

PHASMA

Les objets blancs de Patrik Pion et Paule Combey

La présence de l'objet est une donnée ancienne dans le travail de Patrik Pion et Paule Combey, notamment dans celui de Patrik Pion qui, à la toute fin des années 1980, réalisait des sortes de fac-similés d'objets utilitaires blancs dont la matérialité se confondait avec le mur sur lequel ils étaient installés. « Les premiers objets fabriqués par Paule Combey étaient conçus en cartoline blanche brillante. Leurs pliures étaient accentuées par des scotchs de couleurs et des accessoires dessinés au feutre noir. Paule les avait fabriqués comme des jouets à la demande de certains enfants de l'hôpital¹ presque sans langage ». Puis les artistes sont passés à la fabrication d'objets en papier journal compressé, « pour être au plus près de la forme ». Soit, d'une part, une simple feuille de papier, une feuille blanche immaculée comme les Achromes de Piero Manzoni, et d'autre part une « réminiscence d'objet », « un souvenir visuel », de préférence des objets familiers, « dont la fonction totalement aboutie avait figé la forme : le marteau, le clou, le jerrycan, la tasse ». Bien que représentations volumétriques d'une chose, ces objets n'ont pas la lourdeur de la sculpture. Ce ne sont pas des moulages. Bien qu'en papier, il ne s'agit pas non plus de dessins. Ils se jouent en fait des différences pour tenter de creuser un autre statut d'objet : à la fois réel et représentation. Comme a essayé de le démontrer livre après livre Clément Rosset, le double équivaut à une relégation du réel à la non-existence. « Le réel, écrit-il, est ce qui est sans double, soit une

¹ Il s'agit du Centre Hospitalier George Sand, établissement intercommunal de santé mentale de Bourges où les artistes intervenaient depuis le début des années 1980. Sauf mention contraire, toutes les parties entre guillemets sont des citations extraites de réponses de Patrik Pion à des questions posées par l'auteur.

singularité inappréciable et invisible parce que sans miroir à sa mesure² ». En toute cohérence donc, on pourrait dire des objets blancs, comme des fantômes d'objets, fantômes de matière, qu'ils renvoient notre perception à des objets qu'en tant qu'ils sont absents. *Phasma*. Ce qu'ils nous montrent, à travers les représentations qu'ils sont, se sont avant tout *des absences*. Les objets blancs récusent, en tant que *tels*, l'idée même qu'ils soient des objets singuliers. Ce sont des objets *duplica*. Des agents doubles : à la fois du côté de l'objet tangible, *et fondamentalement des images* qui relèguent le véritable objet à son absence. Statut que leurs photographies -- représentant un objet volumétrique qui représente un objet, à travers lesquels, le plus souvent, ils apparaissent, dupliquent. On se souvient d'un Joseph Kosuth dans les années 1960 qui s'interrogeait sur les inter-relations entre l'objet son image et son nom. L'objet blanc donc, neutre, générique, degré zéro de l'image. L'image comme simple « deïtique » : manière de désigner ceci, ou cela dans le monde tangible de ce qui existe : des objets quelconques. C'est cette hésitation, cette indécidabilité entre présence d'objet ou présence d'image qui les caractérise.

Les objets blancs n'ont pas de sens pris un à un, aucune cohérence thématique ou sémiotique. Ils font partie d'une série ouverte susceptible potentiellement d'indexer le monde dans sa totalité, en tant que totalité d'objets. C'est une collection, une sorte de corpus ou de suite, sans principe décelable systématiquement, si ce n'est qu'ils fonctionnent comme la combinaison de deux éléments : un signifiant (un référent) et un modelage, un plissé. Le plissé est ce qui vient à

²Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Editions de Minuit, Paris, Collection « Critique », nouvelle édition augmentée, 1985 page 15.

l'objet par le sujet. C'est sa marque particulière, son empreinte, son *impressa*. Cet ensemble indéterminé et discontinu d'éléments référents à des objets reconnaissables n'articule cependant aucun discours. Le seul susceptible de les rassembler se contente de faire état des caractéristiques de leur fabrication et de la « matière » dont ils sont faits. Nombreuses pourtant seraient les analogies possibles, avec telle ou telle œuvre récente ou moins récente, mettant en scène des objets « mous », déformés, transposés dans des matériaux inhabituels, parfois en jouant sur l'effet de surprise généré par le changement d'échelle. Mais pas plus qu'une référence introuvable à un quelconque « système des objets », elles ne nous sont d'aucun secours.

