

Introduction

La dynamique du mou est en marche

La dynamique est souvent comprise comme une énergie fugace induisant des mouvements rapides et emportés. Ce terme de physique indiquant un mouvement produit par des forces peut également qualifier de manière positive l'attitude d'une personne en mettant l'accent sur sa vitalité, sa tonicité, sa force, ses capacités d'expansions. Or, dans le titre de cet ouvrage, la dynamique semble se confronter à son antonyme, à quelque chose d'emporté, d'indolent, de mou. Mais s'agit-il vraiment d'un oxymore? Cela serait sûrement mal connaître le mou... Cette « fausse contradiction » porte ainsi notre étude en induisant des intensités et des énergies contenues quasi imperceptibles, en impliquant un mouvement perfide qui anime le monde et laisse parfois couler les sucs visqueux avec gravité et lenteur. L'instabilité des matériaux, l'impermanence des formes viennent alimenter nos analyses pour mieux comprendre le dégoût, voire même les angoisses que provoque la mollesse qui nous entoure. Nous partons du principe que le mou n'est pas qu'une question de consistance, qu'il n'est pas simplement le contraire du solide comme l'énonce le titre de la sculpture de Farida Le Suavé¹. Il serait plutôt pris dans un entre-deux, dans une perpétuelle progression, se déplaçant à la frontière du liquide et du solide sans jamais pouvoir se figer. Dans cette instabilité transitoire des choses, on ne peut envisager le mou qu'à travers des approches perceptives et temporelles; et loin de toute dichotomie, nous pourrions alors remettre en question les relations entre le dur et le mou, la forme et la matière.

Pour commencer, considérons la consistance par rapport à la perception avec le sculpteur Giuseppe Penone qui nous révèle son appréhension de la ductilité et de la fluidité des matières en dehors de toute immédiateté. Le sculpteur déclare: « Selon moi tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide: la montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question de temps. C'est la courte durée de notre existence qui fait que nous

1. Farida Le Suavé, *Contraire du solide*, 2005. Voir illustration dans le cahier central.

appelons “dur” ou “mou” tel ou tel matériau². » La pierre semble dure, et pourtant... La matière vit, la forme se déforme. L’appréhension des matières et des formes reste liée à la temporalité de notre perception ou, pour reprendre les termes de Giuseppe Penone, à « la courte durée de notre existence ». Aussi, nous ne connaissons que très peu de choses sur le mou puisqu’il se transforme perpétuellement, se disloque et disparaît avec le temps. Comme le déclarait le préhistorien et ethnologue André Leroi-Gourhan³, nous ne savons presque rien de l’histoire des matériaux mous car ils sont généralement périssables, contrairement aux silex et aux crânes qui ont pu être conservés. Nous ne connaissons que très peu de choses de cet état transitoire, voire éphémère, des phénomènes dirigeant le mou. En somme, la matière n’est pas plus dans la mollesse plastique que la forme dans la stabilité dure et arrêtée. Car la dynamique du mou semble mettre en mouvement, en perspective, ces présupposés en impliquant des forces et des évolutions au cours du temps. Ce que l’on peut envisager comme une forme ne serait qu’une matière paraissant être figée... Du lait caillé.

Georges Didi-Huberman fait ce rapprochement d’une naïveté habile en tentant de répondre à cette interrogation :

Qu’est-ce qu’une *forme*? Pour ne pas trop frémir devant la gravité philosophique de cette question trop subitement posée, répondons avec le jeu étymologique que nous permet la langue française : c’est une *fourme*. C’est-à-dire un *fromage* – un *formage*, si l’on préfère⁴.

Ce qui nous intéresse réside dans ce temps de formage, de forgeage, d’estampage ou de fluage, c’est-à-dire dans l’étude des phénomènes régissant les transformations et les mises en forme d’une matière molle. L’empreinte et les techniques du moulage se fondent sur un geste simple, le geste d’empreindre consistant à exercer une pression du dur sur du mou et inversement, afin de créer une trace, une forme. Mais la dynamique que l’on cherche à observer, à travers les études rassemblées dans cet ouvrage, n’est pas seulement liée au geste qui manipule et dirige la mollesse : le mouvement est parfois impulsé par des extrudeuses ou simplement régi par les lois de l’apesanteur. Cependant, il ne faut pas croire que la mise en forme serait une fin en soi car, après le formage du fromage, nous pouvons toujours considérer la fuite des corps lorsque, par exemple, le camembert commence à couler, à fendre sa croûte. Dans ce mouvement de déséquilibre, dans cet entre-deux liquide et solide, il se transforme encore sous les effets de cette tendre dynamique du mou. Il n’est d’ailleurs pas anodin d’évoquer des denrées alimentaires pour aborder ce que peut

2. Giuseppe Penone, cité in Germano Celant, *Giuseppe Penone*, traduit de l’italien par Anne Machet, Milan / Paris, Electa / Durand-Dessert, 1989 (1^{re} éd. orig. 1985), p.17.

