PETER BRIGGS

BROUILLON GÉNÉRAL

ÉDITIONS NAIMA

Préambule 4

Vues des expositions 8

Enveloppe tactile et mémorielle 96
Sarah Zürcher
Le *Brouillon* de l'étagère 110
Christian Bonnefoi
Unlimited *Shelf Life* 124
Isabelle Tessier
Surfaces divergentes 133
Erin Manning
Peter Briggs, un artiste de son époque, différemment 142
R. Siva Kumar
Réflexivité du modelage 149
Arnaud Maillet
Entretien 160
Peter Briggs, Tristan Trémeau
Brouillon général ou la société des choses selon Peter Briggs 171
Xavier Vert

Œuvres 1973-2017 207

Bibliographie 281
Biographie 287
Collections 295
Vidéo 298
Partenaires 300
Remerciements 302

PRÉAMBULE

Christine Besson, Bruno Gaudichon, Patrice Moreau, Christelle Faure, Marc Verdure, commissaires de l'exposition.

Peter Briggs, sculpteur anglais, quitte son pays natal *offshore* en 1973 pour rejoindre la France, mais surtout pour tenter de s'insérer dans ce qu'il identifiait alors comme une tradition européenne de la singularité aux côtés de Max Klinger, Medardo Rosso, Kurt Schwitters, Lucio Fontana, Gaston Chaissac, Gérard Gasiorowski, Jean-Michel Sanejouand ou Jean-Pierre Pincemin pour ne citer que quelques exemples chers à l'artiste.

Entre 2016 et 2018, quatre musées français s'associent pour présenter son travail. Tous les quatre ont en commun d'être des musées pluridisciplinaires et tous axent une partie de leur programmation d'expositions sur l'art de notre époque et souvent sur des artistes singuliers qui ne s'y inscrivent que superficiellement.

Les musées d'Angers et de Roubaix s'étaient déjà associés en 2010 pour présenter le travail de Jean-Pierre Pincemin – le musée d'Issoudun lui avait rendu hommage en 2007 –, artiste qui, après un bref passage par Support-Surface, avait pris un chemin plus solitaire et singulier. Il en va de même pour Peter Briggs, dont le travail a été montré au début des années 1980 dans des expositions caractérisées par une approche du postmodernisme. Puis sa démarche a pris une direction bien particulière, s'écartant des courants majeurs. C'est ce parcours que *Brouillon général*, à travers les quatre incarnations de l'exposition, va tenter de cerner au plus près.

Dès ses débuts dans les années 1960-70, marqué par un désir de prolifération, son travail s'organise en cycles souvent laissés incomplets. Il expérimente des processus qui font naître des formes qu'il n'a cessé de développer. Ces travaux, des installations, des accumulations, voire des hybridations, interrogent l'histoire de la sculpture. Employant les possibilités d'une gamme étendue de matériaux pour les rassembler plus tard, il crée des « index anachroniques où des éléments aussi bien contemporains, recréations, copies ainsi que pièces historiques sont organisés pour donner

---

Christine Besson est conservateur en chef aux musées d'Angers, Bruno Gaudichon est conservateur en chef du musée *La Piscine* à Roubaix, Patrice Moreau est conservateur du musée d'Issoudun, Nicolas Surlapierre est conservateur, directeur des musées de Besançon, précédemment directeur des musées de Belfort.

un sens particulier à l'espace [1] ». La dialectique entre passé et présent, pensée et matière, est au centre de ses préoccupations, au travers de ce qu'il qualifie d'« inter-processualité ». Globalement Peter Briggs considère « la sculpture comme un point de vue, un positionnement historique qui permet une perspective particulière sur la modernité et le contemporain, il est à la fois acteur et spectateur, chercheur et fabricant [2] ». C'est donc un parcours intellectuel aussi bien qu'une production d'œuvres qui seraient la clé de lecture de l'ensemble de son œuvre.

Suivant la logique et l'illogique de la prolifération chère à l'artiste, ces expositions ne sont pas des rétrospectives, elles correspondent au fait qu'une chronologie n'existe pas dans le travail de Peter Briggs, et se présentent plutôt comme un enchaînement qui n'aurait pas trouvé dans les formes disponibles une finalité unitaire. Cela ne facilite pas la tâche des curateurs et demande de faire appel à d'autres disciplines qui, pour parler de la sculpture, ont besoin d'être implantées et greffées. Une phrase empruntée à Henri Michaux sert de résumé à l'artiste pour présenter son travail : « Organes épars, courses rompues, intentions prises dans la pierre. Le solide vous a ainsi. En tessons de vous-même. Le solide tant désiré vous a enfin. Disloqués, en morceaux, genoux de l'élan. Étrange palissade meidosemme [3] ».

Le terme de tesson évoque immédiatement un mot qui n'apparaît pas dans l'historiographie de l'artiste, celui d'archéologie, peut-être parce que ce dernier fige le vivant, le tue un peu, alors qu'il pourrait s'entendre en son sens foucaldien d'archéologie du savoir, d'étude des processus de connaissance. L'autre remarque induite par la citation de Michaux est tout simplement que l'écrivain n'est sans doute pas cité au hasard, il aimait les sciences, il imaginait substances et fluides d'une œuvre alchimique et surtout chimique qui se tient pas très loin des miroirs noirs et liquides de Peter Briggs. Ce n'est pas la sculpture qui est devenue poreuse mais l'espace en elle.

L'ironie du sort fait que, au début de l'écriture de ce texte, sans que les conservateurs le sachent, Peter Briggs préparait une riposte : il a trié la collection de tessons qu'il ramasse

---

1 Note d'intention de Peter Briggs pour les présentes expositions, début 2013.

2 *ibid.*

3 Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », *La vie dans les plis*, Gallimard, 1972. Henri Michaux est cité par Peter Briggs dans la plaquette de présentation de l'exposition « Madlen Herrström et Peter Briggs », Chinon, Galerie de l'Hôtel de Ville, 2005.

avec ses filles lors de ses promenades sur les bancs de la Loire en amont de Langeais. Sur une partie de ceux-ci en terre noircie, il a appliqué un émail basse température et a procédé à une recuisson, arrachant ces objets à leur diversité historique en les rendant tout à coup uniformément contemporains. Ces objets seront montrés au sein de Déposition, l'un des dispositifs de l'exposition, comme la quasi-totalité des éléments qui le composent.

Peter Briggs s'en explique : « Ces éléments sont venus à moi, j'en ai cherché certains, d'autres me sont venus tout seuls. Ils ont une chose en commun, c'est de n'être nullement vierges. Ils sont tous d'une certaine manière de seconde main. C'est-à-dire qu'ils ont acquis une amorce de qualité auratique, une prédisposition sculpturale tout au moins, une qualité de possible. Incorporés, enrôlés, avec le temps ils deviennent progressivement miens avec différentes séries de logiques d'accumulation et parfois de déconstruction qui finissent par former un faisceau de récits qui s'entrecroisent puis se nouent. [4] »

C'est pour ne pas ronronner dans une chronologie, que Peter Briggs méprise un peu, que les parcours de ces quatre expositions ont été imaginés. Sont présentes d'une manière non chronologique les principales pièces historiques conservées dans les collections publiques et privées, complétées par des œuvres provenant de l'atelier de l'artiste. Deux dispositifs importants complètent cette entrée en matière : *Shelf Life*, pièce devenue le fil conducteur de son travail en même temps qu'un outil de réflexion, est un dispositif en perpétuelle évolution. Sa présentation sera remise en question et en longueur selon les différents lieux d'exposition. Déposition, constituée elle aussi de matériaux et de formes accumulés à une échelle supérieure et archivés depuis plus de quarante ans, résulte de l'extension de la logique de *Shelf Life*. Selon les musées, leurs espaces ou leurs collections, un accent particulier sera mis sur un aspect précis du travail de l'artiste, en relation avec certaines spécificités locales de production, par exemple la céramique pour Roubaix, le cuir et le flocage pour Issoudun ou les objets en fonte pour Belfort.

L'objet du catalogue qui accompagne ces expositions est pensé en relation avec l'œuvre de Peter Briggs, car il est possible, compte-tenu de son mode d'édition – numérique – qu'il évolue, qu'il ne se fossilise pas dans un bon à tirer mais qu'il puisse s'enrichir, se développer et mûrir entre la première et la dernière

---

4 Note d'intention de Peter Briggs pour les présentes expositions, début 2013.

étape. Il rassemble dans sa version de départ des points de vue d'auteurs internationaux (français, indien, suisse, canadienne) d’horizons divers (philosophes, historiens de l’art, artistes, curateurs, conservateurs) qui accompagnent l'artiste depuis plusieurs années, dialoguent avec lui et qui analysent et commentent diversement son œuvre, sa richesse et sa complexité.

VUES
DES EXPOSITIONS

MUSEE DES BEAUX-ARTS, ANGERS, 2016

MUSÉE DE L'HOSPICE SAINT-ROCH, ISSOUDUN, 2017

TOUR 46, BELFORT, 2018

LA PISCINE, ROUBAIX, 2019

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ANGERS

19 novembre 2016 - 26 mars 2017

M'A
Musées d'Angers

Photos : Albert - black-lux.com

Western Roll, 1982, pierre de Louverné.
Collection Frac Bretagne.

Black Visitation, 1981, verre peint.
Collection Frac des Pays de la Loire.

Ossidiana e *Occhiali,* 2003-04, obsidienne de Lipari et verres optiques de récupération retaillés et argentés.
Collection Fonds national d'art contemporain.

One-off Ferozabad I, 2002-03, verre soufflé et argenté, sac en cuir rempli de sable.
Collection de l'artiste.

Hommage à A. G., 1980, acier découpé et soudé.
Collection de l'artiste.

Around, 1981, marbre de Mayenne et corde.
Collection particulière.

Over my Shoulder on Two-Part Base, 1981, marbre de sable et granit de Lanhélin.
Collection particulière.

Sans titre, 1984, cuivre plein.
Collection Fonds national d'art contemporain.

Cul de sac, 1986-87, bronze.
Collection Frac Centre-Val de Loire.

Santa Croce 12, 1986-87, bronze.
Collection de l'artiste.

Cliffs of Badami, 1988-89, fonte de fer.

Éclipse partielle, 1989, fonte de fer.

Lux 1, 1983-84, bronze patiné.
Lux 2, 1983-84, bronze patiné.

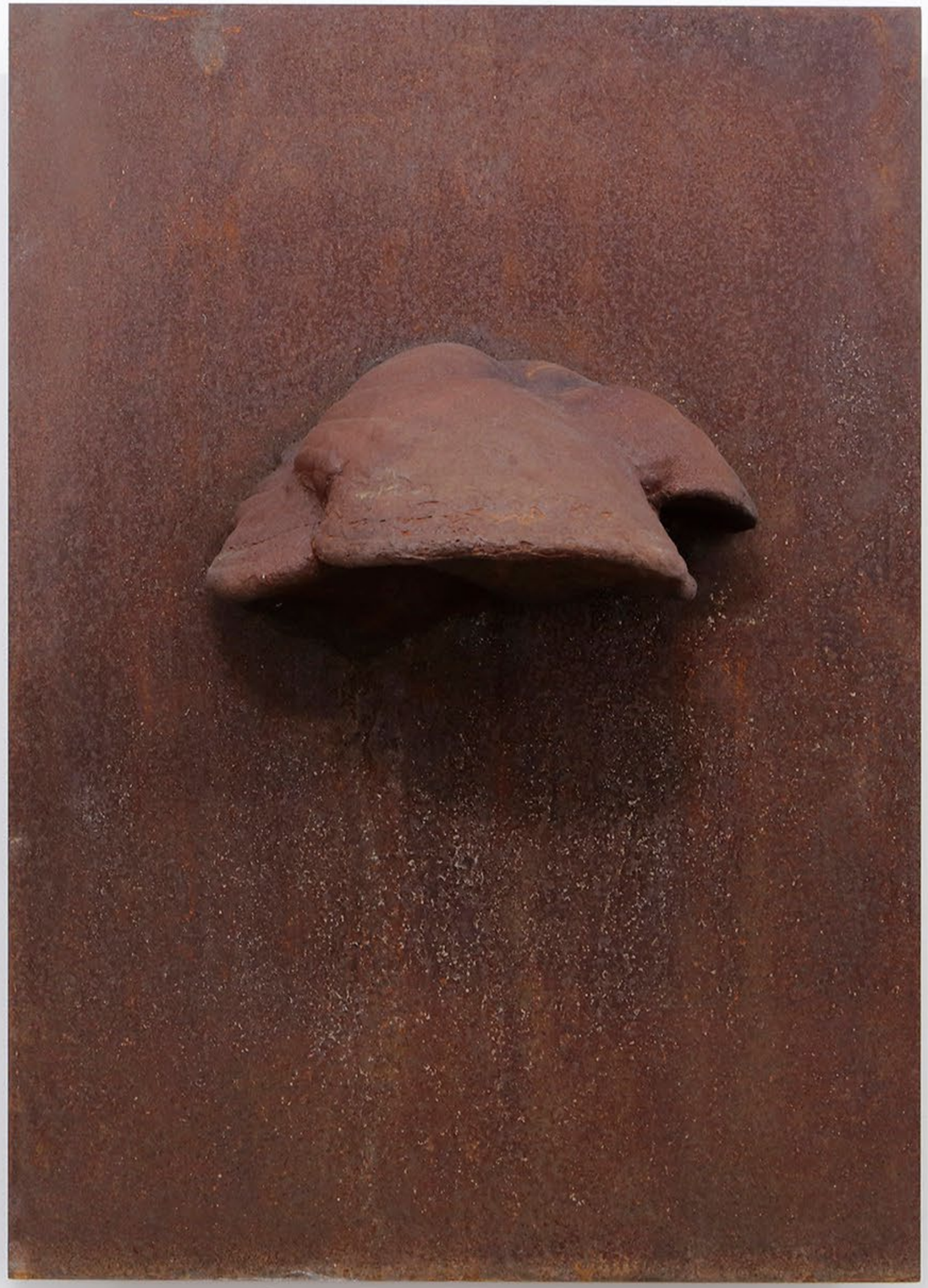
Outre-tombe, 1999, bronze peint.

Collection de l'artiste.

Cold Shoulder, 1981, marbre de Mayenne.
Musée de La Roche-sur-Yon.

Pierre et miroir, 1998-2001,
verre thermoformé, découpé et argenté,
pierre calcaire naturelle retaillée,
résistance électrique.
Collection de l'artiste.

Rodin's Back, 1985, fonte de fer coulée au sable.
Collection Caviar-Lesgourgues.



Shelf Fungus 1 et 2, 1994-2000, fonte de fer, cire et champignons perdus sur plaque d'acier.
Collection de l'artiste.

Couple céleste, 1990, fonte de fer, cire et bois perdus.
Collection de l'artiste.

Couple céleste, 1990, fonte de fer, cire et bois perdus.
Collection Frac Île-de-France.

Ce plaisir superbe de forcer la nature, 1992,
sculpture, bronze, visionneuses, photographies stéréoscopiques.
Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis.

Shield, 2001-03, acier émaillé, verre thermoformé argenté.
Collection de l'artiste.

Déposition, 2016.

Shelf Life, 2016.

MUSÉE DE L'HOSPICE SAINT-ROCH, ISSOUDUN

30 septembre 2017 - 30 Décembre 2017

Photos : Alberto Ricci

PETER BRIGGS
BROUILLON GÉNÉRAL
Shelf Life

Shelf Life, 2017.

Déposition
Nous exprimons toute notre gratitude à Peter Briggs pour sa générosité, sa disponibilité et son entière implication à l'élaboration de cette exposition.
Nous remercions les prêteurs pour leur précieux concours : L'Arthotèque de Vitré, le Musée de La Roche-sur-Yon, les Fonds régionaux d'art contemporain des Pays de La Loire, de Bretagne, du Centre-Val de Loire, d'Île-de-France, la Collection CAVIAR-Lesgourges, le CNAP (Centre national des arts plastiques), le Fonds départemental d'art contemporain de la Seine Saint-Denis, les collectionneurs privés.
L'exposition itinérante est organisée en partenariat avec Christine Besson, conservateur en chef du Musée des Beaux-arts d'Angers, Bruno Gaudichon, conservateur en chef du Musée de Roubaix-La Piscine et Marc Verdure, conservateur des musées de Belfort.
Nos remerciements aux services techniques de la Ville d'Issoudun, à Eric Bertrand (Voir les Miroirs) et Matthieu Robert, céramiste, ainsi qu'à Tifaine Coignoux et Tessa Grzes, pour leur aide technique.
L'exposition bénéficie du mécénat des sociétés CLEN (Saint-Benoît-la-Forêt), GLAVERAL (Montlouis-sur-Loire), et TECHNIFLOC-DIFFUSION (Issoudun).

Déposition, 2017.

Suite de l'exp

NE PAS FRANCHIR

Regroupement familial

Lux 1, 1983-84, bronze patiné.
Lux 2, 1983-84, bronze patiné.
Collection de l'artiste.

Black Visitation, 1981, verre peint.
Collection Frac des Pays de la Loire.

Regroupement familial

Over and Over Again,
acier forgé et découpé, 1980.

Western Roll, 1982,
pierre de Louverné.
Collection Frac Bretagne.

ENVELOPPE TACTILE ET MÉMORIELLE

Sarah Zürcher

Inéluctable modalité du visible
James Joyce, Ulysse

RÉCIT, MÉANDRES HISTORIQUES ET GÉOGRAPHIQUES

PLANS-SÉQUENCES

Le lecteur pourra paraître surpris d'aborder cet essai sous la forme d'un récit qui se présente telle une juxtaposition discontinue et hétérogène de plans-séquences. Ce sont de brefs éclairages qui cherchent à cibler ponctuellement l'œuvre de Peter Briggs. Il comprendra également le pourquoi de ce constant télescopage avec le réel dont ce texte cherche à rendre compte.

Sarah Zürcher est commissaire d'expositions et critique d'art indépendante.

En rencontrant Peter Briggs pour la première fois en 2009, j'ai été d'emblée étonnée par sa manière entière et franche de se présenter, provenant certainement de son parcours biographique. Cette présence est aussi marquée par un inlassable questionnement, sa transgression imaginaire du monde réel et sa constante redéfinition de ce que constitue notre contemporanéité.

Si ses origines sont par ailleurs teintées d'une identité plurielle, il a toujours su dépasser les simples frontières franco-britanniques et se défaire d'un colonialisme aux tenants d'une culture passéiste. Ses allers et retours en Inde, son atelier à Delhi, que j'ai eu l'occasion de visiter, m'ont permis de mieux cerner sa riche personnalité et son histoire.

À la fin du XIX^e^ siècle, son arrière-grand-père[1] possède dans sa maison à Cambridge, un jardin japonais, des collections de sculptures et de miniatures orientales. Par transmission ou héritage culturel, la famille Briggs semble nourrir et partager cet amour des livres d'occasion, des voyages et des rencontres. Cet aïeul fonde à l'ère victorienne une école par correspondance,

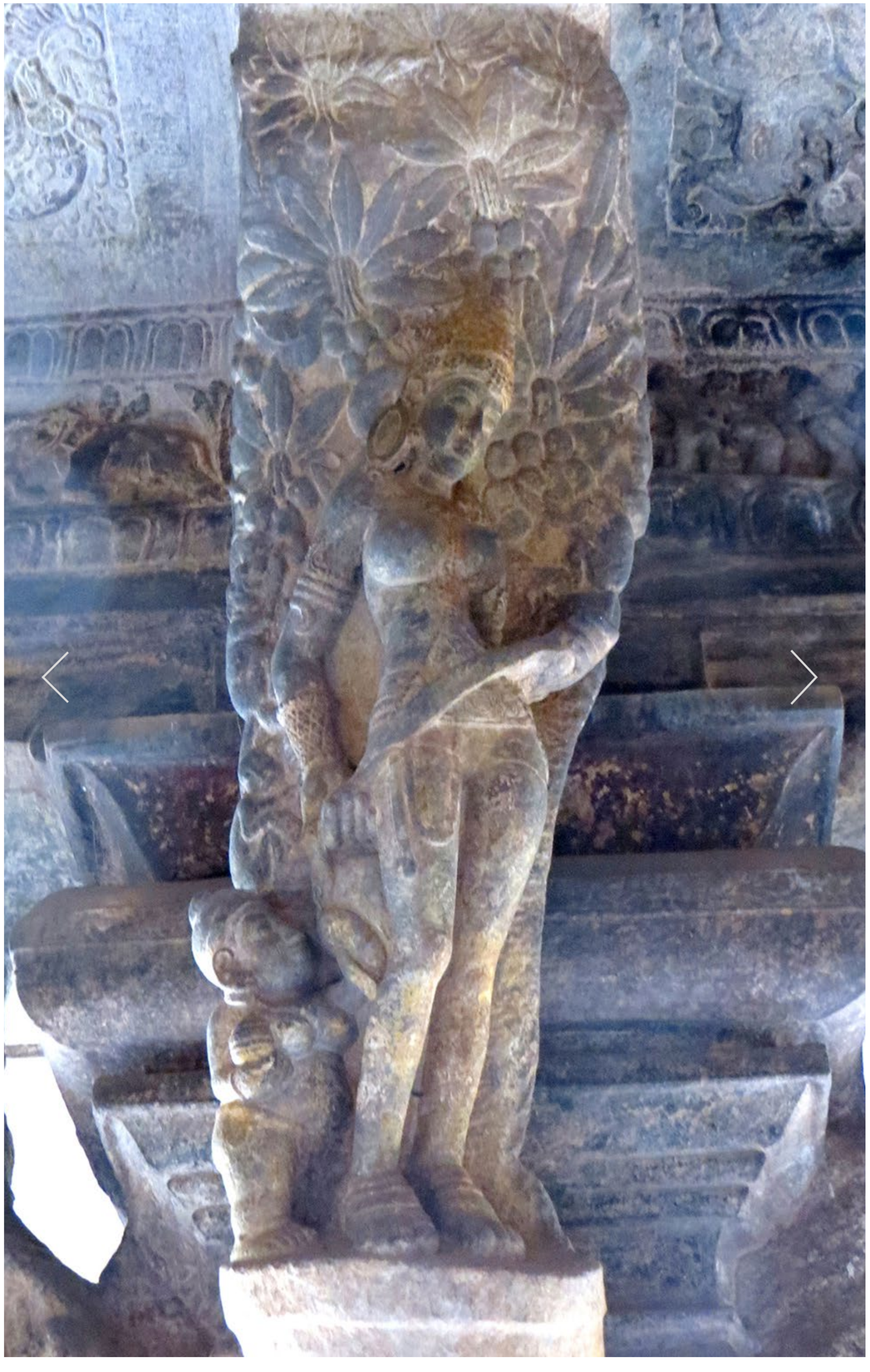
1 William Briggs (1861-1932), founder of *University Correspondence College*, 1887; General Editor and Chairman of *University Tutorial Press*, Ltd; Editor of the *University Correspondent*.

ouvre une librairie de livres d'occasion et une maison d'édition qui lui permet de financer de nombreuses pérégrinations en Asie. Il imprime entre autres des manuels scolaires et des éditions pour lesquelles la famille Briggs travaillera dans le courant du XX^e siècle. À Londres, c'est dans la librairie de son oncle que Peter Briggs aimera se réfugier entre 1968 et 1973. C'est certainement autour de ces collections de livres, de bronzes et de miniatures, que l'histoire familiale des Briggs se cristallise. Quant à Peter Briggs, c'est grâce à cette transmission ou cet héritage intellectuel qu'il apprend à donner une autre valeur aux choses. Néanmoins, c'est à travers sa démarche créative qu'il intègre, pour sa part, un processus narratif et façonne un récit. Une histoire singulière.

Son expérience en Inde débute en 1987 au retour d'une commande publique pour le parc olympique de Séoul. C'est, par exemple, dans le Karnataka qu'il s'intéresse alors à des figures de déesses mineures comme les *Salabhanjika*. Il étudie ces divinités qui, debout à côté d'un arbre dont elles tiennent parfois une branche, ont un déhanchement exagéré, des positions sinueuses, nommées *Tribangha* - une forme de *contrapposto* antique. Il crée une typologie de mouvements, qu'il redessine et circonscrit comme des méandres ou des cartographies qui s'inscrivent de manière récurrente dans son œuvre graphique et sculpturale.

Tondeuse britannique, New Delhi.

Plus tard, Peter Briggs associe à ses voyages en Inde la recherche de l'École supérieure des beaux-arts de Tours. Il y monte des projets de stages, un symposium en 2014 et partage généreusement cette culture millénaire avec les professeurs et les étudiants. Afin d'organiser ces journées d'étude entre la France et l'Inde, je me rappelle que nous nous sommes frayés des passages au hasard des rencontres et des accointances que Peter Briggs avait tissées au fil des années à Delhi. Nous avons déambulé dans le tohu-bohu de cette mégalopole et nous nous sommes engouffrés dans les dédales du vieux Delhi, dont chaque coin ou repli contient



Salabhanjika, Badami, Inde.

un artisanat ou un secret que Peter Briggs aime conter avec amusement. Dans son atelier de Delhi, il crée et produit de véritables interactions sociales et culturelles qui se sont notamment concrétisées par des expositions. L'une, intitulée *Sheesha* [qui veut dire miroir, verre et reflet en hindi] en 2002, regroupe généreusement artistes indiens – aujourd'hui internationalement renommés – et européens. Le thème du miroir, surface réfléchissante et optique, est une constante dans son œuvre, nous y reviendrons.

Sa démarche reflète aussi un constant chassé-croisé de récits, passant non seulement de l'originel à l'original, mais aussi de la collection à l'œuvre et du collectif au dispositif d'exposition, développé notamment dans *Shelf Life*.

DE LA BIBLIOTHÈQUE À L'ŒUVRE

Il y a par ailleurs ces nombreuses visites dans son atelier de Saint-Pierre-des-Corps, autres expériences tout aussi surprenantes, qui rappellent celles faites à un collectionneur. Avant que les œuvres partent de l'atelier ou au retour d'une exposition, des murs d'objets dûment classés et numérotés, s'empilent dans des boîtes, formant des forteresses de connaissances, telle une bibliothèque labyrinthique. Nos échanges

ressemblaient à *La Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges qui ouvre sur : « L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, peut-être infini, de galeries [...] Dans le couloir il y a une glace qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre [2]... » Les uns, écrivains, collectionnent les mots qu'ils façonnent en récits d'aventures livresques, tandis que d'autres, comme Peter Briggs, modèlent des objets, les moulent et les modulent en un dispositif comme *Shelf* [l'étagère] ou la bibliothèque.

Il y a aussi dans les *Illuminations* de Walter Benjamin, ce beau texte intitulé *Unpacking My Library*, dans lequel le collectionneur est décrit comme un physionomiste du monde des objets ou d'un passé oscillant dans une tension constante entre ordre et chaos. Dans le *Livre des passages* du même auteur, ce n'est « pas le passé qui éclaire le présent ni le présent qui éclaire le passé [3] », mais bien ce télescopage entre passé et présent.

Dehli, Inde.

« Je vais vers un lieu de potentialités qui le situe obligatoirement dans le temps présent de la proposition. C'est la permanence de ce présent que je veux mettre en évidence pour pallier toute tentative de qualifier ce projet d'exposition de rétrospective », commente Peter Briggs.

À ceci s'ajoute le souci de l'indexation et de la recherche de l'entre-deux, que William Kentridge nomme « creative prevarication », une forme de collusion entre le réel et l'imaginaire qui cherche à transgresser la réalité. À ce sujet, Peter Briggs affirme : « pour moi, beaucoup de choses consistent en une lecture contemporaine

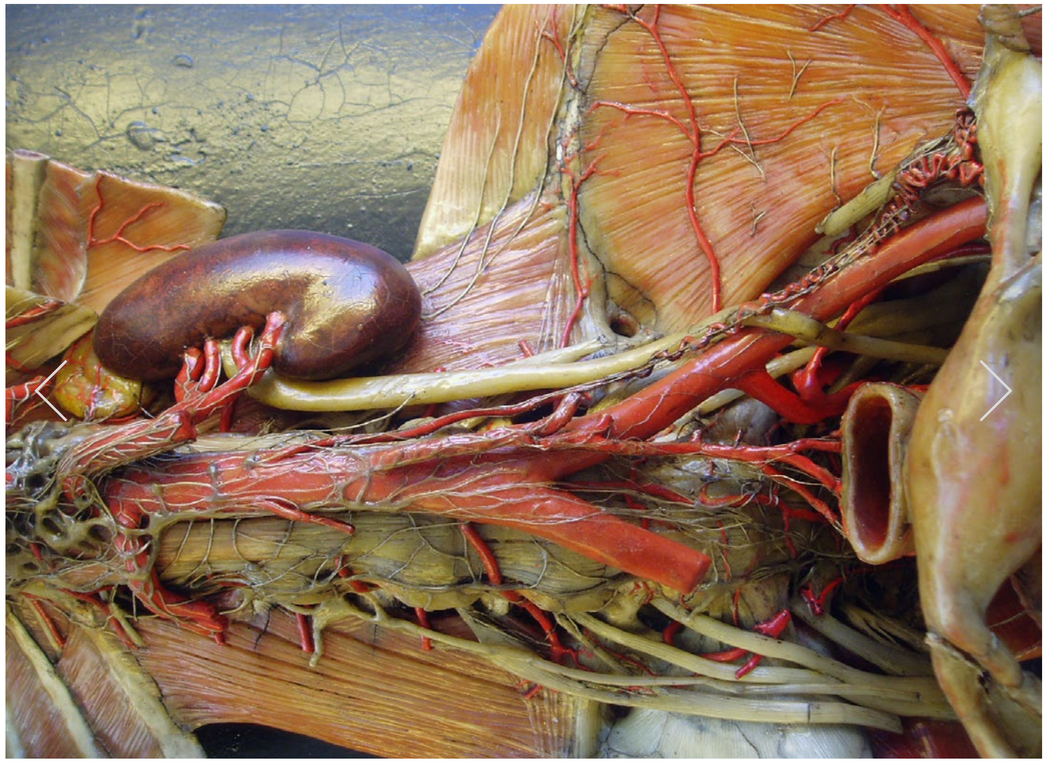
---

2 Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions,* Folio, 2002, p. 71-72.

3 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Le Livre des Passages*, Éditions du Cerf, 2006, p. 479.

d'un objet qui parvient d'un ou plusieurs passés, actualisé par une opération particulière de réemploi ou de relecture. Mes centres d'intérêt passent par l'œuvre de Bernard Palissy, les camées de la collection Farnèse au musée archéologique de Naples, le réemploi des marbres antiques dans la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome, les toutes premières collections d'histoire naturelle de la période maniériste – Aldrovandi en particulier –, les grotesques et les grottes artificielles de cette même période… Puis l'assemblage dans la période fin XIX^e siècle avec Rodin, Rosso, Klinger et Rops qui ont tous repris et rassemblé des éléments de facture mineure dans des recueils ou des rééditions. […]. Ceci pour faire naître dans l'esprit du spectateur la notion d'hybride, de l'entre-deux, de l'« inter-processualité » – les errements mentaux dans le royaume nébuleux des possibles, ceci avant de passer à l'acte. Il y a quelque chose qui est en lien avec certains textes d'alchimistes, en particulier Thomas Vaughan, des méditations sur l'œuvre comme un travail sur soi qui accompagne une expérimentation et recherche des matières et de leurs transformations. »

Cette dialectique entre présent et passé, pensée et matière, monde et imagination, est au centre de ses recherches qu'il dépasse



Museo Aldrovandi, Palazzo Poggi, Bologna.

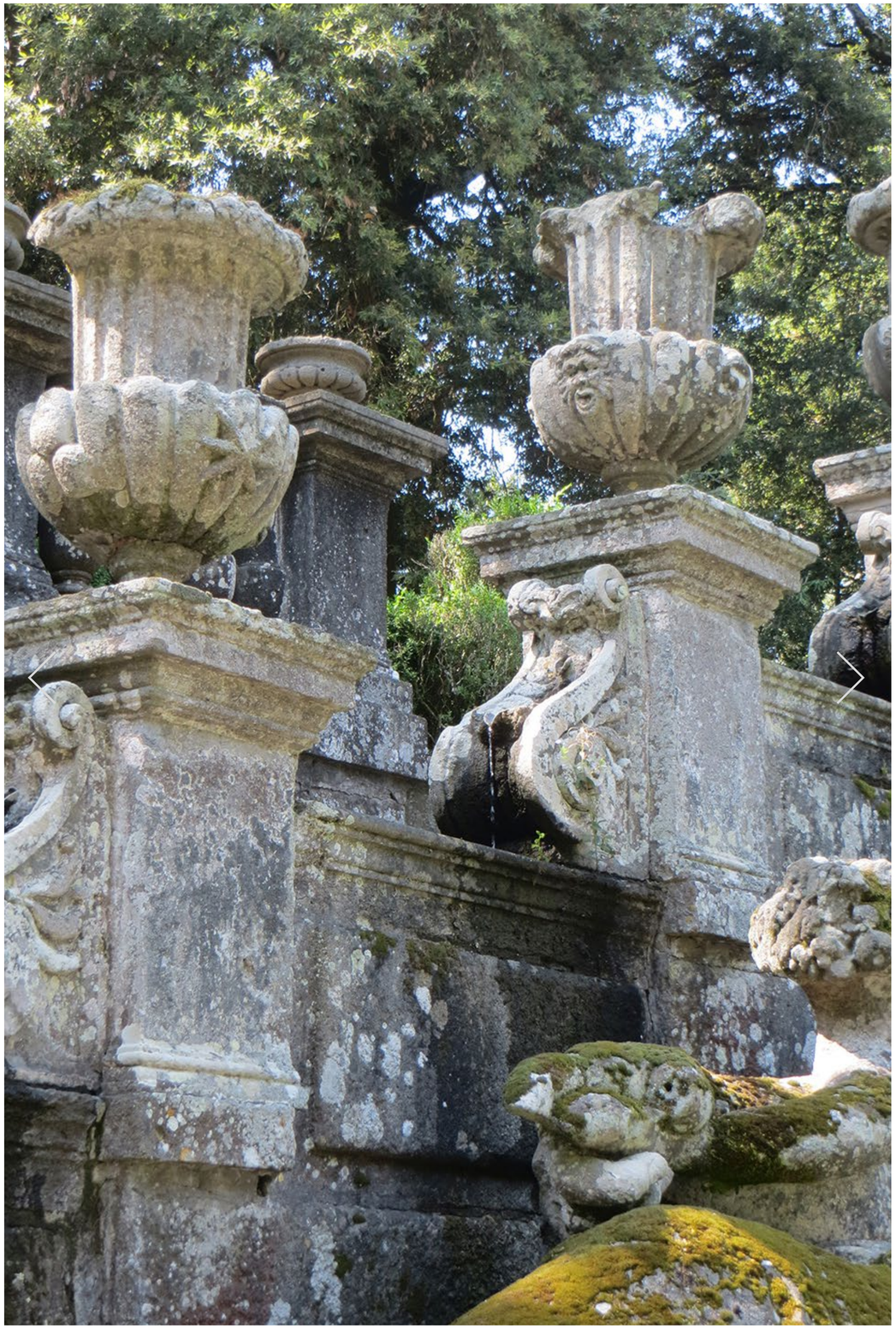
par ce jeu d'un « entre-deux », cette mise en relation d'un processus ouvert avec des formes fermées qu'il appelle « inter-processualité ».

Cet intérêt s'articule de la même façon autour des index d'atlas qui renvoient aux écrits de Charles Sanders Peirce et de ses modes de fonctionnement de la signification et de son rapport triadique entre signe, objet et interprétant. Peter Briggs dit : « j'ai beaucoup travaillé à partir de la relation indicielle qui accompagne utilement la lecture du processus

Onyx d'Égypte, Saint-Jean de Latran, Rome.

et aussi sur les possibles de raisonnement par abduction. Mes travaux ont une logique qui provient d'une « opération de sculpture » qui indique un déroulé de procédés codifiés au premier degré. Mais leur multiplication et association dans le temps révèlent une attitude élargie, un travail sur le champ entier qui théorise un certain choix de ces opérations. Là il est question de travailler sur les interactions entre les processus pour dégager la notion d'« inter-processualité ». Les diverses relations indicielles entre les objets et les processus deviennent un travail plastique en soi, c'est au cœur du dispositif d'exposition, *Shelf Life*. »

Son mode de raisonnement cherche non seulement à reconstruire les faits, mais aussi à élargir la notion d'aléatoire, la sérendipité, dans un monde en constante fluctuation, comme le ferait un collectionneur de livres, additionnant et soustrayant un recueil à son ensemble.



Villa Lante, Bagnaia.

DE L'OBJET, DE LA COLLECTION AU COLLECTIF

ENTRE ACHÈVEMENT ET INACHÈVEMENT, UNE HISTOIRE DES MATÉRIAUX ET DE LEURS TRANSFORMATIONS À L'ÉCHELLE MONDIALE

Si Peter Briggs emmène à travers ses œuvres le spectateur dans un voyage spatio-temporel, c'est une manière de documenter et de « faire monde », en archivant et reconstituant à son tour des collections et des expériences.

Sous-tendu par une pulsion, Peter Briggs retrace à sa façon les origines de l'homme jusqu'à aujourd'hui, afin de questionner notre sens critique et la notion d'objet, autrefois et maintenant. L'humain n'a-t-il d'ailleurs pas toujours eu un rapport particulier à l'objet ? Pour réinventer un récit et relater une réalité psychique, qui justement selon André Green, « est cette réalité construite par l'inconscient dans l'esprit, faite de fragments empruntés à la réalité matérielle – mais devant servir d'autres buts – mélangés à d'autres fragments tirés de l'imagination et du fantasme, détournés de leur fonction de représentation du réel [4] ».

---

4 André Green, *Joseph Conrad : le premier commandement*, In Press, 2008, p. 162.

Dans l'histoire de l'humanité et dans la psyché, la place de l'objet à travers les époques a sans cesse suscité des interrogations. La relation entre objet animé et inanimé exprime une corrélation forte. Il en est de même pour la pulsion de vie et de mort. Que le processus se fasse par soustraction ou addition, des similitudes entre le travail du sculpteur et celui de l'analyste existent : ils sont tous deux à mi-chemin entre achèvement et inachèvement. En parlant de l'œuvre d'Alberto Giacometti, Francis Drossart dit : « c'est donc par son incomplétude et sa capacité à donner forme à l'informe en trouvant le bon point de fracture, que l'art analytique s'apparente à celui du sculpteur – ceci au prix d'un certain malaise lié à un inactivement consenti [5]. »

Les premiers cabinets d'anatomie, les cabinets de curiosité et la botanique, tout comme la création de nos musées restent à ce propos emblématiques de notre culture occidentale. Rappelons qu'au XVIe siècle, l'objet devient autonome et constitue un genre à part entière, celui de la nature morte, et ceci jusqu'à son détournement « duchampien » (pour emprunter ici un raccourci). Dans les expositions *Shelf Life* à la galerie Scrawitch à Paris ou *Ici* à l'Artboretum à Argenton-sur-Creuse, l'objet est mis en scène dans le « white cube », l'espace d'une galerie, d'un musée ou d'un Centre d'art.

Shelf Life se joue du titre comme si un « Self Life » n'était là que pour détourner la banalité de l'objet, son non-sens et sa signification en lui restituant sa présence réelle. Mais, contrairement aux déplacements purement « duchampiens » des *Charges-objets* (1963) de Jean-Michel Sanejouand, « composés d'objets réels assemblés incongrûment avec d'autres fragments d'objets, [...] assemblés de telle façon que le sens ainsi que l'usage ancien disparaissent (...) [6] », ou des œuvres de Bertrand Lavier, les sculptures hybrides et *ready-made* de Peter Briggs racontent des histoires. Ces dernières sont sociologiques et politiques avec un attrait pour le naturel, qu'il nomme « *ready-made* naturel ». De plus, il y intègre consciemment l'histoire postcoloniale des matériaux et de ses transformations – comme celle du verre, du latex, du caoutchouc, du cuir vernis et de la porcelaine.

Cet essai n'essaie aucunement de livrer des interprétations préétablies au lecteur, mais bien au contraire cherche en tâtonnant à donner du sens, non pas pour en fixer l'essence du

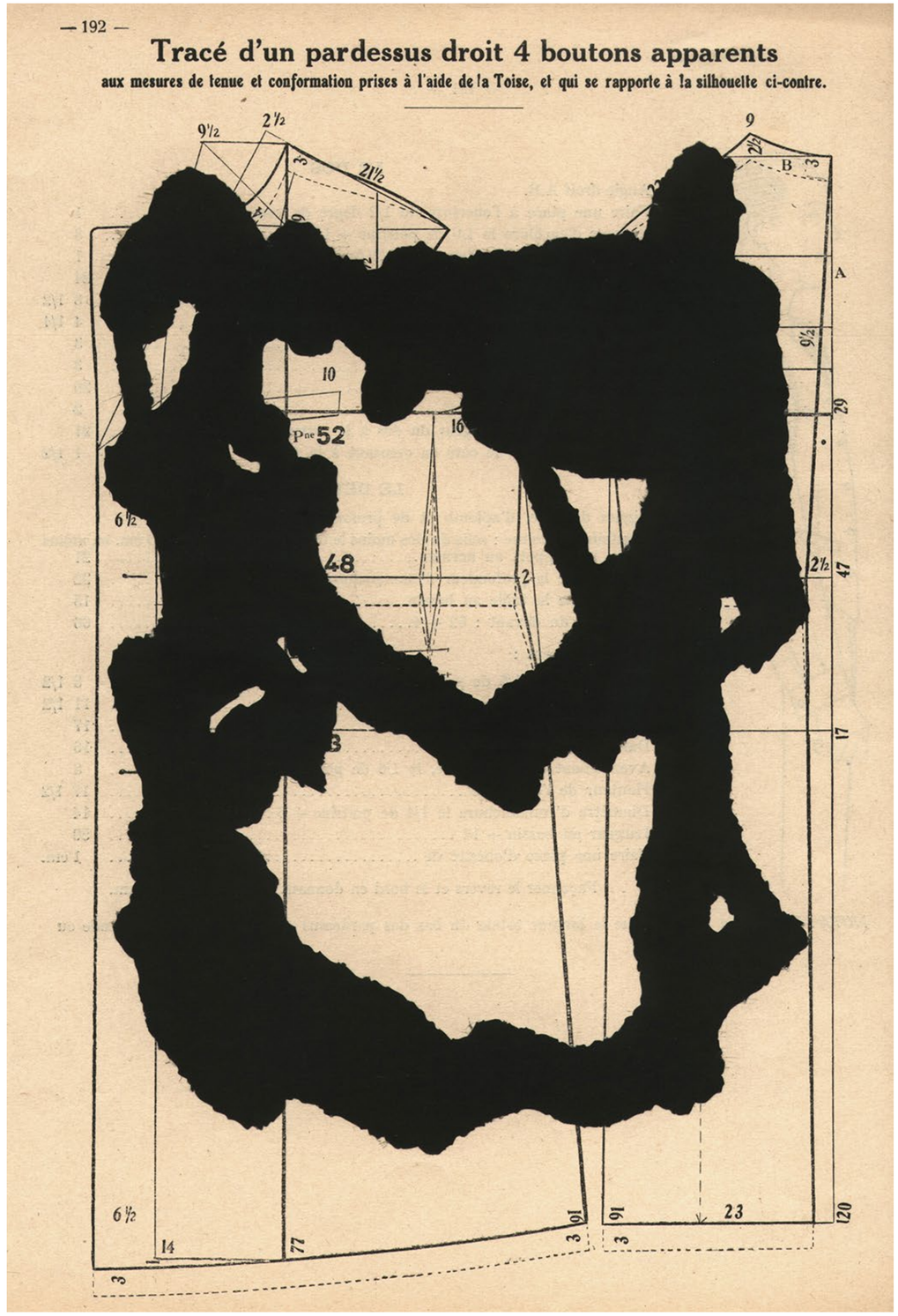
---

5 Francis Drossart, « Malaise dans la sculpture », *Topique* 2008/3 (n° 104), pp. 67-72.

6 « L'objet dans l'art du XXe », *Parcours collections*, Centre Pompidou, Paris, 2004.

PLANCHE N° 137

— 155 —



Collages de la série *Taxidermies* sur des pages de manuels techniques.

monde seul, mais bien pour « s'ouvrir » et mieux incarner l'œuvre de Peter Briggs avec tous ses possibles. Toujours à la croisée de l'histoire de l'art, de la botanique, de la géologie, de l'anthropologie et de la psychanalyse, il s'agit de démontrer une approche qui dépasse l'association entre collection et accumulation. Pourquoi collectionner ? N'est-ce pas, ici, une réflexion profonde sur les liens qu'entretient l'homme à l'objet et sur son rapport aux autres ? De la collection au collectif, de l'Occident à un monde globalisé, de la collection à la constellation, l'artiste ne cherche-t-il pas à livrer une œuvre qui va au-delà du factuel et du réel ?

DE L'ŒUVRE À LA COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE ET À L'INDEX PERSONNEL

Depuis la fin des années 1980, Peter Briggs reprend au sein de son travail artistique des stratégies d'appropriation qui ne se limitent pas à ses collages, textes, dessins ou sculptures. L'artiste conçoit des compositions et des assemblages de sources et de natures différentes.

Parallèlement à sa collection de livres, de dictionnaires et d'atlas, Peter Briggs regroupe des manuels techniques en tout genre, qui alimentent son univers et son œuvre. Il y puise des techniques et divers matériaux qu'il façonne et recycle, créant un index personnel.

L'art et le langage y sont indissociables, créant une culture matérielle en devenir, réactualisant un univers archéologique. Il rassemble des artefacts et des écofacts, étudie l'homme à travers des vestiges matériels relevant des traditions populaires et des civilisations ayant subsisté (outils, céramiques, bijoux, vêtements, empreintes, traces, peintures, infrastructure). Il fait état d'un travail de mémoire et de traces, purement cognitif, qu'il associe à une expérience physique du visible et à son geste de sculpteur.

Dans les années 1980 et 1990, le modelage est un thème central de son travail qu'il analyse de manière approfondie, notamment avec les *Excroissances*. À ce titre, Peter Briggs note que « modeler suppose un travail préalable sur la plasticité. Ce que le modelage m'a appris, c'est la pensée de la surface historiée, témoin d'une masse modifiée, non seulement pour les modelages classiques en terre par exemple, mais aussi comme une métaphore pour toute opération de sculpture où ce qui se présente au spectateur correspond à un récit de sa fabrication ». Ses œuvres, *Gymnopédies emblématiques*, *Ce plaisir superbe de forcer la nature* et *Claire voie*, titres donnés à ces protubérances, en sont des extensions, modelées

par ses mains et combinées aux branches d'arbre taillées, moulées et coulées en fonte de bronze ou de fer. Ce sont d'infinies variations d'excroissances de branches recueillies dans la forêt qu'il moule en *ready-made* naturel. Avec cette technique de cire et bois perdus, chaque tirage devient unique. Les traces du temps et l'empreinte de la lumière se cristallisent, résultant d'un processus créatif entre l'œil, la main et l'esprit.

Peter Briggs teste des dispositifs d'exposition où il fait dialoguer des objets avec des verres épais découpés au jet d'eau, thermoformés, puis argentés pour en réaliser des miroirs convexes. Il accompagne par exemple ces surfaces réfléchissantes avec des pierres calcaires naturelles, qu'il « corrige » et retravaille pour généraliser la surface à l'aide d'une scie, de fraises et autres outils. Le miroir est une constante dans l'œuvre de l'artiste, la surface réfléchissante optique qui se situe à l'arrière ne correspond pas à la surface tactile à l'avant, les deux restant séparées par l'épaisseur du verre. Elles ne se rencontrent donc jamais, à la différence de la surface chromée d'une œuvre comme celle d'un Jeff Koons.

