

La boîte de Pandore

Nathalie Leleu – critique d'art – conservatrice – commissaire d'exposition

Quand mes mains glissèrent dans les gants de velours grenat, je compris que l'œuvre que j'étais venue voir chez Catherine Poncin ne se contenterait pas de mon seul regard. Il me fallait la toucher, non, plutôt l'approcher, car le tissu des gants recouvrait mes doigts d'une peau étrangère. Une peau douce, sans accident, sans corps, toute entière dédiée à cette œuvre et à ma présence à elle. Je pris le livre et soulevai la couverture de maroquin. Sur la tranche, une inscription : *Je n'ai plus de larmes*. Un à un, je défroissai les mouchoirs accumulés dans la boîte. Sur l'un d'eux, le portrait d'une petite fille dont la main sur les yeux couvre, qui sait, les sanglots, les rires ou simplement un visage ébloui par le soleil. Au fil des mouchoirs restituant d'autres fragments humains, les images anonymes taillaient dans ma mémoire une empreinte familière mais béante, comme un lieu commun ouvert à la révélation du souvenir. Les aventures de notre vie trouvent leur dénouement dans une émotion, qui écume parfois sur un petit carré de tissu. Une fois oubliées les circonstances d'une bonne ou mauvaise fortune, il n'en subsiste que quelques témoins matériels plus ou moins à charge : un stigmaté, une lettre, un objet ou ... une photographie. Ils portent en eux un "revenir" qui catalyse la latence d'une sensation - miracle que connaissent les cœurs qui ne se sont pas asséchés. "*Le leurre prend la forme d'un livre duquel rien n'est vraisemblablement conté, simple boîte à reliques laissant échapper la crainte qu'un jour les larmes se tarissent. (...) Ranger ses douleurs comme on range ses lettres d'amour lorsqu'il semble perdu.*" (Catherine Poncin)

Irrésistiblement, ce livre-objet se confond avec la boîte offerte par Zeus à Epiméthée pour ses noces avec Pandore, comme le rapporte Hésiode dans *Les travaux et les jours*. La femme et l'objet furent le remerciement du roi des dieux à celui qu'il avait chargé de la création des animaux de la Terre. Son frère, Prométhée, avait quant à lui créé les hommes, mais sa générosité envers ces derniers (le don du feu) lui valut le courroux de Zeus. Malgré la mise en garde de Prométhée - ne jamais accepter de cadeaux d'autres dieux - Epiméthée accepta les présents de Zeus. Les uns furent la perte de l'autre : alors que la boîte devait rester scellée à jamais, Pandore ne résista pas au désir de forcer sa serrure et avec elle le sort d'un monde jusqu'alors sans faille. S'échappèrent du coffret, dans un sanglot terrible, la haine et la jalousie, la cruauté et la colère, la faim et la pauvreté, la douleur et la maladie, la vieillesse et la mort. Quand Pandore abaissa le couvercle, il était trop tard : toutes ces calamités avaient fondu sur les hommes. Seule demeura, au fond de la boîte, l'espérance.

Une vertu. Celle de l'attente incessante et confiante, du désir têtu de la réalisation. Un principe qui conjugue l'espace à tous les temps dans la virtualité du sentiment. Avec la serrure de la boîte de Zeus, Pandore a forcé le destin des hommes, mais en y laissant subsister l'espoir, elle a préservé la plénitude de cet instinct miraculeux et énergique. L'émotion qui l'accompagne n'a pas de corps, pas de centre, pas de circonférence ni de périphérie. Elle emprunte des formes de passage, polarise les instants et les états, infuse les objets et réaniment les spectres peuplant les images. Puis elle se dissipe, mais les lieux qu'elle a traversés restent électriques et gorgés d'interférences. Ainsi elle se propage dans l'ensemble des œuvres de Catherine Poncin. *Polysemie Memoria, L'indicible, Entre-Actes, Du Nous, Détournement d'intention, Clair-Obscur ou mémoire de fosses, Corps de classe, Sans conte ni légende, Vis-à-vis* ... autant de pistes instables, intermittentes et confidentielles suivies

dans la recherche *De l'image par l'image* que Catherine Poncin mène depuis 1986. Elle y compose des index recensant et mixant le commun, l'intime et l'affectif dans un espace fragmentaire et chaotique, pourtant uni dans le projet plastique d'un objet photographique.