DE L'UTILITE THERAPEUTIQUE

Avec cette longue série d'objets réalisés en papier blanc, série qui ré-émerge dans le travail de Patrik Pion et Paule Combey après avoir hibernée pendant de longues années sans être montrée à qui que ce soit, l'on touche à un point particulièrement sensible et complexe de leur pratique qui plus que tout autre, se trouve au carrefour d'un projet artistique qui a vocation à trouver sa propre autonomie et d'un ensemble de propositions cliniques conçues dans un contexte thérapeutique. « Il y avait une frustration à travailler beaucoup sans rien pouvoir conserver. C'est pourquoi nous avons essayé d'orienter notre intervention vers une vraie production. Cette préoccupation est à la base de l'évolution des objets blancs et par la suite des vidéos. Il s'agissait de faire en sorte que notre pratique quotidienne devienne notre production artistique, ou, tout au moins, soit tellement proche que nous perdions le moins de temps possible ». Plus que jamais, face à ce corpus quelque peu énigmatique, la frontière et le départage entre les

deux caractéristiques fondamentales de leur activité depuis le début des années 1980, se télescope, se renverse, s'interpelle. Détachés de tout contexte psychiatrique, ces objets ont bien une puissance singulière d'évocation qui les apparente à des œuvres d'art. Et cependant dès que l'on cherche des outils conceptuels et critiques pour en délimiter la singularité, il est difficile d'éviter d'être reconduit à toute une série de concepts et d'analogies avec les termes de la théorie psychanalytique.

L'utilité première de ces « outils thérapeutiques » était de concevoir des « objets transitionnels » qui n'avaient de raison d'être que dans le cadre d'une situation particulière pour pouvoir amorcer une relation avec « des enfants prépsychotiques, rassurés par une présence de matériaux, de formes et de sons très concrets (...) D'ailleurs certaines équipes à l'hôpital se les ont par la suite appropriés, convaincues de l'intérêt qu'ils présentaient ». L'hypothèse de D.W Winnicott, l'inventeur du concept, porte sur les conditions permettant le passage de la dépendance du tout petit enfant à son indépendance. L'objet transitionnel désigne la relation avec le premier objet « extérieur » permettant la séparation avec la mère et donc l'instauration d'une première relation acceptée avec le monde, une première explication. Il correspond à la mise en place « d'une aire intermédiaire pour l'enfant, entre la créativité première et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité³ ». Winnicott s'interroge ainsi sur le rôle de l'objet dans la construction d'une position de sujet par rapport au monde extérieur, « à l'origine du symbolisme » et du domaine culturel tout entier considéré en

³D W. Winnicott *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Editions Gallimard, Paris, Collection « Connaissance de l'inconscient », 1975, p.21

quelque - sorte avant la fixation du sens⁴. Les objets blancs correspondent ainsi au départ à des réalités médiatrices. Ils ont été conçus comme des objets « non-moi », « transitionnels », pour créer une relation, reconstruire la perception que le sujet a de l'objet.

LES OBJETS HYSTERIQUES OU LE CINEMA PAR D'AUTRES MOYENS :

D'une tout autre manière, il est intéressant de noter que l'étude des symptômes visuels des « attitudes convulsives des hystériques », un antécédent direct à l'invention de la psychanalyse et un point de contact originel entre l'art et la psychiatrie⁵, fut à l'origine du privilège initial accordé au regard dans la clinique. Il serait bien sûr exagéré de comparer ce que G. Didi-Huberman, à propos de la Salpêtrière, nomme « un musée pathologique vivant ⁶ » avec le corpus des objets blancs de Pion/Combey, comme si l'on pouvait envisager de les considérer comme possédés, en proie à une « grande névrose ». Ce serait sans doute manquer, ce je ne sais quoi de burlesque qui en font la particularité. Il n'empêche que *le plissé des corps* de ces enveloppes de papier est la matérialisation fragile, presque éphémère, d'une perception subjective et affective. L'objet blanc, comme le corps hystérique, sont des corps affectés, imprimés par une perception qui les dérange et qui les plisse. « Un pli nécessaire entraîne de nombreux autres, de même qu'un dépli entraîne

⁴ibid, p.14, p.24

⁵ Jean-Martin Charcot, Paul Richer *Les Démoniaques dans l'art* (Préface et commentaires Pierre Fédida, Georges Didi-Huberman), Edition Macula, Paris 1984.