L'exposition *Shelf Life* atteste d'un dispositif – l'étagère –, qui incorpore, par son processus de stratifications et de sens, une multiplication

Claire voie, 1992, bronze.

d'« excroissances » et de gestes qui met à son tour en abyme le parcours de l'artiste.

Peter Briggs traduit, de ce fait, l'espace physique et mental, de manière à le modeler à son tour en deux, puis en trois dimensions, et vice versa. Ces incessants allers et retours entre la deuxième et la troisième dimension se retrouvent dans les photographies stéréoscopiques, les feutres ou les latex. Ces drapés se présentent comme des peaux d'écorchés dont les formes sinueuses rappellent le langage de signes développés dans les systèmes graphiques de l'artiste.

Dans *Taxidermies 7*, Juliet Fleming décrit le travail du taxidermiste qui redéploie la peau, pour signifier le mouvement de l'animal qu'il imagine. C'est aussi dans ses dessins que Peter Briggs invente une écriture. Ce système graphique fait écho à une multiplicité d'espaces physiques qu'il présente parallèlement sous forme de « walldrawings » et de collages dans l'espace urbain. Il s'agit, à ce stade, de cartographier une mémoire tactile qu'il expérimente dans la structure de la ville. Il y a aussi les cartes postales collées sur des index qu'il retravaille et redessine.

7 Juliet Fleming, *Peter Briggs, Taxidermies*, Monografik, 2007.

Affichage urbain, Angers.

Les porcelaines de Sèvres (1996-1998), émaillées à la manière des blancs de Chine, cuites à haute température (1300 degrés), sont une manière de mettre à distance cette fascination dès le XVe siècle pour la couleur blanche dans nos pays occidentaux. Avec cette série, l'artiste raconte l'histoire et la prouesse technique élaborée par la dynastie des Han dès le IIIe siècle, l'un des âges d'or de la Chine. Ses céramiques ne font pas seulement écho à des « Victoires de Samothrace » prêtes à s'envoler, mais à l'histoire raffinée de la porcelaine et de l'émerveillement pour cet émail translucide et son corps blanc, propulsant ironiquement le spectateur dans

la sacralisation de l'espace blanc du « White Cube ». L'autre histoire moins connue, mais tout aussi captivante est celle du coquillage « Cypraea », du nom de « Porcellana », dont les européens pensaient qu'elle était l'une des principales textures, constituant la porcelaine.

Son œuvre est un peu comme un livre ouvert ou une encyclopédie, constituée d'infinis fragments, que nous réapprenons à déchiffrer et à lire. Comme le dit Thierry de Duve, il faut interpréter l'œuvre « comme Freud lit un rêve, en faisant jouer condensations et déplacements [8] ».

INDEX, STRATIFICATION DE SENS ET ENVELOPPE TACTILE

LE LIVRE

Cette capacité à décrire le monde, à « faire monde » et à concilier index, connaissances et cultures, participe à la justesse de l'œuvre de Peter Briggs, se jouant des stratégies d'associations et de (dé)constructions de sens. Faire œuvre et sculpter fonctionnent comme une immense archive et un réservoir (dépôt/

8 Thierry de Duve, « Jeff Wall : peinture et photographie », *La confusion des genres,* Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003, p. 46.

Modelages en porcelaine, Manufacture de Sèvres, 1996-1998.

atelier) qui auraient besoin de sédimenter en couches successives posées non pas hiérarchiquement mais déployées analytiquement à l'horizontal en plans-séquences.

L'*inter-processualité* dont parle Peter Briggs procède d'un système de montage subjectif et d'accumulation qui offre une nouvelle modalité de récit. L'acte de création est ainsi conditionné par la mise en place de stratifications et de sens. Construire, déconstruire, démonter, monter, archiver, sélectionner les traces du temps, produire un processus d'accumulation et de

stratification du sens en couches simultanées et désordonnées, transforment ce(s) récit(s) en cartographies constellaires, comme des fragments cosmiques. Par ressemblances, correspondances ou oppositions, l'objet et son dispositif d'exposition génèrent à leur tour une multiplication ou des possibilités de multiplication des narrations qui s'inscrivent précisément dans le dispositif des « Shelves ».

Quant à l'exposition, telle une enveloppe, elle offre au spectateur des séquences filmiques condensées dans un même lieu et dans un même temps. C'est aussi comme si le spectateur-lecteur parvenait à un livre ouvert, prêt à déchiffrer son langage.

Comme le dit Mallarmé en un vers : « que rien d'autre n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation [9]. »

Les mots y sont donc disposés de telle sorte qu'ils font jaillir aux yeux du lecteur une constellation, un vaisseau… Une enveloppe mémorielle et tactile.

Sarah Zürcher

---

9 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, 1897, édition spéciale, [facsimilé La Nouvelle Revue Française, 1914, Paris].

LE BROUILLON DE L'ÉTAGÈRE

Christian Bonnefoi

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte
Arthur Rimbaud, *Enfance, Les Illuminations*.

D'un côté une sorte de chapelet sinueux, talqué, qui glisse entre les doigts, noir et mat avec cette odeur de chambre à air qui se dégonfle… un drapé élastique avec une vitesse de ligne particulière, sous-marine.
Peter Briggs, *lettre*.

À ma demande, Peter Briggs m'envoya une lettre contenant la reproduction de la pièce *Shelf Life* et le commentaire « descriptif » de chacun de ses éléments. Cette lettre devrait être publiée dans ce catalogue car elle est sans doute le meilleur exposé de ce qui peut s'en dire, une pièce où sont posés ou suspendus un certain nombre d'éléments hétéroclites. Mes propos ne feront qu'en relever certains points non pour leur apporter un sens supplémentaire mais pour les déplacer dans d'autres contextes suggérés par les propos de la lettre.

Ce faisant j'entrerai pleinement dans le propos de l'étagère non pas comme critique mais comme l'une de ces pièces, rapportée, fantôme parmi d'autres ondoyant dans le labyrinthe des pots cassés, des assiettes, oiseaux parfois, profitant des moments « latex » pour dériver dans les espaces « interprocessuels » et « intertextuels » souhaités par l'auteur, abandonnant le moi au monde des objets et participant ainsi au peuplement que toute œuvre suggère : car qu'est-ce qu'une œuvre sinon la transmutation (chimique, alchimique, cf. la lettre) d'une extrême subjectivité s'abandonnant dans l'objet qu'elle produit (peinture, sculpture…), l'œuvre elle-même, s'y enfermant comme dans son propre foyer ouvert à tous les vents de l'histoire où circulent, autres fantômes, Moholy-Nagy et Picasso, Dada et De Stijl, montage et cinéma ; mais aussi des méthodologies, à la fois exposantes (cause) et exposées (effet) : classement, archive, dictionnaire, pandectes, *Brouillon* et « encyclopédistique [1] ».

Christian Bonnefoi est peintre et docteur en histoire de l'art.

1 Terme inventé par Novalis et qui désigne le fonctionnement du « *Brouillon général* », introduit et traduit par Olivier Schefer, Allia, 2015. Le

Shelf Life (détail).

Ainsi se trouve d'emblée établit le fonctionnement de la vie de l'étagère qui s'apparente à la « relation démonique » de Klossowski [2], relation que Briggs nomme un « récit » : « Le récit en pointillé qui se dégageait de ce dispositif commençait alors à se dessiner : d'une part une forme de narration par montage, d'autre part, du côté du spectateur, un travelling imposé ».

L'étagère est, à ce niveau, l'étendue impersonnelle livrée au simple « il y a » disponible à toute forme d'intrusions ; « l'exister sans existant que j'appelle *il y a* est l'endroit où

---

propos est ainsi défini par Novalis : « Toute l'histoire artistique littéraire possible et *mondiale* doit pouvoir être mise *en suites de tables*. (Moins un livre peut être mis en table, plus il est mauvais) », paragraphe n° 240.

2 cf. mon article *in* « De lieu, il n'y en a pas », éditions Carpentier, 2015.

se produira l'hypostase [3] », hypostase qui, au titre de la conscience, est ici représentée par les objets étalés dans la succession amorphe de l'« il y a » qui, comme l'indique Peter dans sa lettre, est un « passer à l'acte ».

Ce passage a deux vocations : d'une part il permet de donner corps et position aux essais, recherches, échecs, fragments, souvenirs, références, juxtaposés à côté (mais sans ordre ni hiérarchie) d'œuvres anciennes et achevées ;

3 Lévinas, *Le temps et l'autre*, PUF, 1979.

Shelf Life (détails).

d'autre part il donne à ces figures disparates la valeur d'un casting que le spectateur devra lui-même re-élaborer pour son « travelling imposé » ; autrement dit, le spectateur assumera non seulement son rôle inter-actif comme dans ces jeux à l'efficacité douteuse, mais débordera sa passivité par le fait même d'être un élément « intégré », c'est-à-dire « monté et monteur ».

BOUCLE DE LA « RELATION DÉMONIQUE »

Le dispositif met en relation, simultanément, des formes élaborées, des formes inachevées, des déchets, des *ready-made*, des expériences, la biographie « plastique » de l'auteur, le monde immense du peuplement. Il fonctionne symétriquement, parallèlement, avec un autre dispositif, hors-étagère : le langage, appareil à la fois théorique et poétique, dont le titre de la pièce, *Shelf Life* donne une idée mais dont le contenu reste en retrait dans la lettre.

Ce « point de vue » du langage, extérieur à l'espace et au temps de l'œuvre, en position d'observateur, position commune à l'auteur et au spectateur, est un recours, un négatif où se refondent les anciennes certitudes des formes précédemment réalisées, où le langage, comme un acide sémiotique, vient rompre les liens qui

faisaient d'elles des figures, pour les laisser aller à l'inconsistance errante de particules et à la vitalité expansive de la métaphore.

L'instance du recours est souligné par Peter dans sa lettre : si la « Vie de l'étagère » est organisée linéairement, syntaxiquement, comme un présentoir, le recours, lui, est signalé comme « travail de deuil » ; il précise : « to shelve an idea », littéralement « mettre une idée au placard », mais aussi, et cela en contradiction, la ranger, éternellement disponible, dans le *Palais de la mémoire* [4], c'est-à-dire dans le dispositif de refonte par excellence où les formes de l'étagère, parce que « corps vagabonds », accèdent pleinement aux propriétés de la métamorphose et de la mutation. Cet univers que Proust désigne comme « le pays de l'obscur » (pays de l'aura ?), ouvre les formes de l'étagère à l'approfondissement, c'est-à-dire littéralement, à la profondeur, au sans-fond, à l'irrationnel, en opposition au développement des objets exposés sur l'étagère.

Ce travail de deuil est donc pour eux une nouvelle vie, ou plutôt, paradoxalement, ce que Benjamin appelle la « survie ».

Chacune des instances tire au renard comme un cheval rétif, au grand dam de l'étagère qui n'en peut mais. Jamais en effet une étagère n'a connu une telle agitation qui la menace jusqu'au plus intime de son essence pacificatrice et bienveillante : elle est, en effet, l'hôte par excellence qui ne questionne pas le passant sur ses antécédents ou ses desiderata. Un exister.

De plus, ces instances, par la juxtaposition d'éléments anciens à des récents, par le rapprochement du coulant au solide, du brillant au mat, du rugueux au lisse, du mou au coupant, de continents (Europe, Inde) mêlent les temps et disloquent les espaces. C'est ici le rôle fonctionnel ou sémiotique de l'étagère : elle est le contenant paradoxal du discontinu et de l'hétérogène, autrement dit d'un contenant inséré dans le contenu (encyclopédistique), sans cesse débordée mais, avec la bienveillance qui la caractérise, elle organise sa propre immersion dans la masse d'images. *Machina Memorialis*. Art de la mémoire.

Au-delà de la bienveillance, elle est aussi instrument de liberté : comme si le passé contenait plus que la somme des présents qui le constitue, elle libère le temps de sa servitude à l'écoulement en lui donnant la possibilité d'anticiper et de projeter par l'usage de la langue associée à la mémoire, qui est déjà un ailleurs de la forme que

---

4 Lieu et terme-clef de l'*Art de la mémoire*, durant l'antiquité, le moyen-âge et la renaissance ; cf. les ouvrages de Frances Yates et Mary Carruthers, dont Peter Briggs est lecteur.

Shelf Life (détails).

nous avons sous l'œil, mais surtout de régresser, de revenir au passé, de tendre vers l'origine.

Peter cite Benjamin : « L'origine demande à être reconnue, d'une part comme restauration, restitution, d'autre part comme quelque chose d'inachevé, toujours ouvert » ; une origine qui n'est pas un point de départ mais déjà un rebond, « Big Bounce [5] », selon le mot des physiciens

5 Terme de la physique quantique expliquant que le Big Bang serait en fait un Grand Rebond : « notre monde pourrait être né d'un univers précédent qui était en train de se contracter sous son propre poids, jusqu'à s'effondrer dans un espace très petit, avant de rebondir et de recommencer à se dilater… » Les références à la théorie quantique proviennent de Carlo Rovelli, *Sept brèves leçons de physique*, éd. Odile Jacob, 2015.

quantiques ; et une origine « inachevée », c'est-à-dire marquant du sceau de l'inachèvement les produits à venir de sa création.

Le recours, le rebond : Peter ajoute la « régression », la « projection en arrière de mes préoccupations » ; l'étagère : une machine à remonter le temps ? Pas tout à fait. Plutôt une autre qualité de la mémoire qui réside dans le « possible ». Il cite Bergson : « le possible prend forme sur la projection rétrospective du réel ». À quoi il faut rajouter, du même auteur : « le possible implique la réalité correspondante avec, en outre, quelque chose qui s'y joint, puisque le possible est l'effet combiné de la réalité une fois apparue et d'un dispositif qui la rejette en arrière ».

L'étagère est le réel que la mémoire et le langage ouvrent à la disponibilité infinie du possible pour en redistribuer les effets imaginaires et plastiques mais également, et surtout, pour en modifier le mode de production.

PAYS DE LA *TECHNÈ*

L'étagère est un présentoir : elle montre des objets, ces objets sont montrés dans un présent

Cafetières découpées, réassemblées et recuites, 2016. Photo : Albert - black-lux.com.

(celui où je les regarde de visu ou les range dans la mémoire) ; montrer c'est donner le présent à voir.

L'étagère est un objet qui favorise un classement d'objets particuliers, des livres par exemple : alors on la nomme « bibliothèque », le degré le plus noble et le plus élevé de l'espèce « étagère ». Dans son degré le plus bas, on y range ou aligne des objets décoratifs censés donner agrément dans un salon : par exemple une collection de bibelots, girafes, biches ou éléphants en verre en provenance de Murano, etc.

Mais dans les deux cas, livres ou bibelots, un point commun : le classement d'objets de même genre, une « collection ».

La collection est par elle-même tyrannique en terme d'esthétique car elle ne peut accepter dans l'alignement de ces objets de même espèce la présence intrusive d'une autre espèce : le fait de classer est un choix esthétique affligé d'un poids moral.

LOIN DU ION

Comme dans cette étagère mentale qu'est un dictionnaire, où tous les mots sont égaux, monstrueusement égaux même puisque un préfixe ou une conjonction ont autant de valeur que des concepts ou des noms propres, où le « à » ou le « et », le « le » ou le « ou », etc. s'égalent au mot « dieu ».

Mais l'étagère *Shelf Life* n'est pas tout à fait un « pandéchion », ni une encyclopédie, ni un dictionnaire. En effet, si montrer c'est donner le présent à voir, cela n'aliène pas pour autant l'œuvre mouvante du passé que le rebond reconduit à la surface en modifiant, en brouillant [6] les couches de l'épaisseur (matérielle-mentale) qu'elle traverse, en déliant chacune de ses couches de leur solidarité rationnelle, ou chronologique, en les laissant aller vers de nouveaux regroupements, imprévus, de nouvelles familles, une redistribution des données historiques de l'art, sous l'exclusive décision du dispositif « brouillant ».

Ainsi de la cafetière découpée, sur l'étagère, qui rassemble les morceaux dans ce qui lui reste de panse : elle lie le « compotier » de Cézanne aux

---

6 La « force d'expansion » de la saveur de la petite madeleine offre la variante « bouillie » du brouillon. En effet, si celle-ci peut activer les ressorts de la mémoire involontaire, c'est à la condition que chacun des éléments qui lui sont nécessaires passent par l'épreuve matérielle, chimique-alchimique, d'une transformation-mutation de ces mêmes éléments : « je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis… ». Salive+madeleine+thé = « grumeau d'énergie ».

vases brisés du Talmud, la Chevirat kelim, véritable implosion de la matière sous l'action de la lumière, désarticulant tous les éléments du monde, assignés auparavant à une place fixe et nécessaire, et les dispersant dans l'espace sous la forme de points ou d'atomes. S'ensuit alors l'œuvre de Tiquoun : « réparation, restauration », « le processus par lequel l'ordre idéal est rétabli [7] ».

J'y vois là une analogie avec l'opération formelle de Cézanne qui non seulement instruira le cubisme mais fournira à ce dernier l'occasion d'inventer la plus étonnante découverte de l'art, le collage : littéralement « réparation » et « restauration », tourné à la fois vers le passé pour y réinvestir les formes abandonnées, ou brisées, ou n'étant pas encore arrivées à maturation ; et vers l'avenir, en libérant de sa simple et apparente fonction technique sa capacité méthodologique et théorique et ce, non sous la forme d'idées ou de concepts mais dans les grains mêmes de la matière picturale.

À l'alignement des termes du dictionnaire ou du classement par thème de l'encyclopédie se substitue, dans le « il y a » de la *Shelf Life*, un déclassement ; ce déclassement (dans les deux sens : qui n'appartient pas à un ordre - qui est mis au rebut) met à jour des mouvements, des vecteurs reliant des antinomies, des incongruités, des images à tonalités différentes, un « savant chaos » pour emprunter le terme à Novalis, « une leçon de désorganisation, ou apprendre comment construire la confusion avec méthode et symétrie [8] ».

La chose exposée ici ne se limite plus à sa « figure » : elle est indissociable non seulement du processus qui la porte au regard mais aussi de ce qui en retour ré-élabore inlassablement la cause et la fonction de ce même processus, de ce « hors de nous » dont parle Novalis, au paragraphe n° 69 du *Brouillon général* : « Notre esprit doit devenir une machine sensiblement perceptible – non pas en nous mais hors de nous ».

L'étagère joue ce rôle de « machine » que le début du XX^e^ siècle a fortement mis à jour ; d'abord l'« essence » de machine qu'est le collage, la machine en général, puisqu'il possède en lui, comme puissance, toutes les possibilités de machines ; et les machines particulières ou modalités de machine que sont par exemple la « machine light » de Moholy-Nagy ou la boîte de conserve percée de Pollock et bien d'autres.

---

7 Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum*, Albin Michel, 1992.

8 Paragraphe n° 234 du *Brouillon général*.

Il faudrait considérer la machine comme une discipline en soi, un art en soi, qui prendrait place aux côtés du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture. Elle aurait pour vocation, entre autre, d'intégrer dans l'œuvre la part objective, fondamentale, que l'insistance sur l'expression et la subjectivité tend traditionnellement à masquer.

L'étagère « encyclopédistique » de Briggs ajoute une étape supplémentaire à cette histoire : l'étagère est le lieu inclus-exclus d'un effondrement. Comme le socle pour Brancusi, qui progressivement va aller occuper, de sa fonction simple de support, la place de l'œuvre elle-même dans un glissement si savamment calculé qu'il s'échappe de l'objet même pour s'inclure et s'identifier au regard du spectateur.

Le présentoir, socle ou étagère, est cet objet paradoxal d'un dedans et d'un dehors, d'un avant qui cherche son après.

TROU NOIR

Ainsi se trouve réinsérée dans l'œuvre l'extériorité en général (historique, technique, biographique) non plus sous la forme de récit mais comme fonction, c'est-à-dire comme opérateur instruisant et modifiant au niveau infime des particules, de quanta de formes, ce qui a destin de figures.

Imaginons par exemple d'imposer au « style géométrique » un mouvement régressif (à l'opposé de la « déconstruction » et de la décomposition) non pas sur ses données historiques mais vers ses causes formelles, et s'en tenir là, le séparant de ses effets déterminés en cercle, carré ou rectangle, de telle sorte que l'efficacité « de méthode et de symétrie » qui le caractérise reste en un état retenu, condensé, une pure intensité, « grumeaux d'énergie [9] » sans étendue, à l'entière disponibilité du « hors de nous » qui à son tour instruira le cheminement du processus « en nous ». Nous aurions alors une « action » géométrique vagabonde (vagabonde comme le sont les objets-oiseaux de l'étagère) influant sur chaque moment du processus sans qu'elle ait à succomber à l'attraction de ses conséquences formelles.

L'ORIGINE DE LA GÉOMÉTRIE. L'ESPRIT DE GÉOMÉTRIE

L'exposition anarchique d'objets paradigmatiques appelant à la dérive de la rêverie (qui est

---

9 Terme utilisé par Max Planck pour définir les quanta.

Shelf Life, 2013, Artboretum, Argenton-sur-Creuse.

une promenade selon Rousseau) entre en concurrence avec le déroulé syntaxique de l'exposant « étagère » : il en résulte un effet d'inachèvement, trait de l'origine, selon la citation de Benjamin faite par Peter.

Cependant, cet inachevé est productif. Il permet, sous la forme de signes, d'isoler telle forme ou tel processus pour les expatrier et les réaliser hors-étagère dans les conditions d'une œuvre au sens commun du terme : une sculpture, un dessin se suffisant à lui-même. Il y a dans cet inachevé un possible qui contredit l'impossible de l'achèvement. L'inachevé est une propriété de la forme à l'œuvre dans un processus. Il faudrait donc le nommer « l'inachevant ».

Si l'on considère l'inventeur du terme, le *non-finito* de Michel-Ange, on voit l'œuvre, comme un *bozzeto*, volontairement arrêtée dans son développement canonique par une décision qui confère, à ce qui avant était ébauche, le caractère d'une œuvre à part entière : achevée. Le geste de Michel-Ange est historiquement inouï parce qu'il est, par le fait même d'arrêter la forme à un certain moment de sa réalisation, avant la « fin », la reconnaissance et l'exposition de la fonction du processus qui prendra toute sa vigueur au XX^{e} siècle. Il est aussi, ce faisant, la manifestation de la temporalité comme matière et milieu essentiels à la création d'un objet à destination spatiale, une fonction conceptuelle et technique s'incarnant dans l'objet. Et cela, même si, une fois cet objet arrivé à terme, il se voit investi d'une valeur esthétique, *a posteriori*, qui va « l'arrêter », « l'achever » en l'établissant à nouveau dans la logique des styles : ainsi par exemple sa reprise par Rodin où le *non-finito* n'est plus compris comme processus déroulant dans le temps des possibilités de formes quasi cinématiques, mais bel et bien un choix esthétique fixé qui masque ce qu'on pourrait appeler « la durée de son origine ».

Mais ce masquage ne se fait pas de manière autoritaire. La fonction conceptuelle et technique organise sa propre dérobade afin de laisser libre (de libérer) ce qui au bout du compte est l'essentiel d'une œuvre : sa mise à disposition à l'épreuve sensible qui coïncide avec le moment de bascule de l'œuvre dans le champ de l'Autre, le spectateur.

LA BOUCLE DE LA RELATION DÉMONIQUE

Le *non-finito* met en scène le possible cinématographique avant l'heure car, au bout du compte, il laisse vivre au devant de l'image l'aura vibrante et instable de l'inachevé, peut-être même comme son motif véritable : la

Déposition, 2016, Musée des Beaux-Arts, Angers.

particule de la forme arrêtée saute à la particule de la forme pensée, parlée, chantée, rêvée. Le cinéma c'est « vingt-quatre images à la seconde » disait Godard, la forme « plastique » ce sont des milliers d'images par seconde.

Briggs casse la dialectique : s'il appartient par le désordre des objets à la fois classés et déclassés à cette histoire de l'inachevé, il n'en introduit pas moins une variante de taille qu'il signale dans sa lettre par la référence au possible selon Bergson.

L'usage du processus minimaliste, destiné à la production de la forme, est ici conservé et renversé. Sans se priver de sa dimension « classique » de déduction, il en développe un mode inductif : le processus n'est plus seulement le mouvement qui constitue une forme dans le déroulement temporel mais, et c'est là le plus important, un mouvement rétroactif qui s'empare des conditions mêmes de ce qui permet la production du visible, ce qui le détermine sans s'y joindre, c'est-à-dire sans avoir à passer du côté du visible, sans avoir à s'exposer. Cela signifie que le processus a une double action : le dévoilement du côté du visible et l'enfouissement (ou dérobement) du côté de la matière où s'assemblent, dans l'épaisseur et la profondeur, les matériaux de la mémoire, de la technique, de l'histoire, en disponibilité.

Autrement dit, le mode inductif [10] du processus accroît son stock, sa réserve, dans le même temps qu'il en développe et dilapide visuellement une partie sous la forme d'effets. L'expérience du tableau, comme lieu autonome, séparé de l'espace, se suffisant à lui-même, produit sa limite et son dépassement en inventant, ou plutôt en libérant les « machines » qu'il contenait à l'état latent, créant ainsi un espace intermédiaire entre œuvre et pensée de l'œuvre. Le visible exposé dans ces conditions conserve un lien avec le non-visible qui l'a produit tout en se retirant ; inversement et rétroactivement, ce même visible peut réveiller sa cause enfouie et l'appeler à une nouvelle vie.

Cet écart, voire cette contradiction entre les deux modes du processus qui apparaissent accolés comme le pile et le face d'une pièce de monnaie, est le lieu non-circonscrit de l'aura. Elle est le mot qui convient à cet « événement », non pas pour en expliquer le sens mais pour en imager le propos : un halo, une extériorité gazeuse qui ne s'évade pas mais laisse subsister, au titre d'indices et de sensations, l'inachevé, c'est-à-dire le perpétuel survivant dans le secret [11]. Peut-être est-ce aussi la réponse à Tertullien qui s'inquiète du sort de la colombe quand l'Esprit Saint s'en est retiré.

Ainsi l'esprit vient aux étagères !

Christian Bonnefoi, Changy, avril 2016

---

10 Bachelard : « L'induction, c'est ici (pour la théorie de la Relativité) plus qu'ailleurs, le mouvement même du système, c'est l'invention qui passe au rang d'une méthode. On ne voit que parce qu'on prévoit ».

11 Lévinas : « La création n'est pas l'attribut principal de la créature [...]. La création elle-même suppose une ouverture sur un mystère ».

UNLIMITED *SHELF LIFE*

Isabelle Tessier

Pour comprendre l'installation *Shelf Life*, il faut peut-être avant tout entendre comment Peter Briggs la décrit :

> « un inventaire de formes placées sur une très longue étagère en verre fixée au mur juste en dessous de la hauteur des yeux. L'origine de ces objets s'explique ainsi : chaque ensemble de travaux fabriqué depuis quarante ans a donné lieu à des pièces non abouties, des essais, maquettes, tentatives techniques, échantillons, variations sur des thèmes qui sont toutes frappées d'incomplétude. Quelquefois ces pièces n'existent que sur papier comme des questions restées sans réponse [1] ».

Analyser *Shelf Life* dans sa complétude serait une tentative toute aussi vaine que de vouloir la saisir dans sa globalité lorsqu'elle est exposée. Une description des pièces qui la compose pourrait être une première approche mais elle se réduirait à une simple énumération d'objets sans rendre compte de leur particularité, de leur « choséité », ni des liens qui se tissent entre eux. De même, l'énoncer à travers un seul domaine d'étude reviendrait à formuler des présuppositions théoriques sans véritablement rendre compte du monde ambiant qu'elle reflète. Se demander « Qu'est-ce que *Shelf Life* ? » pourrait donc en quelque sorte revenir à se poser la question « Qu'est-ce qu'une chose ? ». Au cœur de cet enjeu où se révèle la différence qui existe entre l'objet et la chose, se situe une question fondamentale de métaphysique analysée par Martin Heidegger, celle de repenser notre rapport au monde et aux objets environnants. La chose n'est pas seulement constituée d'une réalité physique objective mais d'une réalité

Isabelle Tessier est directrice de l'artothèque de Vitré.

1 Notes de Peter Briggs.

complexe traversée par un monde dont elle témoigne et qui lui procure un sens. « Qu'est-ce donc une chose ? Réponse : une chose est le support subsistant de beaucoup de propriétés subsistant en elle et s'y transformant [2] ». *Shelf Life* n'en serait-elle pas une allégorie ou tout au moins, une représentation ? Alors que pour Martin Heidegger « aucune représentation de la chose n'aboutit [...] à la chose en tant que chose [3] », Jacques Lacan lui confère une matérialité à travers l'exemple de la collection de Jacques Prévert. Se rendant chez son ami à Saint-Paul-de-Vence, le psychanalyste découvre une collection de boîtes d'allumettes qui, par sa disposition, forme une ondulation, traversant toute une pièce, réalisée par un enfilement des boîtes liées les unes aux autres par un décalage de leur tiroir intérieur. « Le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la boîte d'allumettes que sur cette Chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes [4]. » Cette sublimation élève l'objet vidé de son contenu à la dignité de la Chose. Le caractère gratuit

Shelf Life (détails).

---

2 Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Gallimard, réédition 2011, p. 45.

3 *Sauf une cruche parce qu'en tant que vase elle n'est que le « vide », c'est-à-dire « ce qui dans la cruche n'est rien »*. Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, traduit de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Gallimard, réédition 2011.

4 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Le Seuil, 1986, p. 136.

de la collection vise la « choséité » d'une boîte d'allumettes : le vide ; cet espace permettant l'accouplement des boîtes entre elles.

Les complémentarité et différenciation sexuelles transparaissent également dans *Shelf Life* où se lit tout un répertoire de formes sur le plein et le vide, le concave et le convexe, l'impression active et l'empreinte passive. L'artiste joue sur les ambiguïtés et les retournements. Objet ou matrice, la forme se dédouble ou s'inverse, passant du masculin au féminin, de la pièce au moule, du positif au négatif. Ce répertoire crée un rythme et un renvoi entre les pièces posées/suspendues, rigides/souples, érectiles/en creux. Se côtoient ainsi roche volcanique recouverte d'émail, coquillage troué, verre thermoformé, feuilles de latex enroulées, miroir convexe, pierre creusée, livre découpé, verre soufflé... Cet index, qui ne cesse de s'enrichir par la fabrication de nouvelles pièces, transpose *Shelf Life* du côté de la collection telle que l'envisage Walter Benjamin dans son texte autobiographique *Je déballe ma bibliothèque*, c'est-à-dire comme l'acte d'un enfant. Car l'enfant est selon lui le modèle primitif du vrai collectionneur.

> « En effet, les enfants commandent au renouvellement des livres comme à une *praxis* démultipliée, jamais à court. Chez les enfants, l'acte de collectionner n'est qu'un procédé de renouvellement parmi d'autres, tels la peinture des objets, le découpage, ou encore le décalque, et, de la sorte, toute la gamme des modes d'acquisition enfantine, depuis la prise en main jusqu'à la nomination, ce sommet. Renouveler le monde – c'est là l'instinct le plus profond dans le désir qu'éprouve le collectionneur d'acquérir de nouveaux objets [5]. »

Par l'aspect multiple qu'elle revêt, sa variété de formes et de propositions, *Shelf Life* évoque la réunion d'un ensemble de figures de styles littéraires ; analogies (comparaison, métaphore, personnification, allégorie), substitutions (métonymie, synecdoque, périphrase), oppositions (antithèse, oxymore, antiphrase, chiasme, paradoxe)... mais c'est surtout dans les figures de l'insistance que l'artiste excelle. L'hyperbole, l'accumulation, la gradation sont caractéristiques de cet inventaire qui semble se déployer sans fin. Ce rapprochement avec la littérature fait particulièrement sens lorsque l'on sait que Peter Briggs réactualise sa pièce à chaque exposition par un nouvel agencement lié aux

---

5 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Petite bibliothèque, Rivages poche, 2015, p. 44.

Shelf Life, 2015, Galerie de l'artothèque, Vitré.

éléments sculpturaux qui la constitue et aux espaces qui l'accueillent. À la Raymond Queneau, il se livre à de véritables *exercices de style* dont le contenu tenant en un ensemble d'éléments pourrait se lire de 99 façons différentes. Mais contrairement à l'œuvre de l'écrivain, l'histoire de *Shelf Life* ne tient pas en un ensemble fixe de mots ; elle ne cesse de se développer par la création de nouvelles pièces qui viennent compléter des plus anciennes et lui confèrent ainsi an unlimited *Shelf Life*. Ces « exercices » auxquels se prête Peter Briggs ne sont pas sans lien avec le jardinisme paysagiste, énoncé par Hermann Louis Henri von Pückler-Muskau, appliquant le principe du *nonnum prematur in annum* (on plantera pendant neuf ans) [6], principe visant à corriger, modifier et améliorer « ce que le temps seul apprend à distinguer nettement [7] ». Peter Briggs sait combien il est difficile d'apprivoiser les éléments de la nature car leur maîtrise nécessite du temps, un réajustement constant et distinct de celui des artistes qui peuvent avoir un contrôle absolu sur les matériaux qu'ils modifient. En parallèle de son activité de sculpteur, il a en effet œuvré en tant que « plasticien du paysage ». Les noms vernaculaires et scientifiques des fleurs, plantes et arbres font partie de son vocabulaire enrichi dès son plus jeune âge par son père botaniste maîtrisant parfaitement « la poésie » du latin. Il connaît également les lois de l'optique, de la perspective linéaire et aérienne et surtout celles de la composition qu'il applique à son installation. Il sait qu'« accumuler les plantes, si belles soient-elles ne suffit pas à créer un jardin [8] ». Car le paysagiste ne peut se contenter d'envisager la plantation d'éléments végétaux sans les organiser, leur assigner un emplacement et un but. Cette connaissance lui permet de jouer dans son œuvre sculpturale sur la variété et l'unité produisant notamment l'apparence d'un mouvement issue d'une multitude de lignes et d'une diversité de formes. L'organisation qu'il donne à ces pièces dans l'espace des galeries et musées emprunte d'ailleurs à la botanique le modèle du « rhizome », plante multicentre, anarchique et souterraine [9].

---

6 Hermann Louis Henri von Pückler-Muskau, *Instructions à propos du jardinisme paysagiste* (1834), réédition en poche, Franckfort, 1988.

7 *Ibid.*

8 Gertrude Jekyll, *Couleurs et jardins*, traduction Sylvette Gleize, Herscher, 1989.

9 Ce modèle est également proche de la théorie philosophique de Gilles Deleuze et de Félix Guattari où le rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. « Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Collection « Critique », Minuit, 1980.

C’est essentiellement dans la périphérie rennaise que le plasticien du paysage a étendu sa création. L’émergence de celle-ci est liée à une observation attentive et prolongée du paysage de même qu’à un recensement de ses caractéristiques. Dans la combinaison des possibles, Peter Briggs préfère l’idée d’un aléatoire plutôt que des séquences algorithmiques, des associations artificielles plutôt que naturelles. Il a ainsi sélectionné pour ses aménagements plus d’une centaine de plantes distinctes, issues de climats tempérés du globe (Europe, Asie et Amérique du Nord) choisies pour constituer une gamme spécifique homogène par leur feuillage, leurs couleurs et leur forme de floraison. Leur parfum, perçu comme un vecteur de découverte, permet de s’en approcher « obliquement » c’est-à-dire par un chemin différent de l’œil ou du pied [10]. L’artiste en a fait l’expérience avec des *Lonicera purpusii* (Chèvrefeuilles arbustifs) qui fleurissent en hiver ; leur parfum arrive de loin et pour autant, il ne guide pas le flâneur vers leur implantation. En réunissant sur un même territoire une famille de chênes venant de pays différents (*Quercus cerris* du Sud-Est de l’Europe, *Quercus phellos* du Sud des États-Unis d’Amérique, *Quercus*

10 *The foot should never travel to [the object] by the same path, which the eye has travelled over before. Lose the object, and draw nigh obliquely.* Robert Dodsley in *The History of Gardens*, Christopher Thacker, University of California Press, 1979, p. 201.

Jardins de Chantepie, Rennes.

acutissima du Japon ainsi que des chênes natifs d’Europe), Peter Briggs a même le désir de créer des hybrides spontanés conduisant à une nouvelle espèce. On retrouve ici la figure de l’artiste biologiste voire du créateur démiurge.

« Comment produire une forme ? », s’interrogeait Yves Michaud dans *Les marges de la vision* [11]. « Théologiquement, il faudrait pouvoir partir de l’indifférencié, du magma, de l’informe [...].

11 Yves Michaud [à propos de l’œuvre de Toni Grand], *Les marges de la vision. Essais sur l’art* (1978-1995), éditions Jacqueline Chambon, pp. 28 et 29.

Sauf qu'ici le sculpteur, dieu, se fait prendre au piège de la nature et de ses lois : le comble de la création — donner forme à rien — n'est finalement que le comble de la prédétermination, la reproduction en miniature des lois et procédures naturelles [12]. » Dans son travail sculptural, Peter Briggs entretient un rapport particulier avec l'« inchoatif », c'est-à-dire avec la notion d'origine. Ce rapport se matérialise par une recherche permanente de matières et de matériaux (étain, aluminium, céramique, latex, émail, verre, etc.) qu'il liquéfie ou ramollit dans ses fours par une cuisson à haute température. Choisissant à quel moment le processus de cristallisation doit s'opérer, l'œuvre peut tout aussi bien échapper au contrôle de son auteur, se muer en formes incertaines et devenir un véritable champ de possibilités plastiques. Derrière ce processus qui génère souvent une organicité aux pièces, se cachent les structures moléculaires qui donnent aux éléments constitués une infinie diversité et une impressionnante complexité d'organisation. Le hasard comme l'imprévu sont intégrés au processus de fabrication. Certaines pièces qui en résultent mettent en lumière des éléments parfois imparfaits, inachevés voire informes. Témoins d'une pathologie, quelques éléments conservés et révélés par le sculpteur dans son installation font surgir la notion d'accident qu'il assume comme le fondement d'une recherche basée sur l'expérimentation.

Parallèlement à l'élaboration de pièces évocatrices d'un phénomène de genèse, Peter Briggs réinvestit par la technique des objets du quotidien. Il se sert à la fois de matériaux neufs et de seconde main. Les objets trouvés sont pour la plupart issus d'une certaine domesticité : des assiettes et cafetières en porcelaine, vases en verre et en cristal, plats en pyrex, cuillères et fourchettes, coquillages d'ornement. Il choisit également des tuyaux en plomb munis de jonctions, des couvercles en acier émaillé de cuisinières à gaz, des vêtements, vestes, gants de cuir, chapeaux en feutre, collants, « objets qui ont en commun la propriété d'être portés ou formés manuellement et de posséder une échelle anthropométrique [13] ». L'état d'abandon d'objets découverts dans des marchés aux puces, des magasins de charité, des récupérateurs et chez des grossistes dans le vieux Delhi notamment, constitue une des données de son œuvre, vestige du temps et recueil d'objets qu'il détourne de leur propre fonction. L'activité de mise en forme dévoile le geste et la technique. Découpage, perçage, collage, assemblage, martelage sont

12 *Ibid.*

13 Notes de Peter Briggs.

pratiqués pour mettre à jour des éléments nouveaux déterminés en fonction de chaque pièce à réaliser. Ces créations ne nient pas les objets desquels elles découlent mais rendent compte d'une exploration de leurs virtualités cachées. Comme l'écrit Francis Ponge dans *Méthodes* :

> « Il s'agit en somme d'en arriver à ce point où l'objet vous impose toutes ses qualités, ou plusieurs, si différentes soient-elles de celles qui sont habituellement associées en lui. Il s'agit de ne jamais céder à un arrangement de qualités qui vous paraît harmonieux [...] Si une qualité nouvelle de l'objet [...] vous apparaît, tant pis si elle vous paraît bizarre ou rapetissante [...]. Il faut qu'elle rentre cette qualité, même si elle est rapetissante ou anti-poétique, on s'en moque. [...] Il ne s'agit pas d'arranger les choses [...]. Il faut que les choses vous dérangent [14] ».

Les éléments produits par Peter Briggs appartiennent à une double catégorie : ils sont à la fois des objets du réel et des produits de la création plastique. Ils gardent en eux

14 Francis Ponge, *Méthodes*, Collection Idées (n°249), Gallimard, 1961, p. 262-263.

Shelf Life (détails).

toutes les spécificités de la matière et des matériaux qui les constituent mais, investis par la technique, ils sont dotés d'une force et d'un poids nouvellement acquis. Leur agencement dans l'installation constitue un index qui n'est pas seulement autoréférentiel mais qui a cette capacité de s'ouvrir sur un monde des possibles. *Shelf Life* dans sa variété de formes et de propositions, dans sa complexité et son infinitude ne renferme pas seulement une ou plusieurs histoires de la sculpture mais bien une véritable constellation du secret.

Isabelle Tessier

SURFACES DIVERGENTES

Erin Manning

Traduit de l'anglais par Marie Ladame-Buschini

L'opération est effective dès que l'artiste met en rapport un matériau avec des forces de consistance ou de consolidation.
Deleuze et Guattari,
Mille Plateaux : la ritournelle.

Cela commence par un pacte : « Comment pourrait-il en être autrement ? ». Ce pacte, que l'on voit fonctionner dans tout l'œuvre de Peter Briggs, n'est pas un pacte qu'il a conclu avec lui-même mais avec les matériaux. C'est un pacte de la matérialité, dans la matérialité. C'est des matériaux et non de la forme ou des objets qu'il s'agit. Et c'est ceci que l'on trouve, qui est exposé sur ses étagères et activé dans tous les paysages chorégraphiques des installations de sculptures de Peter Briggs. Non pas des formes-matières, comme Deleuze et Guattari le formuleraient peut-être, mais des forces-matériaux.

Dans l'œuvre de Peter Briggs « Comment pourrait-il en être autrement ? » se trouve en relation directe avec l'histoire de la sculpture et les façons dont les surfaces divergentes de la sculpture affectent la force même de la forme. Peter Briggs déclare : « Mes œuvres vont et viennent dans toute [l'histoire de la sculpture] et ramassent tous les fils qui traînent ». Les surfaces divergentes deviennent les fils qui traînent, à ramasser pour le projet suivant, la technique suivante. Car le travail de Peter Briggs est avant tout une expérimentation des techniques, une expérimentation visant à découvrir de quelle autre façon peut s'exprimer la qualité de la forme sculpturale. « Comment penser le passage vers la choséité, l'individuation ? » (Peter Briggs).

L'exploration du passage de l'œuvre, de son individuation, signale une attention à la qualité du faire-œuvre de l'œuvre. Cette qualité du faire-œuvre n'est pas à envisager simplement comme un aspect de l'œuvre : elle est l'œuvre même. Toujours associée à une « cartographie subjective » des points de référence — « des points de repère bien en évidence » — la pratique de Peter Briggs consiste à créer un assemblage de l'idée même de pratique. Tandis qu'il explore « l'histoire des

---

Erin Manning est philosophe. Elle enseigne à l'Université Concordia de Montréal.

arts d'origine asiatique ou européenne, des arts décoratifs et des artisanats d'art, du grotesque, des grottes de la Renaissance, de l'usage du marbre antique dans les églises baroques de Rome, de l'histoire et de la philosophie de l'art paysager de l'Italie maniériste, des écus gravés et sculptés de l'Italie maniériste, des sculptures des temples des Chalukyas et des Hoysalas dans le centre du Karnataka », Peter Briggs travaille à activer non pas la forme de processus antérieurs mais la qualité du geste infime qui les parcourt. Son travail cherche à savoir comment le fait de revenir à un processus peut en déclencher un nouveau. On peut considérer le geste infime activé dans le processus comme la force gestuelle qui ouvre à l'œuvre sa variation potentielle. En activant la force-de-forme du potentiel du matériau, le geste infime associe la matérialité à la force formative pour créer une rencontre singulière avec l'expérience en cours de réalisation. Il réalise ainsi une transduction qui rend perceptible le seuil entre le processus et l'objet.

La qualité de la force-de-forme peut être ressentie dans ce passage transductif et c'est ceci, me semble-t-il, qui se voit amplifié dans la chorégraphie de *Shelf Life*, œuvre qui englobe toutes les expositions récentes de Peter Briggs. Briggs décrit ainsi son expérience de la création de *Shelf Life* :

Temples indiens Chalukya, Karnataka.

« J'ai mené des expériences depuis toujours dans mon travail de sculpteur qui n'ont pas forcement trouvé un aboutissement en tant que forme indépendante et restent donc des essais, expérimentations, échantillons et chutes. J'ai commencé à rassembler certains de ces éléments dans des installations murales vers 1996. Ces assemblages, organisés de manière linéaire, sont devenus au fil du temps les *Shelf Pieces* dont la plus récente version fait quelques 35 mètres de long. Il s'agit d'une pièce que je maintiens volontairement en perpétuelle réfection. Elle résulte en

grande partie d'un déménagement de mes ateliers vers un lieu unique et de l'organisation d'une réserve. » (2012)

Shelf Life prend l'œuvre à partie, demande ce qu'elle peut faire d'autre lorsqu'on la met en relation avec elle-même. Sans cesse augmentée, *Shelf Life* est à la fois une histoire du travail de l'œuvre et un nouvel assemblage de l'œuvre lié à sa capacité de faire-œuvre, ici et maintenant. Une compilation des qualités de la forme, de tentatives et de propositions, *Shelf Life* est l'activation de l'histoire — de l'histoire de l'art, de l'histoire de la matérialité — par des opérations sculpturales.

Mais c'est aussi un défi à la matérialité et à la sculpture : *Shelf Life* perturbe l'histoire de la forme. En rendant opérationnel le concept de l'inframince de Duchamp, elle introduit un schisme dans le concept même d'assemblage, dans l'idée même de la vie de l'étagère. Ce schisme est ressenti dans la res-semblance, le semblant qui accompagne chaque objet, le menant vers son *objectité* ; car les objets sont moins des références à d'autres formes que des semblances vivantes d'un être la forme. En mettant le semblant au premier plan, en le juxtaposant anachroniquement au sein d'une composition esthétique qui apaise le regard tout en le désorientant, *Shelf Life* donne de l'épaisseur à la rencontre avec le temps de la perception, en plaçant les objets en relation non seulement avec d'autres objets, sériellement, mais aussi en relation avec une certaine aptitude à les accueillir. Il y a une orientation à l'œuvre ici, dans le placement du semblant loin de la chronologie et de la forme au profit de la question même qui se trouve au centre du faire-œuvre, à savoir de quelle autre façon la perception peut œuvrer. « Rendre visible, disait Klee, et non pas rendre ou reproduire le visible » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, 2, Minuit, 1980, p. 422).