*“ Ainsi, dans la photographie, il s'agit d'une nouvelle catégorie de la dimension espace-temps : immédiate dans l'espace et passée dans le temps. Dans la photographie se réalise le lien illogique de l'ici et de l'auparavant ... le passé révolu entre en conflit avec le moi-présent. ”*¹. En caractérisant la syntaxe historique de l'acte photographique, Roland Barthes souligne sa fascinante ambiguïté : il intègre dans l'actualité de l'expérience une présence artificielle et rémanente. Cette diffraction du temps dans l'espace truffe de facteurs culturels le processus naturel de la perception et les met au travail. Comme l'écrit Paul Ardenne, *“ [s'il] est trop tard pour croire aux images – formes spectrales d'une réalité éparpillée – [il est] tout aussi impossible de ne pas entretenir à leur égard un désir de croyance ”*.² Recyclant au fil de ses collectes des documents tirés de fonds d'archive ou de tiroirs, Catherine Poncin les duplique, les repique et les fragmente puis les mélange à ses propres productions. Elle tire de leur nouvel état un vécu fictionnel que génère l'empathie filée d'une image à l'autre. Une quinzaine de travaux constitue les moments de cette quête ; tous suivent un « fil rouge » intuitif à la marge de l'individu, de la société et de son patrimoine urbain, rural, industriel ou culturel, dans des grilles visuelles dont l'incarnation est tout aussi précaire que l'identité des êtres et des choses qui y sont cités, et que le temps dans lequel ils existent ou ont existé. Leur confrontation au sein de ce tissu de photographies redistribuées rend leur anonymat familier ; un réseau de correspondances entre instants présents, passés et dépassés fait de cette œuvre une chambre d'échos inachevés où l'homme, son histoire et ses objets se dissolvent dans une mémoire bégayante et démesurée. Quelle utopie agite cette tentative d'embrasser les reliefs du vivant dans un précipité saisissant les vibrations de sa trace ? La démarche structurale de Catherine Poncin nourrit un système graphique ouvert dont les ressources et la profondeur évoquent celles des « relations transtextuelles » théorisées par Gérard Genette en littérature. Ce dernier considère le texte dans « *sa transcendance textuelle, à savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la transtextualité, et j'y englobe l'intertextualité au sens strict [...], c'est-à-dire la présence littérale [...] d'un texte dans un autre: la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets [...]* »³. Métatextualité (relation de commentaire) et hypertextualité (relation de filiation) et paratextualité (relation de « voisinage » avec les seuils du texte, comme la préface) complètent un appareil poétique dont la transposition relative à l'analyse esthétique se prête à la découverte des régimes formels et symboliques à l'œuvre dans les compositions croisées de Catherine Poncin. Ses « emprunts » - visions et substances distraites de leurs usages et de leur destin particuliers – contribuent à l'élaboration d'une œuvre-palimpseste où se peuvent se décharger les inconsciences les plus diverses. Ce caractère polysémique est amplifié par la forme ternaire qui s'est stabilisée dans les polyptiques de Catherine Poncin. Au-delà des représentations canoniques portées par le triptyque religieux, c'est dans la force dialectique et le mystère épiphanique de l'assemblage qu'il faut situer ce choix. Philosophies et religions ont

¹ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » in *Communications*, Paris : Centre d'Etudes des Communications de Masse / Seuil, 1964, n°4, p. 50

² Paul Ardenne, *Art Press*, n°214, juin 1996

³ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris : Ed. du Seuil, Collection Poétique, 1979, p. 87 et plus généralement *Palimpsestes*, Paris : Ed. du Seuil, Collection Poétique, 1982

universellement attribué à la triade une transcendance liée à une métaphysique de l'être composite et contingent dans son corps, son esprit et son âme. Des nombreuses associations qui en résultent, deux concepts essentiels s'imposent ici ; le temps pour le passé, le présent et l'avenir ; mais aussi la création, pour le créateur, l'acte de créer et la créature. Indissociable de la naissance, de l'existence et de la mort, l'œuvre de la création, dans la vie comme dans l'art, est variable sur l'échelle du temps. De ces écarts naissent la différence et le lien, la présence et l'absence, la peur et le désir ; la foi dans la continuité de leur relation se nomme l'espoir.