3. André Leroi-Gourhan, cité in Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2008, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 53.

être le mou, car la nourriture est soumise à toutes sortes de transformations : l'épluchage, l'attendrissement de la viande, la cuisson, la digestion ou encore le pourrissement... La cuisine forme une succession d'opérations permettant de rendre suffisamment molles les substances nutritionnelles pour pouvoir les ingérer, les transformer en autre chose⁵. Mais avant même de porter le mou à la bouche, il commence par choir dans l'assiette.

Ces préoccupations culinaires ne sont pas réservées aux mouleurs ou aux sculpteurs. Nous reconnaissons ces réflexions sur la matière et la forme dans les analyses de Roland Barthes à propos des peintures de Bernard Réquichot. Dans *L'Obvie et l'Obtus*, l'auteur livre une description savoureuse de la raclette :

Un hémisphère de gros fromage est là, tenu verticalement au-dessus du grill ; ça mousse, ça bombe, ça grésille pâteusement ; le couteau racle doucement cette boursofflure liquide, ce supplément baveux de la forme ; ça tombe, telle une bouse blanche ; ça se fige, ça jaunit dans l'assiette ; avec le couteau, on aplanit la section amputée ; et on recommence. C'est là, strictement, une opération de peinture. Car dans la peinture comme dans la cuisine, il faut laisser tomber quelque chose quelque part : c'est dans cette chute que la matière se transforme (se déforme) : que la goutte s'étale et l'aliment s'attendrit : il y a une production d'une matière nouvelle (le mouvement crée la matière)⁶.

Il s'agit là d'une autre histoire de fromage mais impliquant ici une forme qui redevient matière à travers le déséquilibre et la chaleur que l'on exerce sur lui. Le mouvement transforme sans arrêt cette forme pour créer une « matière nouvelle » que l'on étale tendrement. Cette histoire qui évoque la peinture de Bernard Réquichot peut également nous faire penser aux stalagmites de peintures dégoûlantes produites en 2008 par l'artiste Miquel Barceló pour la coupole du palais des Nations à Genève. Pour le moment, la masse de peinture est figée dans son mouvement, mais le plafond s'écroule peu à peu sous le poids et la souplesse des matériaux... Mouvements suspendus qui semblent arrêtés à un instant T. Pourtant, comme le démontre l'expérience de la goutte de poix réalisée par le professeur Thomas Parnell⁷, certains matériaux d'apparence solide sont en réalité des fluides à très haute viscosité. La dynamique du mou est à l'œuvre, doucement, insidieusement : elle travaille la matière, la transforme sans forcément en rendre compte... Il faut du temps, environ dix ans, pour qu'une goutte de bitume se forme au bout de l'entonnoir et chute.

5. À ce sujet, Jean-Baptiste Botul (philosophe fictif inventé par Frédéric Pagès) décrit dans *La Métaphysique du mou* toutes sortes de plats pour expliquer que seul le mou peut se manger. Voir par exemple la démonstration du pied de cochon in Jean-Baptiste Botul, *La Métaphysique du mou*, texte établi et annoté par Jacques Gaillard, Paris, Mille et Une Nuits, 2007, p. 38.

6. Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 195.

7. Thomas Parnell, de l'université de Queensland, a débuté cette expérience en 1927 pour démontrer à ses étudiants que le bitume n'est pas un matériau solide mais un fluide extrêmement visqueux.

Sans cette expérience, nous n'aurions pas pu percevoir cette lente déformation ni ces imperceptibles mouvements : ce qui coule, qui dégorge, qui dégouline tendrement. La dynamique du mou attaque discrètement les formes, les contours et ce que l'on croyait dur ou solide. Plus aucune dualité n'existe entre ce qui paraît fluide et solide, car la matière et la forme se trouvent toutes deux traversées par des forces continues impulsées par un élan créatif, un élan vital...

La dynamique du mou s'exprime à travers la fluidité du monde, dans ces images qui nous échappent. Nous croisons ainsi les conceptions d'Henri Bergson qui annoncent dans *L'Évolution créatrice* : « Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel⁸. » La forme ne serait alors qu'un arrêt sur image nous permettant de fixer, de solidifier la fluidité du monde. *A contrario*, le mou convoque cette instabilité fluide, ce changement continu qui peut attaquer l'intégrité des formes et des corps. La dynamique du mou est en route, elle transforme ce qui nous entoure et révèle dans un même mouvement ce dont nous sommes faits ! La consistance des matières molles peut être mise en perspective, confrontée à nos chairs afin d'étudier les analogies corporelles et observer l'extension de nos propres limites, celles de notre enveloppe-peau. Ce que nous percevons de notre corps n'est qu'une transition entre des images manquantes qui n'ont aucune solidité. Des images floues qui se fondent, pour reprendre les termes de Pascal Quignard, dans la « nuit originelle⁹ » c'est-à-dire dans l'ombre qui précède la nuit utérine et qui a vu se réunir nos géniteurs. On peut en effet penser aux origines molles et fluides de nos matières corporelles, à la mixtion de nos sécrétions lubrifiantes et séminales, mais on peut également songer aux putréfactions liquides dans le délitement physique de nos fins. Dans *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, Edgar Allan Poe rapportait ces images et comment, plongé sous hypnose, l'homme reste vivant alors que son corps se décompose. Jacques Lacan nous décrit ainsi l'état altéré de Valdemar :