Assembler *Shelf Life*, l'agencer, exige la création d'une orientation vécue tournée vers des techniques développées dans l'atelier pendant des décennies. Rendre la force perceptible sculpturalement — et esthétiquement par le biais d'une sensibilité à ce qu'Alfred North Whitehead pourrait appeler la discordance de la beauté — est une question de technique. Deux principaux types de techniques sont présents dans le travail de Peter Briggs. On pourrait qualifier le premier de machinique. Les techniques machiniques comportent la création de processus qui modifient ce dont est capable le matériau. Ces types de techniques s'articulent autour de l'opération d'une transduction. Plutôt que de transférer un processus au niveau de la représentation — de la forme à la forme — ils proposent un transfert de

processus à processus. Ces gestes machiniques — au sens où ils autorisent un certain agencement qui opère une transduction de la matière à la force-matériau — sont des techniques qui permettent au processus de produire sa propre rigueur au fil du temps en changeant les termes de la rencontre. Voici quelques exemples : fabriquer de la peinture blanche (« blanc Duchamp ») en réduisant en poudre des morceaux de lavabos et de bidets puis s'en servir pour peindre sur des vêtements, reconfigurant la relation entre le dur et le mou, le pigment et la teinture, le vêtu et le nu, le vêtement et la toile, l'évier de cuisine et le smoking. L'enjeu de tous ces processus est de saisir une divergence déjà à l'œuvre et de mettre en évidence sa capacité à décaler le champ relationnel qu'elle convoque. Assembler ne consiste pas simplement à provoquer une fissure dans le discours de la matérialité, mais à suivre le tracé de cette fissure jusqu'au potentiel qu'elle a d'activer ce qui fait la différence : différence matérielle, différence esthétique. Si l'inframince, tel que le concevait Duchamp, consiste à faire ressentir l'imperceptible qui fait qu'une œuvre fait-œuvre, en activant le geste infime de l'œuvre, le processus machinique transductif est le coup de pouce qui permet l'intervention des opérations immanentes du potentiel de l'inframince au sein de l'œuvre elle-même. Si j'insiste ici sur l'aspect

Peinture "Blanc Duchamp" sur un dos de veste tendu sur chassis, *Shelf Life* (détail).

esthétique, c'est parce que les assemblages de Briggs sont empreints d'une réelle beauté — non pas d'une beauté qui serait rajoutée au substrat du matériau mais une beauté née du faire-ressentir du potentiel du matériau même. La beauté n'est pas la forme, elle ressort au potentiel de la forme, c'est une beauté divergente, sérielle. Cette attention portée à la sensibilité au cœur de l'esthétique est obtenue en se concentrant sur le potentiel de l'inframince qui se fraye un chemin par le biais des techniques lors de l'activation des forces-matériaux.

Pour Deleuze et Guattari, tous les processus sont des doubles articulations qui reconfigurent la relation entre le contenu et l'expression. Si pour Briggs les techniques d'assemblage constituent la première articulation, on peut envisager la seconde comme des techniques d'indexicalité, destinées à permettre au travail d'assemblage de s'exprimer en relation avec les champs de la rencontre qu'elle convoque. Cette double articulation commence à apparaître au moment où l'œuvre entame sa transformation, sa variation. Cette double articulation active l'agencement qui se trouve au cœur de la première comme de la seconde articulation. Cette seconde technique est déjà à l'œuvre dans la première. Faire la distinction entre elles ici ne sert qu'à mettre en relief leurs capacités dans leurs états-limites : il faut les penser ensemble car c'est dans leur relation que l'œuvre fait-œuvre.

La sérialité est présente dans les phases d'assemblage et d'indexation et c'est en relation avec les séries que la double articulation nécessaire à *Shelf Life* commence à accomplir sa tâche. Briggs explique :

> « En résulte dans ma production des séries de propositions, achevées à divers degrés qui viennent au bout d'une période de maturation (*stagionato/seasoned*) à l'horizon d'une manifestation dialoguer ensemble, leur coïncidence dégage, au-delà des errements stylistiques, un sentiment alliant quelque chose perçu comme une continuité, à la limite du récit, mais qui se confond dans un à-présent qui vient briser toute séquentialité. »

La question de la continuité est centrale : la confrontation de Briggs à la force-de-forme déroute la séquentialité alors même qu'elle exige une certaine mise en scène de la linéarité. Pour que cette linéarité accomplisse sa tâche — pour que *Shelf Life* fasse-œuvre dans le contexte de l'exposition — l'activité de sélection doit déjà être enclenchée dans l'œuvre elle-même. Il faut que l'œuvre brouille déjà le concept de continuité en faisant monter au premier plan l'interstice actif plutôt que le conduit passif. Car, au bout du compte, *Shelf Life* fait son travail dans les interstices — dans le passage actif de la force-de-forme à la force-de-forme.

Le passage de l'atelier à l'exposition n'est pas tant activé par la sélection qui s'effectue (même si, bien entendu, les œuvres sont soigneusement sélectionnées) que par l'introduction d'un rythme. Ce rythme est déjà présent en germe, dans l'œuvre et à travers l'œuvre, mais c'est

cette double articulation qui permet de le percevoir. Au cours de cette phase, l'œuvre est complètement passée du côté de la sérialité — il n'y a désormais plus d'objet unique. C'est cette consolidation de la série qui active la consistance du rythme qui permettra aux œuvres d'activer le mouvement d'une nouvelle configuration mobile.

Dans une certaine mesure, les installations sont toujours des configurations mobiles. Définir *Shelf Life* comme un objet chorégraphique revient à mettre en lumière le rôle que doit jouer le rythme dans l'activation des forces-matériaux dans le contexte de l'exposition. Cette mobilité peut être perçue comme un mouvement de la pensée. L'important, c'est qu'on la ressente.

Si l'objet chorégraphique fait-œuvre, le participant ressent le rythme du mouvement de l'œuvre comme une entrée en relation avec les forces formatives de l'œuvre. Pour que ceci se produise, il faut que soit déjà en action une sensibilité à la relation du champ activée par l'œuvre. Car la façon dont les participants appréhendent l'œuvre, dont ils progressent littéralement le long de l'espace de l'étagère, est également toujours un indice du potentiel de mouvement au sein de l'œuvre même. Qualifier l'œuvre de chorégraphique revient à mettre l'accent sur ce venir-ensemble du rythme au-delà de l'individu, au-delà de l'observateur unique. Car la force-de-forme et l'inframince que l'œuvre rend perceptibles ne peuvent être observés en eux-

Shelf Life (détail).

mêmes. On les observe à travers, en relation avec, de façon sérielle, matériellement expressive.

En subvertissant la hiérarchie perçue entre contenu et expression, les techniques d'indexicalité mettent en avant la force de la surface divergente même, invitant le participant à devenir surface divergente, avançant non pas en relation avec la forme de l'œuvre mais avec les ouvertures que convoque sa sérialité. C'est dans l'interstice fugitif où cela se produit que l'interprétation en tant que geste de médiation entre le matériau et la forme passe à l'arrière-plan et que l'on ressent le « Comment pourrait-il en être autrement ? » du faire-œuvre de l'œuvre. Dans cette expression vécue du surpassement de la forme par l'art se joue une consolidation. Cette consolidation se produit dans la relation, dans le champ de l'expression-contenu qui traverse le participant et l'œuvre. *Shelf Life* participe à un processus de ce type, en créant une consistance non pas de la forme mais de la force formative.

La consolidation et la consistance ne s'opposent pas à l'histoire. Il serait erroné de penser que le rejet d'une notion ordinaire d'indexicalité revient à rejeter les sources historiques ou les références extérieures. Peter Briggs aborde frontalement l'histoire mais cette rencontre ne se fait pas avec la forme qu'a prise l'histoire mais avec le « Comment pourrait-il en être autrement ? » du propre processus de transduction de l'histoire. Briggs confronte avec minutie et rigueur les limites d'un processus particulier et ne craint pas de chercher à savoir ce que ce processus peut faire d'autre à un autre moment et dans de nouvelles configurations. En tentant d'atteindre les limites de ce devenir-consistance du différentiel du processus, Peter Briggs lance réellement un défi aux récits grandioses de l'histoire — la façon dont elle se raconte majoritairement — mais jamais sans reconnaître la richesse de l'archive.

On pourrait qualifier ce processus indexical qui fait de l'œuvre l'égale de sa référence, qui double-articule la matérialité afin de révéler ses gestes mineurs, de processus anarchivistique.

L'anarchive fait appel à la part anarchique de l'archive. Cette part anarchique est le plus souvent éliminée de l'archive car elle entraîne l'archive dans la dimension présente du processus en cours. L'anarchive est l'indexicalité d'un processus toujours en cours. Cette façon de penser l'index rend plus proche le concept de l'inframince. Grâce aux techniques d'assemblage, puis aux techniques d'indexation, l'œuvre devient peu à peu sensible aux résonnances anarchivistiques qu'elle convoque. Ces résonnances anarchivistiques, alliées de fait aux gestes mineurs qui orientent

Déposition, 2016, Musée des Beaux-Arts, Angers.

la force-de-forme de l'œuvre, relaient l'œuvre à son héritage passé et futur, et le perturbent.

Il faut toujours avoir une marge d'erreur. Et une logique interne. Peter Briggs y tient. Le potentiel anarchivistique disparaît sans la rigueur de techniques éprouvées. Mais les techniques d'assemblage par elles-mêmes ne peuvent parvenir à activer l'anarchive. Pour y parvenir, il est nécessaire de mettre en évidence la capacité propre à l'œuvre de rendre perceptible la force de la processualité. L'œuvre doit s'indexer elle-même. La force-de-forme indexe la force-de-forme. Le faire-ressentir de ce qui, autrement, aurait été lié à la forme.

La futurité est à l'œuvre dans la part anarchique du processus qui se transduit lui-même. Car, finalement, ce n'est pas le passé que convoquent les surfaces discordantes mais une rencontre future non seulement avec le spectateur mais avec les forces-matériaux elles-mêmes.

La futurité servant d'appât au travail de l'œuvre, c'est le potentiel d'un nouveau geste qui apparaît. Quelque chose d'autre pourrait apparaître. L'orientation de l'expérience vers cet autre chose — ce « comment pourrait-il en être autrement ? » — fait partie de ce que l'art peut faire. Lorsque l'art se dirige vers ce potentiel, il s'écarte de son obsession de l'objet en tant que tel, il traverse l'*objectité*, pour toucher le plus-que qui se trouve au cœur de la forme. Ici, l'art fait-œuvre. Il cède à ce que le semblant de l'objet peut faire d'autre dans un champ relationnel qui ne fait pas encore la différence entre l'œuvre et l'index, l'assemblage et l'agencement.

Erin Manning

PETER BRIGGS, UN ARTISTE DE SON ÉPOQUE, DIFFÉREMMENT

R. Siva Kumar

Traduit de l'anglais par Marie Ladame-Buschini

Deux expositions majeures — *Anti-Illusion : Procedures/Materials* au Whitney Museum of American Art de New York et *When Attitude Becomes Form : Works – Concepts – Process – Situations – Information* à la Kunsthalle de Berne — présentées quasi simultanément en 1969 marquèrent un nouveau changement de paradigme dans la pratique artistique d'avant-garde. Dans son introduction au catalogue de l'exposition *When Attitude Becomes Form* John Stezaker écrit que « les artistes présentés dans cette exposition ne sont en aucun cas des créateurs d'objets. Ils aspirent au contraire à se libérer de l'objet et de cette façon ils approfondissent les niveaux de signification de l'objet et révèlent le sens au-delà de l'objet. Ils veulent que le processus artistique lui-même reste visible dans le produit fini comme dans l'exposition ». La présentation des œuvres dans *When Attitude Becomes Form*, qui invoque davantage le désordre de l'atelier que l'ordre traditionnel du musée ou de la galerie, soulignait également ce point.

Les photographies de l'exposition de travaux de fin d'études de Peter Briggs (1973) révèlent qu'il avait assimilé ces idées, dans l'air lorsqu'il était étudiant à l'école des beaux-arts de Hornsey. Mais prétendre qu'un artiste appartient à son époque n'apprend pas grand-chose dans la mesure où tous les grands artistes appartiennent à leur époque. Pourtant, ils sont de leur temps de différentes manières, chacun à sa façon. Leur réaction au monde auquel ils sont confrontés au début de leur carrière, à la société comme au monde de l'art, détermine le plus souvent le caractère unique de cette appartenance qui sera la marque de chaque artiste. Briggs ne fait pas exception à la règle. Nous avons indiqué ci-dessus comment les artistes ayant participé aux deux expositions citées, que leurs motivations soient d'ordre social ou politique ou qu'ils se réclament de l'avant-garde, rejetèrent vigoureusement la création d'objets, contestable du point de vue esthétique, et optèrent pour la visibilité du processus artistique. Mais alors qu'ils participaient du courant majoritaire de la pratique artistique contemporaine en Occident, Briggs, en

---

R. Siva Kumar est historien de l'art, critique et commissaire d'expositions. Il enseigne à l'Université de Santiniketan, Inde.

dépit des similitudes formelles entre ses œuvres et les leurs, n'était pas particulièrement attiré par le courant artistique majoritaire. L'art contemporain dominant, même s'il faisait preuve d'ouverture à bien des égards, était essentiellement occidental et, aveuglé par son avant-gardisme, insulaire du point de vue culturel. Il était d'une part insensible aux réalités sociales d'un univers en pleine mondialisation dont il se revendiquait à ce moment-là, et il restait d'autre part indifférent à l'héritage des cultures européennes du passé. C'est du moins ce que ressentait Briggs, de par son expérience en Angleterre à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix.

C'est ce qui le poussa à quitter l'Angleterre où il est né et a fait ses études, à s'installer en France, en partie pour vivre la vie d'un émigré mais aussi pour être plus proche de l'Europe. Depuis 1981, il a par ailleurs fait de nombreux voyages en Inde, dont il apprécie l'art ancien. Il se sent chez lui en France comme en Angleterre, c'est important. De même, il n'est pas non plus venu en Inde en touriste. Il s'y est rendu souvent et y a séjourné longtemps. De plus, lorsqu'il est en Inde, il vit modestement parmi la population, fréquente les artistes, noue des relations avec les artisans et travaille souvent avec eux. Il y vient même parfois avec ses étudiants. C'est là une différence capitale avec ses contemporains

Exposition de travaux de fin d'études, Hornsey College of Art, 1973.

européens et américains plus connus qui se rendent en Inde mais choisissent de ne pas rencontrer les artistes indiens et ne côtoient pas la population indienne, sauf pour raisons professionnelles. Au contraire, Briggs est animé du désir de participer et de s'intégrer, et non pas seulement de « découvrir » et de s'approprier.

C'est un choix délibéré, à mon avis lié au contexte historique. À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, la Grande-Bretagne d'après-guerre, qui vit naître Briggs et où il grandit, attira suffisamment d'immigrants issus d'anciennes colonies pour que certains, au

gouvernement et dans la société, y voient un problème économique, politique et culturel. Dans le même temps, le passé colonial de l'empire britannique et la notion de civilisation et de race supérieures qu'il véhiculait, empêchaient le plus grand nombre d'aborder cette question avec sérénité, ou même avec empathie. C'est dans ce contexte que Briggs décida d'émigrer et de s'installer en France. Même si sa décision de s'éloigner de sa culture d'origine reste accessoire, elle lui permit de comprendre ce que représente la vie d'un étranger dans un autre pays, de s'y intégrer et de représenter une minorité culturelle dans une société multiculturelle moderne. Ses séjours successifs en Inde et sa vie parmi les Indiens lui permirent en outre d'aborder le multiculturalisme par le bas de l'échelle, d'y jouer son rôle et d'apprendre, en toute l'humilité.

En se donnant la peine de se placer entre les cultures, Briggs comprit aussi que l'art se situe dans un espace liminal entre la nature et la culture et, par extension, entre les matériaux et les objets ou l'image, entre le medium et le langage, entre créer et regarder ou lire, etc. Dans toutes ces associations de deux termes, l'un a une plus grande matérialité que l'autre, il représente quelque chose que l'on peut toucher du doigt, que l'on peut travailler et transformer, ce que font en effet les artistes. Le second terme est plus insaisissable, moins universel, plus subjectif et lié à l'expérience, il est moins stable. Mais cet entre-deux de l'œuvre d'art, de sa situation entre la matérialité palpable et la subjectivité de l'expérience, entre l'ancrage ferme de la forme et les réactions changeantes, n'est pas toujours perçu. Même si cela devient plus clair à la réflexion, la normativité de la création et de la lecture au sein des cultures le rend souvent plus difficile à identifier. Briggs, en tant qu'artiste situé entre les cultures, est profondément conscient de cet entre-deux des arts et son œuvre est façonnée par une méditation constante sur le sujet.

Cette conscience de l'entre-deux de l'œuvre d'art se manifeste de maintes façons dans l'œuvre de Briggs. Les différents matériaux qu'il travaille — bois, pierre, verre, métal, latex, terre, porcelaine, encre, papier, etc. — ne sont jamais totalement transformés, leur identité matérielle n'est jamais complètement effacée par la forme que prennent ses œuvres. Ils ont souvent l'air d'objets rapportés de promenades dans la nature ou d'une exploration du voisinage, et non d'avoir été façonnés exclusivement par la main de l'homme. En effet, les objets ramassés dans la nature, les objets bricolés ou transformés artisanalement, les objets glanés sur les marchés, rendus inutilisables ou transformés sont des éléments de son travail.

Ils patientent dans un espace indéfini, telles des traces ou des souvenirs discrets qui attendent d'être réunis dans un récit par l'artiste. Ce sont en fait des souvenirs des pérégrinations de Briggs à travers le monde, son « musée de l'innocence », remisés la plupart du temps et que l'on sort seulement à certaines occasions. À chaque exposition, ils prennent chair dans un nouveau corps et un nouveau récit, le site comme l'espace jouent un rôle dans cette réincarnation.

La façon dont Briggs présente souvent son travail dans ses expositions donne souvent l'impression qu'il n'est pas coupé de son environnement. Ainsi, pour son exposition de 2004 à la fondation Orestiadi, dans les montagnes du centre de la Sicile, il place cinq pièces en pierre calcaire dans le gravier du jardin clos de murs de pierres de la fondation. Ces pièces aux arêtes ébréchées ont l'air de blocs de pierre qu'on aurait écartés lors d'un projet antérieur. Elles détonnent quelque peu dans ce cadre policé mais sont en harmonie avec le reste du paysage et attirent ainsi l'attention sans s'imposer. Et si le spectateur y regarde de plus près, il remarque quelques délicates petites découpes rondes sur le côté des pierres qui, tel le « O » de Giotto, lui signifient que ce qu'il voit n'est pas l'œuvre de la nature mais une œuvre d'art. De forme quelconque, malmenés par l'existence, ce sont des objets qui ont été façonnés en premier lieu par la nature, puis par l'homme et de nouveau par la nature. Dans ces découpes profondes sont incrustés des miroirs ronds en obsidienne qui, tels des yeux profondément enfoncés et grands ouverts, reflètent le monde alentour. Ces pierres pourvues d'yeux ont quelque chose de magique et d'inquiétant. On croirait l'eau immobile d'un étang ou peut-être une projection en continu sur écran qui enregistre le bruissement insistant des palmiers au flanc d'une montagne, mêlant étrangement l'immobilité et la vie.

Exposition à la Fondation Orestiadi, Gibellina, Sicile, 2004.

Briggs associe naturellement le magique et le surréaliste à l'ordinaire. Par exemple dans les œuvres qu'il exposa en 2010 pour *L'art dans les chapelles* à la chapelle Notre-Dame du Moustoir. La pièce principale consiste en une rangée de cinq chaises drapées dans des feuilles de latex noir et disposées le long du mur blanc de la nef sur lesquelles sont posés des blocs de marbre noir brut de la taille d'une tête d'homme, tous imaginés par Briggs et réalisés par des tailleurs de pierre indiens. Un rideau noir à ouverture automatique, équipé de capteurs détectant la présence du spectateur, sépare les deux premières chaises des trois suivantes. En empêchant ainsi le spectateur de voir l'ensemble de la rangée de chaises depuis l'entrée, il met en place une rencontre plus percutante et lorsque l'on découvre les chaises de cette façon, on a l'impression qu'il s'agit d'une rangée de silhouettes décapitées, assises la tête sur les genoux, dans un mélange déconcertant de solennité gothique et d'absurdité surréaliste. Au mur, quelques miroirs en forme de haricot complètent l'ensemble.

Exposition *l'Art dans les chapelles*,
Notre-Dame du Moustoir, Malguénac, 2010.

De nombreuses autres pièces exposées comportent aussi des miroirs en relations diverses avec les objets auxquels ils sont associés. Il y en a de plusieurs types, de plusieurs tailles, mais la plupart ont été confectionnés par Briggs, à échelle humaine. Certains sont grands et ronds, d'autres

Exposition *Chiasma*, La Coopérative, Montolieu, 2011.

biomorphiques ; certains sont plats, d'autres en trois dimensions ; certains sont argentés et courbes, d'autres présentent leur propre image en miroir réalisée en obsidienne polie ; certains sont sphériques tels des boutons de porte, d'autres, petits, ressemblent à des yeux. Ils occupent chaleureusement l'espace qui les entoure et déforment subtilement la régularité créée de la main de l'homme des espaces qui les accueillent. D'autres font penser à des yeux, au voir et à l'être vu. Mais parfois deux formes, l'une lumineuse et l'autre obscure, se trouvent côte à côte comme deux yeux qui verraient et représenteraient le monde différemment. Ils sont à l'intersection de l'*objectité* et de l'image, entre la volonté de l'artiste et la fortuité de la rencontre avec l'objet d'art, ils mettent en évidence une croisée de chemins optiques, celui de l'artiste et celui du spectateur. Tandis que les plus grands sont considérés comme des objets, les petits parsèment la surface et transforment le mur en ciel aux étoiles miraculeusement révélées par la lumière du soleil, ou en écran aux cent yeux qui nous fixent.

Les pièces de Briggs rappellent sans cesse l'instabilité et la fragilité de l'identité. Certaines œuvres semblent des symphonies interprétées par de petits morceaux de verre dans un kaléidoscope ou bien des constellations étirées dans des cieux immenses. D'autres transmettent des traces ou des souvenirs par le biais des matériaux. Lorsqu'il saisit une brindille et en fait un corps, une structure, un objet, et lorsqu'il transforme l'œuvre d'argile en cire, en porcelaine ou en bronze, il s'assure que les souvenirs passent aussi d'un état à l'autre, d'un matériau à l'autre. Les matériaux se transforment eux aussi, passent d'une chose à une autre ; une feuille de latex est au départ une cape noire, puis un chiffon en lambeaux pour finalement devenir ombres tracées à l'encre sur la page d'un vieux livre. À l'inverse, le vieux livre, gommé par de nouvelles marques, invoque d'autres éléments matériels, par exemple les plis

Affichage urbain, Pondichéry.

souples d'un tissu noir suspendu, à partir desquels notre esprit peut tisser le souvenir d'avoir été autre chose. À mesure que les souvenirs des déambulations de Briggs à travers le monde sont déballés encore et encore, les constellations qu'ils créent commencent à définir l'artiste et nous entamons un parcours qui va des matériaux et des processus à une subtile cartographie des pensées.

Où qu'ils se trouvent, les éléments des expositions de Briggs ont été collectés et ses œuvres réalisées dans de lointaines contrées, souvent en Inde, en France et en Italie. Il ne s'appuie pas sur une grande multinationale pour y parvenir mais sur des liens d'amitié qu'il a tissés et des collaborations qu'il a mises en place avec des artisans de plusieurs pays. En vivant au sein de cultures différentes, en observant et en tirant parti de la vie des matériaux et des objets qu'elles recèlent, en établissant entre elles des réseaux de relations, sans agressivité aucune mais avec douceur, compréhension et une certaine réserve, Briggs devient un artiste qui appartient à notre époque, différemment.

R. Siva Kumar

RÉFLEXIVITÉ DU MODELAGE

Arnaud Maillet

La profonde originalité du travail du sculpteur Peter Briggs consiste à percevoir et concevoir le modelage à la fois comme technique de production, mode de perception et paradigme de la création artistique.

Le premier effet d'une telle conception amène ses œuvres à dépasser la dialectique entre abstraction et figuration qui a tant nourri le travail des avant-gardes. Des séries comme ses fontes de fer à la cire perdue (années 1980), ses porcelaines de Sèvres (1996-1998) ou encore ses *Supines* (1997-2001) sont produites à partir de deux formes majeures, l'une en extension linéaire, l'autre autocentrée, le « boudin » et « l'oreille », qui correspondent aux deux principales possibilités modeleuses de la main. Le boudin, dédoublé ou redoublé, est obtenu par une technique particulière qui consiste à le rouler en écartant les doigts afin de l'allonger, ce qui laisse des sortes de vagues imprimées dans le boudin.

Et l'oreille, forme conique correspondant à un pâton écrasé dans le creux d'une main qui, en tournant, accueille le pouce de l'autre main venu impacter la pâte. Plus conique que sphérique, cette seconde forme prend souvent l'aspect d'une oreille, mais ne cherche évidemment pas à imiter une oreille. Ainsi, la forme est pour l'artiste une conséquence, non un but, car non seulement elle résulte d'un processus, mais elle est également le processus lui-même. La forme ne cherche ni à imiter un motif, ni à constituer un enjeu stylistique, mais est simultanément trace et principe de son mode d'exécution.

Supine, 2001, bronze peint.

Arnaud Maillet est historien de l'art, critique et commissaire d'expositions. Il enseigne à l'Université Paris-Sorbonne.

En effet, les « surfaces historiées », selon l'expression de Peter Briggs, témoignent du « récit de l'œuvre », c'est-à-dire du récit de sa mise en forme ; et les traces visibles permettent de retracer mentalement les gestes de l'artiste, tout autant qu'un grand nombre des opérations plastiques. Chacune de ces œuvres engage ainsi une approche archéologique, sinon géologique. Car, au-delà de l'action des doigts en surface à l'égal des intempéries en quelque sorte (empreinte, raclage, ratissage, rainurage, lissage, etc.), la main imprime en profondeur la matière par un mécanisme d'extrusion et de tassement (à l'égal du principe de subduction des plaques tectoniques qui créent des plissements montagneux), créant à chacune de ses pressions un plissement de la substance bien visible à la surface des objets modelés.

Loin de tout érotisme d'une forme sexuelle, ses *Empty Vessels* (2000-2001) témoignent de ce travail plastique par l'action d'une main qui enserre le verre soufflé alors en fusion par le « col » et d'un bâton tenu par l'autre main qui, introduit par l'ouverture, est tourné de manière à élargir la « bouche », jusqu'à former une « lèvre » semblable à un bec verseur. Toutefois, il ne s'agit pas de créer des « bouteilles molles », mais bien de produire une forme qui soit le résultat de deux actions opposées de la main (par pression et traction) à partir d'une masse de verre soufflé. L'épaisseur de la matière est ainsi soumise à des forces contraires, entre celles qui impriment la matière (forces plastiques) et celles qui *a contrario* permettent à la matière de résister, voire de reprendre sa forme, sinon de se développer (forces mécaniques). Dépassant les matières traditionnellement modelées, des terres et de la cire, pour travailler également le verre, le cuivre, le plomb et l'étain, le feutre, le papier, les matières plastiques ou le latex, le sculpteur projette ainsi sur la matière le désir d'une forme tandis que la matière résiste à ce projet. C'est là la dimension néo-baroque des œuvres de Peter Briggs : loin du projet moderniste de Clement Greenberg

Empty Vessels, verre soufflé, argenté, 2000-2001.

pour qui la sculpture est non un volume mais une surface, la sculpture est épaisseur et profondeur, un diaphragme devenant soit convexe lorsqu'il est soumis à des forces émises de l'intérieur vers l'extérieur, soit concave quand les forces s'exercent de l'extérieur vers l'intérieur, à l'égal des plis et ondulations de la façade baroque selon Giulio Carlo Argan [1], comme par exemple celles du palais Carignan à Turin, ou de l'église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome.

Cette dimension réflexive du modelage comme technique et processus se retrouve dans la perception, car pour Peter Briggs, la dimension processuelle de l'œuvre d'art ne saurait aller sans sa dimension phénoménologique. À l'encontre de Clement Greenberg pour qui la sculpture devait se libérer des valeurs tactiles et masquer la substance matérielle de l'œuvre (parce que « l'illusion d'une substance ou d'une texture organique est à la sculpture ce que l'illusion de la troisième dimension est à la peinture [2] »), les œuvres de Peter Briggs sont le fruit d'une expérience phénoménologique, car elles suscitent la palpation et le soupèsement que

Église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, Rome.

1 Giulio Carlo Argan, *L'Europe des capitales* (1600-1700), 1964, pp. 107–108.

2 Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture », dans *Art et Culture, essais critiques,* 1988, p. 158.

Éclipse partielle, fonte de fer, détail, photo Fred Morin.

Porcelaine, détail.

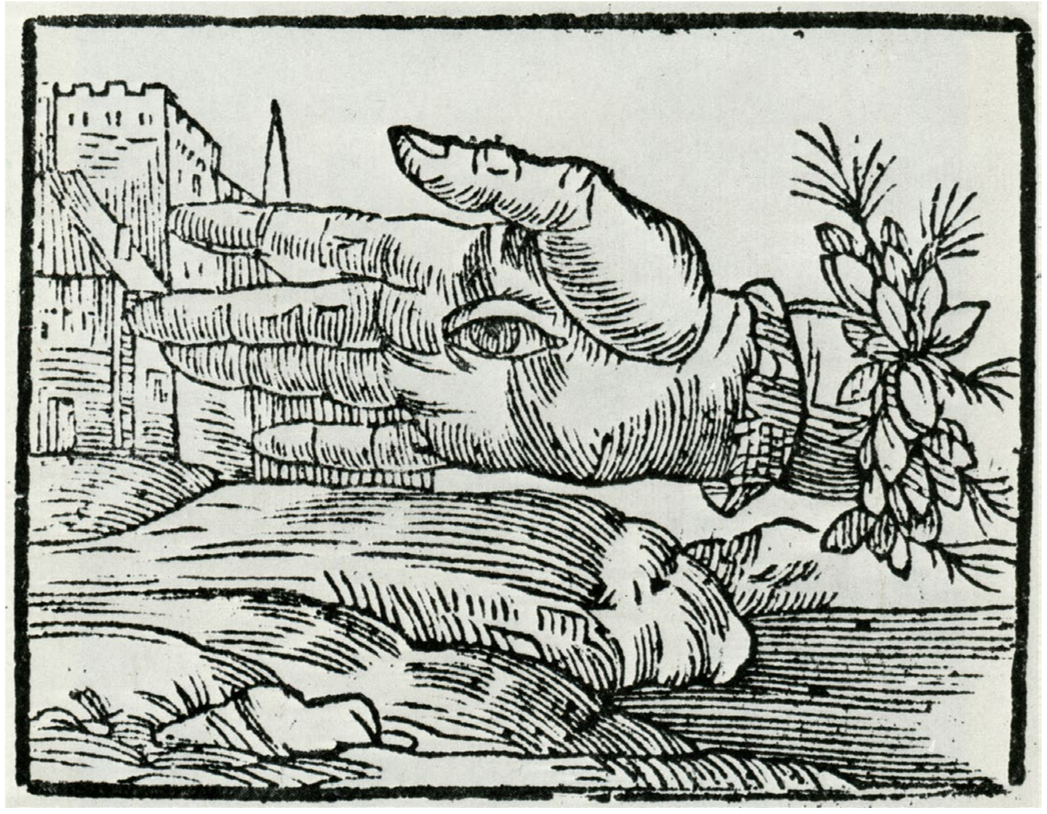
toute sculpture appelle selon Herbert Read [3]. Toutefois, si cette palpation de la sculpture a été souvent évoquée, sa logique et son évolution historique restent entièrement à écrire.

Le modelage fait fonctionner le visuel et le tactile ensemble, à l'instar du portrait peint de l'habile sculpteur aveugle exécutant des portraits en cire, mentionné par Roger de Piles en 1673 [4]. Cette peinture légendaire représenterait l'artiste

---

3 Herbert Read, *The Art of Sculpture,* 1956, p. 74.

4 Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris,* 1673, p. 20.



Manus Oculata, 1619, Maurizio Bettini Apiaria.

avec un œil au bout de chaque doigt, opérant de la sorte un chiasme : la main voit, tandis que l'œil touche ! Loin d'être un effet de rhétorique, ce double phénomène perceptif est rendu possible par l'action de la mémoire. Roger de Piles explique en effet que le sculpteur procède par tâtonnements successifs afin de « retenir dans [sa] mémoire » tactile « les éminences & les cavitez ». Ensuite, « par la comparaison », il met en forme la cire sculptée en « portant et rapportant ainsi plusieurs fois la main » entre son modèle et sa matière à modeler. Toutefois, cette défense de la tactilité chez Roger de Piles, mais aussi chez Herder en 1778 [5] et même chez Read (1956), est liée essentiellement à un art figuratif dont la charge érotique s'exerce à travers la caresse, à l'instar de Goethe qui, caressant une jeune femme nue dans la pénombre, se souvient et comprend alors les marbres antiques (1795) [6].

Le modelage chez Peter Briggs n'aboutissant pas à des œuvres figuratives, mais au modelage lui-même et à l'exacerbation de la mémoire tactile, la perception se construit dans une temporalité. Le façonnage de la matière et ses tâtonnements sont ainsi communiqués visuellement au spectateur par le biais de formes historiées qui le renvoient, par une forme d'empathie, à son propre vécu perceptif d'observateur. Malgré un décalage temporel entre modelage (de l'artiste) et perception (du spectateur), l'élaboration d'une forme trouve son accomplissement dans le partage de l'expérience sensible de sa production, donnant le sentiment d'entrer en contact, sinon de faire corps avec les mains du modeleur à travers la lecture et la réactivation de la forme. Sentir, c'est donc ressentir ainsi que Herder l'avait formulé.

---

5 Johann Gottfried Herder, *La plastique* (1778), 2010.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Élégies romaines* (1795), 1955, p. 35.

Le toucher ne se limite pas à la palpation, mais accompagne les autres sens, tels que la vue. À la différence de l'*haptique* de Aloïs Riegl, vision proche des surfaces conçue comme un toucher [7], la vision devient alors tactile : l'œil exorbité survole un volume pour venir à la fois le palper et en faire le tour afin de nous donner à le connaître sous toutes ses dimensions, à l'égal du cube dont Maurice Merleau-Ponty dit que, si nous n'en voyons jamais objectivement que trois faces à la fois, nous en connaissons néanmoins subjectivement les six faces en même temps, par réflexivité de l'analyse perceptive. Alors, « sous mes yeux, sous mes mains », le cube devient « présence charnelle », et « je m'enfonce dans l'épaisseur du monde par l'expérience perceptive », écrit le philosophe [8].

Consécutivement, Peter Briggs définit trois zones de perception en fonction d'un rapport entre l'échelle d'un objet et la distance à laquelle se situe cet objet perçu : une zone optique quand on est à distance ; une zone tactile quand on peut toucher ; et une zone intermédiaire combinant la vue et le toucher. Son travail d'artiste consiste alors à déplacer

Stéréoscopie, 1991-92, *Forêt du pin*, Charente-Maritime.

ou transposer une zone dans une autre. Ses photographies stéréoscopiques (1991-1992) sont, de ce point de vue, remarquables : l'effet de texture continue de grandes plages d'espaces horizontaux ou obliques brouille l'impression d'étagement théâtral des plans verticaux. Loin d'être un accident de parcours, la dimension réflexive de la stéréoscopie permet au sculpteur de réfléchir à la différence entre perception et conscience de la perception à partir du hiatus entre l'espace de l'observation et l'espace représenté, rendu visible par le stéréoscope.

---

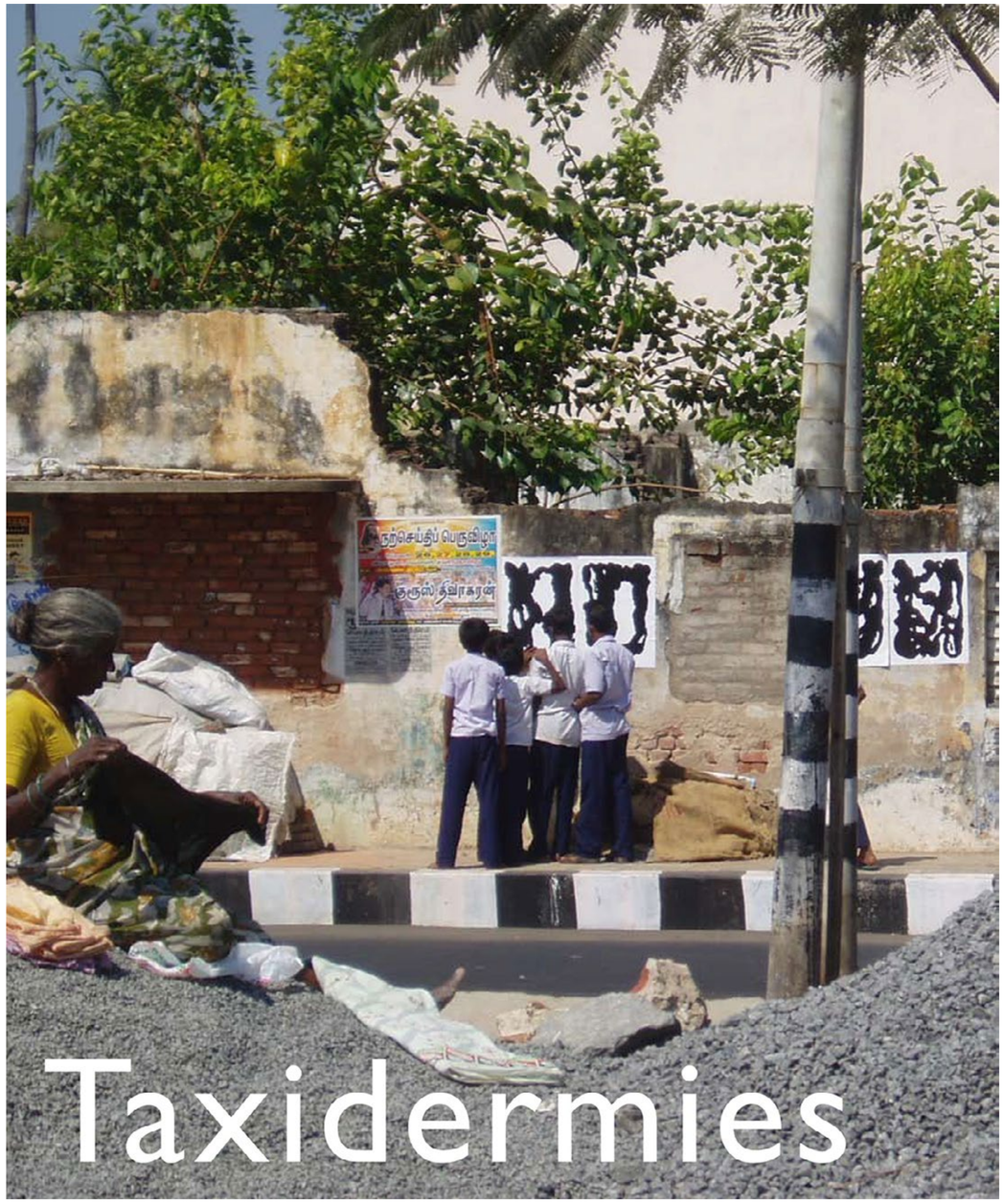
7 Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive* (1927), 2014.

8 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), 1996, pp. 235–239.

Cette extension du modelage au domaine du visible montre à quel point le modelage est plus qu'une technique ou un mode de perception : il est aussi un paradigme de la création artistique.

À la différence de la taille qui procède seulement par retrait, le modelage fonctionne essentiellement par ajout et déplacement de matière. Selon Peter Briggs, le modelage est à la sculpture ce que le collage est à la peinture pour son ami Christian Bonnefoi : un paradigme de la modernité artistique. Car le modelage opère par superposition, juxtaposition ou fusion ; ces trois mécanismes fonctionnent par agrégation, c'est-à-dire par adjonction et incorporation. Mais dans le même temps, le modelage est son contraire, car il modifie les formes, soit par déformation (métamorphose), soit par explosion des formes (plasticage, fragmentation) ; ces deux principes procèdent par désagrégation, c'est-à-dire, soit par décomposition d'un corps en ses éléments constitutifs, soit par destruction de la cohésion de l'ensemble organisé.

Ainsi, modeler pour Peter Briggs consiste également à approfondir ses recherches « par la déconstruction des éléments en une sorte d'analyse visuelle, comme les formes arborescentes dans ses photos stéréoscopiques qui deviendront l'armature de ses sculptures



Couverture du catalogue *Taxidermies*, 2007.

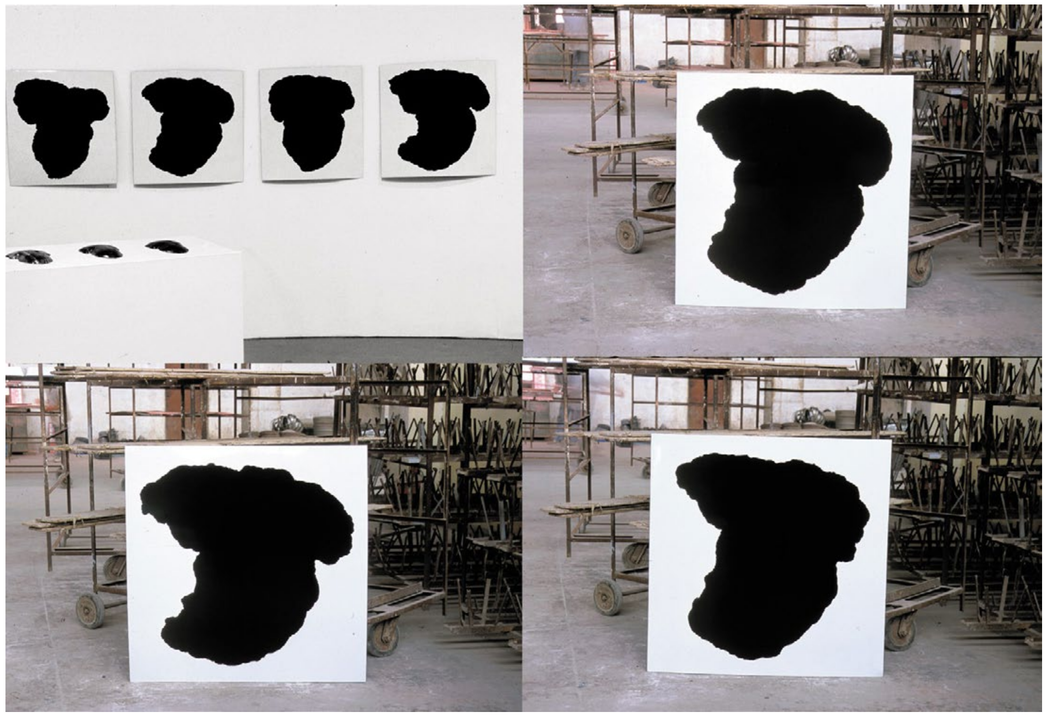
ailleurs [9] ». Un élément, un processus ou une œuvre peuvent engendrer de façon inattendue une autre série d'éléments, de processus ou

9 Suneet Chopra, « Aux confluences de la Pensée et de la Sensibilité », *Main courante – Peter Briggs*, 2001, n.p.

d'œuvres en cascade. Et ainsi de suite. Il y a là quelque chose d'inattendu, et propre au modelage, puisque celui qui modèle opère par tâtonnement, à l'aveugle, est confronté à la résistance de la matière. Le modelage ne consiste pas à opposer le travail manuel au travail mécanique, mais à fabriquer une pensée générale de la production d'œuvres en termes plastiques.

En effet, Peter Briggs a connu deux générations artistiques : le moment où la sculpture (et l'art en général) s'affranchissait du modernisme et du minimalisme dans les années 1970 et 1980 pour se nourrir essentiellement des autres arts (peinture, architecture, installation, cinéma, vidéo, performance, danse, etc.) ; et le moment où, à partir du milieu des années 1990, la sculpture a commencé à se nourrir essentiellement d'elle-même, mais aussi de sa médiatisation et de son informatisation grâce aux nouvelles technologies comme les fraiseuses et lasers à commande numérique liée à l'usage des palettes graphiques, et plus récemment, les l'imprimantes 3D ou la Réalité virtuelle.

Les *Polylobes* (2000-2001) en marbre noir taillé et poli et les *Enamel Signs* (2001) répondent à ses graphiques, véritables « sculptures sur affiches » de la série *Taxidermies* (2007). Ces « transcriptions d'engrammes » prennent la forme de cartographies



Enamel signs, Delhi.

subjectives produites à partir de dessins à l'encre effectués au préalable sur papier à main levée, qui ont été ensuite numérisés et agrandis pour subir enfin de multiples recompositions par *morphing*.

Le modelage est ainsi profondément réflexif dans la mesure où il permet de rebondir, de repartir, d'avancer. La réflexivité du modelage permet de se débarrasser de la reproductibilité (c'est-à-dire d'avoir à reproduire quelque chose, comme un motif, par exemple) pour juste produire un mécanisme, que Peter Briggs nomme « levier », qui, à son tour, va produire automatiquement d'autres formes après avoir achevé une première

série de formes. La réflexivité du processus a quelque chose d'automatique, raison pour laquelle le sculpteur désigne ce dernier par le terme « machine ». Le modelage produit de nouvelles formes à l'intérieur même d'un processus, et non par le commencement ou l'arrêt de ce processus : l'engendrement ne s'opère alors que « par le milieu », dit l'artiste, comme par un phénomène d'« enflure », par « prolifération interne de l'œuvre ». En effet, si l'art consiste à trouver un mode de production, il ne saurait le faire par un simple mécanisme de rétroaction (qui maintient et régule un système en place), car du temps s'est écoulé entre la cause et l'effet. Au contraire, il s'agit pour Peter Briggs de trouver un principe de rétroduction (principe selon lequel un processus peut être ressaisi afin de produire ou d'être dérouté vers un nouveau processus), voire un principe de récursion (dans la mesure où les effets modifient la situation de départ et engendrent de nouvelles causes). C'est pourquoi ses installations récentes comme *Shelf Life* (2013) et *Index* (2015), à chaque fois différentes de par le réassemblage de pièces qui composent leurs étagères ou leurs dispositifs au sol, ressortent également du modelage.

Ces dernières expositions, tout comme ses œuvres ou ses séries, incomplètes et toujours inachevées, sont ressaisies plus tard, engageant de nouvelles relations entre elles, le sculpteur et le spectateur, à la façon dont les engrammes (empreintes laissées dans le cerveau par un événement susceptibles d'être réactivées par une nouvelle stimulation) peuvent donner lieu à de nouvelles perceptions et fabriquer des souvenirs neufs, à partir des premiers, différents. Ces expositions réassemblent, en effet, des œuvres parfois vieilles de plus de quarante ans, mais aussi des éléments qui ont été laissés inachevés ou qui n'avaient pas trouvé leur place dans des séries d'assemblages précédents. Comprenons bien cette forme de réflexivité : il ne s'agit pas, pour Peter Briggs, d'organiser des expositions rétrospectives de ses œuvres (c'est-à-dire de remonter dans le temps pour valoriser des pièces anciennes, par un phénomène de réactivation nostalgique du passé) mais d'opérer des rétroductions automatiques de celles-ci.