⁶ Georges Didi-Huberman *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula 1982, p 20

la destruction de la forme. » Le froissement est une manière de condensation, un mouvement immobilisé. A la Salpêtrière cohabitait sur même plan pour en rendre compte de la façon la plus « objective » possible, « un atelier de moulage et un atelier de photographie ⁷ » comme dans le rapport aux objets blancs, la création d'enveloppes de papiers cohabite avec leurs prises de vue photographique.

Dans le travail des artistes, l'insistance sur le photographique⁸ n'intervient que dans un second temps, comme une sorte de méta-vision objective de la perception subjective incarnée dans un objet. Mais comme le dit Patrik Pion, cette *image d'image* en vérité -- puisque le papier qui « fabrique » la représentation de l'objet est lui-même transformé en une nouvelle image, photographique cette fois, dont la présence n'existe que d'un rapport à un autre papier -- en constitue « la fin ». Ces images d'images repoussent plus loin et plus profond encore, la possibilité d'un rapport tangible à la chose dont elles sont, chacune pour elles-mêmes, le signe. Elles n'auraient jamais pu être envisagées comme ces grands tirages agrandis qui les montrent les uns à côté des autres dans certaines vues de l'atelier, sans le recours à une nouvelle machine, le traceur - imprimante de grande dimension, qui n'est elle-même pas sans évoquer l'importance cruciale de l'impression et de la trace dans la cure analytique. Ce que fait la photographie à l'objet, c'est de rajouter de la distorsion, en somme, hystériser un peu plus l'objet. Photographié à la manière expressionniste, l'objet devenu photographie n'est en effet pas sans produire de nouveaux effets d'accentuation de la

⁷ *ibid*, p.33

⁸ Charcot : « J'inscris ce que je vois : je ne suis absolument là que le photographe », in G.Didi-Huberman, *op.cit.*, p.32

déformation, mais cette fois-ci, ni par froissement, ni par le geste étrange de recomposition en papier fragile d'un objet solide, mais par simple agrandissement souvent démesuré de l'objet - image de papier initial. Les distorsions que subit l'objet, ouvre alors sur le champ de ce que la psychanalyse appelle « l'inquiétante étrangeté ». Si l'on ajoute à ce processus « d'étrangement » des objets, la phénoménalité en noir et blanc aux contrastes maximalisés à travers laquelle ils se manifestent concrètement par la photographie, un rapprochement étonnant devient évident avec les personnages qui se trouveront être plus tard dans le travail des artistes, l'un des éléments au coeur des séquences vidéos. Comme si dans un cas comme dans l'autre, par deux voies différentes mais parallèles, objets et personnages contribuaient à la configuration d'un espace miroir d'interpellation par la médiation duquel se (re)configurerait un individu en sujet de ses propres perceptions. Le fait, d'un côté, que les personnages des séquences vidéos renvoient, en les incarnant, à une multiplication d'affects constitutifs de la matrice imaginaire inconsciente commune au genre humain, et que, de l'autre côté, la généalogie des objets blancs nous ramène très immédiatement aux jouets d'enfants ou à leur origine archaïque, renforce leur appartenance commune à ce registre de représentations propres à l'espace psychique en formation.

La verticalité des images photographiques, accentuée bien souvent par les distorsions elles-mêmes, renforce par ailleurs cette analogie possible avec la station debout du personnage. Comme le montrait tout récemment l'installation proposée au Centre de Création Contemporaine, il y aurait entre les objets identifiables par tout le monde et les affects mis en scène par les personnages une certaine circularité du même, comme un effet de transfert de la présence du sujet vers le monde des

objets. Dans l'extrait du film de 1909 de Maurice Tourneur projeté dans l'installation de Tours, « *L'oiseau bleu* » qui donne son nom au film se présente sous la forme d'un chapeau en pain de sucre --constitué, comme par hasard, de l'assemblage de deux grandes feuilles de papier blanc -- qui se transforme en personnage pour pouvoir communiquer avec deux enfants. Cet extrait était confronté, pour la première fois, à une série de plusieurs objets blanc grandeur nature disposés sur des tables plongées dans la pénombre de l'exposition.

