthétiquement structuré envoie au cerveau le signal d'une belle défaillance.

Il m'arrive de penser que les artistes portent sur leur visage et dans leurs attitudes les indices de leur rapport à l'art : en les regardant, on y voit souvent l'ambition, l'arrogance, le cynisme, l'opportunisme, l'erreur, l'escroquerie, la désinvolture, l'émoi, la sophistication, la grandeur, le génie qu'on retrouvera dans leurs productions. C'est au-delà de leur mise, qui bien sûr apporte quelques indications complémentaires. Et c'est ainsi : entouré d'artistes, à l'heure où ils sont nombreux à faire acte de candidature au panthéon des occasions d'exposer et de gagner quelque notoriété (une situation parfaitement inédite dans l'histoire de l'art), « l'entretien d'embauche » a, par la force des choses, gagné quelques vertus – imposant aussi des règles étrangères au monde de l'entreprise ordinaire. Le visage d'Ingrid et les attitudes de son corps encouragent cette hypothèse : là encore, pourtant, la vision peine à focaliser sur une image nette. Une certaine forme de discrétion, chez elle, est contredite par l'autorité de son regard, entre soumission et domination, entre hésitation et certitude, l'oscillation est constante et rapide, comme si aucune décision même provisoire ne pouvait être prise. Il n'est pas d'autre solution que d'attraper alors ce que l'on peut, et de se faire à

l'idée que des zones resteront imprécises. En conséquence de quoi il ne faut pas compter sur moi pour donner les clés du travail : j'aime l'idée qu'il n'y en a peut-être pas, du moins pas de ces clés-minute qu'on façonne avec des résumés simples. Au fond, j'aime chez elle toutes les œuvres pour lesquelles les « services des publics » des institutions auraient bien du mal à rédiger une notice, mettant en échec le « travail » des « médiateurs » que l'industrie de l'art commuée en entreprise de bienfaisance culturelle s'est inventée.

Que *faire dire*, par exemple, quelle *confession* entendre des *Lustres* ? Qu'en dire, sinon qu'ils ravivent chez moi le souvenir d'une œuvre réalisée par Alan Suicide en 1971 (*American Supreme* – un amas de fils électriques alimentant un ensemble hétéroclite d'ampoules et de tubes de néon au sol dans la plus parfaite tradition Scatter) ? C'est leur forme que j'aime, imprécise (comme celle des installations lumineuses de Matthew McCaslin au début des années 90 avec lesquelles les *Lustres* entretiennent un vraisemblable lien de parenté), leur bricolage parce qu'il est éloigné des logiques de production externalisées auxquelles les artistes trentenaires et quadras ont bien compris aujourd'hui qu'il n'était pas stupide de faire appel, leur résonance avec les guirlandes de Noël qui ont toujours exercé sur moi une fascination intacte. Ils sont très « armlederiens », ces *Lustres* (et, de fait, une œuvre de John Armleder est faite d'un amas de néons au sol) : leur beauté semble surgir de quelque chose de naturel et de fortuit – comme si un courant électrique avait alimenté quelques ampoules destinées au rebus reliées ensemble par des câbles. Peut-être aussi leur opposition manifeste aux formes précises et soignées du design actuel, qui n'en finit pas de rejouer les stratégies de séduction de l'électroménager des années 50, n'est-elle pas étrangère à l'effet qu'elles me font. Voilà des œuvres que je voudrais « mettre en scène » : parce qu'une œuvre faite de lumière domestique imprime à l'espace d'exposition des contraintes de semi-obscurité avec lesquelles j'aime me débattre (j'ai aimé cela avec les *Light Bulbs* de Angela Bulloch, les guirlandes d'ampoules de Felix Gonzalez-Torres : ces lumières qui ne nécessitent pas le noir absolu mais une pénombre et qui impriment une certaine dramaturgie aux autres œuvres exposées dans la même pièce). Je les exposerais probablement avec une nouvelle version de *On Fire*, un dessin mural réalisé à Québec en 2006, entre flammes tombantes et suie, volutes inversées suintant à la rencontre du mur et du plafond comme un dégât des eaux, convoquant un nombre assez inexplicable de

techniques (encre de Chine, lavis, pierre noire, fusain, crayon gris, graphite) pour rendre plausible quelque chose de l'ordre de la *défaillance* évoquée plus haut, et ravivant chez moi le souvenir d'œuvres adorées de Pino Pascali, Eva Hesse, Lynda Benglis – Lauren Szold, même. Beau dessin sans explication, qui renverrait peut-être, dans la même salle, à *Elastica* (2003, en collaboration avec Agnès Martel), superbe réseau arachnéen polychrome de bandes de latex, élastomère, caoutchouc, fils en nylon, plastique et mousquetons (exposé à La Salle de bains, à Lyon). La combinaison de ces deux œuvres et des *Lustres* dirait sûrement quelque chose d'un univers tissé comme les galeries souterraines d'un parasite et de quelques choix formels dans l'exercice de l'art aujourd'hui.