En effet, la vertu du travail actuel de Peter Briggs est de lui permettre de rendre visible des pièces qui ne l'étaient pas forcément en leur temps (comme ses *Illuminated sculptures*, 1987-1990), ou encore de rendre visible autrement des œuvres plus anciennes par « un phénomène d'ouverture rétroactive sur le passé » (par exemple, ses *Pierres sciées* du début des années 1980). De la même manière que sa production contemporaine lui permet de voir de façon toujours renouvelée la

sculpture, l'art et les mouvements artistiques du passé, la sculpture n'a eu de cesse, à ses yeux, de se tourner vers son origine car, pour lui, « l'histoire de la sculpture est un outil ». Le processus de production s'enclenche au moment où la grande histoire de la sculpture (écrite par l'histoire de l'art) est télescopée par la petite histoire de la sculpture (vécue personnellement par l'artiste), à la façon dont Peter Briggs raconte qu'un jour, alors qu'il écoutait Wagner, des bruits de sirène d'ambulance vinrent interférer avec les notes de la partition musicale et remodelèrent le son de manière aussi neuve qu'inattendue. Ces reconsidérations rétroductives sur des productions antérieures ont donc pour effet non seulement de réactiver ces dernières dans le temps présent, mais aussi de les projeter dans l'avenir, et ce faisant, de relativiser leur inscription historique (du moins dans l'esprit de l'artiste, car, du point de vue de l'historien de l'art, il s'agit là d'un geste artistique lui-même historicisé, qui oblige non seulement l'histoire de l'art à se réécrire elle-même constamment, de manière ouverte, mais engage aussi nécessairement cette discipline à penser sa propre historicité).

Le processus est ainsi étroitement lié à l'origine, notion considérée à la fois comme restauration et inachèvement selon Walter Benjamin. Si l'œuvre n'existe que dans son exposition qui la refaçonne

Illuminated Sculpture 1, 1987, photo Jean-Baptiste Darrasse.

et la réagence à son tour, l'exposition, tout comme
la collection, ressortent elles-mêmes du modelage
au sein d'une économie généralisée de la plasticité
pour l'ensemble de la production de Peter Briggs
que l'on peut qualifier de *métasculpture*.

Pour finir, mais ne pas en finir, donc,
la réflexivité du modelage est ainsi un
mécanisme qui permet de ressaisir sans cesse
la sculpture : un *processus de processus*.

Arnaud Maillet

PETER BRIGGS, TRISTAN TRÉMEAU

Entretien, le 27 juin 2016

Tristan Trémeau

Nous avons souvent parlé, lors de nos différentes rencontres, des questions allégoriques présentes dans ton travail, en résonances avec des auteurs dont nous partageons la lecture, de Walter Benjamin à Craig Owens. Ce dernier, dans un texte influent de 1980, évoquait une « impulsion allégorique » à l'œuvre dans les démarches d'artistes de sa génération — qui est aussi la tienne —, et ce à travers trois types de procédures : l'art entropique de Robert Smithson comme actualisation du *memento mori* classique et du culte des ruines, l'appropriation et le déplacement des significations d'images par les appropriationnistes new-yorkais (Sherrie Levine, Troy Brauntuch...), les stratégies d'accumulation obsessionnelle, sérielle et répétitive dans l'art minimal et conceptuel (Carl Andre, Sol LeWitt, Hanne Darboven...) [1].

Cet essai d'Owens est passionnant et nourrissant, mais m'a toujours frappé l'absence d'extension de son propos à d'autres œuvres et démarches qui ressortissent au montage, à des explorations matériologiques, à la collection de fragments, voire au Wunderkammer, comme on peut le voir dans les développements de ton travail depuis le début des années 1970 jusqu'aux récents dispositifs d'exposition de tes œuvres sous la forme d'étagère.

J'aimerais, au fil de notre entretien, que nous situions et définissions la spécificité de ta démarche dans ce contexte théorique, pour comprendre ce qui fait le mouvement de ta pratique, laquelle me semble complexifier et dynamiser les représentations allégoriques proposées par Owens, à travers notamment des moyens que tu définis volontiers par des notions telles l'inter-processualité, la rétroduction ou encore l'accumulation de minorations.

Tristan Trémeau est historien de l'art, critique et commissaire d'expositions. Il enseigne à l'École supérieure d'art de Tours.

1 Craig Owens, « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », *October*, MIT Press, vol.12, printemps 1980, pp. 67-86. Partiellement traduit en français dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997.

Pour commencer, il peut être important de revenir à des sources littéraires et théoriques de ton travail qui, je crois, dès la fin des années 1960, définissent un horizon de questionnements singulier dans ta génération. Je pense notamment à la poésie symboliste et aux écrits de l'historienne Frances Yates au sujet des arts de la mémoire.

Peter Briggs

Tout d'abord, il me semble important d'évoquer le contexte particulier lorsque je suis entré aux beaux-arts de Hornsey, à Londres en 1968. Si, en Angleterre, 1968 ne fut pas une année marquée par une révolution politique et surtout populaire comme en France, nous avons vécu une remise en cause de la société, de la culture et du colonialisme. Nous étions en lien avec la London School of Economics où, pendant six semaines d'occupation, nous avons remis en question les modèles pédagogiques historiques et les acquis automatiques quant au statut traditionnel de l'objet. Nous avons refait le curriculum de l'école dès la première année d'études et mis en place un système que nous appelions réticulaire, qui nous permettait d'aller d'un département à un autre, et d'acquérir des sortes d'unités de valeur là où on voulait et quand on voulait. Plus encore, nous voulions réexaminer les conditions de réception de l'art. Comme je fréquentais beaucoup la bibliothèque de l'école et les professeurs de culture générale, j'ai trouvé des réponses dans la poésie symboliste française de la fin du dix-neuvième siècle, en particulier chez Mallarmé qui disait qu'il fallait « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ». Cet effet, je le traduisais par l'idée d'une forme de narration, d'entre-deux, qui se déploie entre les éléments de la phrase, entre les mots. Je ne parlais pas encore d'inter-processualité, mais au fond il en était déjà question. L'autre source importante fut la lecture de L'art de la mémoire de Frances Yates [2], et la découverte d'un système mnémotechnique de Simonide de Céos [3], dont je me suis servi dans mon travail au début des années 1970. Un système selon lequel une suite de localisations dans un lieu commis à la mémoire sert de schéma pour structurer un mécanisme mnémotechnique.

Selon ce système, chaque élément installé dans un espace mémoriel doit assurer deux fonctions, celle de contenant mais aussi de contenu. Un entre deux ou intervalle peut en faire partie mais pour les besoins de fixation il vaut mieux que l'emplacement soit occupé par

---

2 Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago University Press, 1966, trad. fr. *L'art de la mémoire*, Gallimard, 1987.

3 Poète grec, né en 556 av. J.-C. à Céos, mort en 467 av. J.-C. à Agrigente, réputé pour avoir inventé l'art de la mémoire.

un objet. La première fonction qui se passe de toute considération iconographique est liée à la fonction de ponctuation que possède une suite d'objets dans l'espace, et à la perception de ces objets par rapport à un cheminement mental et physique. Une suite d'événements distincts, des points de repères (ou landmarks, l'anglais le dit mieux), ancrent et rythment un parcours, suscitant une topographie que notre mémoire peut aisément assimiler. Pour ceci il ne faut pas que la confusion puisse s'installer : il ne faut pas que ces ponctuations se ressemblent, qu'elles soient en trop grand nombre. D'où l'importance de brevitas et divisio, la possibilité de créer des sous-divisions qui forment des ensembles assimilables d'un seul coup d'œil sans que l'énumération chiffrée soit nécessaire. Dès lors, chaque objet creuse individuellement sa place dans la mémoire, forme un engramme, se distingue par la spécificité de son occupation d'un emplacement. L'enchaînement de ceux-ci forme un parcours de fixations mnémotechniques qui, de localisation en localisation, constitue un récit d'espace.

Ainsi, dans mes premiers travaux, l'objet-œuvre en tant que simple ponctuation devient dans ces conditions à la fois la mesure et la mémoire de l'espace. Les actes de conception et de fabrication font naître des formes, et ces formes vont épouser des emplacements, leur prêter une identité, une

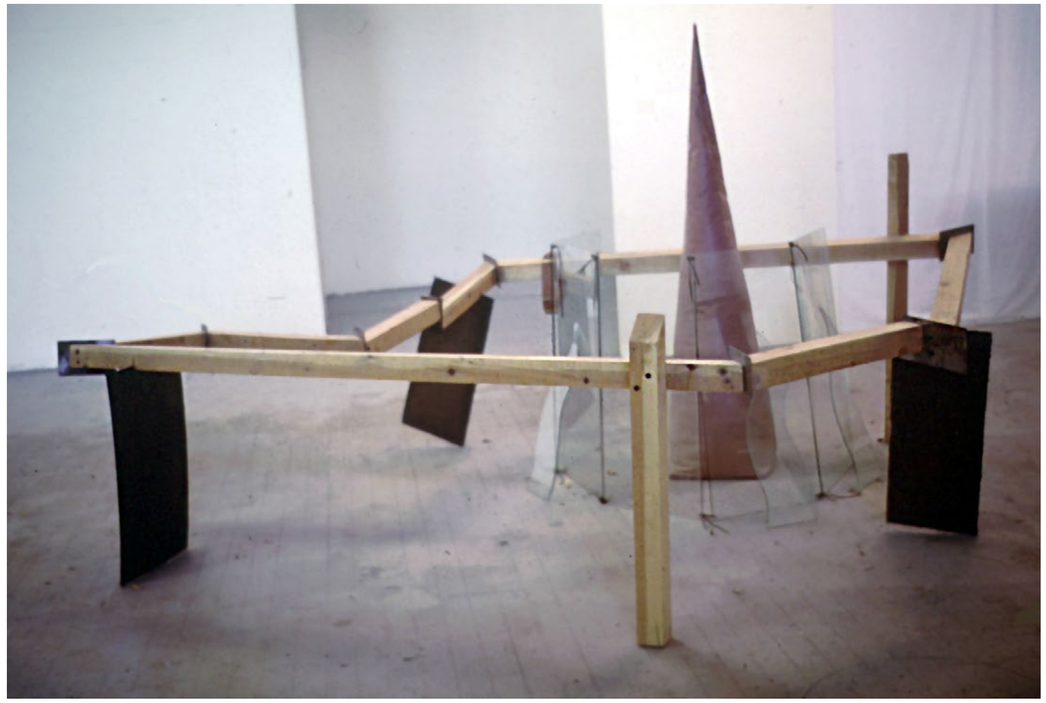
Giardino di villa gamberaia, photo Sailko.

voix, les transformer en lieux-dits. La deuxième fonction qui se superpose à la première est celle de la nature même de objet qui occupe le locus memorialis : comment, à travers sa spécificité, va-t-il venir se nicher dans le creux mémoriel jusqu'à se confondre avec lui en tant qu'objet tout en assumant une choséité, ou une individualité ?

Dans mes premiers travaux, ces questions m'ont conduit à occuper des lieux d'une manière spécifique, comme à la Biennale de Paris : un

angle, un espace en parallèle avec un mur, d'autres encore qui se situent au centre de la salle que j'occupais. Puis, cette intuition en a trouvé la confirmation lors des visites de différents jardins italiens où les espaces sont organisés sous forme de salons de verdure, dans lesquels des objets occupent et définissent l'espace en même temps.

L'ambition, sans doute compliquée voire impossible, était de mener à terme cette double opération : que la définition de l'espace et son occupation se fassent simultanément.



Exposition de travaux de fin d'études, Hornsey College of Art, 1973.

TT

Un autre élément important, me semble-t-il, du contexte dans lequel tu t'es formé en Angleterre fut la critique du formalisme états-unien, à travers des pratiques de la performance. En quoi ce contexte t'a-t-il nourri ? Et quels échos eurent pour toi les poétiques processuelles européennes identifiées à l'*Arte Povera* ? Est-ce dans ce contexte qu'est apparue, dans ta pratique, cette idée d'inter-processualité ?

PB

La question de l'inter-processualité s'est d'abord posée pour moi en relation avec la question de la ritualisation des actes de fabrication, avec la lecture influente de la littérature expérimentale contemporaine (le cut-up de Burroughs par exemple) et plus tard des écrits théoriques sur l'intertextualité. Dans le même temps, j'ai essayé d'imaginer différentes sortes d'entre-deux, découvrant effectivement dans l'*Arte Povera* des démarches analogues. En tout cas, je pense que ce qui faisait le lien entre tout cela était, dans le contexte londonien de l'époque, la volonté de considérer tout ce que nous engagions comme des actes de performance, des événements ritualisés. Chaque action devait correspondre à une décision, laquelle remettait en cause les automatismes

de la vie laborieuse de l'atelier. C'est de cette manière que j'ai conçu et fabriqué l'ensemble des éléments qui ont constitué les installations que j'ai présentées en 1973 lors de mon exposition de fin d'études. Il faut dire aussi que le lieu d'exposition était aussi le lieu de fabrication. Pour certaines pièces, je n'avais pas à les déplacer mais simplement à construire des murs autour.

TT

Cette inter-processualité ne fut-elle et n'est-elle pas toujours, dans le développement de ton travail, un moyen d'opposer le fragmentaire, l'inaccomplissement nécessaire des procédures et des séries aux principes d'unité, d'accumulation et de productivité que l'on pourrait identifier au Minimalisme, voire à certains artistes britanniques comme Tony Cragg ?

PB

Certes, mais pendant ces années j'avais encore la nostalgie d'un œuvre majeure, qui s'accompagnait de la culpabilité de laisser derrière moi des choses inachevées. Il a fallu suivre la logique de production de mes contemporains comme Tony Cragg en particulier, pour comprendre que la génération d'une action à l'échelle muséale revenait à long terme à une sorte d'épuisement des processus, à les désactiver, alors que l'inachèvement volontaire d'une série et sa reprise permettent au contraire de réactiver et de se ré-approprier les processus à la lumière d'expériences menées entre temps.

La première fois que je me suis posé formellement ces questions, je ne m'en souviens pas précisément. Mais dès mes premiers travaux, avec ce système d'actes ritualisés, je me suis très tôt demandé ce qui pourrait être le contraire de l'action engagée dans une série. Pas nécessairement pour le faire, mais pour préciser cette action. J'avais aussi tendance à remiser des objets liés à une recherche particulière. L'espace central de travail de mon ancien atelier tourangeau se réduisait progressivement à force de remise des objets dans des cartons qui s'accumulaient aux péripheries. Lorsque je rangeais les objets, j'en sortais d'autres. Je posais côte à côte des objets provenant de deux caisses superposées,

chacun possédant leurs qualités propres mais ouverts à la possibilité d'une qualité intermédiaire. Quelquefois cette qualité intermédiaire est formelle ou processuelle, d'autres fois elle est liée à la position des objets dans l'espace. À un moment j'ai commencé à théoriser cela : mes manières d'additionner, soustraire, superposer étaient un processus en lui-même et avaient à voir avec le mécanisme même de création.

TT

Tu évoques souvent l'apport déterminant du modelage dans l'appréhension réflexive de ce qui est au travail dans ton œuvre, à la fois sur un plan plastique, phénoménologique, et sur un plan théorique. Qu'est-il apparu de déterminant dans cette pratique ? En quoi le modelage peut-il être défini comme une « structure allégorique » comme tu as pu l'écrire sur la page de garde d'un livre de 1977 consacré aux fouilles archéologiques en Bourgogne ?

PB

J'ai commencé à faire du modelage à la fin des années 1970, lorsque j'étais professeur à l'école des beaux-arts du Mans. Il y avait là-bas un cours du soir de pratique amateur de modelage, et j'y suis allé un peu pour m'occuper et me

Bronze, détail, photo Fred Morin.

Shelf Life (détail).

dégourdir les mains. J'ai commencé à trouver dans le modelage une sorte de gymnastique, d'automatisme, qui était totalement absent de mon travail auparavant. C'est longtemps après que j'ai compris que le sentiment tactile d'extrême plasticité entre les mains, de pouvoir produire n'importe quelle forme avec une certaine quantité de terre, venait du contact sensible entre le recto et le verso, le revers.

La réflexivité du modelage vient du fait que la mémoire tactile et la mémoire visuelle ne fonctionnent pas de la même manière, mais en complémentarité. Elles s'informent mutuellement. Le processus de modelage engendre un aller-retour, une vérification constante d'une forme plastique en constante évolution. En ce qui me concerne, il ne s'agit pas de représentation mais de production d'un objet qui ne raconte rien d'autre que le récit de sa propre fabrication. Dès lors, je me suis dit que le modelage pouvait être une pratique éminemment moderne et, de plus, un outil pertinent de conceptualisation.

Par ailleurs, le processus de modelage s'informe de toutes les autres histoires de modelage. Et en particulier de l'histoire personnelle du modeleur qui construit une narration, raconte une histoire qui s'appuie toujours sur l'expérience de modelage. C'est sans doute la technique la plus ancienne de mise en forme, mais qui reste toujours à réinventer. Sa réflexivité, la remémoration des formes, des impressions répétées le rend de ce fait automatiquement allégorique, par son automatisme même, à l'instar de l'écriture automatique.

TT

N'y-a-t-il pas, aussi, dans le modelage, une attraction pour ce qui pourrait apparaître comme un processus naturel de production de la forme de l'objet ? Je pense à ta grande affection pour

Jean Arp, qui désirait que ses œuvres soient liées à des processus de création naturalisés, et à ton intérêt pour la question du biomorphisme.

PB

Le modelage est nécessairement biomorphique car c'est ce qui vient du creux de la main. C'est une histoire de poignée, de double poignée, de plis, de contre-plis. Des fissures, des lignes de failles peuvent apparaître, et au bout d'un moment la terre se fatigue et ne peut plus recevoir les nouveaux gestes que l'on voudrait y apposer. Ces formes sont effectivement et nécessairement biomorphiques puisqu'elles naissent au contact du bios, du vivant, les mains. Et elles le sont dans un sens différent de ce que Guitemie Maldonaldo a pu développer dans son livre à ce sujet[4]. Pour cette historienne, pour faire court il faut que les choses soient rondes pour être biomorphiques. Pour moi, il suffit, par exemple que les formes bifurquent pour qu'elles le soient : il y a donc des gestes biomorphisants.

TT

Le montage est aussi un principe récurrent de ton travail, à la fois dans certains ensembles

Camée de Naples.

d'œuvres et dans leur mode d'exposition (notamment et surtout dans l'étagère). Comme si tu désirais faire coexister des temps différents dans un même objet, parfois par l'appropriation et le réemploi de fragments d'objets empruntés, trouvés ou provenant de séries inachevées, à l'instar des camées de Naples qui te fascinent. À

4 Guitemie Maldonaldo, *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS, Institut National d'Histoire de l'Art, 2006.

Fontana di Diana Efesina-Tivoli, Villa d'Este, Tivoli.

tel point qu'il est difficile de distinguer les époques de ton travail, surtout depuis que tu as décidé de ne plus le présenter de façon chronologique sur ton étagère. C'est ici qu'intervient cette notion de rétroduction. Peux-tu en éclairer la portée dans ton travail ? Ce principe de rétroduction n'est-il pas un moyen de rectifier une histoire déjà écrite ? Au-delà des rectifications que tu opères dans l'histoire de ton travail, en « enflant la série du centre » comme tu as pu me le dire à propos de l'étagère, il me semble que ton œuvre propose aussi des relectures et rectifications de l'histoire de l'art en valorisant ce qui peut toujours apparaître aujourd'hui comme mineur ou subalterne, en tout cas non réductible aux grands récits linéaires et unitaires tant de la Renaissance que du modernisme, des camées antiques aux grotesques, de l'alchimie aux grottes maniéristes.

PB

Le montage assure la continuité du récit et permet l'installation de l'interprocessualité. C'est indispensable pour le fonctionnement du dispositif. La présentation anachronique n'est finalement tangible pour le spectateur uniquement quand un objet se dédouble et se trouve à deux endroits différents, ce qui fait mentir la lecture de gauche à droite, liée à ce qui peut être perçu comme l'écoulement du temps.

La rétroduction est une construction qui permet de revenir à un moment du passé, mais en quelque sorte en y arrivant en marche arrière. On reste toujours avec l'avenir devant soi. Il ne s'agit pas d'une action rétrospective, ni d’une relecture. C’est ainsi que je peux reprendre un processus antérieur et le conduire à une conclusion différente. Je ne rectifie pas une histoire, je la remonte à la source et j'en profite pour la revisiter, faire revivre.

Rectifier veut dire strictement « remettre droit », tandis que pour moi l'histoire est sinueuse, comme un cours d'eau avec des méandres qui finissent par s'entrecouper. Ainsi, dans mon travail, j'enrichis régulièrement des séries déjà existantes, parfois depuis longtemps, mais qui n'ont jamais été déclarées achevées.

Quant à la question du minoré ou du subalterne dans l'histoire de l'art, je préfère la notion de subalterne ou de marginal. Je m'intéresse aux marges des grands récits caractérisés par leur rectitude rassurante, à la pérennité de traditions sinueuses comme celle du grotesque. Les grands récits linéaires ont l'avantage de leur simplicité et leur certitudes, mais nous font passer à côté, dans l'analyse formelle, de l'infinie richesse des bras morts. C'est ainsi que l’œuvre de Rodin a longtemps occulté celui de Medardo Rosso, que le cubisme a masqué jusque dans les années 1960 l'invention par Umberto Boccioni de la représentation, non seulement de la vitesse mais, plus important encore, de l'accélération.

Je ne pense pas qu'il s'agisse de rectifier l'histoire de l'art, mais de la lire par le biais des chemins de traverse. Il s'agit de relectures certainement, car je suis allergique aux effets d'annonce du chef d’œuvre et des grands récits unitaires, souvent réducteurs. Dans la salle 6 dite de la Joconde au Louvre, je préfère lui tourner le dos pour scruter la complexité des somptueuses Noces de Cana de Veronèse qui lui fait face.

Grotte maniériste, Grotta del Buontalenti, Palais Pitti, Florence.

C'est justement en examinant le détail, souvent, qu'on parvient à saisir le sens complet d'un récit. Tu t'étonnais au début de notre discussion qu'Owens passe à côté des explorations matériologiques, des collections de fragments, voire des Wunderkammern, pourtant tout à fait emblématiques d'un intérêt pour l'allégorie, comportant éléments dont les inventions sémiologiques et systématiques donnent corps au récit et constituent souvent un lien entre le récit d'origine et le récit allégorique. Cela n'a rien d'étonnant, son article a été écrit en plein dans le grand boom du marché caractérisé par la reconnaissance immédiate et rapide des jeunes artistes New-Yorkais à la fin des années 1970, début 1980.

Pour conclure, j'aimerais évoquer les grottes maniéristes que j'ai découvertes à la fin des années 1970 en Italie. Il s'agit de dispositifs qui expérimentent concrètement la spéculation néo-platonicienne à propos de la matrice de la création. Ont été associés, dans ces lieux chauds et humides, essences minérales, éléments d'architecture d'emprunt, vasques et coupes, concrétions calcaires et coquillages, stalactites et stalagmites, figurations propices quelquefois anciennes : ces éléments étaient tous d'une certaine manière de 'seconde main'. Les visites étaient accompagnées de rituels associés à l'eau. Ces lieux font dialoguer des processus divers selon les histoires individuelles des objets dans un cadre allégorique, pour évoquer une possible fusion et production d'une forme ou d'une série de formes.

De même, dans mon travail, je réunis des éléments hétérogènes, souvent de seconde main, dans un dispositif global qui interroge la processualité individuelle et collective à la lumière d'une possible ouverture sur une théorie générale de la création. Déconstruction et reconstruction, montage de récits et assemblages par des processus divers d'éléments anachroniques, visites ritualisées : les parallèles sont nombreux et, il me semble, me rapproche de la philosophie des grottes italiennes.

Dans mes travaux les mises en espace interprocessuelles viennent se superposer sur les schémas mnémotechniques ; leurs scansions, ponctuations et vides forment un parcours de fixations tout à fait propice. Puis l'inachèvement leur donne une qualité de porte-manteaux. À toi de voir, cher Tristan, s'il est possible de théoriser tout cela.

Peter Briggs, Tristan Trémeau,
Saint-Pierre-des-Corps, le 27 juin 2016.

BROUILLON GÉNÉRAL OU LA SOCIÉTÉ DES CHOSES SELON PETER BRIGGS

Xavier Vert

Castle Rock à Édimbourg existe d'instant en instant et de siècle en siècle, par la décision inscrite à même le trajet historique qui est le sien, et qu'ont suscité les occasions antécédentes. Et si quelque immense cataclysme naturel venait à la pulvériser, cette convulsion n'en serait pas moins conditionnée par le fait que c'est ce rocher précis qu'elle a détruit. Ce qui est à souligner, c'est le caractère résolument singulier des choses dont on fait l'expérience, et de l'acte par lequel cette expérience se fait.
Alfred North Whitehead, *Procès et réalité*.

De face, tout est clair ou rendu clair, mais personne ne sait encore de quoi est fait le revers des choses que nous voyons seul, de quoi est fait le dessous des choses, et dans quoi le tout flotte. On ne connaît que la face et le dessus de leur complaisance technique, de leur amicale incorporation
Ernst Bloch, *Traces*

Du reste, on ne peut rien dire de plus à ce sujet, car Odradek est extraordinairement mobile et insaisissable.
Franz Kafka, *Le souci du père de famille*.

ODDS ET *ENDS*

Le modelage-ruine tel que je le conçois serait fait de odds, l'opposé de even, impair et pair, là où il y a quelque chose en trop ou pas assez, odd socks : chaussettes orphelines ou dépareillées. Mais odd dit aussi quelque chose de l'étrange, oddities, bizarreries, curiosités. Puis ends : des finalités, des bouts, des extrémités.

Les notes qui suivent furent prises de mémoire – je vis une première fois *Brouillon général* au musée d'Angers en mars 2017 – puis rebattues dans le vif de l'échange avec Peter Briggs. Elles se chevauchent l'une l'autre, à dessein, sans solution

Red sea crossing, Virgil Solis, 1565, gravure sur bois, collection de l'artiste.

de continuité. Bien plutôt, la matière fragmentaire qu'elles constituent doit aux retouches et bifurcations qui naissent de seulement reprendre la conversation pour la mener ailleurs ou la reconduire sur ses propres traces. Ce sont en tout des bribes irrégulières, *odds and ends*, comme Peter Briggs se plaît à dire de son *Brouillon général* avec lequel ces lignes ont partie et mouvement liés. Elles empruntent jusqu'au principe de leur assemblage à ce *Brouillon* que nous sommes invités à regarder comme un rassemblement de choses mineures et variées, sans doute, mais employées à suspendre les consécutions et hasarder les déterminismes : *odds and ends*.

Encore faut-il rappeler, avec Peter Briggs, l'entière démarche dont *odds* et *ends* forment l'inventaire et ses articulations, la méthode intellectuelle et poétique dont *odds* et *ends* sont inséparablement les moyens et les fins permutables, au titre d'une certaine discipline du concret et plus précisément de la parenté jadis exposée par Claude Lévi-Strauss dans le premier chapitre de La pensée sauvage, entre la pratique inventive ou bricoleuse et la pensée mythique. *Odds* et *ends* ont acquis là une dignité épistémologique, n'ayant en réalité cessé d'interroger les conduites esthétiques, à tout le moins, du point de vue matériel sinon tactique, depuis Rodin : car « le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : "odds and ends", dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société[1]. »

Brouillon général se résumerait à cela, haillons de sens et résidus d'événements, fragments de déterminations et qualités secondes, qu'il resterait, comme l'indiquait Walter Benjamin, à saisir la nature de la relation entre la dispersion des fragments allégoriques et le désordre créateur. En tant que tel cependant le rassemblement du *Brouillon* me semble configurer une *société* ; s'y recoupent et s'y agencent des filiations et des séries hétérogènes : généalogique, biographique, morphologique, archéologique, ethnographique. Des forces conjonctives opèrent sur la pluralité disjonctive et à différents niveaux de l'enchevêtrement du *Brouillon* comme de son devenir. Voilà en effet une société au sens non exclusivement anthropologique qu'Alfred North Whitehead donne à ce mot[2], et même, dans une

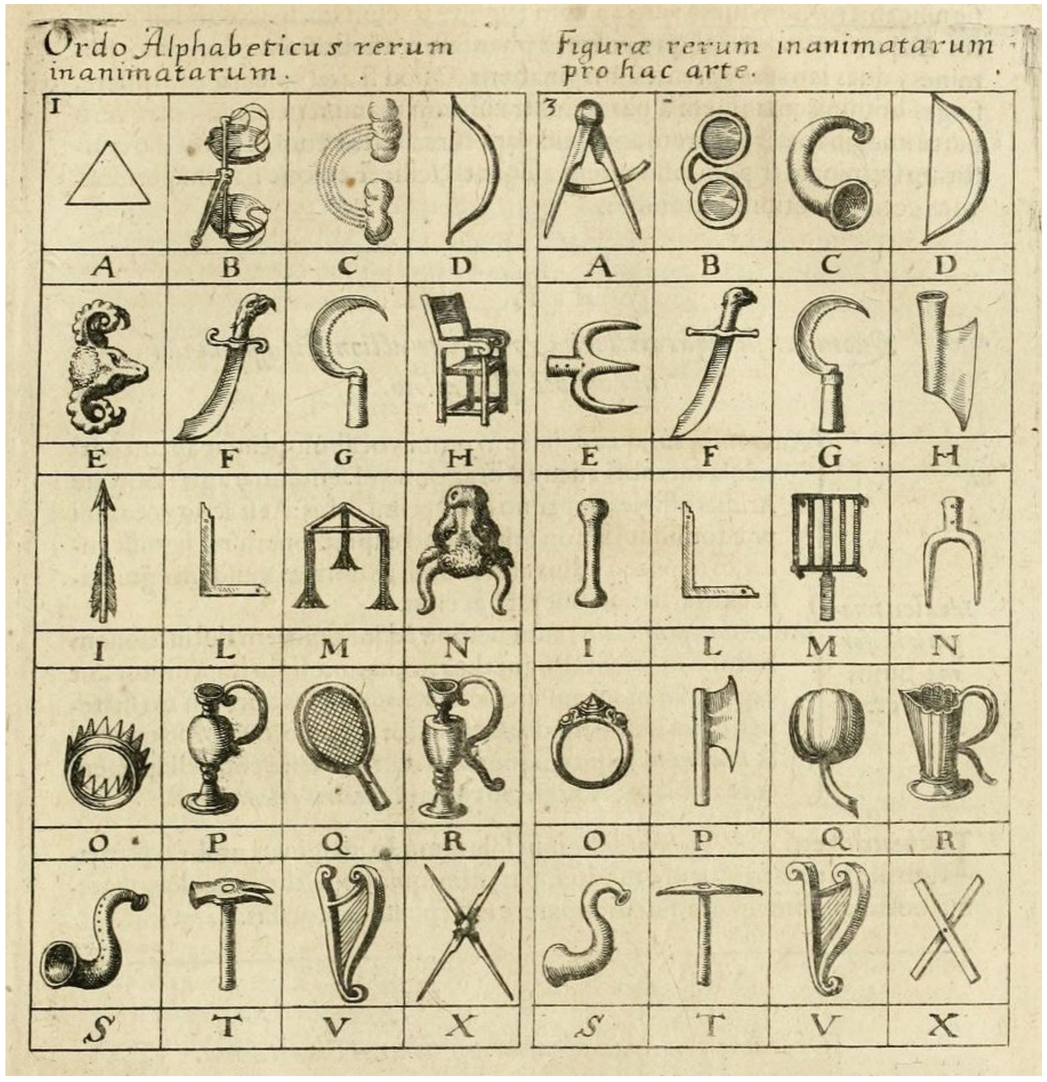
---

1 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32.

2 Alfred North Whitehead, *Procès et réalité* (1929), trad. fr., Paris, Gallimard, 1995 ; Didier Debaise, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

sorte de repli baroque, un agencement multiple de multiples sociétés ou *nexus*, fussent-elles, fussent-ils ultimement *odds and ends*. Les occurrences du *Brouillon* ou le brouillon comme événement révèle à l'expérience bien plus que des objets partiels, à supposer un tout, il indique un ordre d'existence, c'est-à dire des modes d'être et de relation, des processus de concrescence, sous l'enveloppe des faits matériels et visuels tout un faisceau d'activités, d'héritages, de reprises – mots encore de Whitehead. Ainsi, le moteur incident évoqué plus haut, disons l'ordre des incidences, *ordo fortuitis*, comme celui de la reprise ou de l'itération n'appartiennent pas qu'aux signes et au temps du texte qui les fait sien. Ils viennent du *Brouillon général*, de ses géographies, de ses opérations et d'une certaine *bizarrerie*, ce genre sans nom entre les genres eux-mêmes dont le *Brouillon* est aussi bien l'œuvre et le lieu[3].

Mais d'abord, d'entre les occurrences, vient celle de la présentation, d'une exposition possible, autrement dit l'ordre de cœxistence des choses présentes, là et à ce moment. *Brouillon général* intitule à juste titre une exposition itinérante, soit : en divers lieux dont chacun est une occasion



Gravure dans *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, Robert Fludd, 1617.

et dont chaque occasion est un itinéraire, un parcours de fixations et d'errances. Sans rien saisir encore de l'accès qui nous est ménagé parmi les choses, des choses elles-mêmes comme de la prise qu'elles ont sur nous, on perçoit, on comprend, qu'il n'y pas là – à Argenton sur Creuse comme à Vitré, à Angers comme à Belfort,

3 Que l'on songe aux recueils gravés, de Jacques Callot par exemple, ou de Giovanni Battista Bracelli, ces singulières hétérotopies esthétiques intitulées *capricci* ou *bizarrie* de diverses figures qui, je crois, enchantent Peter Briggs.

à Issoudun comme à Roubaix – exposition d'une œuvre, une et préalable, venant occuper toute faite le présent vide de sa nouvelle visibilité, quand même il s'agirait d'une installation, capable de déconcerter les cadres et les registres de significations. Dans l'optique du *Brouillon*, le geste de l'œuvre et le geste qui expose ne se dissocient ni ne se disposent l'un à la suite et sous condition d'achèvement de l'autre, sans pour autant qu'il en aille, catégoriquement parlant, d'un travail *in situ*. Mais plutôt, les modalités de déplacement et d'espacement, la conversion de l'étendue en disponibilité, et la permanente correction du *Brouillon* au delà de lui-même emploient, impliquent, en ce sens, l'exposition comme œuvrement.

L'exposition est un évènement et ne consiste pas uniquement en sa présentation : c'est l'occasion de sortir toute la collection, de déballer le tout, c'est exposer aux regards, remémorer ; puis un choix hésitant s'opère, quelques éléments 'de confiance' prennent place de manière semi définitive et glissante pour scander l'espace. Puis tout à coup une association au lieu colle, et fixe un passage, rend caduque une partie de la collection qui est remballée. Cette disparition concrétise les choix, suggère des pistes d'associations puis, enfin, quand le reste est rangé, précipite l'ajustement minutieux des intervalles. Ce qui libère ou condamne les interstices et propose une autre façon de jouer des sous-ensembles, conjonctive celle-là. Les sous-ensembles se soudent en associations avec une forme de syntaxe visuelle faite de tensions et distensions qui ont à voir avec le geste et sa mémoire, la maniabilité qui a été à l'origine du processus des choses juxtaposées, puis le coup de main/coup d'œil/coup de main/coup d'œil des réglages fins pour peaufiner le tout, fine tuning qui fait qu'en fin de course, tout devrait être assez mystérieusement à sa place.

Un certain ordre des choses donc, et non pas seulement le critère de leur distribution, puissent-elles être prises au mot de leur individualité ou au jeu d'autres mots moins évasifs, ceux des titres par exemple, mais de *choses* constituées et constitutives du milieu dans lequel elles apparaissent, comme il en est d'une collection. De choses déployées hors l'horizon de l'objet qu'elles furent parfois et qu'elles laissent deviner derrière elles, dans leur sillage, de choses en acte d'elles-mêmes – en acte de transformation, nous y reviendrons – par ce fait déjà que les arrangements malléables du *Brouillon* s'emploient à jouer de leur *index*, à se jouer de leur accès thématique ou topique (tel qu'ordonné en *index*).

Dans l'espace de mes installations, le double statut des objets, considérés comme lieux de mémoire mais aussi comme matière à mémoriser, m'a toujours perturbé. Des points de fixation qui se doivent d'être anonymes, déchargés pour mieux accueillir mais qui doivent aussi incarner ce qui est à fixer… je n'ai jamais réussi à venir à bout de cette question de superposition qui reste en suspens, pourtant la notion d'intervalle, celles d'énumération (mise en garde contre des colonnades et autres lieux où un motif d'architecture se répète) et de familiarité sont fort intéressantes.

Dhadha (détail), Peter Briggs, exposition collective *Biomorphisme*,
Friche la Belle de Mai, Marseille, 2018-19.

Ce n'est certes pas un hasard si *Brouillon général* rappelle par son nom propre l'étrange, inachevable – inachevée dans son essence – collection de notes, d'aphorismes, de courts essais sur des matières disparates conçue par Novalis à la fin du XVIII[e] siècle : *Das Allgemeine Brouillon* (Le *Brouillon général*)[4]. Tel est du moins, sur la foi d'une note laissée par Novalis, le titre donné à l'ensemble par ses éditeurs. Ce sont en tout quelque mille fragments, d'où partent et où convergent une multiplicité de lignes et de trajectoires, depuis lesquels Novalis entendait fonder l'entreprise d'une nouvelle « encyclopédistique ». Le projet n'allait pas sans passion pour les systèmes combinatoires, la doctrine des correspondances, les lois de l'analogie, l'alchimie même, dont il porte trace dans ses objets comme dans son rêve plastique et tabulaire : les plaques de cuivre de la philosophie. Novalis envisagea de commencer par en dresser la liste, mais commence-t-on avec l'*index* ? Commence-t-on seulement[5] ?

4 Non pas un hasard, mais une connivence, rappelle Peter Briggs, entre l'oeuvre déployée et Christian Bonnefoi convaincu de ses recoupements avec le projet de Novalis : Christian Bonnefoi, "Le brouillon de l'étagère", *Les cahiers de l'agart*, n°1, p. 84-89.

5 « 588. < L'index des matières - l'index des noms - le plan est également un index. > < Commence-t-on avec l'index ? > » ; mais aussitôt : « À quoi bon un commencement ? », Novalis, *Le Brouillon général*, trad. fr., Paris, Allia, 2015, p. 159

Du reste, quel inventaire pourrait pénétrer la profusion du réel et recueillir sa dispersion, quelle classification suffisamment nuancée, mobile et plurielle pour accorder le mélange, accepter la mutation, l'échange réciproque sans y soustraire le lieu même du passage ? De même que l'imagination est « la faculté de rendre plastique[6] », écrit Novalis, ne s'agit-il pas dans l'état intermédiaire de brouillon de galvaniser les facultés d'instruire des puissances ou de procéder (de suivre des processus) et les phénomènes eux-mêmes où ces puissances s'exercent : élasticité, fermentation, sécrétion, brisure, consonance, et tant d'autres. Les répertoires sont des dispositifs de référence, ils distinguent les choses du milieu de leur engendrement ou de leur engendrement par le milieu, pour ne retenir d'elles qu'un item, le premier et dernier mot de leur institution, leur emplacement par écart ou *arkhè* (selon le commencement, l'histoire, la nature, l'alphabet, en tous les cas, un *principe*) ; au lieu de quoi si possible – et je reviens à votre *Brouillon*, Peter –, s'en remettre à leur constitution comme aux conditions de leur assemblée, c'est aussi dire à une *réserve* d'événements. Alors en effet toute chose introduite dans le *Brouillon*, en l'état de développement atteint dans une configuration donnée, offre le possible

6 *Ibid.*, 698, p. 195.

départ d'une vue sur un ensemble ouvert, variable, transhumé, et chaque vue, la *mémoire* d'autres départs, le filage d'autres vues.

Ou peut-être, avec Peter Briggs, faut-il comprendre le jeu même de l'index en un autre sens que celui donné par – et comme – principe ; au sens d'une épreuve, par exemple, de ce qui naît d'un contact et donne lieu à une image : à l'*index* de la désignation ou de l'assignation, Peter Briggs préfère l'*indice*, jusqu'à substituer à la table des matières du *Brouillon* un livre des indices matériels, un registre des empreintes. Un très volumineux catalogue des surfaces sensibles. Cet album, du reste, constitue une pièce mobile du *Brouillon*, dont il extrapole visuellement le rapport du stock à l'inventaire.

Voilà également qui mobilise une attention *indéterminée* autant que *surdéterminée* portée sur l'art et ses récits historiques. Ce qui vient d'hier ou d'ailleurs, choses ou circonstances, images et procès, laissent d'innombrables traces dans le *Brouillon* de Peter Briggs, des traces justement. Mais ces signes ne portent nullement vers un même sens, dans une continuation qui les unifierait tous, ils se lisent plutôt dans l'enchevêtrement des regards et des traditions, dans la reprise sans cesse déviée d'actes d'expressions antérieures, et plus encore de

Burettes a la romana (détail), Jean Le Paultre, collection de l'artiste.

gestes recomposés, parfois détournés, dans le moment de l'ouvrage. Peter Briggs l'indique d'une façon particulière quand, depuis l'événement d'un tracé sinueux, le plissement d'une matière circonvoluée, par exemple, il ne s'agit pas moins de reprendre un fil laissé dans l'histoire de l'art – de filer cette histoire – que de nouer ensemble plusieurs fils épars ou abandonnés de son histoire, sans souci de genres et de prestige

esthétique : c'est alors au lieu des *marginalia* qu'il faut revenir, aux cartouches et aux vases dessinés de Cornelis Floris, aux souches et aux grottes de Jacob de Gheyn, c'est alors des invaginations du style auriculaire dont il est question comme des organicités latentes qu'appelle la formation d'une "oreille" de terre modelée au creux de la main. Des collaborations naissent par œuvre d'analogie et de condensation entre l'idéalité de la ligne serpentine de Hogarth et les concrétudes biomorphiques de Hans Arp, entre le 'pittoresque' ruskinien – ce « *veil of strange intermediate being* » – et le métamorphisme baroque, entre l'anse des réceptacles et les

Détail de *Déposition*, Peter Briggs,
exposition *Brouillon général*, Angers, 2016-17.

flaques de verre, entre la main et l'oreille... Et nous pouvons nous convaincre qu'une historicité non linéaire ni sommative emporte les choses et leurs façons, sinon leur façonnage, où nous voyons après coup et par la force de leur rassemblement la reprise d'une séquence ouverte dans l'art, la rencontre en l'occurrence et le redéploiement de la géographie d'un style, d'une écriture, de l'architecture jusqu'à l'orfèvrerie.

C'est encore que les choses du *Brouillon*, qu'elles soient données ou de facture, avant que de déployer les facettes de leurs aspects et tout l'effet de leurs échos, de leurs reflets – il faudrait dire de quelle façon elles se prennent au jeu de leurs figures dilatées dans la pâte sombre des miroirs convexes ou des formes bombées de verre argenté – viennent dans un voisinage immédiat avec soi qui intrigue ou laissent devant une intrigue. Elle se situe au-delà du commerce des perceptions usuelles et monte avec le sentiment d'une étrange familiarité, sans doute depuis le partage incertain entre le monde des choses sans nous et la vie des choses sur nous – leur façon d'*empiètement*, pour reprendre un mot de Merleau-Ponty[7]. Est-ce l'intrigue d'une profondeur,

---

7 Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Genève, Metis Presses, 2011, notamment [26] (112), p. 56, et du même, « La chose et le quelque chose », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210-213. Dans le sens de l'argument ici seulement

d'un fond retiré auquel nous incluons l'existence et la *persona* des choses matérielles ? Est-ce la puissance du lieu et de ce qui est à demeure ? Passé le seuil de l'habitat – mais nul n'habite au musée – un doute s'installe dans le sillage d'une interlocution inachevée avec ce qui nous entoure.

Est-ce encore l'énigme d'Odradek, nom mystérieux que Kafka dans un bref récit donna à cet être toujours revenant, assemblé d'infimes rebuts noués entre eux, cette bobine de bouts de fils apiécés – *odds* – insaisissable peut-être mais « achevé à sa manière[8] » ?

Des pierres tournées en Inde, des socles en bois qui n'ont jamais servi, une poutrelle découpée en sections assemblées en 'L', des blocs d'obsidienne éclatés qui proviennent d'un voyage à Lipari, des nappes de latex noir talquées, coulées en vue d'une exposition à Venise, des modèles de fonderie usagés de commande publique, des verres ondulés fabriqués par thermoformage. Les laitons sont des pavillons d'instruments à vent fabriqués par emboutissage dans une usine à Amboise, j'ai trouvé les têtes d'alambic en cuivre chez les ferrailleurs en Charente-Maritime, dans la région où l'on fabrique encore le cognac à la ferme.

À HAUTEUR DE CHOSE

L'étrangeté de cette venue, de proche en proche – de cet entourage –, ou l'adresse, toute lointaine qu'elle puisse être, de ce qui se présente dans le simple appareil de son insistance, et par la vertu (la force) de son assemblage, n'est pas la moindre des interrogations, combien exigeante, portée par *Brouillon général*. Une interrogation elle-même descendue dans le cours des existences concrètes, ces *realia* qui toutes, pour avoir été le lieu d'une bifurcation, possèdent une histoire propre, une *trajectoire* eût dit Whitehead, et la porte en retour comme une allure.

Cette sorte d'affleurement objectif, disons ce phrasé du *Brouillon* ne saurait être l'exercice d'une souveraineté subjective sur ce qui est ou en passe d'être, mais, tout empirique qu'il soit, un système de biais et d'accents, d'échos et de réfractions, de coalescences et de vides, une allure générale (une tenue, une avancée, une contexture) emportant ou composant avec – pénétrée par – toutes les allures particulières et les lignes d'héritage de choses *sorties de l'ombre* dont *Brouillon général*, à la fois

---

effleuré, on verra également Ernst Bloch, « Le revers des choses », *Traces (Spuren, 1959)*, trad. fr., Paris Gallimard, 1968, p. 145-148.

8 Franz Kafka, « Le souci du père de famille », *revue mensuelle d'OeO (Œuvres ouvertes)* n° 1, janvier 2011, p. 4.

table et création, formerait le plan d'expression. Allure il y aurait dans le mouvement d'issue des choses du domaine de la fabrique (l'atelier) aux lieux de leur présentation (le musée), comme dans le mouvement d'un *coming out*, dit Peter Briggs. En sorte qu'un tel mouvement de choses, de transport et d'extase, témoigne des opérations qui s'imposent *avec* elles, car on ne saurait dire que la chaîne opératoire à laquelle se mesure leur existence est subordonnée ou qu'au contraire elle prime sur elles, s'il est possible de les dissocier en quelque moment. Le mode d'existence des choses dans *Brouillon général*, puisque le parti en est pris, ne me semble pas davantage tenir de leur position objectale que de leur conduite processuelle, de leur forme significative et déclarée que des régions d'où elles émergent et vers lesquelles il arrive qu'elles retournent. Muet bricolage sous nos yeux d'hypostase et d'extase, de latence et d'imminence. Cet état complexe et mobile de relance de l'*opus* et du *modus*, de l'*operandi* et de l'*operatum* implique une relation antérieure à toute opposition entre matière et forme, chose et procès mais simultanée aux unes et aux autres : d'abord une interférence.

Et l'on se demandera si l'œuvrement du *Brouillon* ne déploie pas le sens d'une phénoménologie du faire, moins centrée sur l'acte d'achèvement créateur depuis une position de surplomb,

Cafetière, porcelaine et grès noir, carbure, émaux, Peter Briggs, 2017-18.

dans un rapport déjà rétrospectif à l'objet à venir qu'introduite par le mouvement d'une autopoïèse, qu'accordée au principe de résonance parcourant un ensemble de possibilités en instance de formation ou d'*individuation*, pour le dire avec Gilbert Simondon[9]. Le sens naît alors de l'ordonnancement transductif de matériaux, d'objets déjà-là ou constitués, et se déploie à

9 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, chap. I « forme et matière », Grenoble, Éd. Jérôme Million, 2017, p. 39-66.

l'échelle même du *Brouillon*, dans le jeu plastique de ses agencements et de ses dissipations, de ses montages et de ses démontages.

