

La chute, l'extension de nos corps

« *Je tombe, je tombe, je tombe avant d'arriver à ma tombe, je repasse toute ma vie, il suffit d'une ou deux secondes, que dans ma tête tout un monde défile tel que je le vis* ».

Louis Aragon

D'emblée, une question se pose dans ce travail. S'il s'agit – comme le titre l'indique – de représenter une chute, comment la présence du corps est-elle justifiée ? On répondra : « par la chute », bien évidemment. Cette boucle tautologique renvoie au travail tel qu'il est présenté, à savoir une série de huit planches comprenant toutes des corps ou des fragments de corps humain et intitulée : « *Chute* ». On peut parfaitement en rester là et ignorer la question de départ, sauf qu'il devient alors difficile de s'extraire de la pesanteur descriptive de l'œuvre. Mais il y a bien sûr une remise en jeu de l'énoncé à l'intérieur du travail, dans sa réalisation. S'agissant par exemple de la tâche d'encre, de la superposition des formes entre elles, des effets de transparence et de découpage, des différents rapports d'échelle. Pourtant, tous ces aspects contenus dans l'œuvre ne parviennent pas à déterminer le corps comme sujet de la représentation : ils interviennent seulement *à partir* du corps, une fois que celui-ci a été posé et décidé. La question pourrait être formulée autrement, c'est-à-dire de l'œuvre vers le titre, en se demandant si cette série ne pourrait pas s'intituler « *Chute corporelle* » ou « *Chute d'un corps* » ? Car pourquoi prendre le soin de représenter un corps dans sa chute si le titre vient redoubler cette information ? Ce travail trouve peut-être sa force dans sa rigueur tautologique, mais qui n'est pourtant pas celle du minimalisme américain si l'on se réfère à la formule de Frank Stella : « *What you see is what you see* ». En effet, pour la plupart des artistes minimalistes l'œuvre est « *Sans titre* ». À de rares exceptions comme c'est le cas chez Tony Smith, lequel attribua le titre « *Die* » à une pièce majeure représentant un cube d'acier d'environ un mètre quatre-vingt de côté. D'une part, ce titre n'a aucun lien formel avec l'œuvre représentée et d'autre part, sa fonction consiste précisément à ouvrir sur un espace métaphorique qui engage une appréciation nouvelle de l'objet. Il ne s'agit pas d'affronter ici la rigueur géométrique de la forme, mais d'amener le spectateur à réfléchir à sa propre mort. En somme, l'œuvre est ici le *vecteur* d'une sensation orientée par le titre, et non l'expérience stricte d'un volume disposé dans l'espace. Un exemple approprié d'œuvre tautologique telle qu'elle est supposée dans le travail d'Edith Magnan, serait certainement celui d'Ed Ruscha pour sa série photographique : « *Twenty Six Gasoline Stations* », où ce qui est montré correspond fidèlement à ce qui est annoncé. Encore une fois, il ne s'agit pas chez Ed Ruscha comme chez Edith Magnan de proposer une vision objective. En effet, Ed

Rusha varie ses cadrages et photographie à l'appui de différentes lumières, aussi bien de jour que de nuit. Dans sa série « *Chute* », Edith Magnan propose une déclinaison de formes corporelles, qui s'apparentent à des tâches d'encre toutes différemment réparties dans l'espace de la page.

Le travail d'Edith Magnan plonge le spectateur dans une perplexité relative : il est descriptif sans parvenir toutefois à être tautologique. Et dans cet écart infime, le titre agit à la manière d'une réponse alors même que l'informe du corps laisse supposer un espace imaginaire, une tension palpable. Le corps n'est pas un objet neutre, pour la simple raison que « le premier être dont nous ayons bien le sentiment, c'est notre être »¹. Faire intervenir le corps comme objet de la représentation, permet surtout à l'artiste d'illustrer la chute à partir de l'*expérience corporelle*. Aucun autre support n'est mieux approprié que le corps – lorsqu'il est saisi à un instant donné – pour évoquer dans une image fixe, l'étendue d'un espace. Parce que le corps est autant *au milieu* que *milieu*, il rend compte à la fois des choses hors de nous, c'est-à-dire de notre environnement, mais il est aussi le centre par excellence, ce à partir de quoi l'espace advient. On peut d'ailleurs très bien envisager l'évolution humaine depuis un *décollement progressif* avec la nature ; s'abstraire d'un environnement immédiat et subi afin de nous défaire de l'instinct animal. Il en va de même pour le nourrisson où le toucher et le détachement du corps maternel vont fonder le sentiment d'*unité de soi*.

Déclinaison des formes, des corps humains qui n'en finissent pas de tomber, se mélangent, tranchés par les bords du cadre : une réserve de papier blanc. C'est là le seul aspect récurrent que l'artiste est allée chercher dans chaque dessin : le bord immatériel du cadre, la ligne droite qui n'appartient pas à la forme. Coupés dans la partie supérieure du cadre ou sur les côtés, des corps transitent dans un espace réduit qui pourrait être celui d'une fenêtre. La série « *Chute* » se construit à partir d'absences volontaires. Il ne s'agit pas d'arrêter un corps dans sa chute, mais d'en faire un objet partiel. La tâche d'encre contenue dans le contour noir et précis d'une silhouette, pourrait illustrer la dissolution d'une conscience précipitée dans la mort. Le sentiment que l'espace ne se limite pas au bord de la feuille est intimement lié à celui qui accompagne la chute d'un corps : une mort imminente. Ces corps vus à travers une fenêtre de papier ne sont pas si éloignés de ceux enregistrés par la caméra, lorsque des hommes désespérés se jettent de la fenêtre d'un immeuble en feu. Les images amateur de l'attentat contre les « *Twin Towers* », montrent des corps qui très vite disparaissent dans le hors-champ de la caméra. L'image fixe le mouvement mais la chute continue ailleurs, dans un espace imaginaire.

1. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 91

Le corps pour montrer la chute ou la chute pour montrer le corps ? Tel est le dilemme soulevé par le travail d'Edith Magnan. Quoiqu'il en soit, le corps comme la chute sont avant tout pour l'artiste un moyen d'infiltrer non pas simplement l'espace en tant qu'étendue maîtrisée (celle que l'on peut retrouver notamment dans une peinture de paysage), mais plutôt une *sensation de l'espace par le corps* quand celle-ci est le plus souvent le résultat d'une expérience appauvrie, voire inconsistante. Car si l'on se situe naturellement au milieu de son espace, nous ne percevons pas nécessairement ce qui en émane : un *ici* et un *maintenant* qui accompagne toute présence. Une résonance silencieuse avec un monde qui dépasse les données de nos sens.

Clément Bodet