Les ouvertures successives de boîtes, coffres, d'étuis et d'écrins matériels ou virtuels ne font pas chez Catherine Poncin l'économie du divertissement, en dépit des accents tragiques qu'elle peut y trouver parfois. La mise en perspective qu'opère son travail procède moins de l'approche indicielle du photographe que de l'instinct opportuniste du collectionneur, de celui qui rassemble et assemble selon l'ordonnance de son envie et de son plaisir. Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme*⁴ en 1912, pointe le goût pour les écarts qui fonde le principe d'une collection : « *Réunir des objets qui parfois n'ont qu'une qualité qui est de différer légèrement entre eux est encore un hommage – grossier parfois – rendu à la Différence. (...) C'est dans la différence que gît tout l'intérêt. Plus la différence est fine, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguise le sens du Divers. (...) Toute série, toute gradation, toute comparaison engendre la variété, la diversité. Séparés, les objets semblaient vaguement semblables, homogènes ; réunis, ils s'opposent ou du moins « existent » avec d'autant plus de force que la matière, plus riche et plus souple, a davantage de moyens et de modalités nuancées.* »

Chercher la différence dans la production d'une usine peut sembler une gageure. Quand le lieu en question concerne une *manufacture*, où la main est en intelligence avec la machine, et interprète l'essentiel de la partition, le pari a des chances d'être gagnant. Ainsi la collecte de Catherine Poncin à la Manufacture de Gien a rendu sa moisson de fragments enchâssés en trinômes. Les termes génériques énoncés précédemment – sublimation, polysémie et transcendance – sont actifs sur un terrain qui s'est déplacé pour cette occasion dans les formes et la durée du travail. Cet univers familier à Catherine Poncin⁵ se développe à Gien sur deux dimensions, l'une attachée à l'objet et l'autre à son décor. Les processus de fabrication de la faïence et les techniques de façonnage structurent la première, dans l'alliance de l'artisanat et de l'industrie ; la seconde relève, pour les motifs utilisés, du domaine patrimonial et de l'histoire des arts décoratifs. Les cas d'hybridation de ces catégories ne sont pas rares, à l'inverse, aujourd'hui, des lieux où elle est pratiquée au quotidien. La traversée des ateliers de Gien apporte l'expérience d'un temps long et lourd entièrement dédié à la transformation de la matière. Sables, argiles et kaolin, dont l'onctuosité filtre dans les polyptyques de Catherine Poncin, sont broyés et mélangés à l'aide de galets pour produire une pâte qui, dans sa texture liquide, la barbotine, est utilisée pour les pièces de forme comme les vases. Solide, la « malaxe » semi-molle est purgée de son excédent d'eau, transformée en boudin puis débitée en galettes. Ces « ébauches » sont posées sur un moule en plâtre qui donne la forme intérieure de la pièce, tandis que des calibres de métal viennent presser la pâte contre le moule, imprimer la forme extérieure de la pièce et trancher le reliquat de matière. Argiles roses, noires, crème virent au blanc, la substance mute de la fluidité à la fermeté, épouse la matrice ou la fuit en longs serpentins destinés à être recyclés dans une nouvelle mouture. Et, au bout de la chaîne de traitement, l'immense tunnel du four que les chariots mettent 24

⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1917), Paris : Livre de Poche, Biblio, 1986, p. 12

⁵ Cf. *Attention travail*, commande publique de l'Ecomusée de Fresnes et du Musée des Pays de Seine et Marne.