Cette notion d'individuation évolutive se traduit chez moi non seulement dans les expositions mais aussi à travers ma manière d'organiser mon modus operandi autour une collection ouverte et d'y vivre dans un état permanent de curiosité, une recherche optimiste menée malgré une nature mélancolique. Je cultive une sérendipité active et un anachronisme assumé pour essayer d'échapper aux certitudes et aux fixations imposées.

Dans la masse des pièces de Shelf Life, des stratégies que je joue sont mises en place pour qu'un déploiement s'opère : les céramiques essaiment, l'apport du cru les pousse vers une multiplication, du moment que le marché d'occasion fournisse de la seconde main. Les papiers fabriqués à Kolkota sont de même nature, s'agissant de chiffons rayés broyés additionnés de pulpe vierge indienne. Les pièces en cristal thermoformées par contre sont fabriquées sans apport extérieur, leur configuration, en dehors d'un trait de scie sur certaines, est simplement modifiée par la chaleur et la gravité par rapport à leur orientation dans le four, puis par le temps de cuisson. Il y a une réorganisation des masses dans une reconfiguration réorientée qui garde la relation morphologique des parties qui restent liées. Ça s'appelle slumping en anglais, effondrement, affalement. C'est une étape arrêtée qui préfigure l'informe, les vases perdent leur capacité à contenir

Vase en cristal de Vannes thermoformé, Peter Briggs, 2019.

et deviennent des gisants. Il y a une perte partielle de leur mémoire de forme. D'autres types de verre vont plus loin, les assiettes et plats en verre noir octogonaux sont réduits en poudre avant d'être fondus.

J'ai aussi émaillé en noir des tessons réunis depuis quelques années lors des promenades sur les bancs de sable de la Loire, tessons qui datent du moyen-âge voire plus.

Des reconfigurations, des remaniements, direz-vous.

Leurs logiques internes ne sont pas simplement des tentatives de variabilité possible, mais constitue une programmatique qui cherche la continuité fédératrice commune du passage du simple objet vers un état de choséité, vers l'indifférenciation mais aussi vers la surdétermination.

Comment dès lors aborder *Brouillon général* sans en immobiliser le mouvement, sans en abréger les états ? Comment, s'il nomme la vertu constructive d'un procès auquel les individus plastiques participent sans cesser de reposer en eux ou de briller de leur éclat propre ; davantage : une force de transformation dont les œuvres-choses sont les événements. Ou encore, la trace interminable

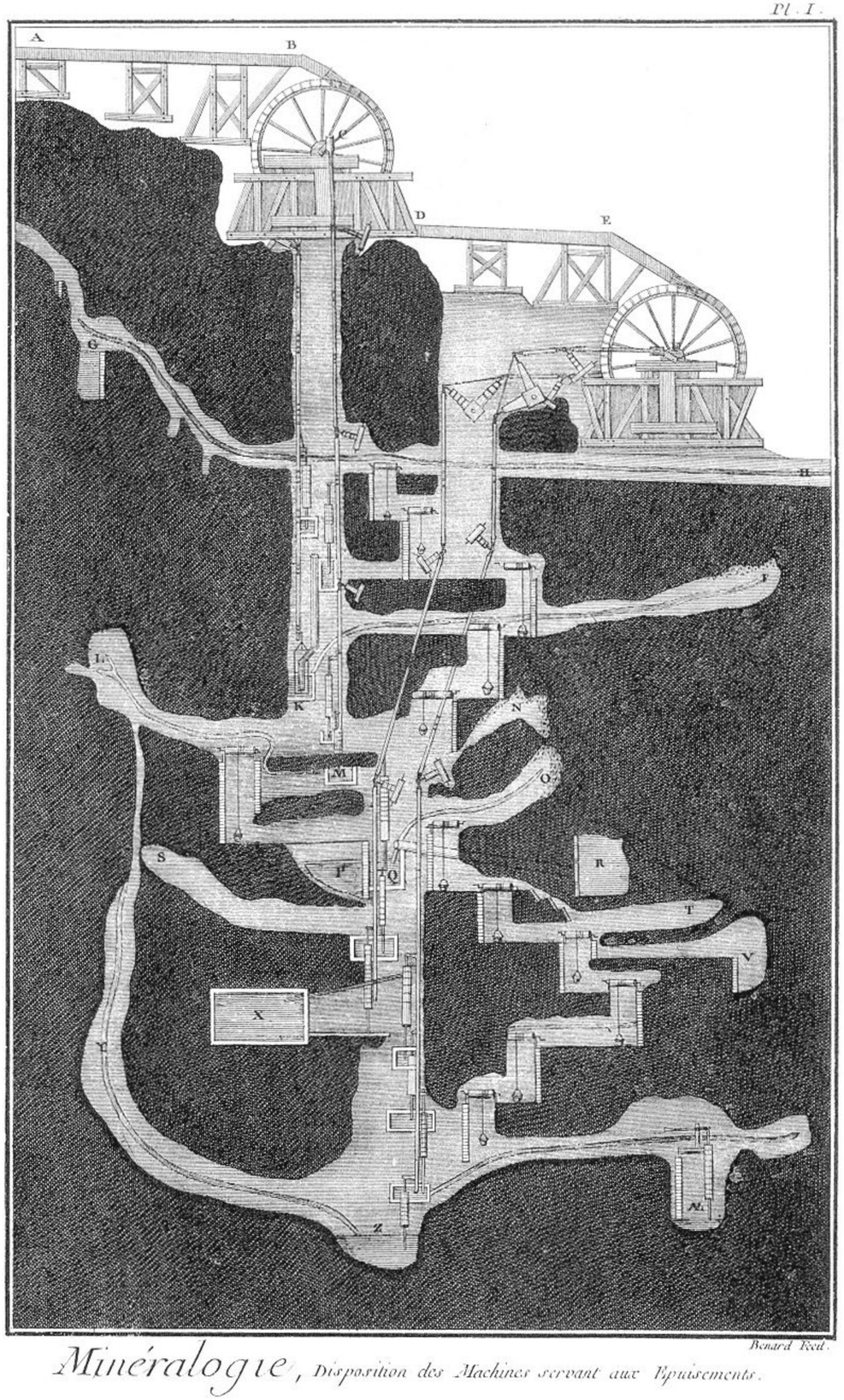


Planche de l'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Histoire naturelle. Minéralogie. Diderot et d'Alembert, 1751-1772. Coupes des mines, page 23:7:3, collection de l'artiste.

de ce qui, mis à portée de main, reflue avec elle. Combien d'autres implicites dont le *Brouillon* serait la réalisation, d'autres possibilités qui lui seraient implicites. *Draft* mieux que *sketch* (a le mérite de faire entendre *draff* (résidu) qu'il contient : esquisse eût évoqué le dessein et l'idéation, eût projeté d'emblée en connaissance de cause et de but. Là où l'esquisse et l'épure abrègent par un circuit qui se veut court et en vue d'une fin prescrite, en bref schématisent, le brouillon enchevêtre plutôt, intrique, bifurque et réitère ; il *brouille* en effet les routines de l'achèvement et du commencement, de l'achèvement tel que résolu dans le commencement ; il reprend. Il est fondamentalement reprise.

> *Draft ou éventuellement une forme diagrammatique, schématique non orientée mais qui sert de point de départ, comme un index expansif auto-référentiel plus vaste que ce qui est indexé et qui enfle de l'intérieur. Je pense toujours aux carnets – paperolles – de Proust avec ses rabats ; matériellement le volume augmente de l'intérieur, et au sein duquel on extrait un récit.*

Out and out/A bords vifs, exposition *Index*, Galerie de l'artothèque, Vitré, 2015, collection de l'artothèque.

Reprendre, sans pour autant porter le signe mélancolique de l'inachèvement, l'inscription fuyante du terme manquant ou de l'origine introuvable, si l'inachèvement même est soumis au travail du recommencement comme à la variété jubilatoire des opérations. Reprendre est ici refaire, toujours, de sorte à faire entrer les successions dans l'ordre des contiguïtés, des voisinages, l'écart dans le matériau, la construction parmi ses restes. Avec *Brouillon général*, ce bougé, ces retouches agissent aux dimensions des choses et dans leurs environs, à hauteur de chose.

Dans *Je déballe ma bibliothèque*[10], texte, Peter, que je sais faire partie de vos lectures, Walter Benjamin se propose de faire entrevoir ce que les choses actionnent depuis leur rencontre avec elles-mêmes, ce destin dont la collection est le théâtre et le collectionneur, l'interprète. L'image que le chantier des caisses en partie vidées, des rayonnages à demi rangés, que le moment domicilié entre la règle et le désordre – la fièvre du chaos et « l'ennui discret de l'ordre », dit Benjamin – impose à la pensée (*denkbilder*) est en effet celle d'un site polarisé où l'objet singulier, unique, 'l'exemplaire', offre à voir dans son lointain, d'autant à voir qu'il est présent, saisissable et « manié ». Je me figure de la sorte, dialectiquement, le montage et le démontage, les seuils d'exposition de votre *Brouillon*. Cette image tendue de la collection, de ses physionomies comme de son économie, a des ramifications qui poussent loin dans les conceptions de Benjamin. Elle fixe une politique de l'objet retiré de la sphère de ses utilités, sauvé de l'oubli, quand il n'est pas en lui-même la trace d'une disparition, ainsi donc restitué aux conditions d'une expérience sensible, intime et renouvelable. Renouveler l'ancien, telle est bien l'*œuvre* de la collection selon Benjamin, dont l'image indique encore la voie d'un travail de récréation, une méthode et une technique de pensée qui s'exercent aussi bien dans le *thesaurus artisanal* des innombrables carnets de notes que dans l'architecture d'un ouvrage voulu entièrement constitué du transport et de l'assemblage de fragments d'occasion, collage mobile d'un matériel déjà-là[11].

Les motifs auxquels vous associez l'existence des choses sont aussi de nature allégorique : *Shelflife*, *selflife* et peut-être *still life*, en ce que le 'genre' eut toujours de mineur – il faudrait alors regarder du côté de la nature morte hollandaise et de ses figures de présentation ou d'ostension, de la pelure de fruit

---

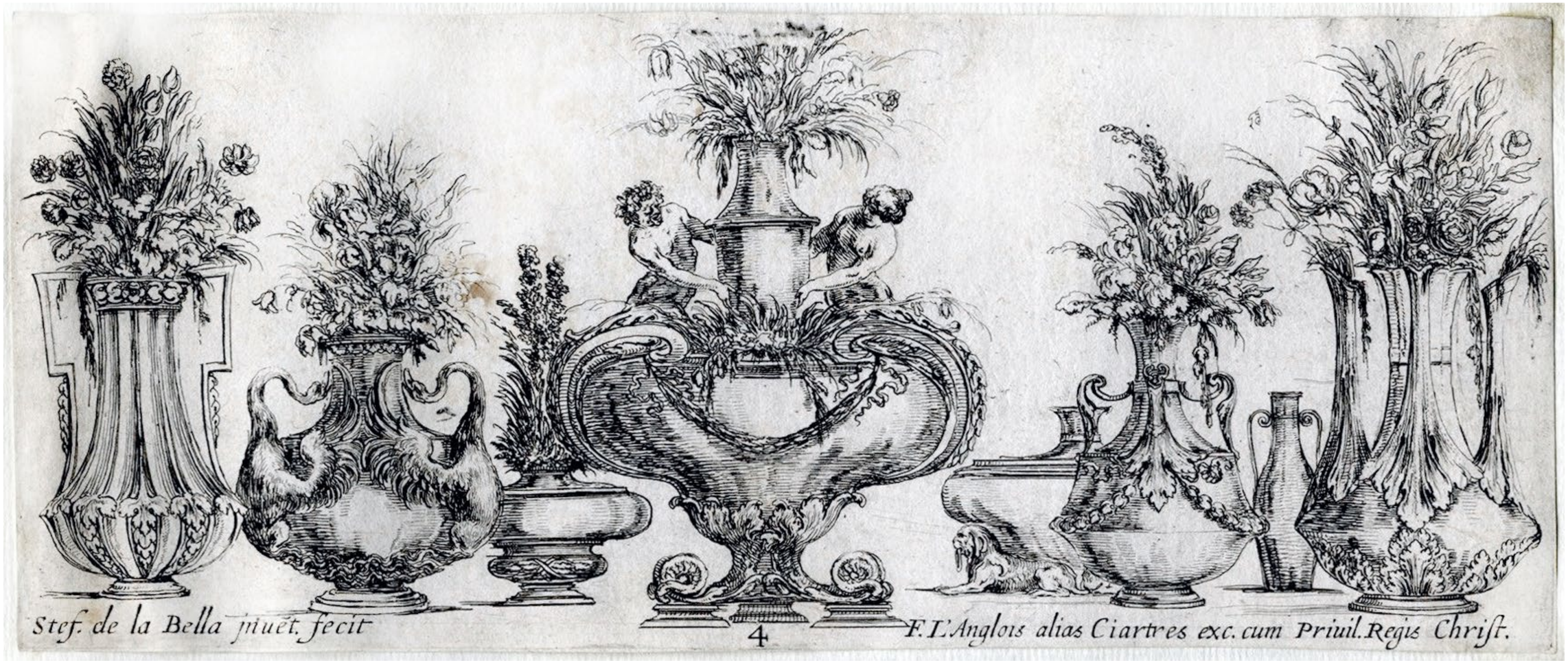
10 Walter Benjamin, « *Je déballe ma bibliothèque*. Un discours sur l'activité de collectionneur » (1931), in *Images de pensée*, trad. fr., Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 159-172.

11 *Id.*, *Das Passagen-Werk* ou *Le livre des passages : Paris Capitale du XIX*e *siècle*, trad. fr., Paris, Éd. du Cerf, 1989.

au trophée de chasse, pour mieux pénétrer certains états du *Brouillon*. *Shelf* plus particulièrement, l'étagère, aux double sens de *gestell*, à la fois plan familier, usuel, et modalité d'installation ou d'établissement, dispose de l'horizon comme d'un présentoir. Elle inscrit les éléments rassemblés, cette contexture de menues choses, dans une sorte de récitation à double sens, un long syntagme de consonances visuelles et matérielles. Encore que le plan s'étage en profondeur, qu'une chose s'avançant devant une autre l'éclipse partiellement ou la révèle à demi, les individus et les reliquats, à rang de dignité égal y trouvent un support et le moyen d'être formés à neuf, repris, déplacés, *a level playing field*, dites-vous : sur un pied d'égalité. *Shelf* dresse une scène dont le très petit et le regard du lointain, l'avant et l'après d'un énoncé en choses de langue rompue forment les dimensions. Rebuts allitérés, débris de signes, rouages de matériaux-mémoire, regards perdus et choses familières, ceci dont la *disponibilité* fonde le lieu commun de l'étagère. Disponibilité signifie aussi que l'élément historique, la charge mémorielle des choses, supporte les devenirs où déjà elles se relancent. L'étagère, qui dans certaines configurations de lieu peut s'étendre comme un vestibule aux dimensions remarquables, tient elle-même du passage, suspendue au mouvement du regard ambulatoire, à l'acte de vision en translation, voire en travelling. Que l'étagère se plaise à composer une image de soi – *shelf* pour *self* –, n'empêche nullement qu'elle soit animée par des forces de protension, d'assimilation ou de transformation telles qu'en l'état des choses un regard rapproché et latéral puisse percevoir le moment de leur ambiguïté. L'étagère n'est pas moins ici étendue ou durée qu'opérateur, que transducteur.

Cet extrait de l'une de vos lettres :

> *Collectionner c'est catégoriser, et de ce fait, pouvoir apercevoir, en ce qui me concerne, non pas une qualité déjà acquise, mais une forme de choséité qui a fait que l'objet a survécu au-delà de sa première raison d'être, une charge. Mais il y a aussi, dans les processus de fabrication qui l'ont fait naître, une potentialité, une flèche du futur qui n'a pas été tirée pour reprendre la citation de Paul Ricœur. Saisissant cette potentialité, profitant de l'aura partiellement présente, sa transformation permet sa renaissance, sa remise à jour, et en fait un objet anachronique, transhistorique. Et cette opération donne la possibilité de l'incorporer dans un autre ensemble d'objets pareillement anachroniques ; flottant dans un temps présent, un temps où le montage peut intervenir pour poser un récit propre à cet ensemble.*



Raccolta di vasi diversi, Stefano della Bella, 1642-1657, collection de l'artiste.

Sans doute *Brouillon général* tient-il par quelque côté du collectage, de la recollection ou peut-être de la *provision*, ce lieu ancien du divers qui recueille sans articulation préalable : *sylves* ou *miscellanea*, mélanges de matières erratiques, de choses brèves qui pourvoient à la mémoire et à la composition. *Il y a*, depuis ce qui cœxiste sans disposition ou sans autre ordonnance que ce qui se présente et se transporte à la faveur du temps et du lieu. Cette antique logique provisionnelle et mnémonique qui fut celle des *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle, par exemple, ne se réduit toutefois pas au terme de l'extraction et du transport, pour littéraire qu'il soit, elle enveloppe d'autres gestes et modes, d'assemblage pourrait-on dire (*colligere*) ou de rassemblement des fragments en vue de les ex-poser. Pour dire l'énoncé qu'on découpe et réinscrit, le fragment qu'on extrait et lie au sein d'un nouvel ensemble, Marc-Aurèle emploie l'expression *legere ex* : lire en-dehors ou achever

de lire. Transposés au travail du *Brouillon* et aux conditions de sa présentation, la variété et le mélange qualifieraient une pratique analogue, non plus lire mais voir en-dehors, non pas seulement achever de voir mais toucher en sortant du tact.

Engendré de toutes pièces, *Brouillon général* n'est cependant pas un trésor de singularités fixes, rares et exhibées, une collecte fortuite d'exemples ou d'exemplaires qui se suivent à intervalle et qu'il faudrait supposer achevés ou définitifs, de tels exemplaires pour être matériels s'accouderaient-ils dans l'espace, s'espaceraient-ils dans le lieu. Pas plus qu'il n'entre dans un rapport d'exposition qui coïnciderait avec un système d'*indexation* ou s'y confondrait, et dont les principes renverraient aux taxinomies et aux chambres de merveilles de l'âge maniériste. Cela dit, en dépit d'une tendance aujourd'hui à rapporter aux principes et à l'appareil des *Wunderkammern* toute présentation cumulative de choses disparates et d'artefacts, à reclore dans l'espace du cabinet et le *topos* de la merveille les économies possibles du comble et de l'hétérogène.

Il en est autrement de la fabrique maniériste voire de la physique qui lui est associée, à laquelle *Brouillon général* fait chambre d'écho au titre des manières de faire ou de produire. N'est-ce pas, pour le dire autrement, l'expérience poïétique des choses, sinon celle d'une poétique du faire[12], qui se reflète dans l'œuvre du *Brouillon* où viennent se croiser figures et factures, minutieux portraits de choses et procès d'assemblage : un fossile d'éponge de bord de Loire coulé en aluminium, une assiette de cantine coupée en quatre, un latex coloré coulé, enroulé, une loupe indienne sur support, un gant en cuir défait enroulé dans une feuille de plomb, un galet noir, une corne en cristal argenté, une tôle perforée émaillée, des lunettes d'opéra chinoises, un éclat d'obsidienne de Lipari, un support d'enfournement en porcelaine de Sèvres, un livre découpé en "L"…[13] La chose elle-même en son événement, son occurrence et sa persistance n'est pas moins l'endroit d'une certaine systématicité ou méthode employant son matériel dans des façons.

Il me semble encore que *Brouillon général* travaille à troubler l'index de ce qu'il assemble – *ceci*, ce quelque chose aussi infime ou imposant

---

12 Patricia Falguières, « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes » in H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau (eds.), *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et Symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Bordeaux, William Blake & Co., 2004, p. 55-84 ; et, dans le cadre d'une discussion plus large des paradigmes opératoires du maniérisme, *id*. « Sur le renversement du maniérisme » postface à Ernst Kris, *Le style rustique* (1926), trad. fr., Paris, Macula, 2005, p. 193-266.

13 Cet échantillonnage *à plat* de la provision de choses (en leur façon) que l'étagère met sous les yeux est ici nommé d'après les photographies légendées par l'artiste.

soit-il, cet entrelacs de chutes, cette masse d'obsidienne, cette feuille de plomb enroulée… – pour mettre à l'œuvre, phénoménologiquement parlant, ce qui vient confusément avec toute singularité rapprochée. Comment ? En amenant au jour la face interne, le revers ou le dessous de choses données ou de facture – les lacunes de la chute, la prise ou l'émiettement de la masse, le feuilletage spiralé du plomb... – par des actions spécifiques qui portent la marque de ce avec quoi elles opèrent mieux que ce sur quoi elles se réalisent : les "découpes" sont de cette sorte d'action, qu'elles soient le fait de la scie diamantée où obtenues à l'emporte-pièce. En impliquant toujours les variations dans lesquelles est pris ce quelque chose, le fond qu'il emporte avec lui ; ses conditions d'existence. *Il y a*, en effet, depuis les plans, les angles où *il y a* s'appuie ou s'adosse et à partir de ses accotements instables.

Fréquenter *Brouillon général* dans l'un ou l'autre de ses contextes, non certes indifférents, parcourir du regard les étagères de *Shelflife* peuplées de ces choses que vous y disposez *ad manum*, entrer dans le périmètre plus vaste des réserves – des réservoirs, des espaces de *dépositions* – en quoi vous transformez les lieux de présentation, en éprouver les configurations particulières, les résonnances locales et régionales, lève – du moins a-t-il levé en moi – le sentiment indécidable d'être là dans l'après coup ou l'avant coup d'une partie en cours.

> *Ce dispositif à géométrie variable est dans la continuité, l'extension logique de Shelf life dont il est question ailleurs. Tout comme cette pièce murale sur étagères, il est composée d'un ensemble de matériaux et de formes pour la plupart inachevées, échantillons, chutes et essais techniques accumulés au hasard de mes recherches depuis quarante ans.*

Une partie jouée non sous le coup du hasard mais assurément d'une main qui tient de l'occasion, ce mélange du possible et du nécessaire, de l'actualisation et de la mémoire, d'une main qui *seconde*, et enfin, comme vous le dites Peter, d'une *seconde main*. L'impression de disposition momentanée comme de permanente disponibilité pour temps et lieu de la partie, fût-elle reçue du fond matériel de l'art, semble en effet suspendue au rythme de cette main seconde, à cette maniabilité des choses à l'œuvre dans *Brouillon général*. De main qui seconde en seconde main, ce sont deux motifs théoriques, le mineur et l'haptique pour le dire vite, dont il me semble que vous donnez à percevoir l'inscription et presque l'inclusion réciproque.

À l'échelle monumentale du musée, campé dans ses certitudes historiques, s'oppose celle des éléments qui constituent ce dispositif qui reste à la mesure du corps et de ses possibilités en tant que manutentionnaire, à l'image de la possibilité et la logique de mobilité du mobilier. Parmi les objets présents les semelles découpées, la canne et le gant indiquent l'échelle de référence anthropométrique qui est donnée partout comme règle. […] Il y avait ici la possibilité de faire œuvre à partir de petites individuations ou de faillites partielles ou totales, d'inachèvements, voire procrastinations et prévarications. Ces éléments associés pourraient (auraient pu) effectivement produire de la forme. Un deuil pour un temps « perdu » qui se retrouvait ainsi intégré dans la continuité de ma production. Du fait divers vers le fait accompli. Dans le monde du crime, ce serait renoncer au grand banditisme pour devenir récidiviste dans le petit larcin.

ALLURES ET CONSISTANCES

Voilà un travail de sculpteur. Il connaît et engage des régimes de plasticité. Il adhère à l'expression même de l'immanence et des résiliences, aux inéluctables modalités du tact, il comprend dans ce qu'il donne à voir le geste qui l'a d'abord saisi – brisé parfois, soufflé, modelé... Général, *Brouillon général* le serait en effet et d'abord sous le rapport des consistances et des allures : non les seules propriétés des choses, non plus que le libre jeu de leurs qualités sensibles et expressives, mais assurément le lieu dérobé de leur intrigue, au sens d'une indétermination comme à celui d'un enchaînement de relations : une trame d'événements. Des choses telles qu'une pierre ou une cafetière en porcelaine, ce sont des exemples, des prélèvements, immobiles par eux-mêmes semble-t-il, stables dans leurs limites et leur figure, n'en possèdent pas moins une certaine voilure, une surface de portée non nécessairement externe, et sont susceptibles, disons, d'entrer "en brouillon" par le jeu des forces qui les prennent en écharpe et les intensités qui les parcourent. De sorte que les allures pénètrent les consistances, là où il nous semble qu'elles n'enveloppent que les formes.

La vitesse est à la plasticité ce que l'accélération est à l'élasticité. Certains éléments ont plus de voilure potentielle et sont capables d'être élastiques. Notre regard doublé d'un sentiment empathique les fait parler plus fortement, car en accélérant, ils agissent sur l'espace mais aussi sur le temps et ont la possibilité de nous surprendre.

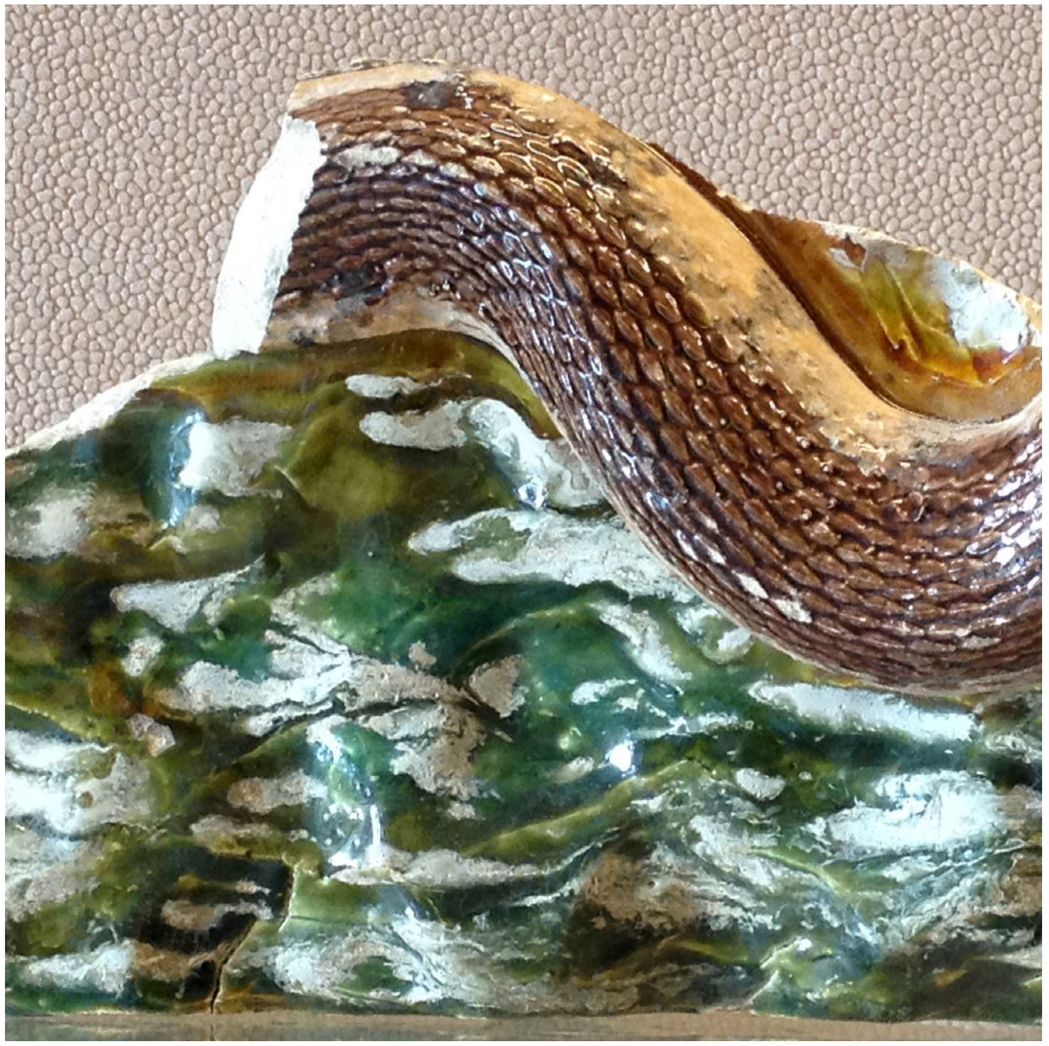
Vase en cristal thermoformé, Peter Briggs, 2019.
Fils de cuivre pris en sandwich dans du verre thermoformé, *Shelf Life*, Peter Briggs, exposition *Brouillon général*, Angers, 2016-17.
Porcelaine extrudée, 2018.
Échantillon de latex coulé sur une matrice de cire, Peter Briggs, 2018.
Miroir convexe, Peter Briggs, collection Christian et Sylvie Bonnefoi.

L'allure des choses dans le *Brouillon* entraîne avec elle un sens de la plasticité qui ne saurait se résumer aux formes données ou résultantes, qui opère en-deçà des normes dans lesquelles elles sont inscrites, en appelant aux puissances de hasard et d'usure, et de quelque façon, aux théâtre des matières. Il reste que depuis son discours esthétique, réception et donation de forme sont les deux schèmes de la plasticité. Peut-être dit plastique ce qui témoigne d'une aptitude de résistance aux forces qui s'exercent. La plasticité est en ce sens un principe d'endurance ou de résilience, ce que Whitehead nommait *consistance* d'un être, d'une chose ou d'une société, s'il est vrai que tout corps manifeste un certain degré de conservation, cependant que, du point de vue de l'artiste, il en va positivement d'une activité de cohésion. En un autre sens, la plasticité peut-être regardée comme la capacité de recevoir des empreintes, elle est de ce point de vue une disposition à la trace, une disponibilité. Ces deux lieux ou faces de la plasticité, consistance et disponibilité me semblent accueillir l'intrigue poïétique du *Brouillon*, si l'ordre des contenances ou des positions, l'*extimité* d'un monde tangible où le regard s'appuie reconduit sans cesse au secret – et peut-être à la *recette* – des malléabilités, des friabilités et des viscosités, des sécabilités et des agrégations, des coagulations et des modulations, etc. Il est de ce

point de vue une rêverie plastique qui prolonge la tradition alchimique, et sur laquelle Peter Briggs attire volontiers l'attention. C'est par exemple l'affinité qu'il conçoit pour Bernard Palissy et sa *Recette véritable*[14] ; elle sera non tant de résolution et d'effets, autrement dit enjeu de surface et de texture, s'agissant plus particulièrement de la céramique, que de confusion et d'expansion des matières, au titre finalement des puissances matérielles et des mutabilités où elles s'exercent, avec lesquelles, soit dit en passant, la pensée contemporaine renoue[15]. Car il me semble que la plasticité éprouvée dans le *Brouillon général* tempère le gouvernement d'une pensée de la forme, elle est d'abord retour aux moments thermiques, mécaniques, tactiles des liaisons. Elle implique qu'une chose commence par la relation, non pas les termes liés ou reliés, qui n'en existent pas moins dans l'assemblage et le collage. Elle indique alors un plan où les choses s'immergent et se redistribuent, plan pré-individuel ou *nature* comme le nommait Simondon. Gardons-nous de rester dans l'antichambre de ce monde et de s'en tenir à l'*exposé* comme au seuil de l'atelier.

14 Bernard Palissy, *Recette véritable* (1563), Paris, Macula, 1996. Plus particulièrement, sur l'origine alchimique des concepts de Palissy : Jean Céard, « Bernard Palissy et l'alchimie », F. Lestringant (ed.), *Bernard Palissy 1510-1590*, Association Internationale des Amis d'Agrippa d'Aubigné/ éditions SPEC, 1992, p. 155-166.

15 On verra par exemple, Jane Bennett, *Vibrant matter. A political ecology of things*, Duke University Press Books, 2010 ; également Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things*, London, Bloomsburry, 2016.



Bernard Palissy, Musée national Adrien Dubouché, Limoges.

Choses et qualités secondes soumises à variations plastiques et à transpositions physionomiques : ainsi les pièces amalgamées de porcelaine blanche et de grès noir, ces bibelots impurs et volubiles, remontage d'un ou plusieurs de ces réceptacles de porcelaine, cafetière ou autres objets « à anse et versoir » – par quoi, par où ils s'appréhendent et s'expriment. C'est là, dites-vous Peter, un « choix d'objet de seconde main » répondant à leur *capacité* d'une part : être

saisie, contenir, transvaser ; à leur génération de l'autre : « règne en tête, écrivez-vous, l'immaculée conception qu'est la production traditionnelle porcelainière », elle fait dès lors « blanc de référence mais aussi modèle ». Prendre le second pour instance ou faire du secondaire *modèle*, n'est-ce pas déjà inverser l'ordre des choses ? Seconds en effet, ce sont des objets d'emprunt et d'usage. Ils portent avec eux une conséquence que je crois décisive, un avenir paradoxal, un possible plus précisément. L'indication en serait l'allure étrangement familière que possède ce qui, délesté de ses promesses, se situe bientôt aux confins du trophée et du rebut – voilà deux figures sur lesquelles à tout moment vous appelez l'attention ; l'une et l'autre répondent d'un geste, polarisé si l'on veut – brandir ou repousser –, en tous les cas de main mise.

> *Dans les années 70 j'intitulais certaines céramiques Trophée. J'ai de l'admiration pour les étagères dans les cafés de boulistes avec leurs alignements de coupes, éclairés par la télévision qui occupe en général l'angle de la pièce. Chaque coupe est datée.*

Benjamin encore voyait dans le caractère *suranné* de ce qui appartient toujours au temps mais commence de disparaître le point de bascule poétique et politique du regard surréaliste sur les choses (objets ou lieux). Cette empreinte du temps n'est pas de celles qui marquent profondément ou irrémédiablement la superficie des objets ou l'agencement des lieux. Elle est plutôt substance déposée dans les façons d'hier, d'un hier tout proche mais déjà dépassé. Ce laps dans l'objet libère une prise qui rend à nouveau possible son expérience. Percevoir et relever la situation *critique* d'un objet ou d'une classe d'objets est une chose, l'inscrire à l'horizon métaphysique d'une « rencontre antérieure » en est une autre[16]. L'immaculée conception de cafetières anonymes mises à nu par vous, Peter – si vous me permettez cette image – me semble procéder de la première perception et de sa relève dans l'ordre matériel de la sculpture. Ces infimes fragments du monde et de tous les jours, fragments à manier et moments de choses, ne mutent pas chez vous – mutation à laquelle en appelait Breton – vers le rôle d'interprétants ou de répondants allégoriques, quoiqu'il faille restituer au travail de connexions établies par le *Brouillon*, de chose à chose, son potentiel allégorique. Leurs « latences » ne sont pas à chercher au-delà d'eux-mêmes, mais à leur contact, à leur point de gravité, à leur point de fraction, à leur point de fusion, à leur point de dislocation, en bref à même leur

---

16 André Breton, *Crise de l'objet* (1936), Paris, Gallimard, 1965.

intimité plastique. Ces collages ou concrescences de porcelaine sont ainsi d'abord pour vous effondrement d'objet et retrait fusible des matières. Bris et amalgame. Vous écrivez :

> *Ces pièces, majoritairement en porcelaine, avec des assemblages faits également par l'entremise de la pâte de porcelaine mais mélangée à d'autres substances, sont de deux natures. D'une part il s'agit de déconstructions de pièces existantes, des cafetières et autres pièces qui possèdent des anses et versoirs, découpées à la scie diamantée, et d'autre part, des modelages autographes déjà cuits, brisés et découpés. Ceux-ci sont remontés à l'aide d'une variété de terres, du grès noir et des pâtes hétérogènes de mon invention. Alors que la porcelaine sert de blanc de référence, ces pièces, une fois cuites, se déclinent en un dégradé de gris vers le noir, du pur vers l'impur, de l'homogène vers l'hétérogène, et, avec ces mélanges et la baisse conséquente de température de cuisson, des variations de plasticité. Certaines substances se liquéfient, d'autres s'écoulent légèrement puis il y a un retrait variable ; le passage par le feu apporte son lot de variations, d'accidents et de surprises, mais toujours un gain en rugosité qui accroche d'avantage la lumière. Selon la réussite des cuissons je garde des pièces ou je les démonte à nouveau, ce qui fait que certaines passent plusieurs fois dans le four avec, à chaque fois, une augmentation due à la matière qui sert d'agglomérat,*

Cafetière (détail), porcelaine et grès noir, carbure, émaux, Peter Briggs, 2019.

ce qu'on appellerait dans le royaume végétal du tissu conjonctif. Appoggiature en musique, mais interlude aussi, plus consistant. Ces pièces prennent place dans le dispositif sur l'étagère, mais aussi d'une manière plus concentrée dans deux vitrines et en d'autres regroupements ponctuels que j'expérimente actuellement. Il y a, à chaque fois, un jeu sur la sérialité de lecture que le dispositif propose, différemment, mais aussi une manière de ramener le tout dans sa globalité vers le présent (à partir de diverses occurrences de seconde main, des passés faits d'édition et de réédition) par l'intermédiaire de la cuisson qui les finalise en les renouvelant. […]

Dans mon choix d'objets de seconde main il y a toujours une partie qui sert à la préhension, ensuite un contenant, puis une partie de la structure qui permet de verser le contenu. Même dans les modelages il y a une relecture des fonctions. Pas de choses qu'on porte à la bouche mais qui servent à transvaser. À ce propos je lis et je relis le texte de Heidegger qui s'intitule Das Ting et qui prend comme modèle l'objet qu'est la cruche. Il est question de penser le passage de l'objet vers la chose. En partant de cette lecture, la déconstruction de la cafetière la ramène à l'état de débris, le remontage et la cuisson qui fixent les éléments définitivement ensemble, réinstallent une forme de choséité mais qui se définit en d'autres termes, la choséité, mais aussi chose héritée de la sculpture. On tombe dans la catégorie du ready-made assisté, le kintsugi japonais mais aussi des montages de coquillages de style auriculaire.

Les *pièces* de porcelaine combineraient donc une modalité aléthique, ce que l'on pourrait nommer une procédure de dévoilement, qui est aussi et d'abord d'arraisonnement – en quoi je comp*rends* que le texte de Heidegger que vous évoquez, ainsi que celui sur *L'origine de l'œuvre d'art*[17], soutiennent votre réflexion – et un dynamisme de formation – en quoi je comp*rends* aussi que la pensée de l'individuation, de Spinoza à Simondon et de Whitehead à Deleuze, l'oriente. D'une part, visée de ce qui réside en soi – et qui, depuis son retrait et son immobilité en appellerait au monde – et devenir de l'autre, ou passion de ce qui ne cesse pas de naître et, ce faisant, de reprendre sa naissance, d'en hériter de points en points de son trajet ; deux attitudes, deux

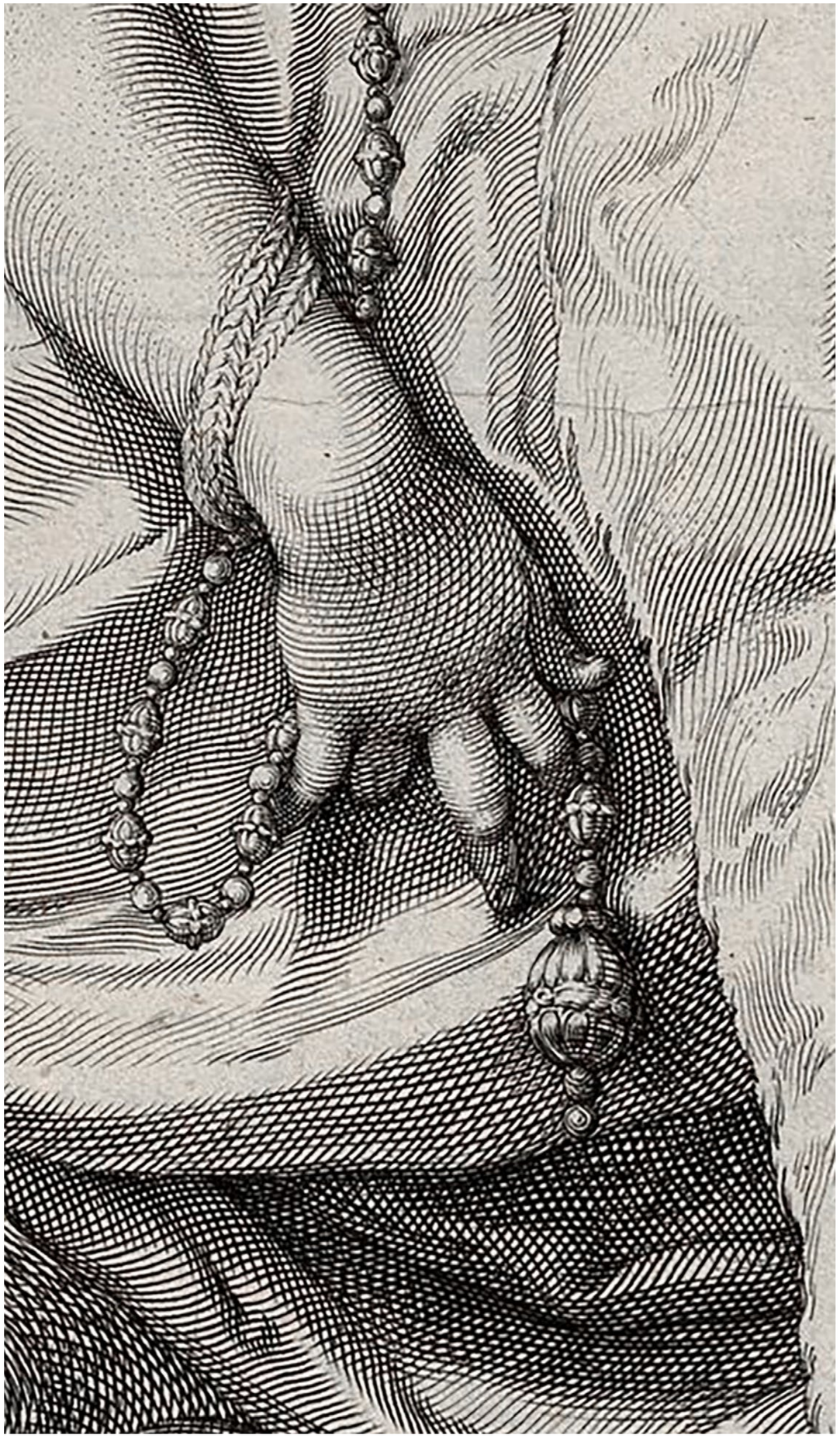
---

17 Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ? (Die Frage nach dem Ding, 1962)*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1971 ; *id.*, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege, 1949)*, trad. fr., Paris Gallimard, 1962, p. 13-98.

visées qui, pour divergentes qu'elles paraissent, se chevauchent dans l'activité de l'œuvre en ses principes d'installation et d'interprocessualité. C'est ainsi sans doute que les questions de densité ontologique et de qualité accompagnent l'issue d'un processus et prolongent le mouvement même par lequel les choses commencent à prendre pour ainsi dire, à se déterminer sinon se stabiliser.

Si on se sert du principe des céramiques comme d'une métonymie, il y a le moment de l'éclat puis des échos, des secousses secondaires qui viennent dans une suite qui redonne forme, qui reforme, et pour ce faire il y a un nécessaire surplus. Il y a deux typologies passagères de matière avec de chaque côté une fonction plastique distincte, l'une en écho de l'autre mais en surcroit, en excès, une augmentation de capitale qui fait fructifier l'assemblage à venir. Travaillant dans le frais, la partie tesson impose un choix possible de structure, la partie pâteuse donne la possibilité de le conserver, de l'arrêter au moment voulu. De créer une stase, un aspect extérieur, une surface historiée, qui correspond à un état de fait intérieur, une maniabilité comme vous le dites. Ensuite on fusionne, et une finalité en résulte qui vient avec un écart, la part du feu en surplus comme beaucoup de processus que j'emploie qui homogénéisent en finalisant. Mais cette finalité n'est souvent que passagère, en appelle à une refonte supplémentaire.

Refaire corps d'une chose, la mener vers une nouvelle issue ou stase ne va pas sans quelque extase matérielle. Voilà un procès – n'est-il pas fondamental à tous niveaux de *Brouillon général* – qui traverse les consistances. C'est cependant d'un ensemble de collaborations et de fictions, d'un *faire* préalable, d'un passif d'opérations, en bref d'une mémoire matérielle, et par là, d'une trajectoire historique dont il est pour chaque chose et presqu'en chacun de ses moments question : par remontage, par recuisson ou refonte, par réémaillage ou simplement réemploi. Ces différents desseins poïétiques me semblent porter le double sens d'une restauration et d'une intensification, d'une reprise et d'un jet. C'est aussi de ce point de vue que la pensée du *ready-made* apparaît chez vous déterminante, mais non, je crois, discriminante, encore moins axiomatique. Le sort de vos réceptacles ouvrés se jouerait, se déciderait entre une position initiale et une reprise, comme dans le mouvement de ce qui est littéralement porté à nouveau, d'une relève anaphorique de l'objet dans la chose : façon de voir un *ready-made* en effet. Le mot 'pièce' que vous employez me semble jouer à



Juno (détail), gravure,
Hendrick Goltzius, 1595

Shelf Life (détail), exposition *Shelf Life*, Galerie Scrawitch, Paris, 2013

Vues de musées romains, Villa Giulia, vase étrusque (détail),
Musées du Vatican, terre cuite de Lucio Fontana (détail),
Basilique Saint Pierre, bénitier (détail).

propos, en ce qu'il dit à la fois l'œuvre en sa façon, l'*opus operatum*, et le morceau, *piece* ou '*pezzo*' en italien, ce lambeau, ce coin de chose : ainsi des *tessons* de porcelaine avec lesquels vous travaillez. Je repr*ends* le fil de vos notes :

> *Les remontages de pièces modelées en porcelaine sont plus violents, avec un petit marteau je tape à des endroits stratégiques sachant à peu près ce qui va se produire, les failles suivent la structure que j'ai organisée au départ, la mise en morceaux suit un programme pour ces modelages qui ne passent pas en tant qu'objets méritant leur indépendance et, en tapotant sur la pièce avec un petit marteau de bijoutier, dont la panne est arrondie et le plat légèrement bombé, j'arrive, soit, avec un coup franc à séparer des morceaux soudés ensemble par les cuissons successives, soit à écraser et réduire en tessons puis progressivement en poudre si je veux, la masse d'origine.*

HAPTIQUE GÉNÉRALE

Fragment propre à l'objet façonné et cuit, figure pour son archéologie, le tesson surgit à cet instant que vous décrivez, et dans le cours des choses, tandis que la maîtrise et le hasard se partagent la main. Ils naissent du contact, si bref ou minime soit-il, d'un choc capable de durée et de modulation. Le geste du marteau peut bien répondre à un impératif de déconstruction, d'analyse en ce sens, il n'ouvre pas moins, je crois, en direction d'une phénoménalité du tact. Cependant, cette sorte d'événement limite qu'est la rupture met à jour des différences incidentes dans le milieu dur où il se produit. Un mode, l'éclat, et une trajectoire, un parcours rompu (cassure, découpe) qui constituent les tessons en soudain vestiges.