On peut par ailleurs établir une certaine parenté entre l'iconographie photographique de la Salpêtrière – véritable « descente aux enfers » sur la base de laquelle se produira la « découverte » ou « l'invention » de l'hystérie, et la collection d'affects incarnés dans les personnages des films muets expressionnistes ou constructivistes cités dans les séquences vidéos de Pion/Combey. Mieux, comme le montre la question du rapport de l'image au mouvement, nœud de la représentation hystérique, les représentations « objectives » de l'hystérie ne peuvent se faire qu'au travers d'images arrêtées d'un phénomène dont l'agitation, la convulsion, les contorsions constituent pourtant précisément l'essence, faisant ainsi signe comme les grandes images photographiques des objets blancs, vers une esthétique cinématographique empruntant d'autres moyens⁹.

L'objet photographié est lui aussi nécessairement partie d'un ensemble. Il se transmet comme un énoncé en une phrase visuelle sans début ni fin. Un autre singulier effet cinéma se lit dans cette chaîne de substitution qui conduit du souvenir d'un

⁹ Paul Richer, « Tableau synoptique de « la grande attaque hystérique complète et régulière » (1881), in *G. Didi-Huberman*, *op.cit.*, p.114-115 et p.118.

objet à sa représentation de papier -- sous la forme paradoxale d'un objet qui n'est en fait qu'une enveloppe vide, et de ce monde synthétique d'objets abstraits, coupés de tout contexte, à leurs représentations photographiques, sortes d'empreintes déformées au troisième degré de ces mêmes objets. Il y a dans le rapport à l'objet, entre relief et photographie, l'esquisse d'un mouvement qui tourne en boucle, comme si l'objet lui-même était, à la fin, un simple prétexte, indifférent.

Pour finir, le plissé est déjà en lui-même comme une sorte de mouvement immobilisé, un genre de prisme ou de cristal susceptible de condenser mille et une facettes dont la lisibilité est aussi évanescence qu'un flocon de neige. Tout se passe comme si les fragiles ersatzs de papier étaient une première version de ce même magma de superpositions qui caractérisera par la suite toute une série de nouvelles tentatives. Ainsi les « Etats » de Paule Combey, séquences photographiques stratifiées horizontalement qui condensent une diffraction infinie de fragments d'images de ces mêmes objets blancs. Bientôt cette même série se transformera à son tour, à partir de la concaténation de nouveaux fragments d'images agrandies, en de petites architectures, en fait des maquettes d'environnements qui invitent à s'immerger dans des espaces perturbés comme par des jeux de miroirs comparables à ceux dont on peut faire l'expérience dans les Pavillons de Dan Graham. On retrouvera enfin cette même dimension additive, stochastique, cumulative, comme si chaque nouvelle étape du travail était redevable de ce même type de prisme qui condense et superpose, dans les plissés de la peau visuelle de « l'élément a » des séquences filmées

intitulées « Les pièces à vivre¹⁰ ». « Paule est partie de cette matière plissée et c'est ainsi que sont apparues des architectures et des sortes de visages. Elle a généré des dizaines de milliers d'images dans des sortes de rythmes et de fréquences. (...) Les objets sont à l'origine des vidéos, car il nous a toujours paru nécessaire de continuer à les produire comme une sorte de présence stable, silencieuse, garantes des mouvements intensifs qui caractérisent les vidéos ».