heures à parcourir, au rythme de la cuisson. Ces opérations, comme de nombreuses autres – garnissage, décoration et émaillage, finissage, etc. – sont scandées par des mains vives et précises. Leur action est relayée par des outils simples mais manifestement domestiqués et subtilement personnalisés ; la mandoline (tranchoir à fil pour débiter les boudins), le ciseau à tacotage (pour supprimer de l'émail les traces laissées par les crémaillères à cuisson), les pinceaux, racloirs, éponges et autres instruments manuels vecteurs de savoir-faire. Cette conversion patiente de la matière en formes, écrit à Giens depuis 1821 l'histoire des arts de la table ; la visite de la Salle de moules de la faïencerie, où un exemplaire de chaque objet produit depuis son origine est conservé, est éloquente sur la variété des us et des coutumes selon les époques, à l'instar des plats à artichaut, limonadier, caquelon à fondue, assiette à bouillie, bouquetière et cornet Louis XV (porte-bouquet) qui apparaissent çà et là au sein d'une vaissellerie plus usuelle. L'usage industriel de la faïence pour la décoration du Métro parisien, les plaques de rue ou la production d'objets domestiques comme des briques chauffeuses ou le célèbre WC Bourdalou, emporte la curiosité sur un vaste territoire sociologique. Le patrimoine ornemental de la Manufacture fournit une autre clé de lecture. Le répertoire des motifs puise à plusieurs sources ; majoliques italiennes de la Renaissance avec ses rinceaux, amours et chimères issues des ateliers de Faenza et d'Urbino ; décors « à la corne », de « lambrequins » et de « ferronneries » créés par les faïenceries de Rouen au XVIII^e siècle ; paysages champêtres ou maritimes des manufactures de Marseille ; scènes florales en camaïeu de rose, de pourpre et de bleu inspirés des porcelaines de Saxe ; scènes exotiques de Delft ou des céramiques extrême-orientales. Les recueils de dessins et de cartons conservés dans les archives de Gien constituent un support de formation pour l'œil et une source d'inspiration pour de nouvelles créations. Catherine Poncin a scruté cet inventaire stylistique pour réhabiliter l'ornement dans ses fonctions incantatoires, méditatives ou magiques. « *Ce monde de surface le plus caché et ordinairement le plus inaccessible que représente l'ornement* »⁶ d'après Walter Benjamin, n'est pas une pure affaire de raisonnement stylistique mais un lieu d'investissement de valeurs sémantiques, politiques ou religieuses au croisement du collectif et du particulier. Traitement formel et disposition appellent l'analyse anthropologique autant qu'icônologique de l'exploitation métaphorique – et trop souvent oubliée – des figures humaines, animales et végétales qu'enchaînent les motifs dans une pluralité de configurations et de sens. Au-delà de sa nature esthétique, l'ornement se fait symbole et confère éventuellement des attributs de pouvoir et de puissance, valorisant ainsi celui qui en fait usage. Chiffres et monogrammes, à Giens, tirent parti des catégories zoomorphe, anthropomorphe, géométrique et végétale mises en grammaire par l'architecte et décorateur anglais Owen Jones⁷ et étudiées par Adalbert de la Bonninière de Beaumont en 1859 son *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*⁸.

Le surfilage photographique de Catherine Poncin à travers ce tissu allégorique ouvre une brèche dans l'objectivité des images, sans pourtant que l'artiste intervienne directement sur la relativité qui en découle. Un intervalle au potentiel similaire à celui qui existe entre les deux éléments d'un moule, la « mère » et son « enterrage », ce vide promesse de forme dont l'incarnation résulte de l'expérience de l'empreinte, à l'insu de celui qui a fabriqué la matrice. Ce phénomène invisible, interne au système technique, contient une part d'altérité, ainsi que le philosophe Gilbert Simondon, cité par Georges

⁶ Walter Benjamin, *Sur le haschich*, Paris : Christian Bourgois, 2001, p. 82

⁷ *La Grammaire de l'ornement*, 1856, d'Owen Jones a été publiée en français en 1865.

Didi-Huberman ⁹, la caractérise : « *Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'agile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même* ». Si l'homme prépare l'argile et le moule, « *c'est le système constitué par le moule et l'argile pressée qui est la condition de la prise de la forme ; (...) aussi, bien que l'homme soit très prêt de cette opération, il ne la connaît pas.* » La forme émerge dans un « *inconscient technique* » que Didi-Huberman met en lien avec l'« *inconscient optique* » évoqué par Walter Benjamin à propos du dispositif photographique. Ce rapprochement s'avère particulièrement opportun en l'occurrence, alors que le concept même de l'empreinte – trace, geste, œuvre et expérience – est diffus dans la série de Gien à travers son support et son sujet. Au sein de la boîte noire de l'appareil comme dans l'obscurité du moule est au travail une synergie cachée, un mystère impénétrable à la conscience de celui qui croit tout maîtriser.

⁸ A. de Beaumont contribua à fonder en 1863 la faïencerie Collinot et Cie.

⁹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, cité par Georges Didi-Huberman, livre-catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1997, p.26-27