À l'échelle couplée de l'œil et de la main, les tessons offrent des points remarquables, des potentialités qui viennent après l'acte ou le décret de leur existence, arêtes, départs, méplats, convexités, concavités, échancrures… points de réversibilité du dedans et du dehors, du seuil et de la profondeur, du bord et du centre, dans l'acte d'une lecture non point géométrique mais assurément topologique. D'où, je crois, ces plans d'évidement que suivent vos pièces de porcelaine, ces lignes de crête les faisant saillir à la vue, qui ne sont pas moins lignes et plans de force que d'expression, de structure que de manière si l'on veut : il faudrait voir, du reste, à quelles figures étrangement gracieuses, à quelle *bizarrerie* – *oddities*, disiez-vous – leur silhouette, cette tournure, ce tour d'inflexion

constante les apparente. Ou au contraire à quelle construction, à quelle pensée moderniste, cette loi des bifurcations, biomorphique à certains égards, cette variation sur le départ les assemble. L'usage que vous faites des chutes (textiles aussi bien), et comme telles des découpes, par toutes les possibilités qu'elles offrent simultanément, redistribue le rapport d'un objet donné à sa figure et de cette figure à son fond, à la fois le contexte de sa saisie individuelle et la série paradigmatique dans laquelle elle s'insère, fond que l'objet préalable assurait et qui en légitimait par retour l'existence et l'usage, pour présenter plutôt un bruissement figural et textural non encore débrouillé du fond qui le pénètre, une trame, un ensemble – une société – de qualités tactiles et de consistances visuelles, à partir duquel se puisse ré-agencer une corporéité de chose sensible. Les assemblages de porcelaine apparaissent sous cet aspect comme autant de configurations ou d'ajustements permanents. Elles présentent l'épreuve ébauchée et réitérée, toujours à portée de main, d'une image solidifiée, et les concrétions de matière noire qui les tiennent, ce « tissu conjonctif » comme vous le dites si bien, se dote d'une force de prise ou de jointure quasi-organique.

Il faut ici évoquer avec vous les fragments remarquables de Rodin, ses séries et réserves d'abattis mis au travail de leurs jointures anachroniques – greffes ou marcottage sur amas de glaise ou polochon de plâtre –, et surtout ces montages intempestifs d'urnes ou de vases antiques collectés et de figures migrées, anses parfois, elles-mêmes matériau de prise et de restauration. Je vous lis :

> *Toute la panoplie processuelle de Rodin est ainsi déployée […], une traduction en plâtre fait voir dans sa blancheur les puncta à foison, les joints de moule qui sectionnent des galbes sensibles, indifférents à la sensualité des zones parcourues. Puis surtout l'assemblage par greffes anachroniques hors échelle de deux factures distinctes par un pâton amorphe, informe qui dépasse par la portée de sa signification les factures intimistes et publiques des parties à assembler. À regarder de près ce sera l'impression directe de la terre qui a réuni les deux tirages en plâtre et comporte de vigoureux coups de pouce de Rodin, une série d'impressions concaves qui ne représentent rien d'autre que le travail même de l'artiste, de son désir d'associer les deux entités par l'entremise de l'assemblage, de passer d'une facture à une autre par un élément modelé qui ne représente rien d'autre que l'assemblage, rien d'autre que sa simple nécessité.*

Assemblage : Masque de Camille Claudel et main gauche de Pierre de Wissant, Rodin, Musée Rodin, photos Musée Rodin.

Ce n'est donc pas en vertu d'un nominalisme esthétique, depuis une instance de profération consacrant l'objet déjà-là – *l'exemplaire d'une chose fabriquée*, pour être aussi précis que Duchamp – dans le domaine de l'art, que vos pièces de porcelaine, ou qu'en elles un simple fragment, voire le plus petit indice de matière, tiennent du *ready-made* ; mais processuellement d'une part, accordée qu'elles sont au principe de réagencement d'éléments précontraints, phénoménologiquement de l'autre, par le rapport forme-texture, par la figure contournée, haptique, ce modelé dans lequel l'objet s'expose et se parcourt à la fois. C'est aussi ce que la glaçure céramique qui l'immacule donne à voir de l'urinoir de Duchamp : sa matrice de réceptacle et le processus de sa fabrication. D'un mot encore, votre intérêt pour la galvanisation des surfaces, à la fois dépôt et tégument, dit bien cette connivence avec Duchamp, moins du reste quant au choix d'objets qu'au motif d'un cœfficient *ready-made* des matières et des surfaces. Vous m'apprenez notamment que les salles du musée de Roubaix qui accueilleront *Brouillon général* en juin de cette année seront peintes d'un jour très blanc, précisément recouvertes de ce pigment que vous nommez le "blanc Duchamp #2" (le blanc de référence évoqué plus haut), obtenu par concassement et érosion de chutes de porcelaine issues de modelage, jusqu'à cet

état pulvérulent et pigmentaire, degré ultime d'un cycle de reprises, de minorations et de transformations. Alors mélangé et déposé en une couche inframince sur les murs du lieu, le matériau ne disparaît pas tant qu'il ne circule, qu'il ne refait surface, en effet ; qu'il ne *passe* physiquement comme phénoménologiquement des choses visibles dont il est le résidu aux conditions de leur visibilité et de leur espacement.

Ainsi les tessons de porcelaine admettent-ils des états successifs, ils sont susceptibles d'être réduits, broyés, pulvérisés, amenant au jour le grain anonyme d'une matière émiettée ou rendue à sa fluidité de sable. Aux processus mécanique et tactile de déliaison se combinent cependant d'autres procédures pour de nouvelles liaisons, par empâtement de matières hétérogènes et cuisson. Le programme qui est le vôtre, les opérations et les médiations mises en œuvre depuis le choc du marteau et la coupe à la scie diamantée jusqu'au refroidissement des pièces sorties du four et inversement, installe les débris au cœur de l'activité formatrice. Ainsi, la relève anaphorique de l'objet – ou d'une matière – *ready-made* doit-elle être comprise chez vous à l'intérieur d'un véritable cycle génétique. Comment dire en effet ce qui se présente en sa propre *occasion* – ce possible réel des débris ou des chutes – comme occasion ou réel possible d'autre chose, d'autre formes, puissent-elles derechef se déconstruire, se briser, puissent les débris à nouveau être agglutinés et mélangés, les chutes se réorienter ? Si d'une certaine façon, de certaines façons qu'il faudrait considérer avec vous une par une, les chutes, inessentielles du point de vue qui les désigne comme 'rejet' de matière que l'imposition d'une forme laisse inévitablement après elle et de côté, apparaissent au contraire dans le fort des choses et comme déjà-là, en puissance ; si les débris se multiplient dans le mouvement d'une genèse ; si une chose vient par degré de *cohésion* ou de *dislocation* ; s'il n'est plus guère possible de distinguer la substance de l'accident, le sous-jacent de l'adjacent.

Une cruche, selon l'exemple que vous rappeliez, est chose et opération, imperméabilité certes mais aussi durée effective, exercice local de la durée. Reliant deux séquences de gestes, ceux de sa façon et ceux de son usage, la voici en acte de plasticité, produite pour contenir et verser. Cependant la cruche comme la pierre rencontrée sur le chemin ou la tesselle de céramique ramassée sur les bord de la Loire, roulée et amoindrie par le fleuve, en dépit de ce qui les distinguent, ne tournent-elles à l'intérieur d'une assiette virtuelle, selon un mouvement qui les maintient incessamment en acte d'elles-mêmes et ainsi les porte, d'occasion en occasion,

non moins à persister qu'à transiter. Ce serait la puissance plastique pour acte d'existence, leur *conatus* disait Spinoza. Ou encore leur consistance de chose (leur degré de consistance), l'une donnée, les autres modelées, à quoi Whitehead nous invite cependant à nous reporter comme à une société *et* un événement. Puisqu'une société de cette sorte, aussi réduite soit-elle, n'est pas moins que n'importe quel autre groupement prise dans une trajectoire temporelle, puisqu'un événement de cet ordre peut consister dans les dimensions d'une existence et de son destin. Ce déplacement dans l'ordre de l'expérience, qui amène à penser que les articulations du conditionné à ses conditions ne cessent de jouer tout du long (de la vie d'une chose), qu'elles sont moins ascendantes et même arrêtées qu'il faudrait le supposer, me semble inhérent aux situations et aux conduites qui animent le *Brouillon*.

Les logiques résiduelles – de ruine et de concrescence, qui y sont partout à l'œuvre, mettent en évidence et pour ainsi dire au travail le rapport instable et fluant du donné à l'œuvre, si produire en ce (ou ces) cas c'est d'abord conduire, voire reconduire, faire passer par des lignes, parfois d'anciennes lignes, d'anciennes failles peut-être, et les suivre dans la mesure où elles sont d'intensité, de mémoire, de devenirs, à tous points de vue de *conductibilité*. C'est du reste, faut-il ajouter, par logique ductile (induction, transduction, conduction) que s'est déployée la critique contemporaine du schéma hylémorphique – le concept d'une matière informée – auquel s'en tenait Heidegger dans son essai sur l'art, et dont *Brouillon général* prolonge la réflexion[18]. Par là également, la distinction entre matière et matériau est incertaine. Elle ne dépend pas de l'opposition entre constitution naturelle et institution de l'usage. Il y a toujours déjà trajet – histoire – si les matières contiennent durées et potentialités, si elles associent mémoire et devenir, pour parler comme Bergson. Il y a toujours déjà travail, diriez-vous Peter, dans la mesure où la matière-matériau ne manque ni de forme ni d'expression, ce "toujours déjà" étant affaire de plasticité.

Essentiel à la fabrique du *Brouillon*, le domaine ductile et tactile de ce que vous nommez le modelage-ruine et le modelage-réflexif est en soi l'expérience de cette phénoménalité productrice.

---

18 Gilbert Simondon, *op.cit.*, Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980. Entre autres auteurs, Tim Ingold a tiré de cette critique conceptuelle ainsi que de l'adhésion philosophique à la vitalité de la matière en tant que telle, une approche positive de la technique qui je crois n'est pas sans consonner avec la pratique de Peter Briggs, si *faire* se situe dans un geste de collaboration ou de correspondance avec les forces matérielles, visant à « délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir », et non dans le principe et la marque d'un forme préconçue et imposée : *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge, 2013, p.81.

À la différence d'une surface inscrite et dessinée, où la juxtaposition est le système qui fonde l'expression, où la taille est soustractive, irréversible, le modelage tel que je le conçois dans son ambition non représentative est une forme de consignation corrigée en permanence. Correction n'est pas le mot, il s'agit plutôt de reconsidérer. Le regard change avec les versions successives que la main propose par son intelligence un peu automatique et la fatigue de l'œil qui défraichit la perception de la relation œil/main. Le processus additif du modelage fait que des parties plus structurantes sont enterrées (pas de palimpseste) de façon à permettre la montée vers une surface qui pourrait être 'définitive'. Mais comme dans les sites archéologiques perturbés par la culture des sols, il y a souvent des remontées, des inversions de temps. La question de sa finalité, voulue ou pas, définit une stratégie d'emploi, qui tient compte d'une faillite probable : le modeleur doit savoir s'arrêter à temps pour laisser lisible la 'faillance' latente en tout modelage et mettre sa défaillance en gloire. Au moins en tirer avantage.

Conduire : *toucher* l'est exemplairement. Où, pour le dire avec vous Peter, le modelage est conduite tactile. Qui modèle procède par tâtonnement. C'est là chez vous un enjeu majeur que vous indiquez d'une expression, d'une image très belle qu'il faudrait prendre le soin de déplier à la manière en effet dont on déplie et replie une carte géographique : *fabrication comme carte des mémoires tactiles*. Voilà qu'un autre lexique s'impose, parce que d'autre gestes, voire d'autres techniques du corps, d'autres lieux poïétiques, lieux de densités ou densité comme lieu, dermes, lieu des profondeurs maigres, de l'infra-mince évidemment. En tout des mouvements sans lesquels le toucher n'a pas lieu

Twin Peaks, exposition *Brouillon Général*, Musée Saint Roch, Issoudun, 2017.

Raccolta varii cappricii, cartouche, Stefano della Bella, 1646.

et qui le confient à la durée tant il est étrange en effet de concevoir le modelage hors de son couplage dynamique au temps. Sous ce rapport réciproque, le toucher est allure. Ne faudrait-il pas alors « supposer une secrète mémoire épidermique qui conserverait à chaque nouvelle avancée de la main ou des doigts les minuscules souvenirs des avancées précédentes, ou plutôt, pour "essayer" un bergsonisme des surfaces, il faut imaginer une mémoire qui viendrait grossir le mouvement présent de son passé proche, de son ancien présent immédiat dont il était un instant auparavant une virtualité[19] ».

19 Louis Marin, « Événements de contemporanéité », *Traverses*, 1992, n° 1 : *Du contemporain*, p. 18-29, p. 22.

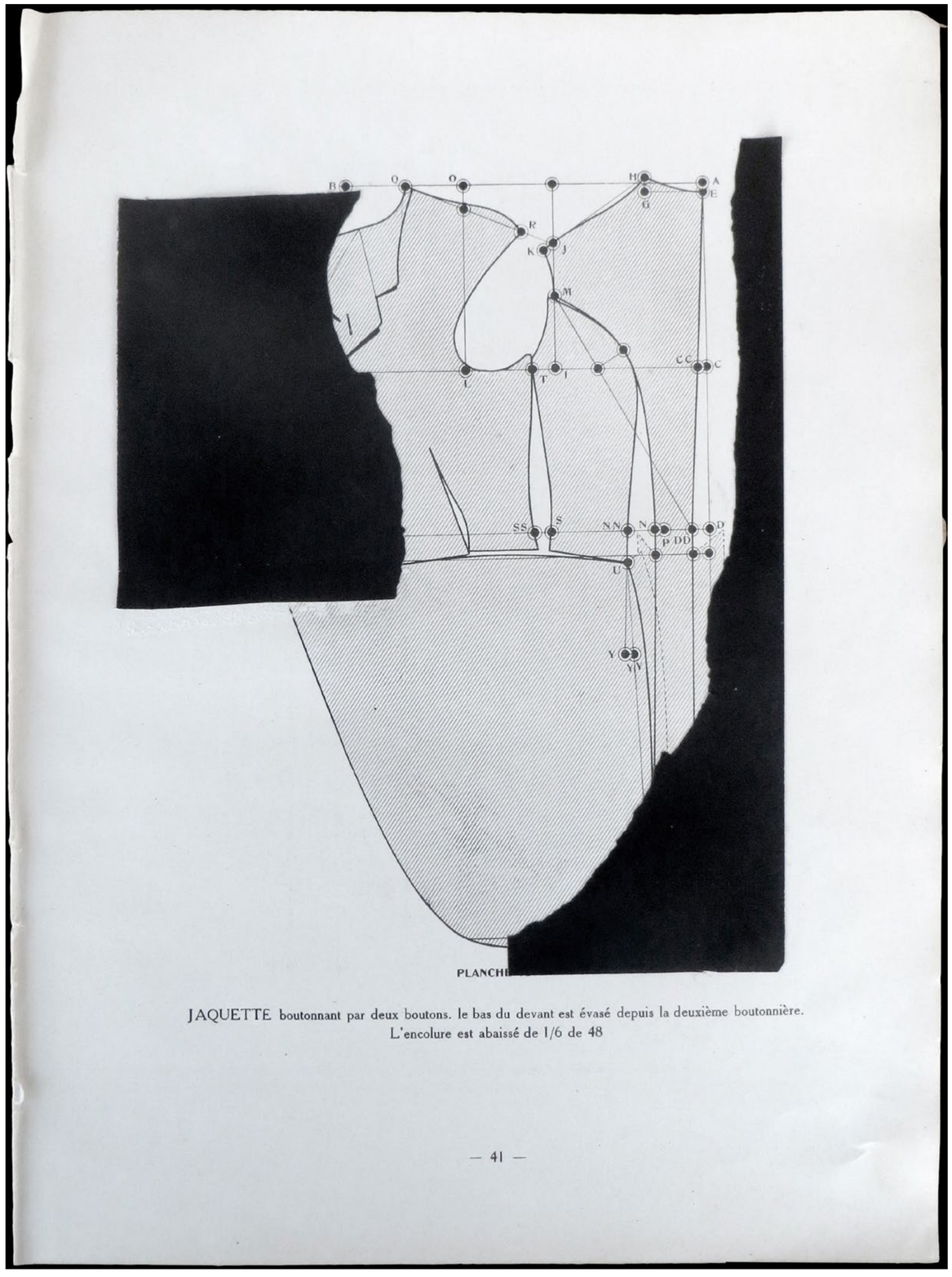
ENDS

Que les choses de Peter Briggs soient rassemblées en de nouveaux lieux, comme elles sont sur le point de l'être au musée de Roubaix, ne signifie pas moins que leur société se constitue d'occasions antécédentes et présentes en une sorte d'auto-déploiement dont le brouillon est le produit successif. Sans doute, cela ne va pas sans posséder un moment proprement tactique, au sens premier du terme : un art de l'arrangement et de la disposition – cette pensée de la maniabilité et de l'intervalle dont il a été question plus haut. Un art qui laisse tout aussi bien au spectateur le soin de la prise et le temps du récit, lui offrant la possibilité toujours renouvelée d'essayer la perception aux conditions de l'expérience esthétique. Percevoir le contour ou le rythme irrégulier de la ligne étagée de *Shelf*, et, dans l'intermittence des espacements et des pleins, dans l'*entre-choses* si l'on peut dire, éprouver ce qui fait d'un rassemblement une ébauche permanente et réciproquement. Sans doute, cette force douce émanant des choses mineures ou résiduelles du *Brouillon* se développe-elle à la faveur d'une disposition elle-même provisoire, d'une tension vitale entre le lointain et l'immédiat, l'ordre et le désordre. Ruskin eût qualifié de « *picturesque* », rappelle Peter Briggs, cette configuration irrégulière

qui porte trace dans l'existant d'un processus d'érosion ou d'une charge de maturation, à mi chemin du défini et de l'indéfini ; le terme se comprend mal tant il paraît tenir de l'humeur passé et du détail oublié, cependant qu'il nomme dans la tradition philosophique et esthétique de Ruskin, l'état paradoxal et labile du changement par lequel se rend sensible la persévérance silencieuse des choses – leur consistance. Lars Spuybrœk qui radicalise la notion – il est ainsi question d'un « pittoresque radical » – en donne une formule ramassée à laquelle les choses du *Brouillon* me semblent répondre, depuis cette poussée en elles du temps : « the picturesque, then, is the *objectified age of things*[20] ».

L'âge des choses.

Xavier Vert, Nantes, mai 2019



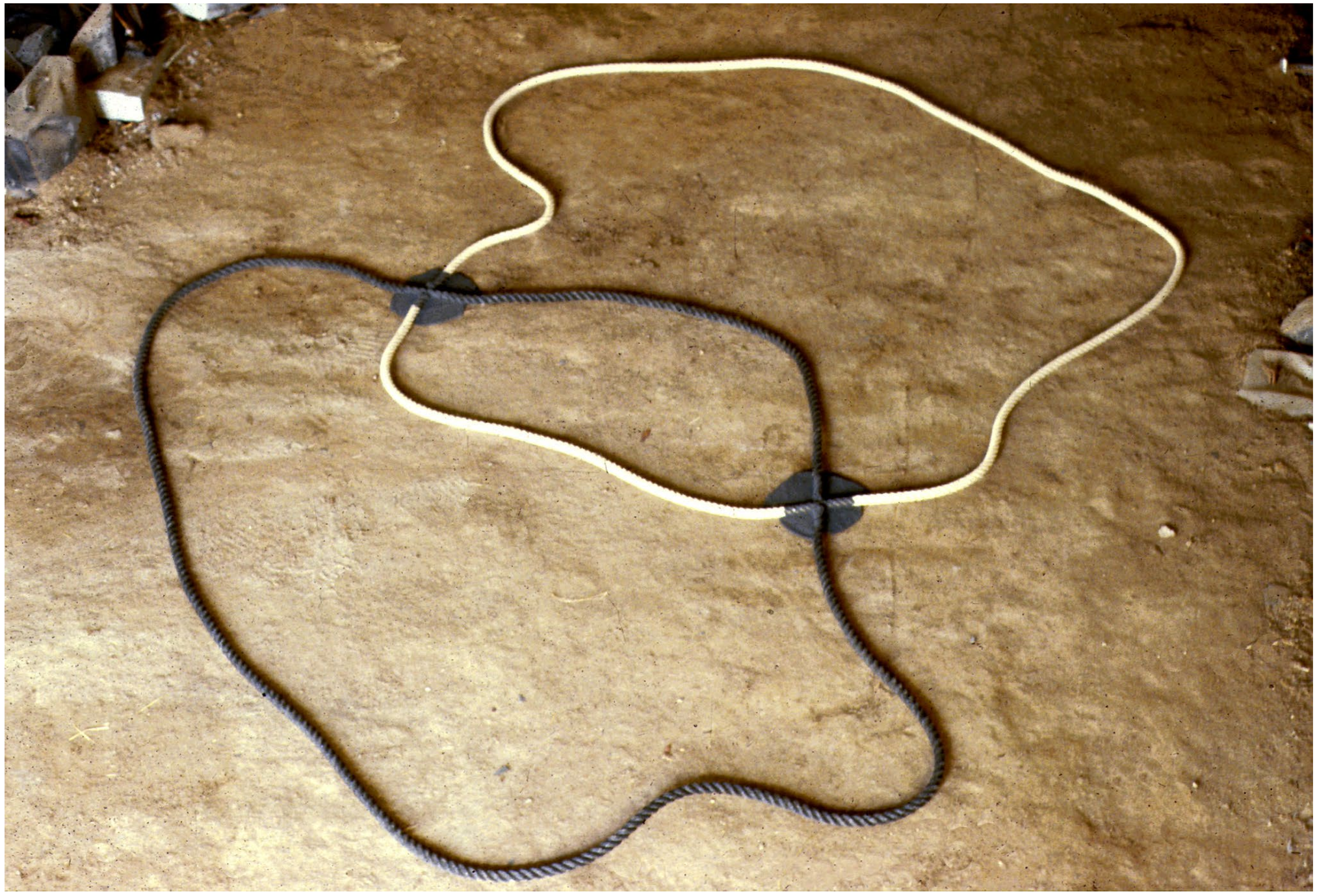
Collage sur page de livre,
série *Collages en négatif*, 1998–2019,
Peter Briggs, 2017.

20 Lars Spuybroek, *op cit.*, p. 165.

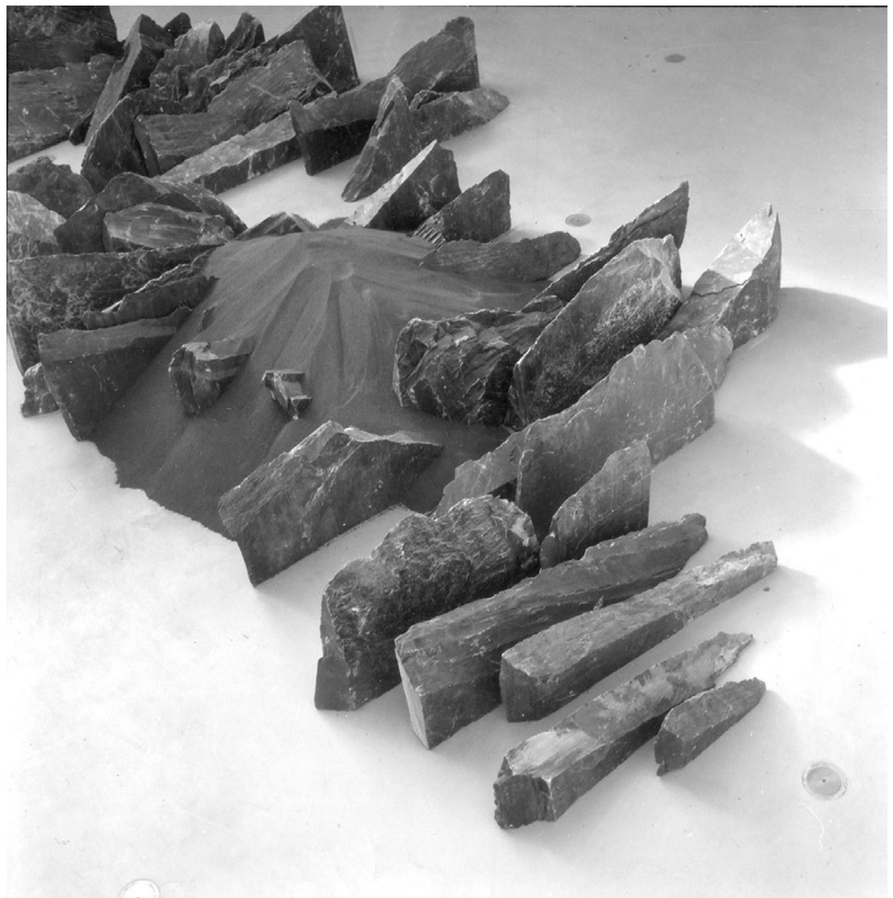
ŒUVRES

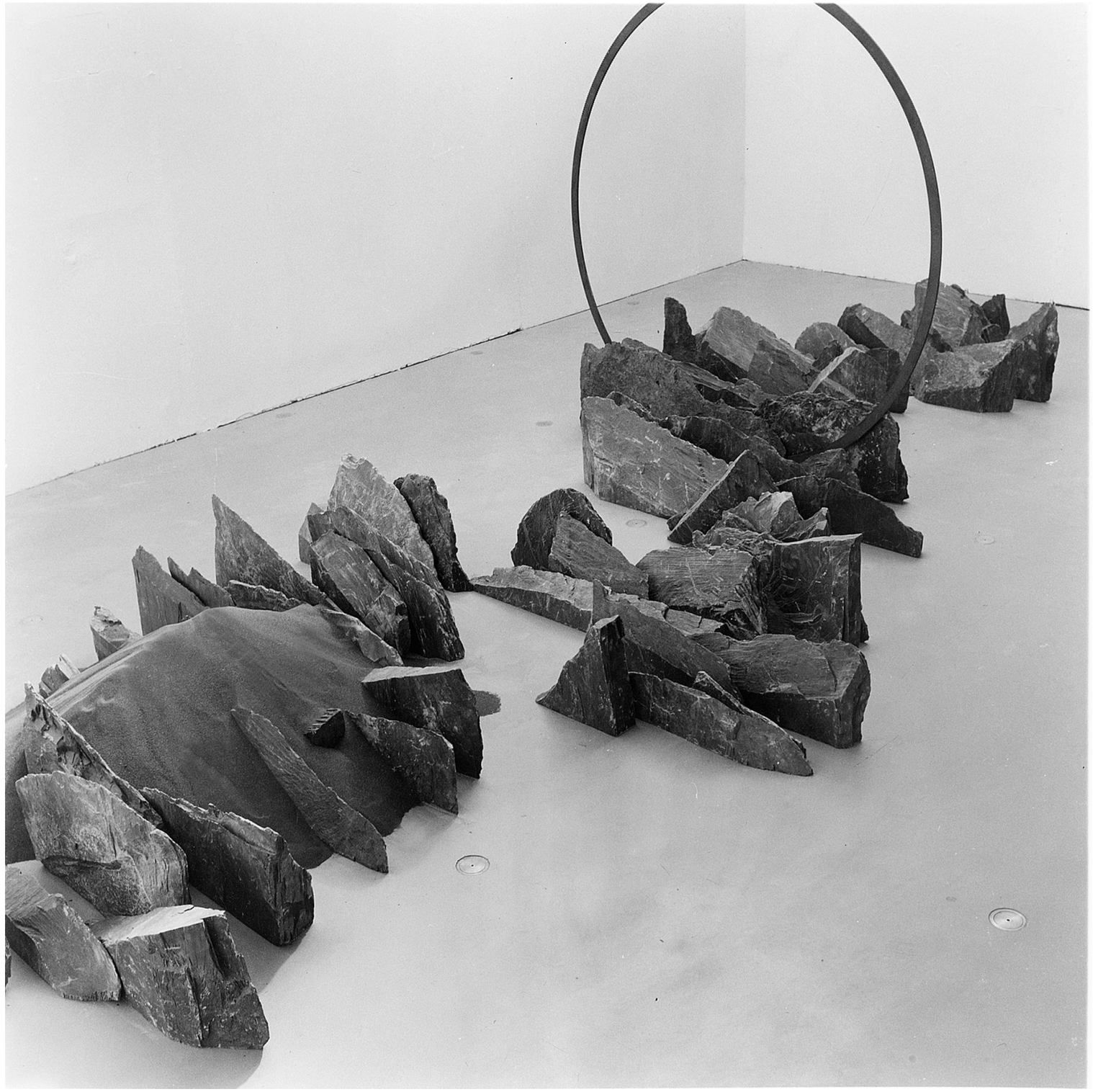
1973 - 2017

Exposition de travaux de fin d'études, Hornsey College of Art, 1973.



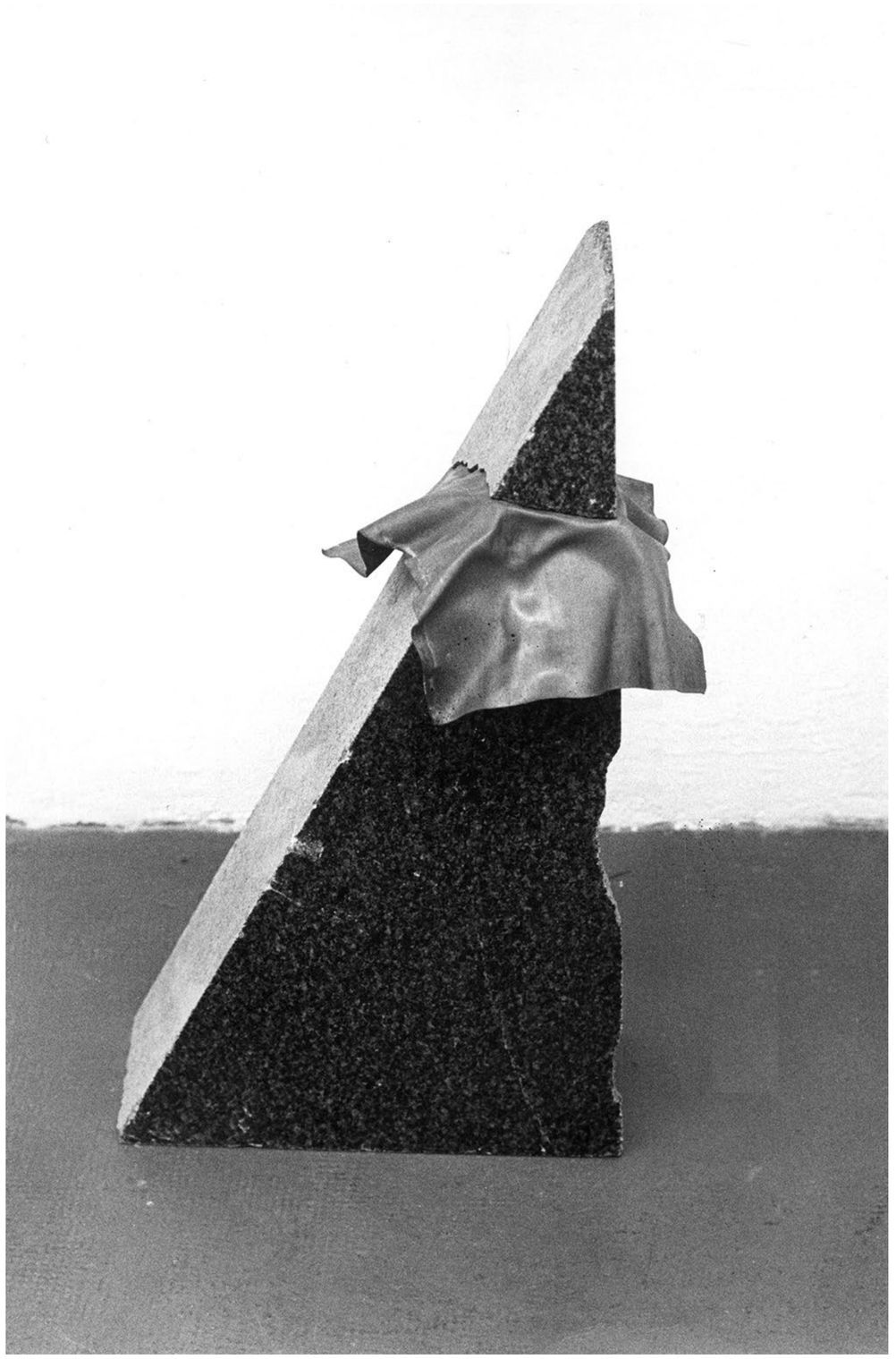
Set Theory, 1978, corde noire et blanche, résine et sable.



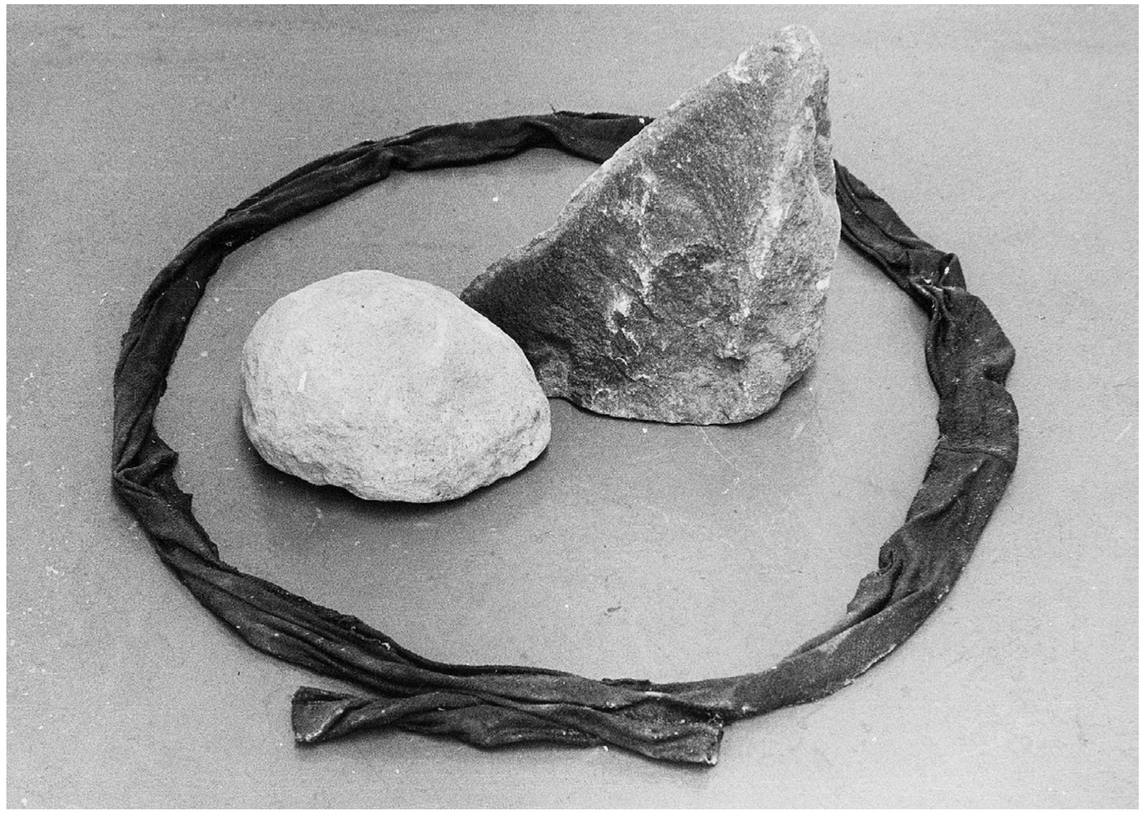


Biennale Piece, 1980.

Merci Monsieur Monier, 1981-82, acier découpé.



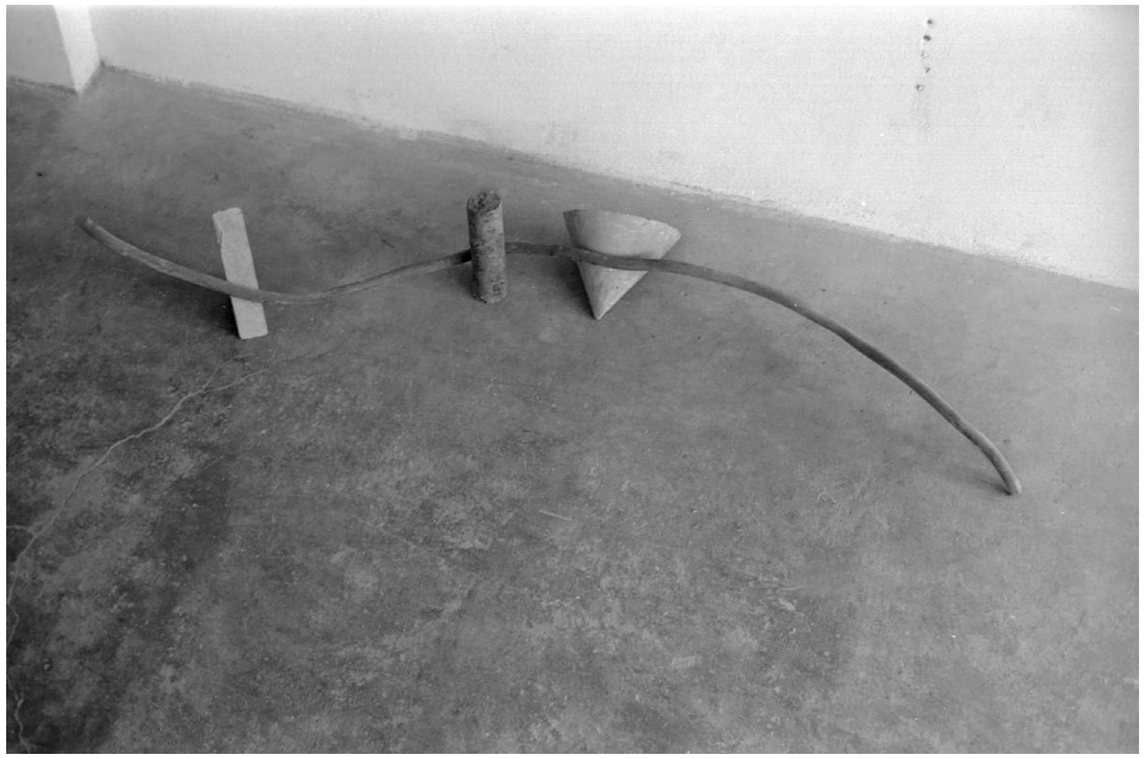
Sans titre, 1979, granit de Lanhelin et feuille de plomb.



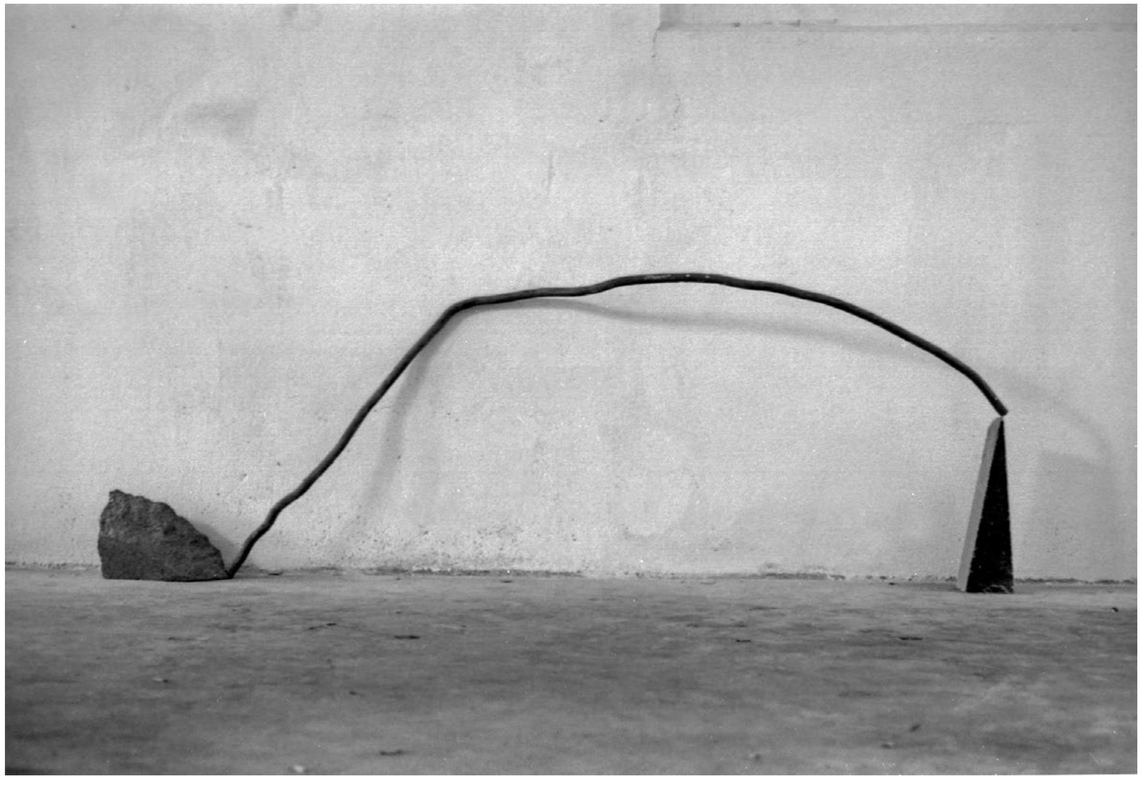
Sans titre, 1978-79, tissu imbibé de résine polyester et pierres.

Sans titre, 1978-79, ardoise et résine.

Sans titre, 1979, granit et acier.

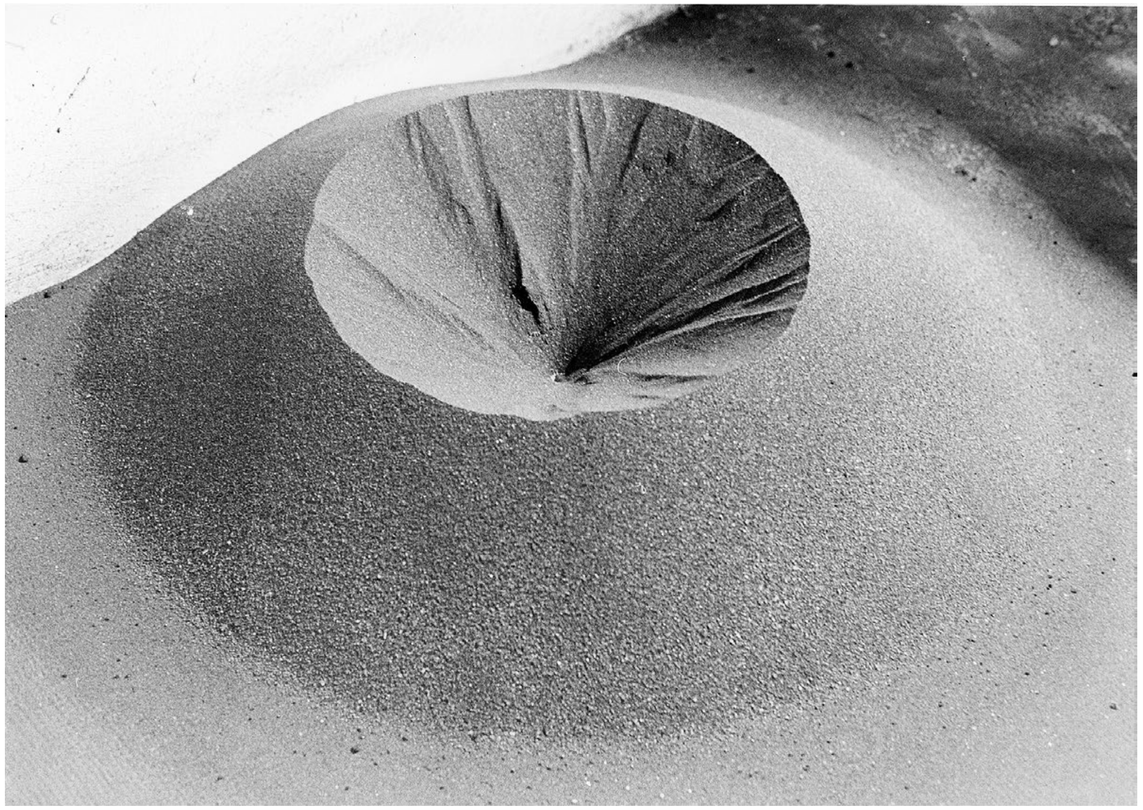


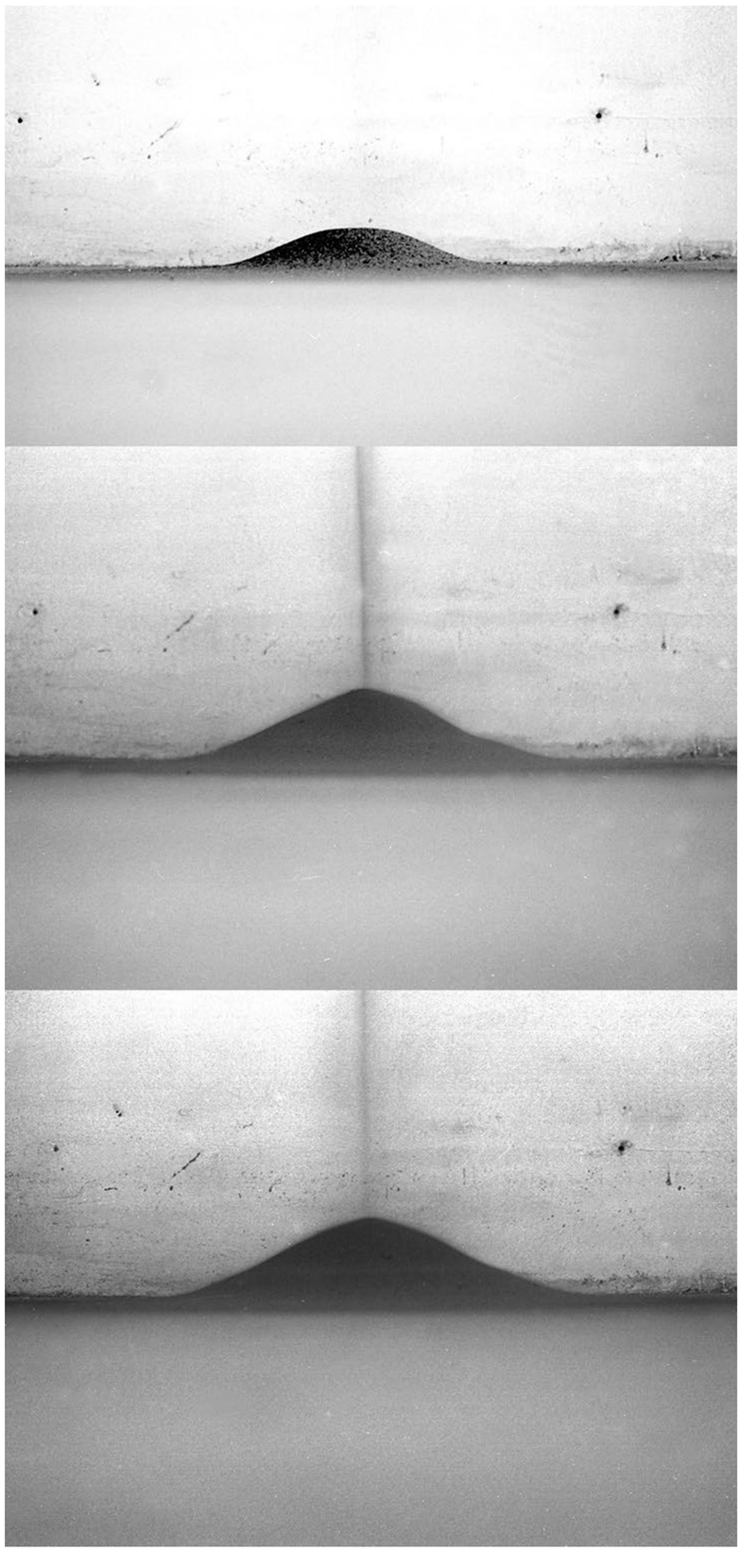
Sans titre, 1981, ciment, fer à béton, granit.