LA PSYCHOSE BLANCHE ET LA CREATION DE NOUVELLES ENVELOPPES

Plus immédiatement cependant que la théorie de l'espace potentiel ou la symptomatologie de l'hystérie, c'est à un autre segment de la théorie psychanalytique que les objets blancs seraient plus directement redevables : le concept de psychose blanche. Pour le psychanalyste André Green, la psychose blanche révélerait la structure matricielle « de l'élaboration psychotique, sans que nécessairement une telle élaboration ne s'ensuive¹¹ ». Elle décrirait une sorte de passage alterné entre *le délire*, soit un emballement de la pensée qui fait « qu'il n'est rien qui ne signifie¹² » et *l'inertie*, soit l'effet inverse « d'un trou dans la tête », l'impression de tête vide qui crée une « hébétude affective », une « hibernation mentale », un effet dépressif sans douleur psychique¹³. Chacune de ces deux

¹⁰ Jean-Christophe Royoux *Chaosmose ou le dormeur éveillé*, Patrik Pion et Paule Combey, Catalogue, Editions HYX, Orléans, 2015.

¹¹ Jean-Luc Donnet et André Green *L'Enfant de ça. Psychanalyse d'un entretien : la psychose blanche*, Editions de Minuit, Paris, Collection « Critique », 1973, pp.225-26

¹² *ibid*, p.239

¹³ *ibid*, p.241

bornes extrêmes de l'état mental contient l'autre, explique le psychanalyste. Pour le psychotique que Green définit comme « un individu ayant perdu la réalité ¹⁴», le délire est identification projective « pour se protéger de la désignification », « par où il découvrirait en lui ce manque à signifier, ce trou, cette béance, comme on dit, à quoi il risquerait de s'identifier : l'horreur panique du vide, du pur néant, du zéro. Le psychotique défend ainsi son droit à l'existence ¹⁵». A l'inverse, l'inertie décrit un « état de mort psychique (...) pour parer à l'émergence d'un chaos pulsionnel qui mettrait tout à feu et à sang ». « Cette tendance progressive au retrait, écrivent les analystes, serait donc la contre-partie d'un fonctionnement anarchique, produit d'un Moi totalement identifié au Ça se déchargeant périodiquement, soumettant l'objet à la multiplicité contradictoire de ses vœux, obéissant à une jouissance sans frein¹⁶».

La psychose blanche signifierait ainsi la migration d'un certain état du sujet vers celui d'objet. Dans l'excès ou dans le retrait, elle équivaut à la perte de toute enveloppe susceptible de créer une relation stabilisée entre un intérieur et un extérieur, une caractéristique normalement essentielle à « l'appareillage » propre à chaque sujet. Les objets blancs, « mémoires négatives des objets », en route vers une absence de réalité, vidés de toute consistance, seraient une manière de donner une incarnation à ces psychoses blanches qui peuvent être indécélables et concerner tout le monde. Débarrassés du

¹⁴ibid, p.240

¹⁵ibid, p.241

¹⁶ibid, pp.241-242

processus thérapeutique pour lequel ils avaient été initialement conçus, « ils étaient-là, vidés, comme des sculptures à la cire perdue et, du fait de cette perte, prenait un aspect poétique ; il devenait trace mnésique ». L'objet blanc est représentation de cet état du sujet « semblable à une enveloppe vide ». Des objets vidés de leurs substances dont il ne reste que des enveloppes souples et malléables comme les mues d'un animal qui se débarrasse à certaines saisons de ses peaux mortes ; la mémoire d'un corps qui a été, une sorte d'empreinte. A la même période, Patrik Pion et Paule Combey concevaient leurs premières « enveloppes sonores » à l'*Institut international de musique électroacoustique* de Bourges, leur premier travail réalisé en commun. « Parfois Paule faisait évoluer les objets blancs vers le costume, donc la mise en place d'enveloppes corporels (et psychiques) ce que ne peuvent faire ni les psychologues qui sont dans l'analyse mais n'ont pas d'outils pour reconstruire, ni les psychiatres qui répondent par la chimie. Là encore, le rôle des artistes est important car ils peuvent innover dans les réponses ». Ainsi, une fois devenue objet, cette enveloppe s'anime de nouveau. Objet transitionnel, elle devient l'amorce d'une instance d'énonciation d'un quasi sujet dans son rapport à l'objet. Elle tente de frayer les conditions d'une relation. L'objet blanc devient langage.