Choix formels que, c'est l'évidence puisqu'il s'agit d'Ingrid Luche, les balcons viendraient contredire par leur rigueur géométrique. Si j'aime cette contradiction (alors que je ressens une forte affliction confronté à l'inévitable insaisissabilité formelle de tant d'artistes émergents, dans laquelle je ne vois rien d'autre qu'une méprisable désinvolture de circonstance encouragée par un marché boulimique) c'est en vertu de l'opposition radicale et parfaite de ses termes. Ce n'est pas dire tout et n'importe quoi, c'est traquer la même chose dans deux items que tout oppose. Je dis « balcons », d'ailleurs, mais bien des œuvres que j'inclus dans cette catégorie n'en ressortissent probablement pas : *All Day and all of the Night* (2005), *Patricia* (2005), *Terracita* (2004), *Sydne Rome* (2004), ... soit ces constructions globalement parallélépipédiques adossées au mur et présentées en hauteur à des hauteurs diverses. Un point de vue tourné vers l'intérieur auquel personne n'accède (comme des Bow-Windows intérieures – Dan Graham en a il y a longtemps fait l'analyse), une place curieuse pour la sculpture (contre le mur, loin du sol), un exercice formel à partir d'un élément simple ; certains offrent leur surface réfléchissante à une perturbation supplémentaire de la vision, d'autres sont eux-mêmes la source d'une lumière diffuse et colorée. Ils semblent scanner l'histoire de l'architecture et décrire des positions sociales : celui, rudimentaire, de *Sydne Rome* autant que celui, comme prélevé dans l'architecture des années 80, de *Patricia*, qui rappelle les *Reliefs-peintures* de Bertrand Lavier.

Ce qui *noue*, toutefois, me semble-t-il, le travail d'Ingrid Luche, est ailleurs que dans ces expérimentations sculpturales dont les influences, conscientes ou non,

et les préoccupations sont à l'endroit même où je me *réconcilie* aujourd'hui avec l'art de mon époque. C'est dans ses photographies – y compris celles que j'ai pu assimiler à des œuvres quand elles n'étaient en fait qu'une documentation et qu'on pourrait, pour certaines d'entre elles, éditer autrement sous la forme d'un porte-folio. *Le Tigre* (2006) et *Le Cheval Blanc* (2006), tout d'abord, dont j'aime la parfaite étrangeté autant que l'absence de message précis, et puis toutes les autres (beaucoup figurent dans le présent ouvrage), dont j'aime aussi la complexité sémantique et l'incongruité qui fait que j'aime pareillement les photographies de Trisha Donnelly. À chaque fois, quelque chose est *juste* dans leur format, leur encadrement éventuel – et dans la mise en scène du travail d'Ingrid Luche je lui proposerais volontiers d'augmenter le nombre de ces photographies en utilisant celles qui n'ont pas encore vocation à être exposées : celles documentant par exemple la conception et la mise en lumière d'une soirée musicale à Poitiers en 2005. Dans ces dernières, le cylindre lumineux de 3 mètres de diamètre me semble avoir une dimension sculpturale qui n'est pas éloignée de celle d'*Elastica*. Dans chacune d'elle, l'étrangeté fait naître une forme particulière de poésie à la narration imprécise qui tient d'ailleurs autant à la complexité du sujet qu'à sa mise en forme – comme le dessin pyrogravé en façade du balcon *Sydne Rome* dont bien sûr je ne veux rien savoir, pour peu qu'il ait une explication.

Dans tous ces travaux, en sus des explorations formelles dont la justesse me touche et m'intrigue autant que, souvent, leur caractère inédit, j'aime en effet l'absence de narration directe et l'espace qu'elle construit pour des narrations hypothétiques, provisoires et irrésolues. Dans leur mise en scène, j'ai bien conscience que j'aurais choisi ceux qui, justement, s'imposent par le caractère non-autoritaire de leur lecture, faisant de « l'évasif » l'outil d'une possible évasion. Evasives, ces œuvres le sont toutes, en effet, en un endroit de leur surface sémantique et esthétique, avec autant de certitude que la partie d'image brouillée par la *Brume*. Articuler cette défaillance n'est pas la moindre de leurs qualités, la mettre en forme également.

Éric Troncy