Sans titre, 1981, ardoise, granit, fer à béton.

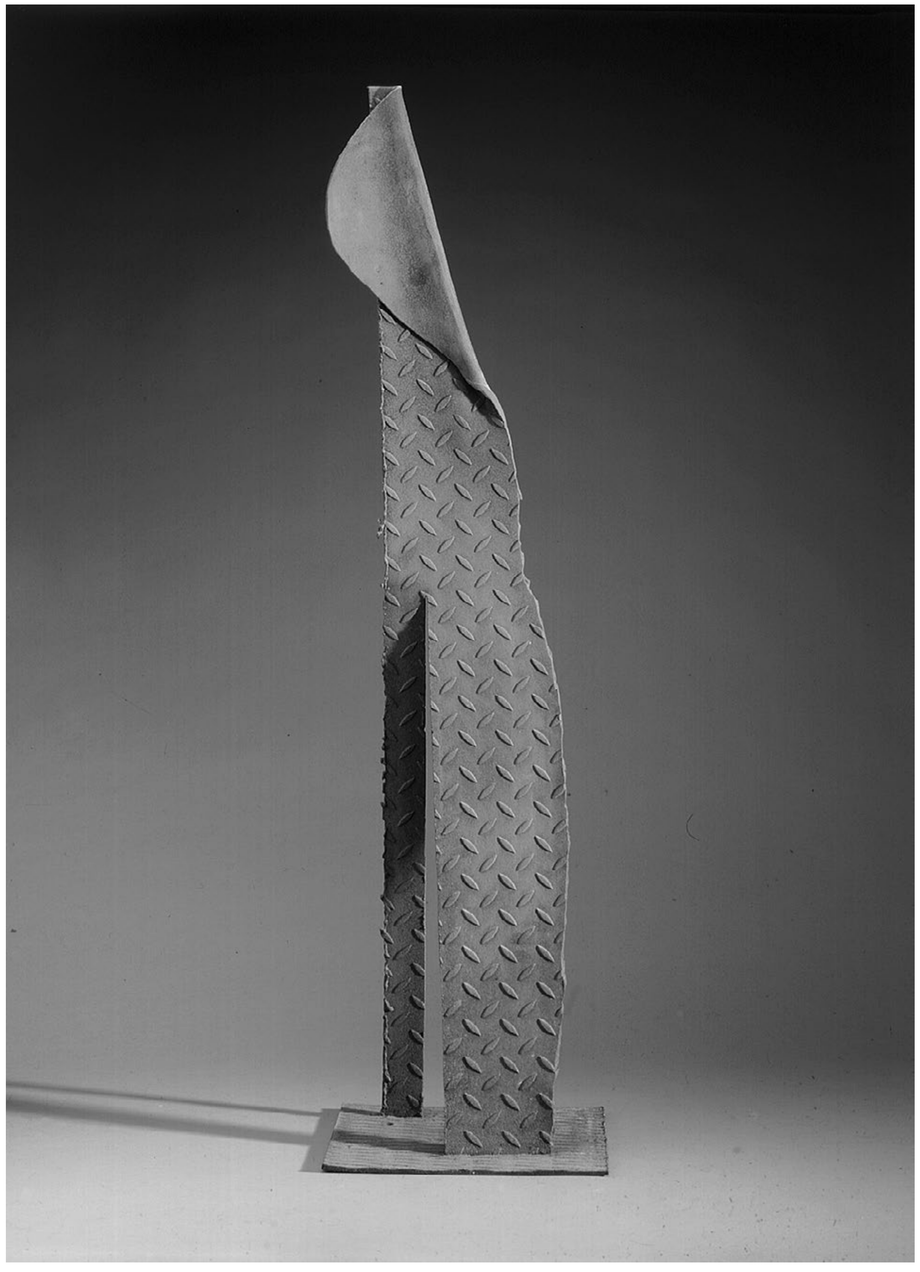
Sans titre, 1981, verre peint et rouleau de plomb.



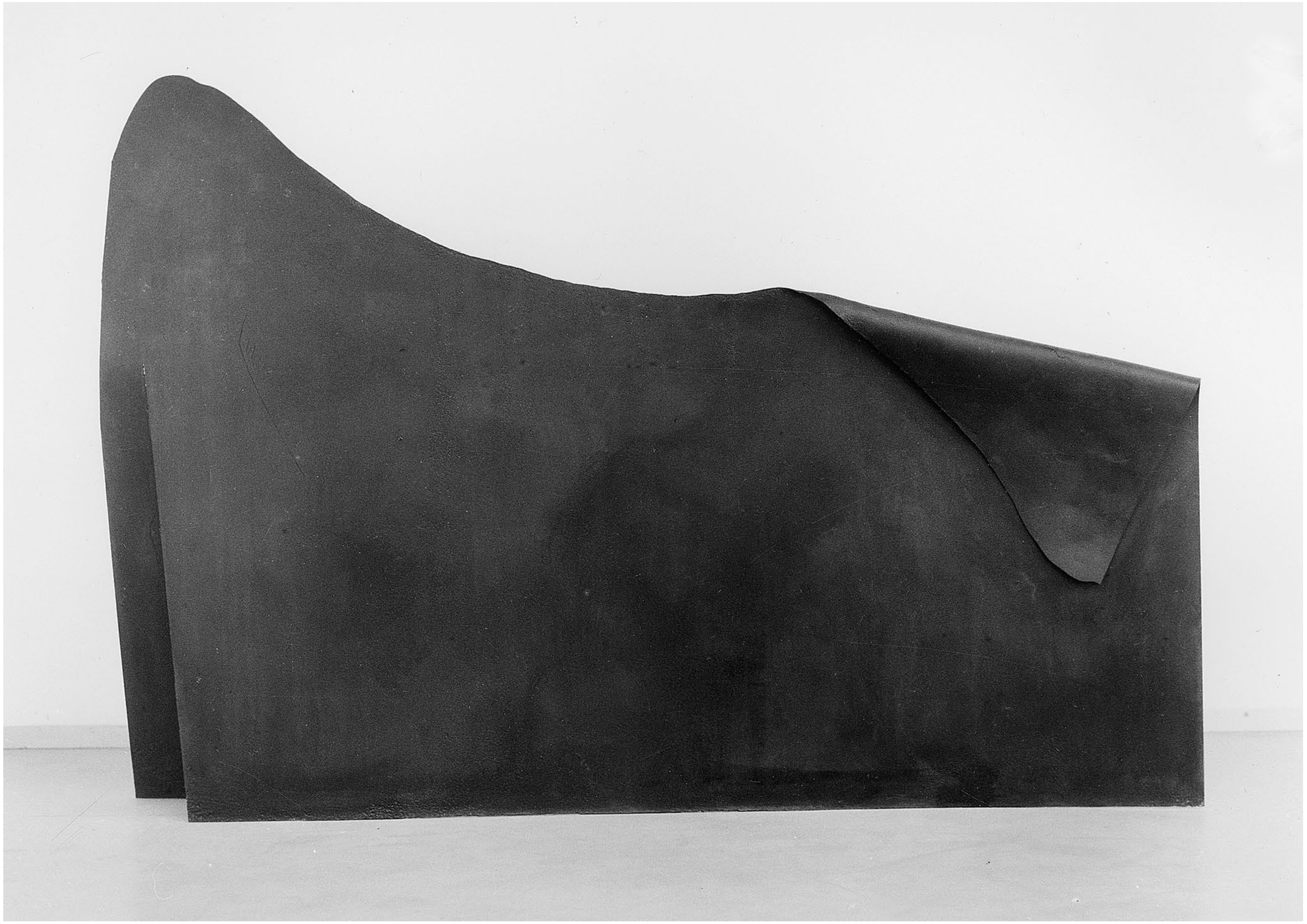


Sablier, 1981, sable de fonderie, œuvre à géométrie variable.

Treble clef, 1980, plomb coulé.



Hommage à A. G., 1980, acier rouillé.



Steel Biennale Piece, 1979-80, acier.

Over and Over Again, 1980, acier forgé et découpé.

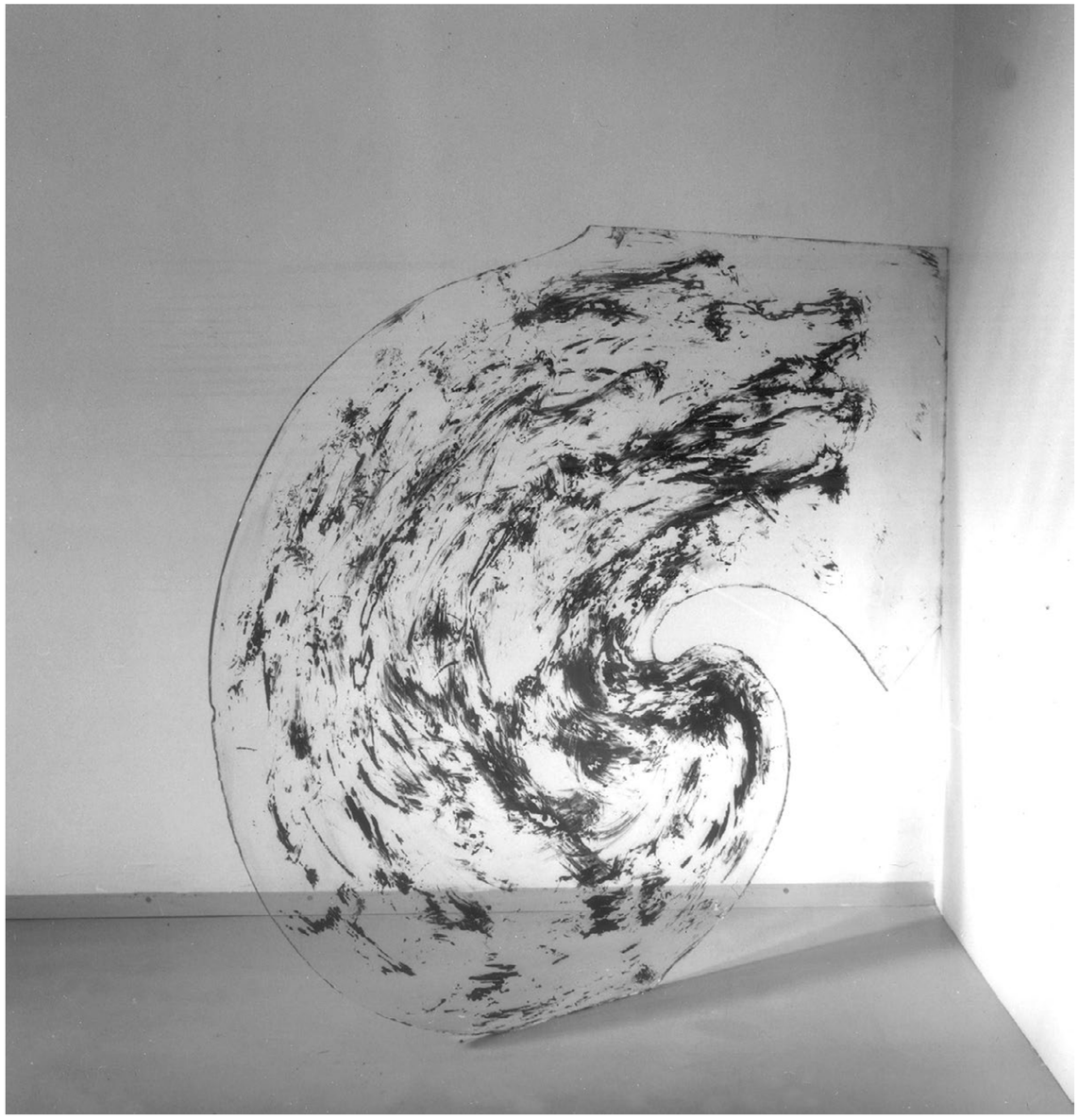
Over and Over Again, 1980, acier forgé et découpé.
Biennale de sculpture, Yerres, 2011.

Scribe II, 1982, verre peint.
Photo Bernard Renoux.
Collection Frac des Pays de la Loire.

Penknife, 1981, verre peint.
Collection du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

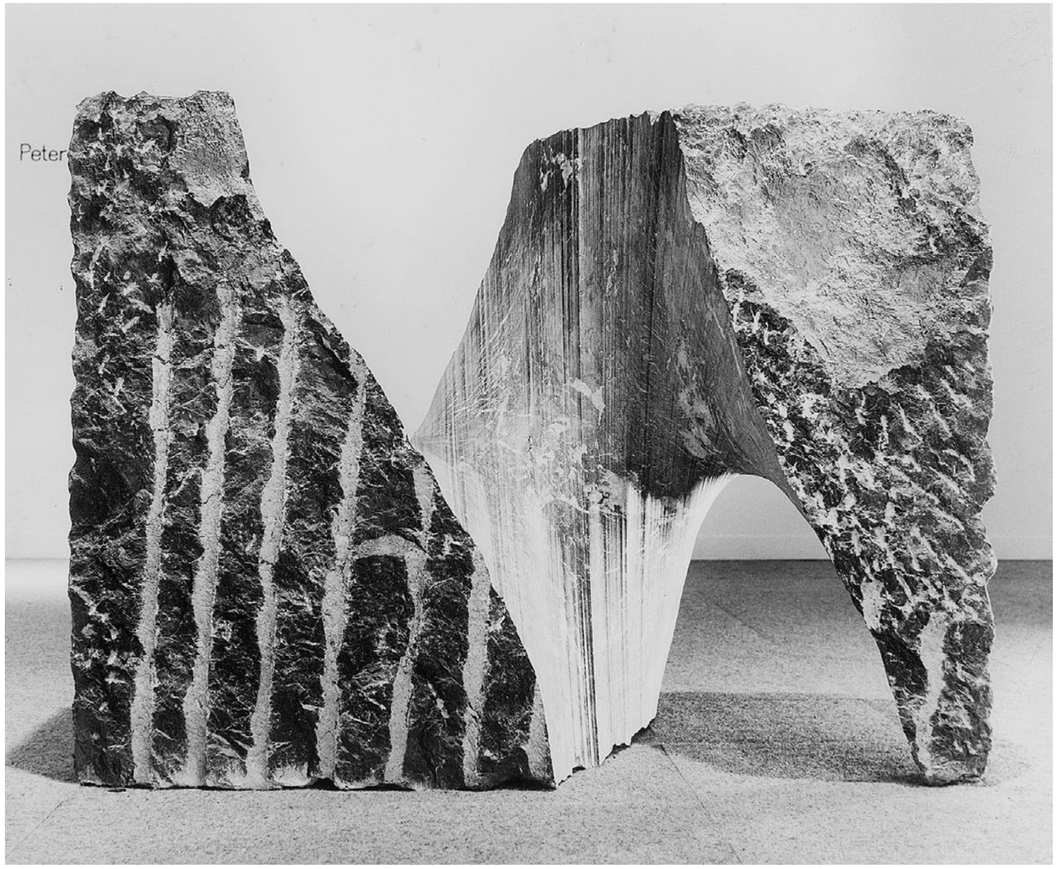
Sans titre, 1981, verre peint.

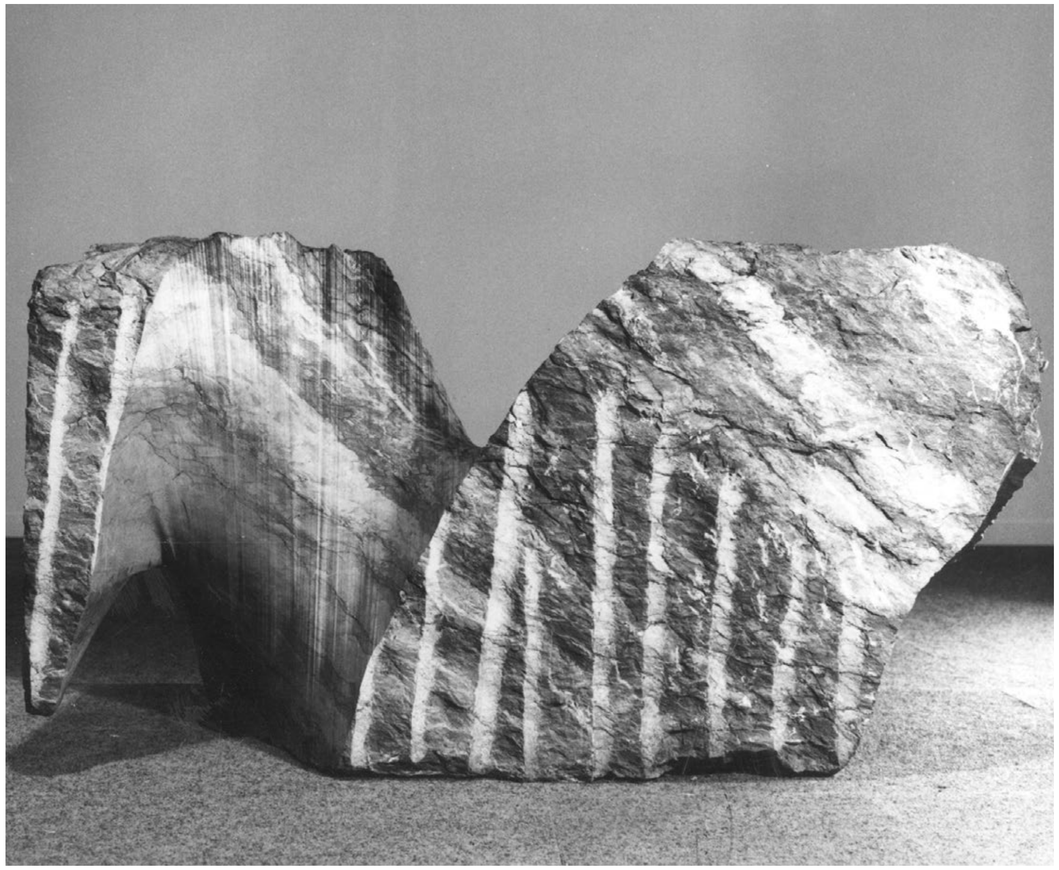
Sans titre, 1981, verre peint.



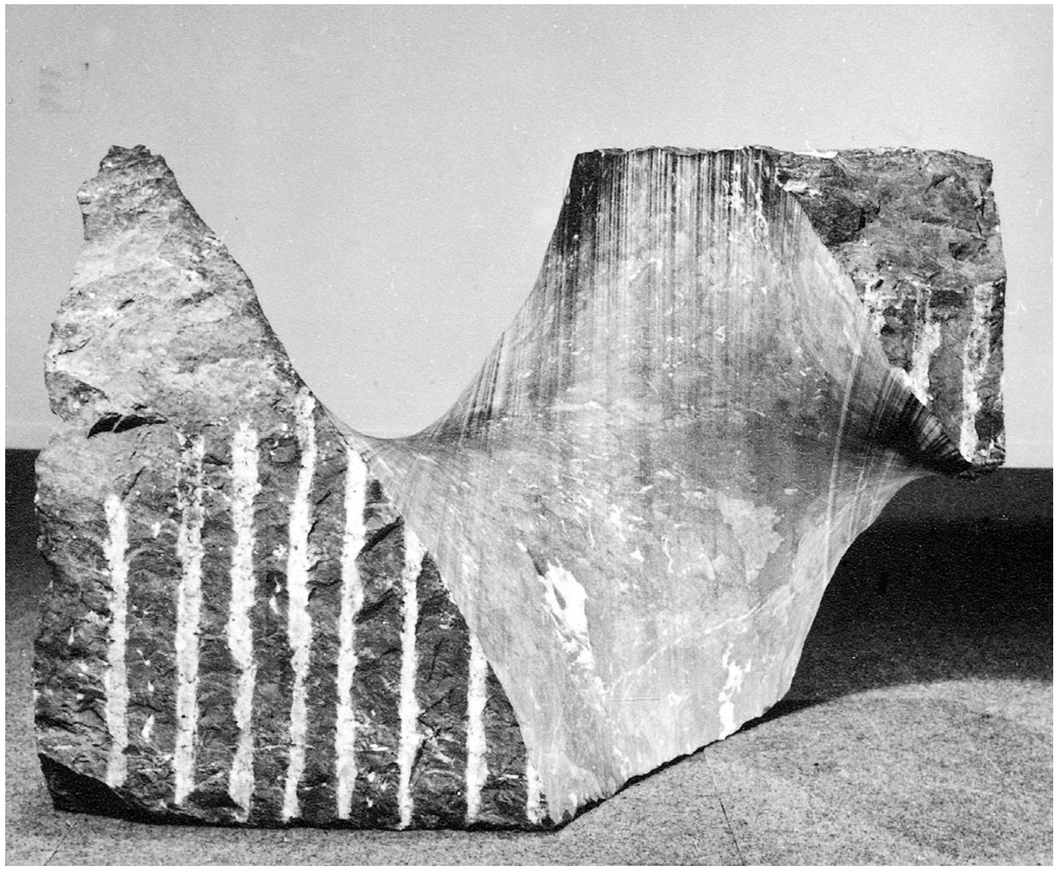
Glass Biennale Piece, 1980, verre peint.

Sans titre, 1979, verre, tissu, résine polyester, poudre de fer.



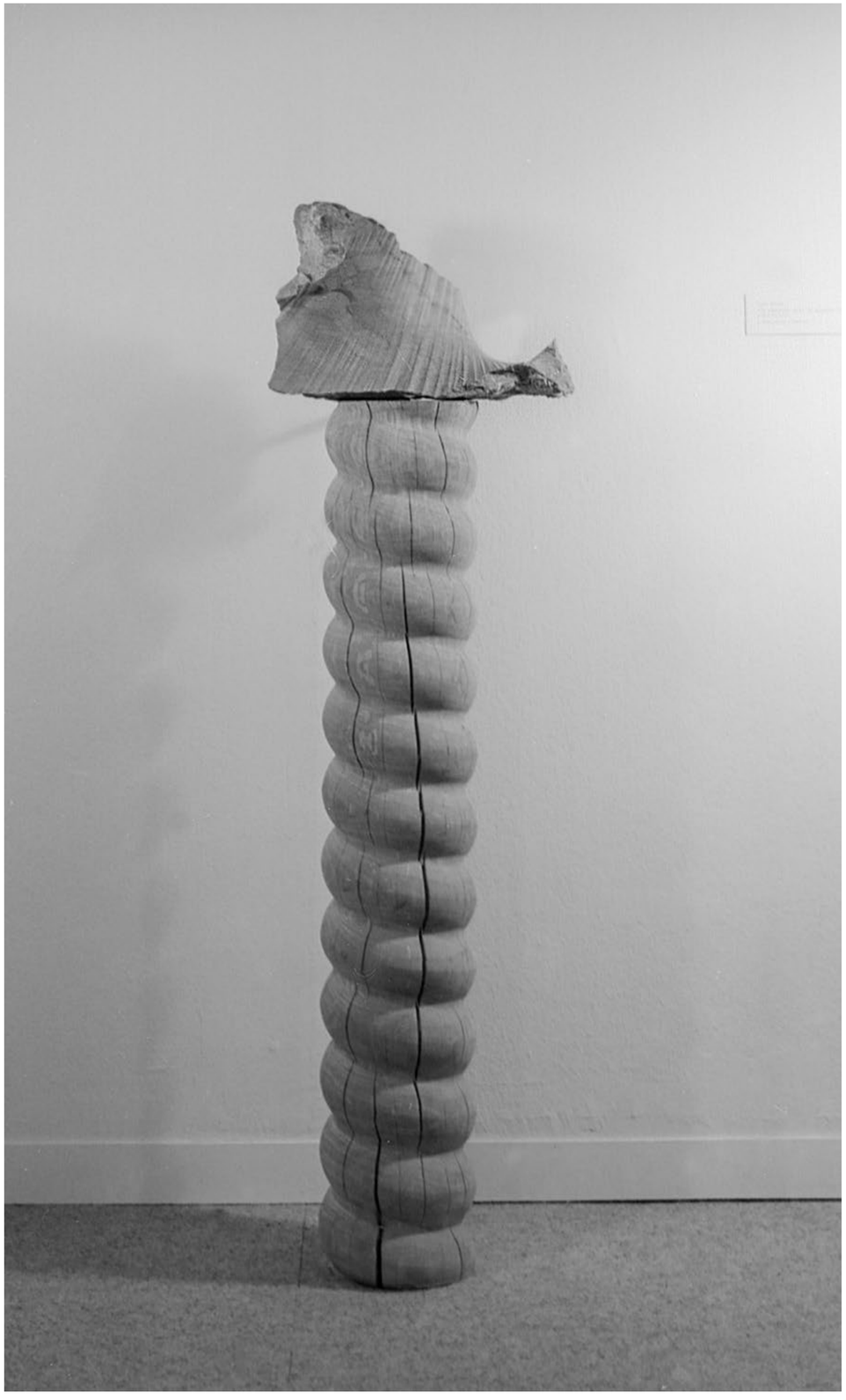


Three of Three, 1981, marbre de Louverné.

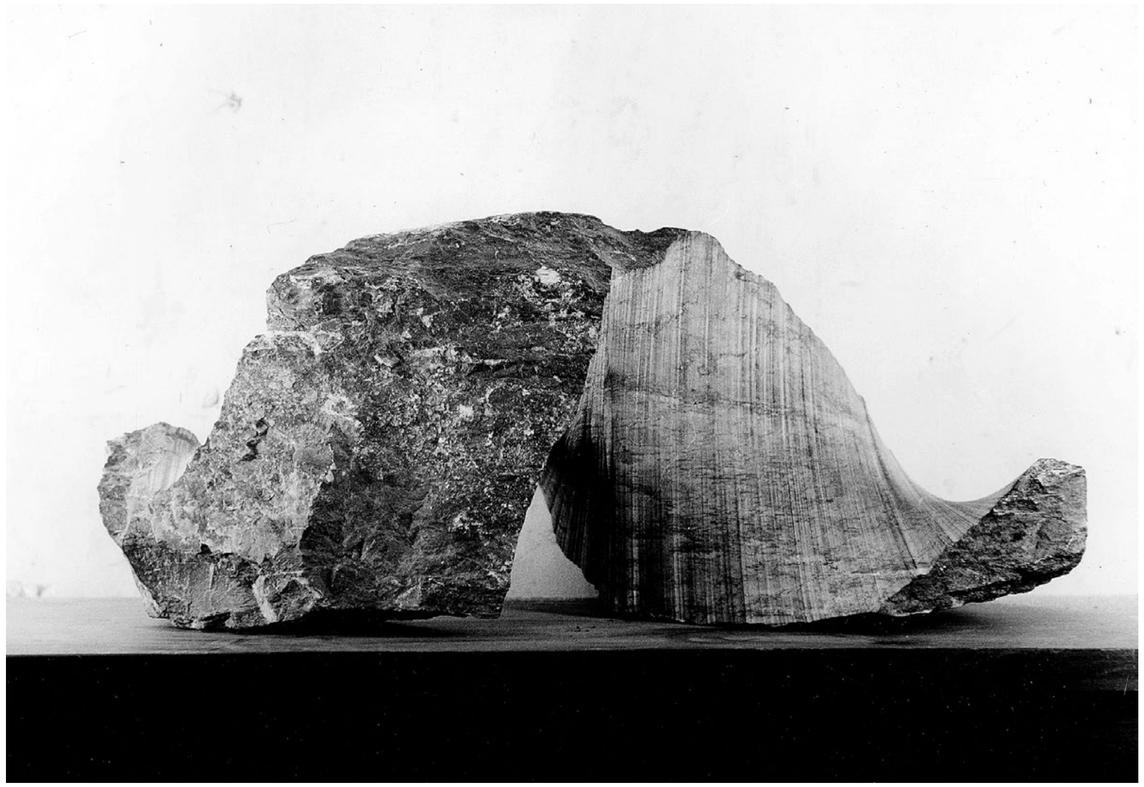


One of Three, 1981, marbre de Louverné.
Collection Musée national d'art moderne.

Two of Three, 1981, marbre de Mayenne.
Collection Frac Limousin.



Pink Horizontal Twist on Salomonic Column, 1981,
marbre de Louverné et bois.



Over and Over, 1981, marbre.

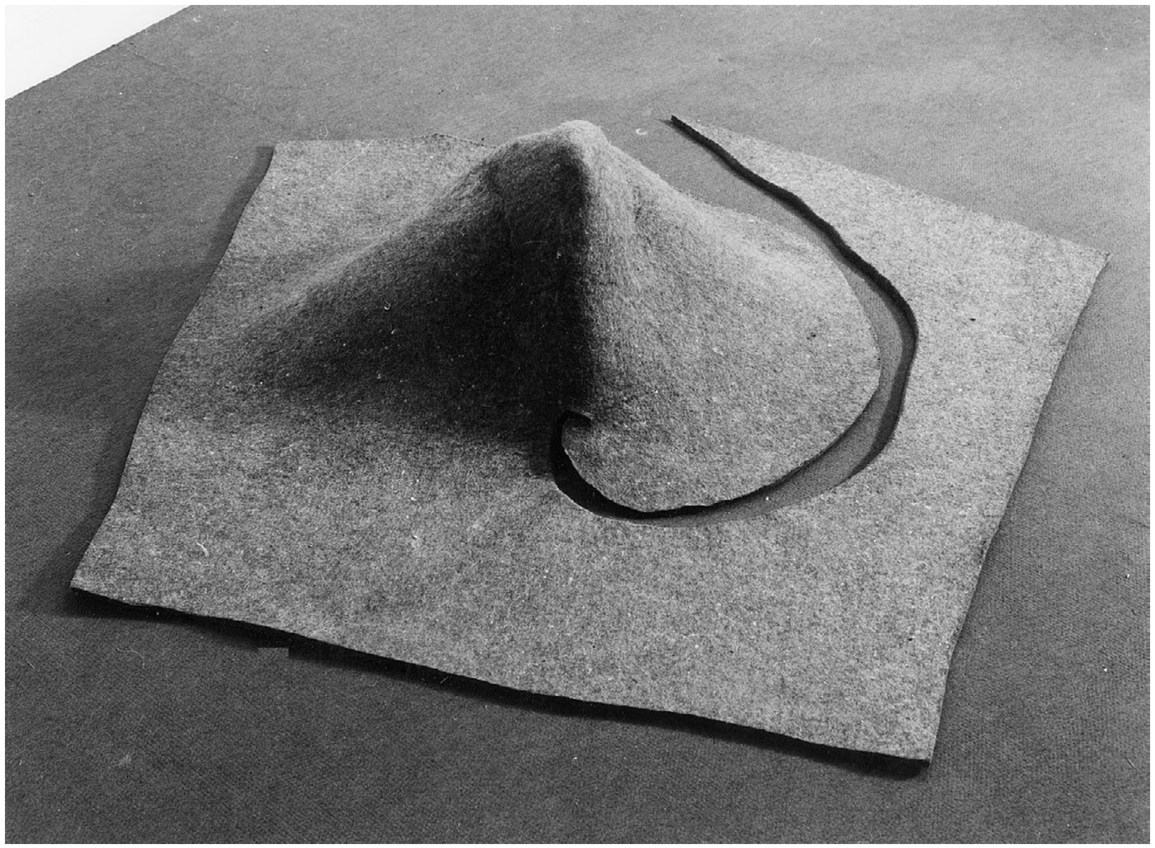
Sans titre, 1980.

Vue d'exposition, galerie Chantal Crousel, 1983.

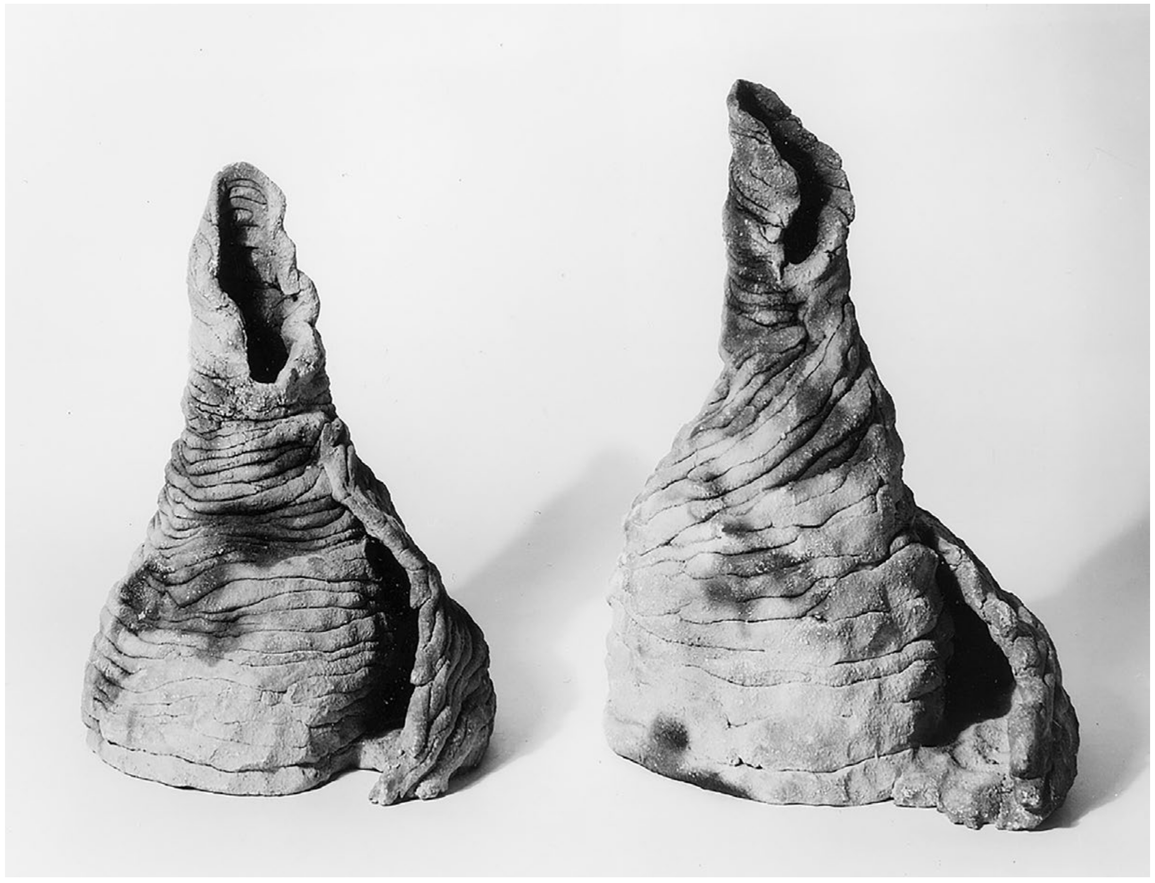
Recto-verso, 1983-84, cuivre forgé.
Collection Fonds national d'art contemporain.

Olympia with Doubled up Legs, Olympia, Olympia with Rivets, 1983-85, cuivre martelé.

Articulation, 1984, bois et cuivre.



Passer sous silence, 1985-86, feutre apprêté.



Fours, 1984, terre chamottée.

Four royaliste, 1984, terre chamottée.

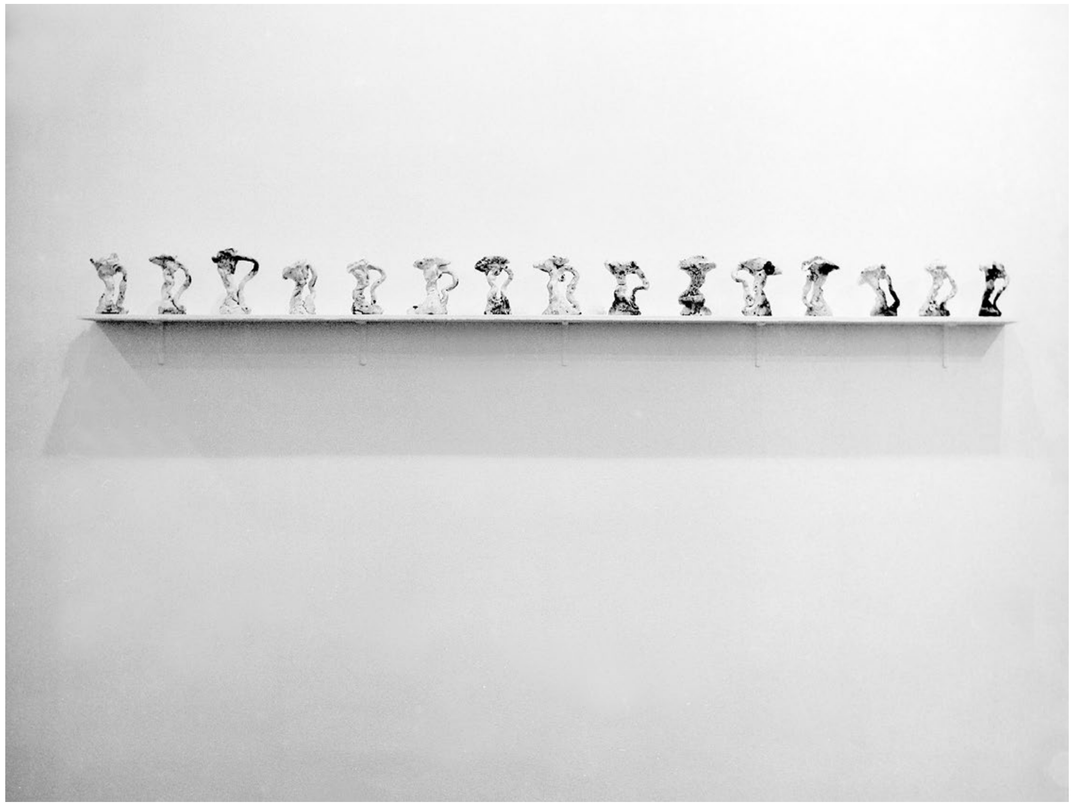
Four, 1984, terre chamottée.

Sans titre, 1984, cuivre, béton, plomb.

Tas, 1984, cuivre.

Bigorne-tricorne, 1985, bronze et socle en sapin.
Photo Didier Morin.
Collection Musée des beaux-arts de Montréal.

Silver Trophy, 1984-85, porcelaine argentée à la feuille.
Photo Didier Morin.
Collection Roy Heenan, Montréal.



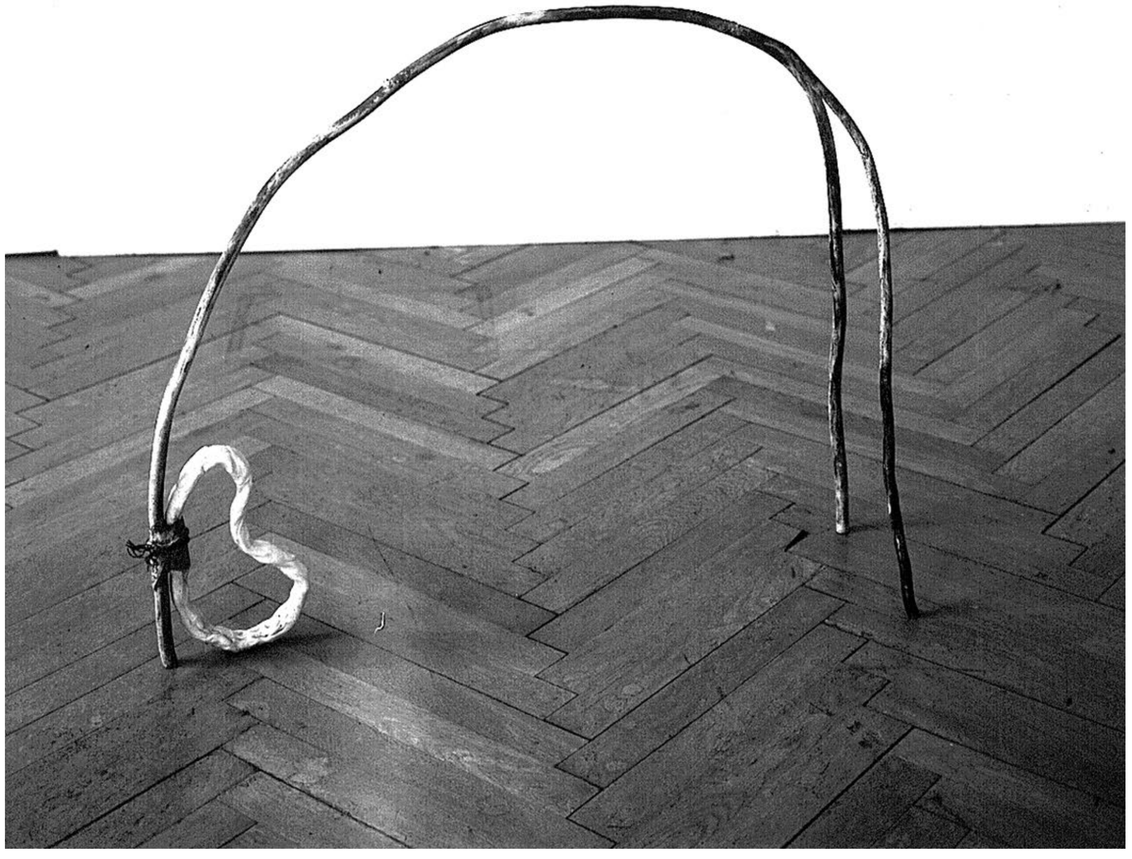
Pots à feu (thinking about cantharellus), 1984, porcelaine.

Pots à feu, 1983-84, porcelaine.

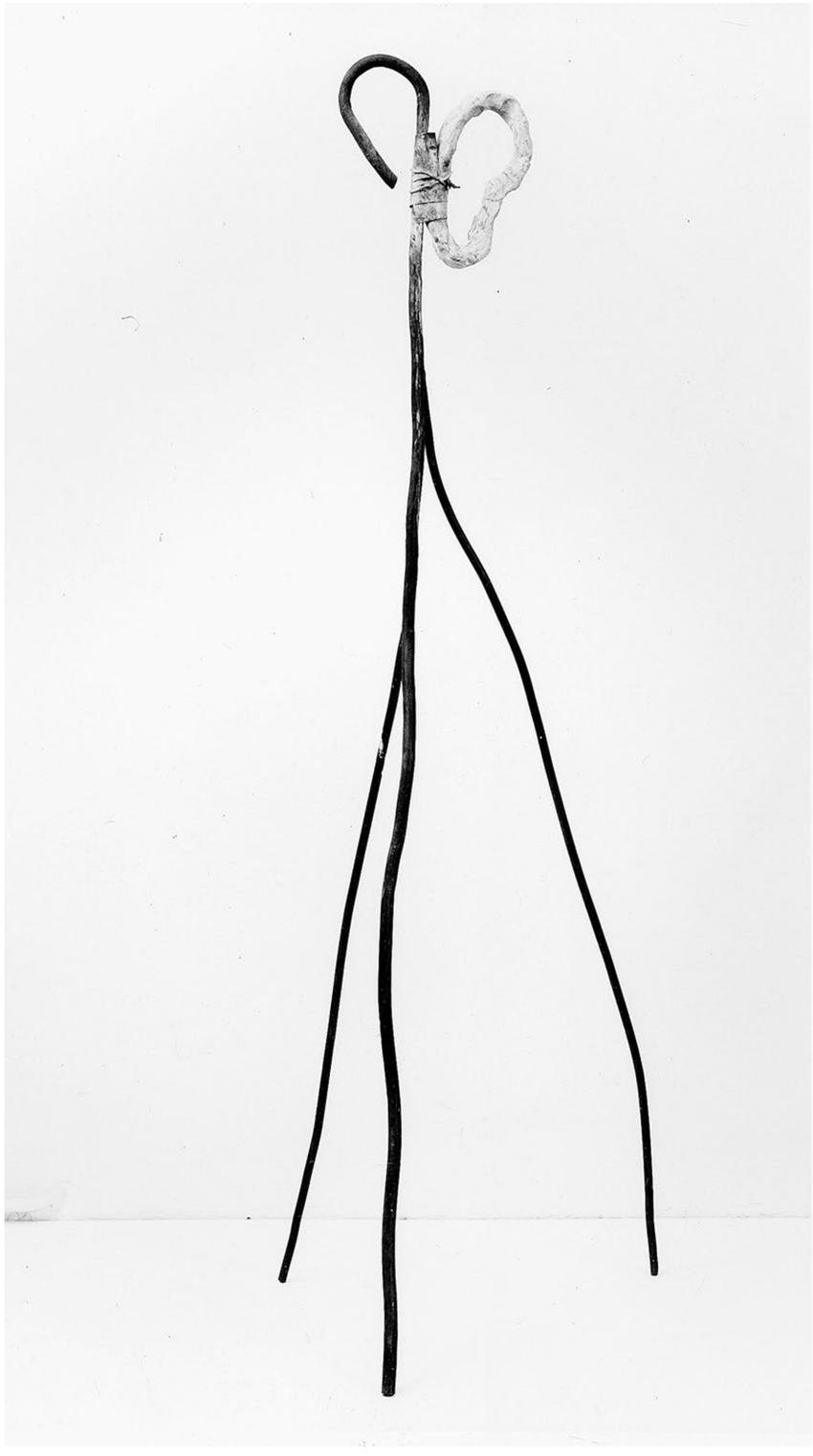
Pots à feu, 1984-85, porcelaine.

Illuminated Sculptures 1, 2, 1987.
Photos Jean-Baptiste Darrasse.