On pourrait d'ailleurs dire de façon plus générale, que par rapport aux objets blancs, le *mot* lui-même, constitue la première enveloppe. « Pour la plupart des objets, le mot qui les désignent est souvent utilisé dans des expressions populaires qui font état de situations psychologiques : « être marteau » ; « la tête comme une passoire » ; « droit dans ses bottes » ; « être pantouflard » ; « la tête dans un étau ». Ils nous renvoient à des états, des sensations ». Par ailleurs, par-

delà la diversité des registres, les objets blancs semblent donner un rôle particulier aux objets de cuisine, ce qui, par le truchement du corps et de la fonction nourricière, renvoie également par extension à la bouche et à l'oralité. Avec les objets blancs, dont les artistes précisent encore une fois qu'ils n'ont jamais été conçus à partir d'un modèle concret mais seulement à partir d'un souvenir visuel, l'enveloppe générique qui désigne l'objet est équivalente au mot qui désigne l'objet. Il ne s'agit jamais de *tel* objet reconnu dans sa singularité. L'objet renvoie de façon circulaire au mot qui le désigne. Comme si, déchargé de sa matérialité, devenu enveloppe, l'objet était saisi de façon quasi - photographique, *en transition*, dans le processus encore inachevée de sa transmutation en mot. Du reste, le papier blanc lui-même laisse augurer d'une relation non encore formulée à l'écriture. Tout aussi bien que la feuille blanche que l'on plonge dans le bain du révélateur, il est écran, surface de projection mais aussi écran du rêve, en attente d'une impression. Depuis le milieu des années 1980, par la réalisation de ce qu'elle aimait appeler des « énoncés », soit de longues séquences de fragments d'images stylisées et peintes, Paule Combey était préoccupée par le basculement dans la question du langage qui allait de pair avec le passage du vertical à l'horizontal et la prise en compte de l'espace. Un espace a-signifiant, tissé de phrases visuelles sans sujet, sans verbe ni complément dont il ne resterait que le *jeu*. On peut lire, sous la plume de Roland Barthes, les caractéristiques de ce que serait un langage-objet sans jugement, toute une réflexion sur la recherche « d'un monde du *il y a* sans cause, ni fin » où « l'objet apparaît sans le halo du sens », la quête d'un *ceci*, dont la présence serait

synonyme d'une *hétérologie*, d'une échappée hors du sens¹⁷. Mais, à propos des objets blancs, on est en droit de se demander : où est la phrase ? De quelle nature est-elle ? Etrange langage en effet, qu'un pur langage d'objets, entre présences « réelles » et présences nominales de « signifiants » blancs, labiles, interchangeable, débarrassés de toute fonctionnalité. Comme des sortes de trouées dans le continuum des choses, ces singulières présences/absences forment l'espace lui-même, sans autre signe ou visée que cette ouverture même. « L'espace de la pensée est cet espace blanc des relations, où les relations prennent le pas sur les termes reliés ¹⁸ ». « Le blanc de la pensée » rappelle André Green à propos de l'écriture blanche de Roland Barthes revue par Maurice Blanchot, forme un espace vide que les pensées remplissent mais qui ne se comble jamais entièrement¹⁹. « Ainsi toute la production psychique se tient entre deux blancs : le blanc originaire, le zéro d'« avant » tout désir dans la quiétude absolue du néant, et le blanc final, celui où la pensée s'accomplit. (...) Entre ces deux extrêmes, le blanc persiste et insiste dans *un trou* – qu'il faut bien représenter parfois sous forme de tirets – entre les éléments concaténés. Que le blanc en vienne à envahir la représentation du sujet, qu'il ne soit plus entre les objets, les représentations, les pensées, et nous avons affaire à l'hallucination négative²⁰ ». Blanc comme un trou dans la page noire, à rebours de l'effet

¹⁷ Sur tous ces thèmes, Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991, pp. 96, 143, 63.

¹⁸ André Green « La Diachronie dans le freudisme » (Sur l'après-coup), Critique n°238. Mars 1967.

¹⁹ Jean-Luc Donnet et André Green *L'Enfant de ça*. op. cit, p.248. à propos de Maurice Blanchot *Le Livre à venir*, « La recherche du degré zéro » (1953).

²⁰ *ibid*, p.255.

noir sur blanc de la persistance rétinienne. L'objet fantôme est comme en réserve, en attente d'une impression seconde.

Jean-Christophe Royoux.