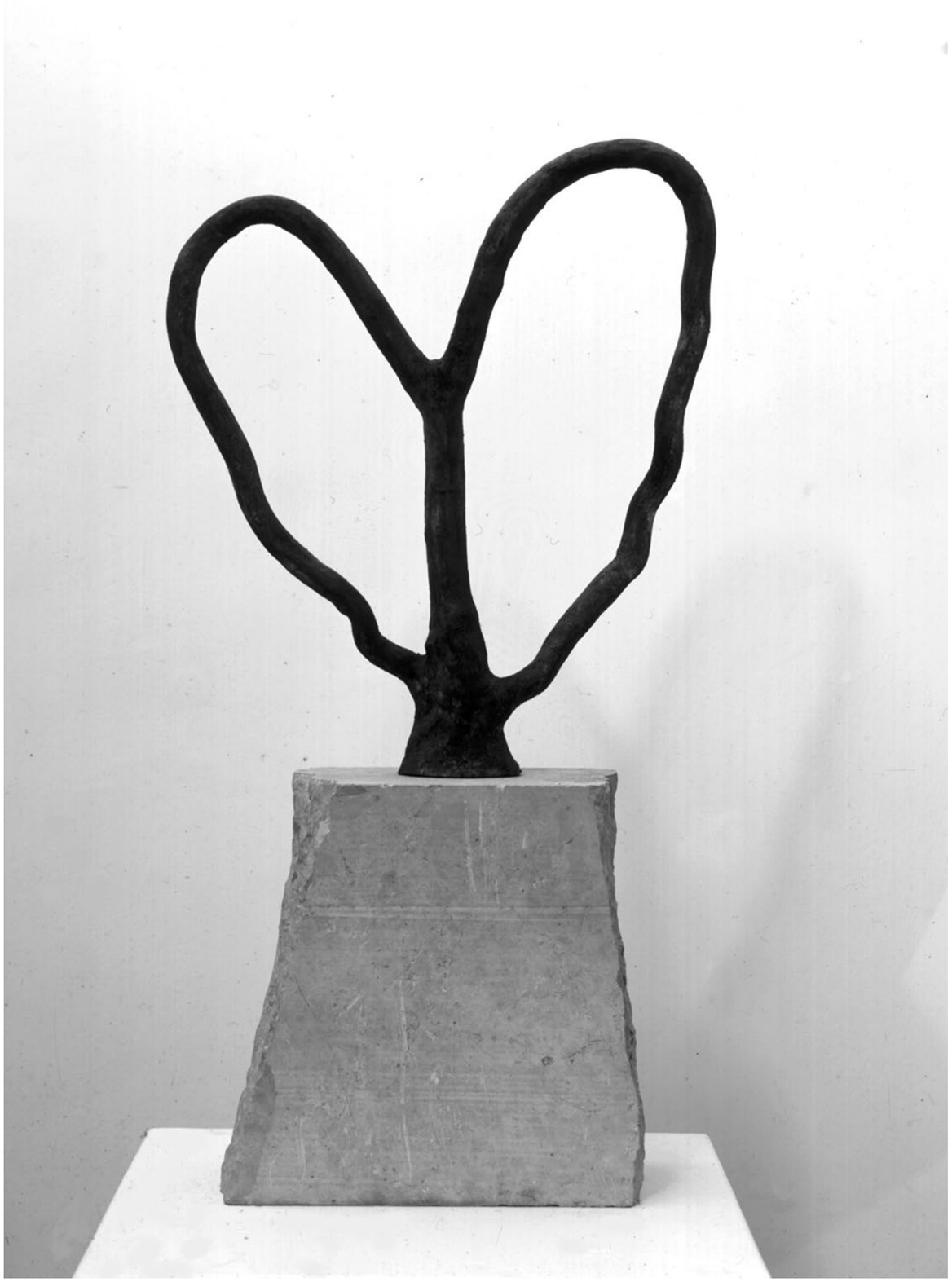
Illuminated Sculptures 3, 4, 1987.
Photos Jean-Baptiste Darrasse.



Earthed, 1985-87, cuivre et porcelaine.
Photo Didier Morin.



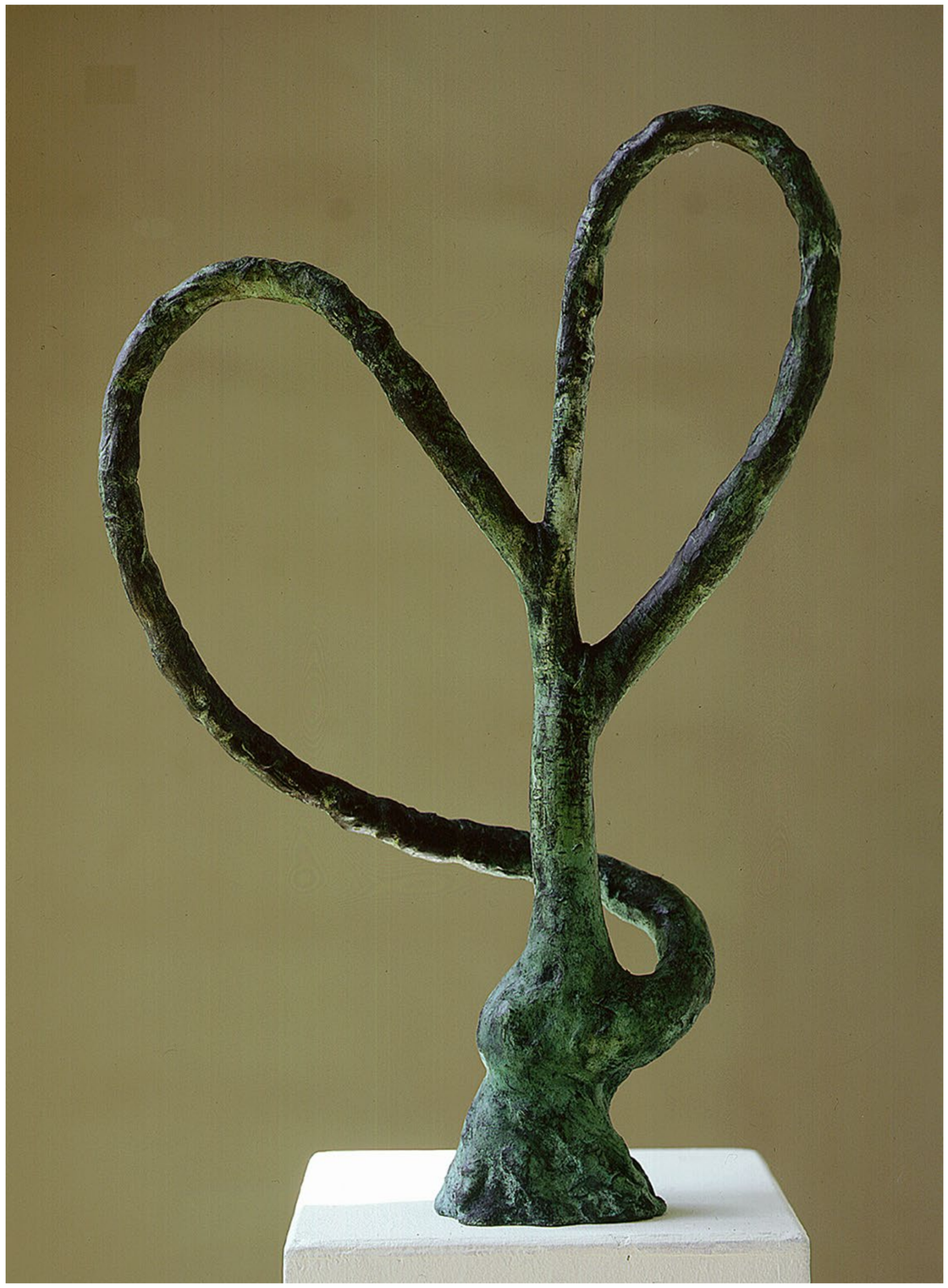
By Hook or by Crook, 1985-87, cuivre et porcelaine. Photo Didier Morin.



Making Amends Meet, 1985, bronze, tirage unique, cire et bois perdus. Photo Didier Morin. Collection particulière.

Fier de l'être, 1988-89, fonte de fer et grès. Photo Jean-Baptiste Darrasse.

Cul-de-sac, 1986-87, bronze, tirage unique, cire et bois perdus.
Photo Didier Morin.

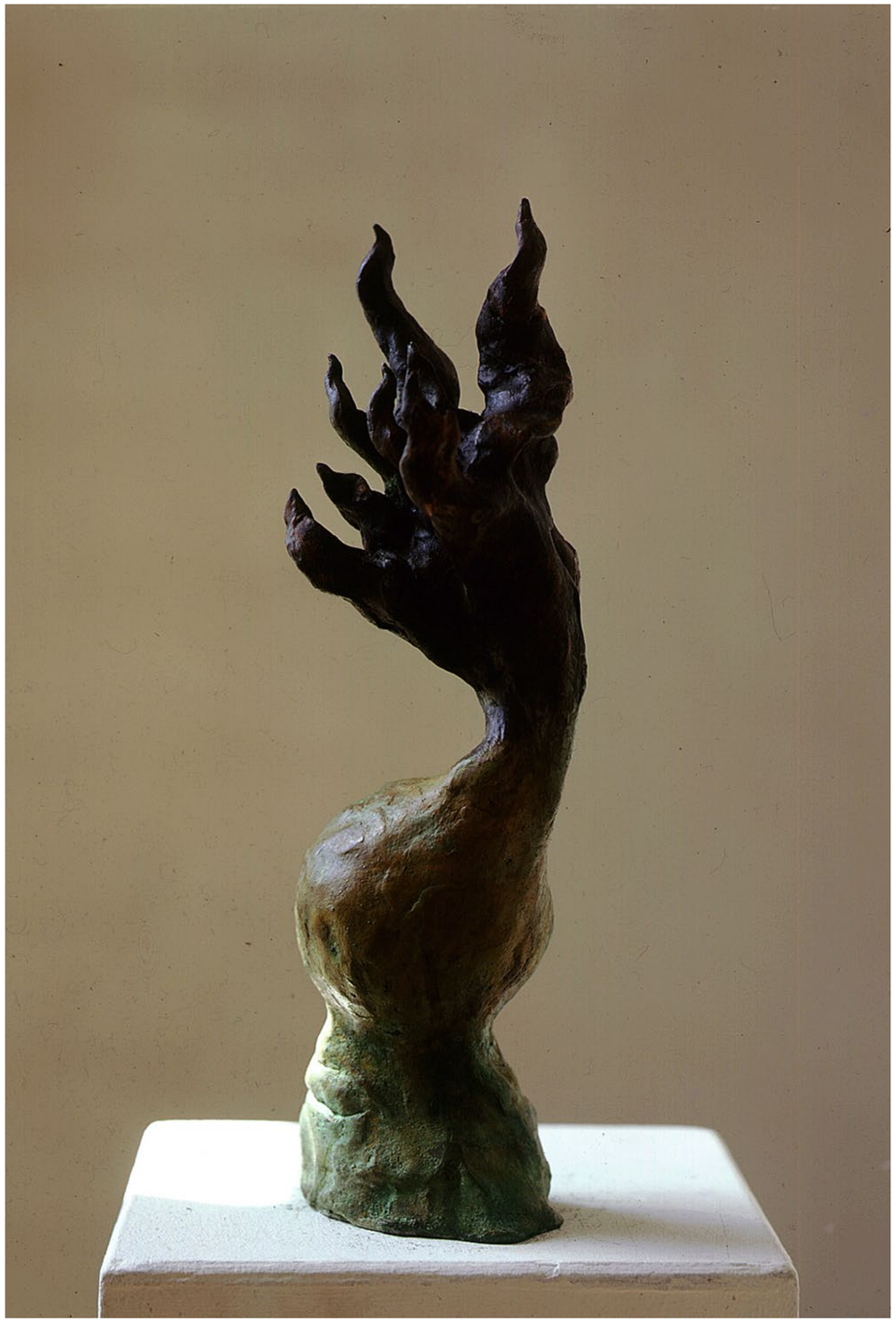


Santa Croce 13, 1986-87, bronze, tirage unique, cire et bois perdus.
Photo Didier Morin. Collection Nahum Gelber, Montréal.

Sans titre, 1987, bronze.
DRAC, Hôtel de Blossigny, Poitiers.

Flaming Heart 2, 1985-87, bronze, tirage unique, cire perdue.
Photo Didier Morin.

Flaming Heart 1, 1985-87, bronze, tirage unique, cire perdue.
Photo Didier Morin. Collection Daniel Pillard.



Sans titre, 1985-87, bronze, tirage unique, cire et bois perdus.
Photo Didier Morin. Collection Frac Centre-Val de Loire.

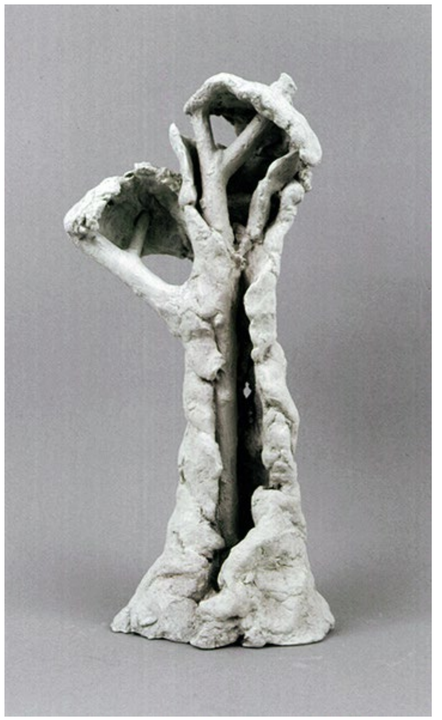
Buisson ardent, 1986-87, bronze. Photo Didier Morin.
Collection Roy Heenan, Montréal.

Over and Over Again, 1989, fonte de
fer. Photo Jean-Baptiste Darrasse.

Philémon et Baucis, 1989, fonte de fer.
Photo Jean-Baptiste Darrasse.

Éclipse partielle, 1989, fonte de fer.
Photo Jean-Baptiste Darrasse.

Cliffs of Badami, 1988-89, fonte de fer.
Photo Jean-Baptiste Darrasse.



Outre-tombe, 1999, bronze peint.
Entre-outre, 1999, bronze peint.
Outre-manche, 1999, bronze peint.

Modelages en porcelaine, 1996-99, Manufacture de Sèvres.

Modelages en porcelaine, 1996-99, Manufacture de Sèvres.

Polylobe, 2000-01, marbre taillé et poli.

Museo Bellomo, Syracuse, Sicile, 2003.

Vue d'exposition, Fondation Orestiadi, Gibellina, Sicile, 2003.

Vue d'exposition, Fondation Orestiadi, Gibellina, Sicile, 2003.

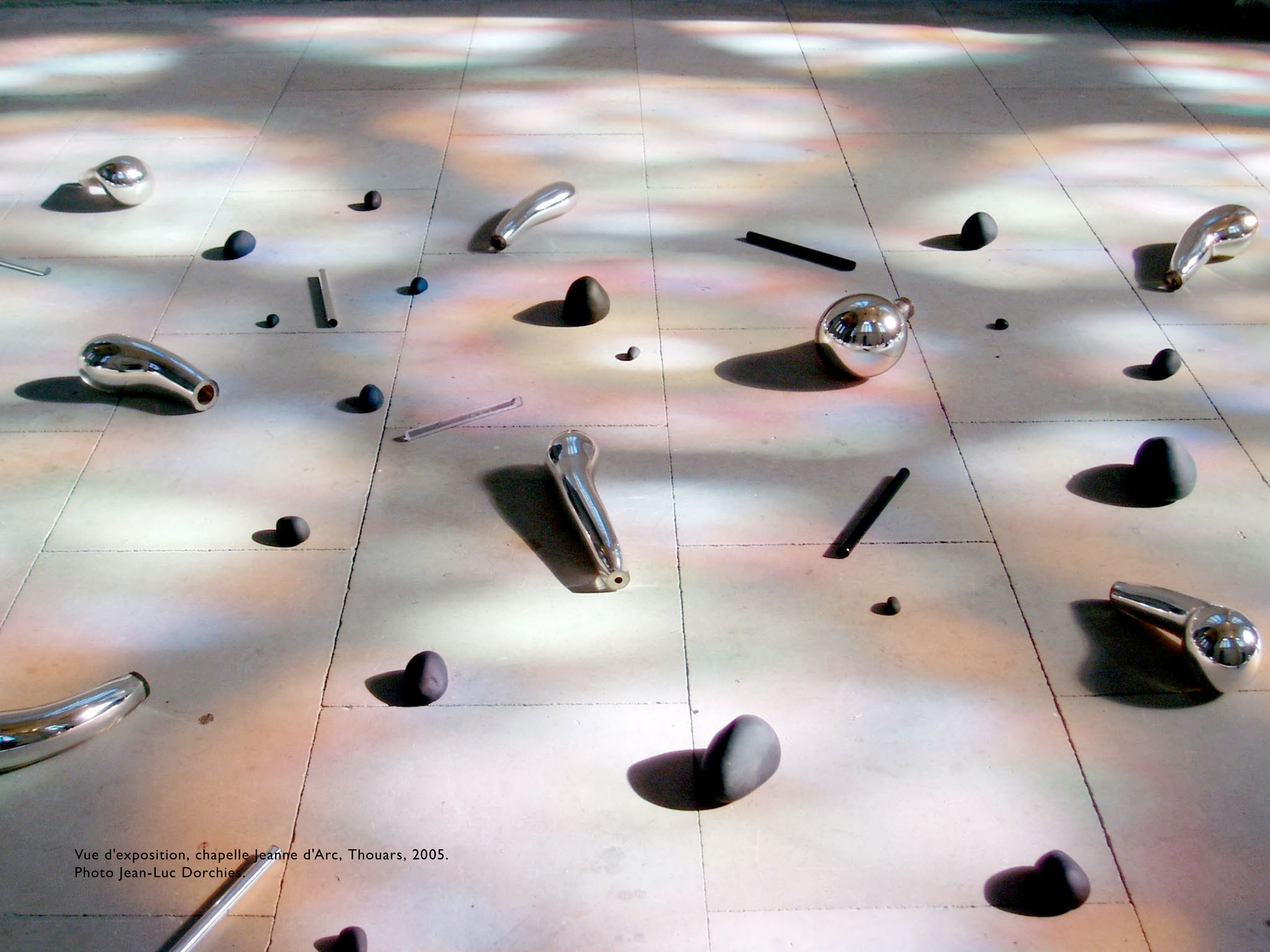
Vues d'exposition, Fondation Orestiadi, Gibellina, Sicile, 2003.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2005. Photo Jean-Luc Dorchies.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc,
Thouars, 2005. Photo Jean-Luc Dorchies.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc,
Thouars, 2005. Photo Jean-Luc Dorchies.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2005.
Photo Jean-Luc Dorchies.



Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2005.
Photo Jean-Luc Dorchies.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2005.
Photo Jean-Luc Dorchies.

Vue d'exposition, chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2005. Photo Jean-Luc Dorchies.

Ossidiana e *Occhiali,* 2003-04, obsidienne de Lipari et verres optiques de récupération retaillés et argentés. Collection Fonds national d'art contemporain.

Vues d'exposition, Castello Donna Fugata, Ragusa, Sicile, 2005.

Vue d'exposition, Centre culturel, Saint-Pierre-des-Corps, 2005.

Vue d'exposition, Centre culturel, Saint-Pierre-des-Corps, 2005.

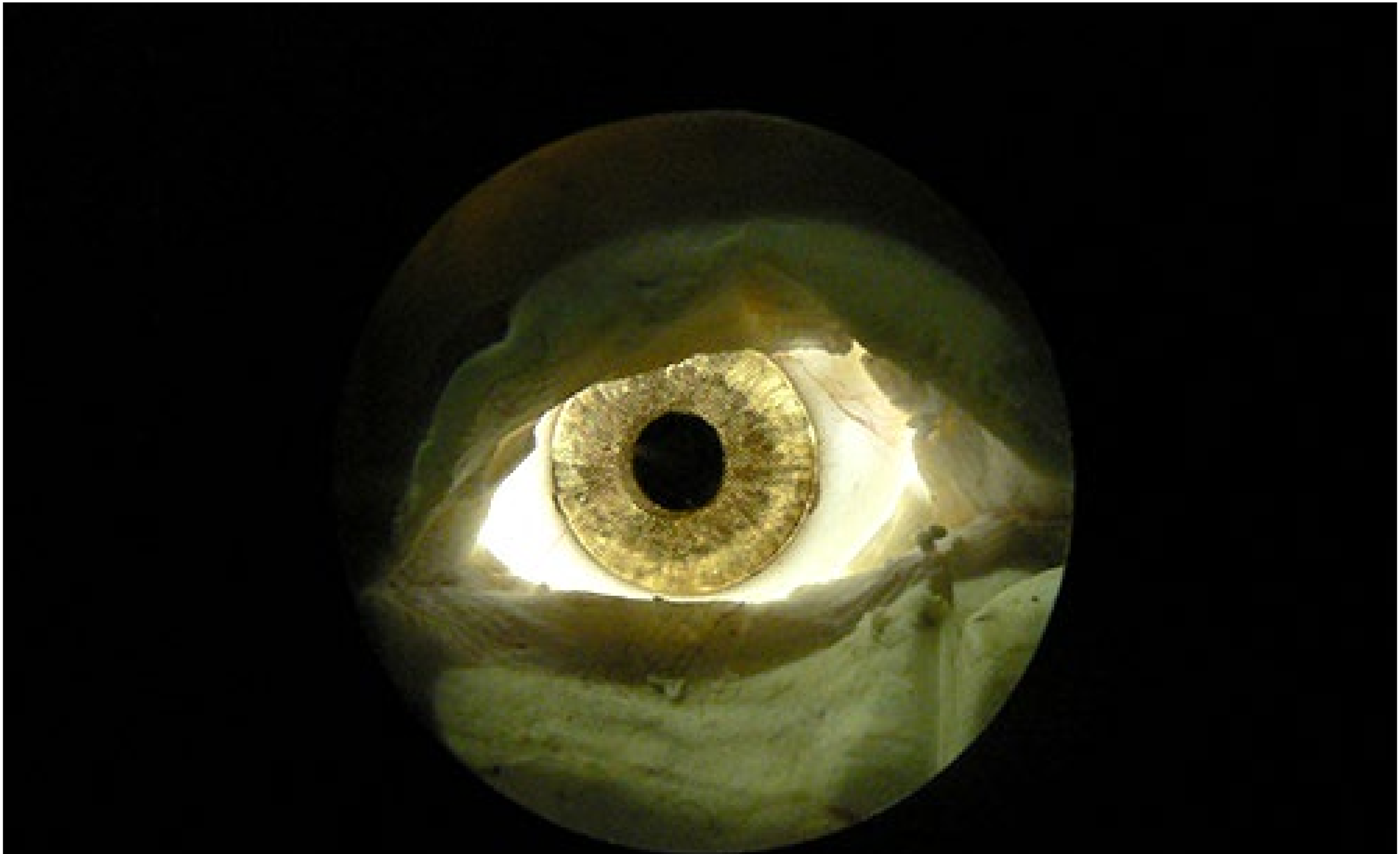
Vues d'exposition, *Retina*, Artboretum, Argenton-sur-Creuse, 2008.

Verre soufflé argenté, bâtons de verre, puddingstone et acier.
Chiasma, La Coopérative, Montolieu, 2010.

Miroirs, *Chiasma,* La Coopérative, Montolieu, 2010.

Eye to eye, L'identité remarquable, Orléans, 2011.

Eye to eye, L'identité remarquable, Orléans, 2011.



Eye to eye, L'identité remarquable, Orléans, 2011.

Cafetières en porcelaine découpées,
réassemblées et recuites, 2016-2017.

Modelages en porcelaine
découpés et fragmentés,
réassemblés et
recuits, 2016-2017.

Parikrama, 2016, marbre de Bardiglio tourné, Fondation Matmut, Varengeville.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

BAUDSON M., *Peter Briggs* dans cat. exp., 1992, Tours.

BERTIER P., BRIGGS P., GLUCKSTEIN E., dans *Archicoutures*, cat. exp. 2001, Naples.

BOZZO D., BLISTENE B., BRIGGS P., *Choix pour aujourd'hui,* dans cat. exp. 1982, Paris.

BRIGGS P. W. B., dans *Prix d'art monumental,* cat. exp. 1981, Ivry-sur-Seine.

BRIGGS P., dans *Sans titre ou les figures du vide,* cat. exp. 1981, Rennes.

BRIGGS P., dans *Premières acquisitions*, cat. exp. 1984, Angoulême.

BRIGGS P., dans *Les cahiers de la Biennale*, cat. exp. 1985, Belfort.

BRIGGS P. W. B., dans *Silence*, cat. exp. 1987, Strasbourg.

BRIGGS P., *Études des principes directeurs*, dans cat. exp. 1991, Châtellerault.

BRIGGS P., dans *Céladon*, cat. exp. 1994, Poncé-sur-Loire.

BRIGGS P., dans *Trois métamorphoses,* cat. exp. 1994, Poncé-sur-Loire.

BRIGGS P., *Some thoughts on non-representation modelling*, dans cat. exp. 1999, Drancy.

BRIGGS P., dans *Figli di nerone*, cat. exp. 2002, Naples.

BRIGGS P., dans *Deux points de vue*, cat. exp. 2005, Tours.

CAMBON B., dans *Briggs, Garcia, Lattes,* cat. exp. 1982, Albi.

CHAVANNE B. et ENRICI M., *Peter Briggs, dix ans de sculpture,* dans cat. exp. 1988, Orléans, Poitiers.

CHOPRA S., CHAVANNE B., *Peter Briggs*, dans *Main courante*, cat. exp. 2001, Mulhouse.

DANIEL E., *Une dramaturgie de la forme,* dans cat. exp. 1982, Caen.

DENEGRI J., LAMARCHE-VADEL B., *Du cancer au cosmos,* dans cat. exp. 1982, Paris.

ENRICI M., *Premiers ateliers internationaux de Fontevraud,* dans cat. exp. 1984, Fontevraud.

FERBOS-NAKOV C., *The English are so nice,* dans cat. exp. 2005, Angers.

FLEMING J., dans *Taxidermies,* cat. exp. 2007, Angers/Delhi.

GAUVIN A., *Ramis expressis,* dans cat. exp. 1993, Angers.

GLUCKSTEIN E., dans *Paysage emprunté, sculture di Peter Briggs,* cat. exp. 2003, Syracuse.

GLUCKSTEIN E., CORRAO L., FIAMMETTA E., dans *Peter Briggs, La chora della pietra, recent sculptural work,* cat. exp. 2005, Gibellina.

GLUCKSTEIN E., dans *Sculptures,* cat. exp. 2005, Thouars.

JEDRYKA P.-M., *Peter Briggs,* dans cat. exp. 1999, Joué-les-Tours.

KAEPPELIN O., *Figures du temps. 14 artistes de Nantes et de Rennes : Ako Agbodjan, Peter Briggs,* dans cat. exp. 1982, Nantes.

LE BENJY J., dans *Acquisitions FNAC,* cat. exp. 1989, Paris.

LOBSTEIN C., *Poétique de l'espace,* dans cat. exp. 1981, Cergy-Pontoise.

MAILLET A., BRIGGS P., *Couleur 2, Process=couleur. Notes pour une contribution à une perception tactile de la couleur,* dans Pratiques, n° 18.

MAILLET A., BRIGGS P., dans *Peter Briggs/Guy Kayser,* cat. exp. 2008, Amilly.

MAILLET A., dans *L'art dans les chapelles,* cat. exp. 2010, Malguénac.

MARIE-CASTANET C., dans *3e Biennale de sculpture,* cat. exp. 2011, Yerres.

PINTE J.-L., *Nature d'enfance,* dans cat. exp. 1994, Melle.

POINSOT J.-M., *Colloque sur l'art actuel* et *Peter Briggs, XIe biennale de Paris,* dans cat. exp. 1980, Paris.

POINSOT J.-M., dans *Peter Briggs,* cat. Exp. 1987, Rennes.

RUBY C., *Carnets d'artistes,* dans Visuel(s), 2000, n°9.

TOUZENIS G., PREAUD T., SAVILL R., *Sèvres, tradizione e innovazione,* dans cat. exp. 2000, Venise.

ARTICLES DE PRESSE

ABADIE Daniel, « Notes d'automne, Baroques 81 », Cimaise, déc. 1981-janv. 1982, p. 73.

ARDENNE Paul, « Peter Briggs, Galerie Barbier-Beltz », Art-Press, n° 180, mai 1993.

AYAPPAN V., « Drawn out of bounds », New Indian Express, 28 février 2004.

BATAILLON Françoise, Hélène Agofroy, « Peter Briggs, Véra Szekely », Art-Press, n° 121, janvier 1988, p. 74.

BOUDIER Laurent, « Peter Briggs », Télérama, n° 1968, septembre 1987.

BOUDIER Laurent, « Peter Briggs », Télérama, 20 mars 1993.

BRENSON Michael, « Art: Painterly Visions of the Guggenheim », The New-York Times, 5 juillet 1985.

BRIGGS Peter, PAGES Bernard, « Entretien », Sens Large, Rennes, Octobre 1983.

BURGHT Angela VAN DER, « De techniek van natuurlijk glas », Fjoezzz magazine, n° 3, autumn 2007, p. 46-51.

CAMBON Bernard, « Briggs, Garcia, Lattes, Palais de la Berbie », Art-Press, n° 62, septembre 1982, p. 45.

CHOPRA Suneet, « Modernising post-modern », Indian Express, mercredi 21 février 2001.

CORNEC Gilles, « Ils sont passés par ici », Art-Press, n° 99, janvier 1986, p. 62.

DAGEN Philippe, « Un peu de neuf », Le Monde, 23 septembre 1987.

DAGEN Philippe, « Peter Briggs », Art-Press, novembre 1987, p. 82-83.

DAGEN Philippe, « Mesurer, Peser, Risquer », Le Monde, jeudi 11 janvier 1980.

DAUBIGNE Monique, « Peter Briggs, Galerie Chantal Crousel », Art-Press, n° 41, 5 octobre 1980, p. 40.

DAUBIGNE Monique, « In Situ », Art-Press, n° 61, juillet-août 1982, p. 46.

GROUET Catherine, « Peter Briggs, Zabriskie », Flash Art France, n° 10, juillet 1985, p. 38.

HERISSE Marc, « Consonnances », Gazette de Drouot, n° 8, 19 février 1993.

LAMARCHE-VADEL Bernard, « In Situ », Artistes, n° 11, juin-juillet 1982, p. 67.

MILLET Catherine, CELAND Germano, « Les débordements d'une avant-garde internationale », Art-Press, n° 52, octobre 1981, p. 4.

NAIR Uma, Asian Age, Delhi, février 2001.

PANDE Alka, Hindustan Times, 24 février 2001.

PIGUET Philippe, « Poitiers, Peter Briggs », L'œil, Figaroscope, 10-10 mars 1993.

POINSOT Jean-Marc, « La sculpture de Peter Briggs », Artistes, n° 6, octobre-novembre 1980, p. 32-33.

POINSOT Jean-Marc, « XIe Biennale de Paris », Flash Art, n° 100, novembre 1980, p. 9-11.

PYTHOUD Laurence, « Peter Briggs, Sculptures récentes », L'œil, n° 449, mars 1993.

RENARD Delphine, « Peter Briggs, Galerie Chantal Crousel », Artistes, n° 12, août-septembre 1982, p. 91.

RENARD Delphine, « Peter Briggs et l'envers et l'endroit », Art-Press, n° 95, septembre 1985, p. 36-41.

RIBAUCOUR Étienne, « Briggs sculpte la mémoire des arbres », Ouest-France, 18 août 1994, p. 4.

ROCHE Denis et al, « Un demi-siècle de création de A à Z », La revue de la céramique et verre, n°108, septembre-octobre 1999.

ROSSIGNOL Claude, « Peter Briggs, galerie du Faisan », Art-Press, n° 101, mars 1986, p. 60.

RUSQUEC Claire, « Peter Briggs » La revue de la céramique et du verre, n° 22, mai-juin 1985, p. 45.

SEELA Natacha von, « Kern, Briggs, Vachez », Art-Press, n° 85, octobre 1984, p. 64.

SINHA Gayatri, « The French Connection », The Hindu, vendredi 16 février 2001.

TEULON-NOAILLES Bernard, « Briggs, Garcia, Lattes », Axes-Sud, n° 6.

TIO BELLIDO Ramon, « In Situ », Axe-Sud, n° 4-5, printemps-été 1982, p. 4-5.

VEDRENNE Élisabeth, « Peter Briggs », Décoration internationale, mars 1985, n° 79, p. 7.

VEZIN Luc, « Rennes pour l'Art Contemporain », Beaux-Arts magazine, n° 75, janvier 1990.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET REVUES

APRÈS LE CLASSICISME, cat. exp., 1980, Saint-Étienne, p. 21.1.

LA COLLECTION DE BERNARD LAMARCHE-VADEL, cat. exp., 1982, Poitiers, p. 29.

RENNES SCULPTURES, cat. exp., 1982, Rennes.

SCULPTURES BEAULIEU, cat. exp., 1982, Poitiers.

FRANCE-TOURS-ART-ACTUEL 82-84, dans cat. exp., 1983, Tours.

L'ART DANS L'USINE, cat. exp., 1984, Le Havre.

DIMENSIONS SINGULIÈRES, cat. exp., 1986, Saverne.

PETER BRIGGS, cat. exp., 1987, Angers.

FERS, cat. exp., 1989, Paris.

PETER BRIGGS, dans cat. FRAC Limousin, 1989, p. 71, 169.

CROUTTES, cat. exp., 1990, Crouttes.

SCULPTURES : FRÉDÉRIC BLUET, PETER BRIGGS, WANG KEPING, cat. exp., 1992, Paris.

PETER BRIGGS, dans ***LA COLLECTION DU FRAC DES PAYS-DE-LA-LOIRE***, 1992, p. 140.

PETER BRIGGS, dans ***PAYSAGE EN EXERGUE***, cat., 1995, FRAC centre, p. 8-9.

PETER BRIGGS, dans cat. Centre de Création Contemporaine, 1992, Tours.

PETER BRIGGS, dans cat. FRAC Poitou-Charentes, 1995, p. 279.

ONE YEAR OF INDO-FRENCH CREATION, dans cat. exp., 2004, Pondichéry.

NATURELLEMENT HUMAIN, cat. exp., 2009, Villepinte.

L'ART CHEMIN FAISANT, cat. exp., 2011, Pont-Scorff.

BIOGRAPHIE

PETER BRIGGS

Né le 17 juillet 1950, à Gillingham
(Grande-Bretagne).

FORMATION

Hornsey College of Art.
École des beaux-arts de Dijon.
Maîtrise ès Lettres, Université de Haute-Bretagne.

Vit et travaille en France depuis 1973,
à Tours depuis 1983.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2015 *Index*, Vitré, Artothèque

2013 *ICI*, Argenton-sur-Creuse, Artboretum

Shelf Life, Paris, Galerie Scrawitch

2012 *Peter Briggs, Shelf life, Pièces caduques,*
Annonay, G.A.C.

Peter Briggs, Fontes en bronze des années 1980/90, Chaumont-sur-Loire, Château

2011 *L'identité remarquable, Eye to eye,* Orléans,
Vitrine sur rue

2010 *Mise en plis,* Malguénac, Chapelle Notre-Dame du Moustoir, l'Art dans les chapelles

Chiasma, Montolieu, La Coopérative, Centre d'art et de littérature

2008 *Peter Briggs/Guy Kayser,* Amilly, Galerie Agart

Retina, Argenton-sur-Creuse, Artboretum

2006 *Peter Briggs,* Tours, Cnam

Peter Briggs, Chinon, Hôtel de Ville

2005 *Peter Briggs,* Naples , Ascione Coral Museum

Points de vue, Opere scultoree recenti,
Peter Briggs, Ragusa , Castello Donna Fugata

Taxidermies, Peter Briggs,
Saint-Pierre-des-Corps, Centre culturel, domaine SNCF

Peter Briggs, Sculptures, Thouars, Chapelle Jeanne d'Arc

Deux points de vue, Tours, Musée des beaux-arts

2004 *Peter Briggs,* Angers, Artothèque

Affichage sauvage, Delhi/Kotla

Peter Briggs, La chora della pietra, recent sculptural work, Gilbellina, Fondazione Orestiadi

Peter Briggs, Taxidermies, Pondichéry, Institut Français

2003 *Paysage emprunté, sculture di Peter Briggs,* Syracuse, Galleria nationale di Palazzo Bellomo

2001 *Lo sguardo dietro gli specchi,* Naples, Carlo Napolitano Pianoforti

Nexus, Delhi, Nature morte Gallery

Main courante, Mulhouse, Maison de la céramique

Peter Briggs, Archicoutures, Naples, Institut Français

2000 *Briggs/Pincemin,* Rennes, Galerie Oniris

1999 *Sculptures et collages,* Drancy, Espace d'art contemporain, Maison orange

Porcelaines, Paris, Galerie de la Manufacture de Sèvres

1997 *Collages et sculptures,* Mulhouse, Galerie Jacques Girard

1994 *Collages et sculptures,* Melle, Église Saint-Savinien

Céladons, Poncé-sur-Loire, Centre d'art et d'artisanat

1993 *Collages et sculptures*, Londres, Institut Français, Galerie Matisse

Peter Briggs, Nailworth, Cairn Gallery

États de surface, Paris, Artcurial

Lose the object and draw nigh obliquely, Paris, Galerie Barbier-Beltz

1992 *Peter Briggs,* Tours, CCC

1991 *Dessins et sculptures,* Châtellerault, Galerie de l'ancien collège

Collages et sculptures, Nantes, DRAC, Salon d'Angle

Dessins, collages et sculptures, Toulouse, Galerie Jacques Girard

1990 *Illuminated sculptures,* New-York, Zabriskie Gallery

Wax into metal, sculptures, collages, dessins, Paris, Galerie Zabriskie

Pincemin/Briggs, Rennes, Galerie Oniris

1988 *Peter Briggs, dix ans de sculpture,* Orléans, Carré Saint-Vincent, et Poitiers, Musée Sainte-Croix

Peter Briggs, Zurich, Galerie Storrer

1987 *Peter Briggs,* Angers, École régionale des beaux-arts

Bronzes, Paris, Galerie Zabriskie

Peter Briggs, Rennes, Galerie Oniris

1986 *Peter Briggs,* Strasbourg, Galerie du Faisan

Peter Briggs, Tours, Galerie d'art contemporain

1985 *Peter Briggs,* Paris, Galerie Zabriskie

1982 *Peter Briggs,* Paris, Galerie Chantal Crousel

1980 *Peter Briggs,* Paris, Galerie Chantal Crousel

1974 *Sculptures, gravures,* Dijon, Galerie Delta-Phi

1973 *Diploma show*, Londres, Hornsey College of Art

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2016 *Matmut pour les Arts*, Varengeville, Centre d'art contemporain,

Sculptures pour le parc du château de Saint-Pierre-de-Varengille, Centre d'art contemporain Matmut

2015 *Constellations*, Claret, Halle du verre

Vivant végétal(e), Vannes, La Cohue

2014 Art Paris art fair, Paris, Galerie Scrawitch

2012 *Collection,* Argenton-sur-Creuse, Artboretum

2011 *L'art, chemin faisant,* Pont-Scorff

Troisième biennale de Sculpture, Yerres, Parc Caillebotte

2010 *Un artiste une œuvre,* Chinon, Galerie d'art contemporain

I An = 5 CM, Bussy-Saint-Martin, Frac Île-de-France, Parc culturel de Rentilly

Une situation. Exposition autour de Bernard Lamarche-Vadel, Quimper, École supérieure d'art

2009 Panorama de la sculpture contemporaine, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch

Naturellement humain, Villepinte, Centre culturel Joseph Kessel

2008 *Retina*, Argenton-sur-Creuse, Artboretum

Marie-Luce Thomas, Jean-Pierre Lebrun, Peter Briggs, Alain Quesnel : atelier mode d'emploi, Joué-les-Tours, La Caserne

2007 *Uttarayan sculpture symposium,* Vadadora, Uttarayan Fondation

2006 *Le reste à voir,* L'Échelle, Hôtel Beury

Les artistes de la galerie : petits formats/œuvres sur papier, Rennes, Galerie Oniris

2005 *Jours de Loire,* Candes-Saint-Martin, Plage

2004 *L'Intime, le collectionneur derrière la porte,* Paris, Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert

2003 *Céramiques et gravures d'artistes,* Amilly, Galerie Agart

2001 *Sculptures Avenue Foch,* Le Havre, pièces du Frac Limousin

Underground, Naples, Figli Di Nerone

L'expérience du paysage, Trévarez, Domaine départemental

2000 *Carnet d'adresses une œuvre, un critique, un artiste,* Louviers, Musée

Figli di Nerone, Naples (Italie), Carrefour de la Via Nilo

L'Arte contemporanea alla manifattura di Sèvres, Rome, Galerie française de la Place Navone

L'Arte contemporanea alla manifattura di Sèvres, Venise

1999 *Philia,* Brest, Centre d'art La Passerelle

Trois métamorphoses, Joué-les-Tours, Ancien garage privé

Les lieux et les choses, Le Blanc-Mesnil, Forum Culturel

The discerning eye, Londres, Mall Gallery

Art & Industry contemporary porcelain from Sèvres, New-York (États-Unis), American Craft Museum

Saga, Paris, Galerie Oniris

Parcours de sculpture en Île-de-France, Saint-Rémy-les-Chevreuses, Fondation de Coubertin

Sculptures pour la ville de Bethléem, Strasbourg, Place du château

1997 *De quelques sculptures,* Paris, Galerie Marion Meyer

Processus approuvé, Rennes, Frac Bretagne

Parcours contemporain, Vendôme, Musée

1996 *Chauray avec J.-P. Pincemin. Peintures/Gravures,* Le Temple de Chauray

Pincemin, Briggs, Bonnefoi, Sens, Moulin du Roy

1995 *Signes d'amitié,* Angers, Château

L'arbre en majesté, Issoudun, Musée Saint-Roch

*Collection fin xx*e, Poitiers, Frac Poitou-Charentes

1994 *Exposition de groupe,* Espace Nk Art Contemporain, Ho Chi-Minh-Ville

1993 *De Ramis expressis,* Angers, Château, logis

Petits Formats, Rennes, Galerie Oniris

Pour suite, Strasbourg, Galerie du Faisant

1992 *Sculptures : Frédéric Bluet, Peter Briggs, Wang Keping*, Paris, Hôtel de Ville

Peter Briggs, Rennes, Galerie Oniris

Peter Briggs, Paris, Galerie Barbier-Beltz et F.I.A.C

Peter Briggs, Paris, Galerie Sabala

Peter Briggs, Paris, Galerie Zabriskie

1990 *Crouttes, Crouttes*, Le Prieuré-saint-Michel

Nombre, Orléans, CAC

Exposition, Paris, F.I.A.C., Grand Palais

1989 *Noir sur blanc,* Castres, Hôtel de Viviès

Fers, Paris, Galerie J.G.M.

Acquisitions 1989, Paris, Fonds national d'art contemporain

1988 *Nouvelles acquisitions du Frac,* Angoulême,Hôtel Saint-Simon

La Pierre, Forbach, Cirrostratus III

Biennale européenne de sculpture de Normandie, Normandie,

Dialogue, Podium, Kunst, Strasbourg, Galerie le Faisan Frac Alsace et Schaunberg

L'artiste et la terre, Limoges, DRAC, Galerie du CAUE, Galerie du marché Brousseau, Galerie ENAD

1987 *Fibre et art,* Mouzon, Musée du Mouzonnais

Exposition de tables, Paris, Café Beaubourg

Silence, Strasbourg, Cloître Saint-Pierre-le-Jeune

1986 *Salon de la jeune sculpture,* Paris, Port d'Austerlitz

Dimensions singulières, Saverne, Château des Rohan

1985 *Première biennale de la sculpture*, Belfort, Musée des beaux-arts

Fête de la sculpture, Nancy, Espaces dans la ville

Three french artists, Briggs, Kern,Vachez, New-York, Galerie Zabriskie

Sculptures et meubles contemporains, Paris, Jardin de l'Hôtel Matignon

Ils sont passés par ici, Quimper, Chapelle de la Tour d'Auvergne

1984 *Sculptures en France,* Châteauroux, Cordeliers

Atelier d'art vivant, Fontevraud, Abbaye

L'art dans l'usine, Le Havre, Musée, Maison de la culture

Salon de Montrouge, Montrouge

La sculpture autour, Paris, Galerie Zabriskie

Premières acquisitions, Angoulême, Frac Poitou-Charentes

L'art dans l'Usine, Sandouville, Usine Renault

Exposition, Frac Pays de la Loire, Yvré-l'Évêque, Abbaye de l'Épau

1982 *Briggs, Garcia, Lattes,* Albi, Palais de la Berbie

Sculptures dans la ville, Caen, Mairie

Préfiguration du musée, Chambéry, Centre d'Art contemporain, Le buisson rond

Quatre sculpteurs, Briggs, Dinahet, Gérard, Hairy, Landerneau, Espaces publics dans la ville

Salon de Montrouge, Montrouge

Figures du temps, Nantes, Centre d'exposition du C.C.I.

In situ, Paris, Centre Georges Pompidou

Peter Briggs, Paris, F.I.A.C. Galerie Claudine Bréguet

Les mains regardent, Paris, Centre Georges Pompidou

Prix Elf Aquitaine, Paris, Musée des monuments français

La collection de Bernard Lamarche-Vadel, Poitiers, Musée Sainte-Croix

Sculptures Beaulieu, Poitiers, Parc Beaulieu

Rennes-Sculptures 1982, Rennes, Parc Oberthur

Biennale de Tours, Tours, Espaces dans la ville

Inauguration du Frac des Pays de la Loire, Fontevraud

1981 *Regarder l'art,* Cergy-Pontoise, Centre culturel André Malraux

Prix d'Art monumental de la ville d'Ivry, Ivry-sur-Seine, Salle d'exposition de la ville

La Biennale à Lisbonne, Lisbonne, Galerie Nacional del Arte Moderna

La Biennale d'Helsinski, Tempere, Sara Hilden Art Museum

Baroques 81, Paris, A.R.C, Musée d'art moderne de la ville de Paris

Exposition collective, Paris, Galerie Chantal Crousel

Sans titre, ou les Figures du vide, Rennes, Quincaillerie Hudin

1980 *La Biennale à Nice,* Nice, Galerie des Ponchettes, Galerie de la Marine

XI^e Biennale de Paris, Paris, A.R.C, Musée d'art moderne de la ville de Paris

Salon de la jeune sculpture, Paris, Entrepôts de Bercy

Après le classicisme, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie

1979 *14 sculpteurs dans le parc de Bréquigny,* Rennes, Parc de Bréquigny

1976 *Inaugural Exhibition,* Exeter, Atelier « Spacex » collectif d'artistes

1972 *Student Prints from the Fine Art Department,* Hornsey College of Art, Londres, Galerie Hachette

COLLECTIONS

COMMANDES PUBLIQUES

COLLECTIONS PUBLIQUES, MUSÉES

Musée national d'art moderne
(Centre Pompidou)

Fonds national d'art contemporain

Musée des beaux-arts de Montréal

Telfair Museum Of Art,
Savannah, Georgia, U.S.A.

Manufacture de Sèvres

Musée des beaux-arts de Tours

La Roche-sur-Yon

Châtellerault

Poitiers

Belfort

Saint-Étienne

COLLECTIONS RÉGIONALES ET MUNICIPALES

Cac Orléans

Ville de Drancy

Artothèques d’Angers, Angoulême,
Châtellerault La Roche-sur-Yon, Vitré

Fonds départemental d’art
contemporain des Hauts-de-Seine

Frac Île-de-France

Ville de Rennes

Ville de Caen

Frac Poitou-Charentes

Frac Centre

Frac Limousin

Frac Pays de la Loire

Frac Bretagne

COMMANDES PUBLIQUES

2005 Castello Donna Fugata,
Ragusa, Sicile

2004 Fondazione Orestiadi,
Gibellina, Sicile

2001 Museo Bellomo, Syracusa, Sicile

1999 Ville de Bethlehem, Palestine

1992 Palais de l'Europe, Strasbourg

1990 Ministère de l'intérieur, Blois

1989 Ville de Saint Victurnien

1988 Comité Olympique,
Parc Olympique de Séoul

1987 Drac Poitiers

1986 Ville de Rennes

1982 Ville de Caen

VIDEO

PETER BRIGGS

ÉTÉ 2016

Peter Briggs dans son atelier, Saint-Pierre-des-Corps, 12 juillet 2016.
Vidéo également disponible ici sur Vimeo.

PARTENAIRES

M'A
Musées d'Angers

MUSÉE
DE L'HOSPICE
SAINT-ROCH
ISSOUDUN

Musée(s) de la Citadelle
BELFORT

ROUBAIX
LA PISCINE

Vitré
ILLE ET VILAINE
BRETAGNE - FRANCE

REMERCIEMENTS

Matthieu Robert

•

Eric Bertrand

•

CLEN

VOTRE ESPACE BUREAU

•

Voir tous les miroirs

•

GLAVERAL

•

Pierre le Ny, serrurier

•

Région Centre

NAIMA

Design Charlotte Collin
Toutes les photos non créditées sont de Peter Briggs
ISBN 978-2-37440-016-7
2018