M.Valdemar n'est plus rien qu'une liquéfaction dégoûtante, une chose qui n'a de nom dans aucune langue, l'apparition nue, pure, simple, brutale, de cette figure impossible à regarder en face qui est en arrière-plan de toutes les imaginations de la destinée humaine¹⁰.

Ces images fluides cernent l'imaginaire de nos origines et de nos fins, présentant ainsi le corps vivant dans une mollesse provisoire, en suspension dans l'espace et le temps à la manière d'une goutte de poix dans un entonnoir... Il s'agit d'images manquantes qui

8. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1941 (1^{re} éd. 1907), p. 302.

9. Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

10. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre II : Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, coll. « Le Champ freudien » (n° 11), 1978, p. 26.

nous obligent à considérer les limites du mou, à envisager de manière imaginaire le point de rupture et de déchirure.

Aussi, en se référant au concept du « Moi-peau » développé par Didier Anzieu, nous nous interrogeons dans cet ouvrage sur la matrice de la forme lorsqu'elle dégénère et devient extensible. En cherchant à s'étirer, l'enveloppe-peau va s'étendre au point de se répandre, comme on peut le voir dans l'œuvre *The Matrix of Amnesia* (1998) de l'artiste John Isaacs, lorsque la matrice devient amnésique et ne se souvient plus des formes contenantes. Cette approche de la flaccidité nous pousse à étudier les angoisses que peuvent éveiller les analogies corporelles, les chairs élastiques et les formes obèses, les bourrelets et la graisse. Dans la sculpture de Klara Kristalova¹¹ intitulée *Dissolving* (2007), la masse des chairs semble fondre pour devenir une sorte de flaque dans un mouvement ralenti évoquant un débordement graisseux et flasque. Ces images manquantes alimentent cet imaginaire du corps qui se déploie au travers de chairs élastiques comme des chewing-gums, des peaux qui s'écoulent dans la viscosité de substances plus ou moins pâteuses. Pétrissons ces images, enfonçons nos mains dans cette pâte, dans cet imaginaire plastique avant que nos chairs s'amollissent en ventre mou, en fesses flasques, sans que nous ayons eu le temps d'observer la déchéance de nos formes. À travers différents points de vue de chercheurs et de créateurs, nous tenterons donc de cerner les enjeux qui résident actuellement dans les élans des matières molles et les chutes des formes flasques pour mieux comprendre ce que peut être la dynamique du mou. Afin d'avoir une vision transversale du sujet, nous nous appuyerons sur des études issues de divers domaines tels que la sculpture, la peinture, le design, le cinéma, la littérature et la danse.

La première partie de cet ouvrage, « Le mou et l'amorphe », tente de définir le mou à travers la notion d'amorphe, en considérant le manque de résistance des matières et des formes. Ainsi Brice Genre abordera l'objet mou comme une chose sans dessein, une chose privée de forme et d'intention. Nous verrons que la pratique du design, généralement entendue comme une pratique de la forme, se développera avec souplesse à travers les variations de la matière amorphe et dans l'ambiguïté des comportements avachis du design moelleux. Avec Michèle Galéa, nous observerons le rapport entre les images de matières et la matière des images dans l'analyse filmique d'*Eraserhead* de David Lynch (1977), en envisageant ainsi que les formes molles pourraient s'abstraire à travers des matières figurées et fluides, des contours flous et absorbants. Des images sur lesquelles nous glisserons en dehors de toute narration pour mettre en mouvement ce qui nous échappe dans l'ombre, dans la dilatation du hors-champ cinématographique. L'étude d'Aude Gentil se concentrera sur l'œuvre de la designer Pieke Bergmans avec une approche plus matérielle de la plasticité du mou. Car la mollesse des matériaux, que César ou Gaetano Pesce ont pu expérimenter

11. Klara Kristalova, *Dissolving*, 2007, céramique, 42 x 57 x 58 cm (visible sur le site de la galerie Perrotin : www.perrotin.com).

à leur époque, semble aujourd'hui attaquer les limites de la forme pour révéler l'instabilité des choses. Le verre ou le cristal, que Pieke Bergmans manipule, sont des matières bien particulières que l'on peut nommer d'un point de vue chimique comme étant des « solides amorphes¹² », ou bien encore des « composés amorphes », c'est-à-dire ayant une double nature : mi-solide, mi-liquide. Dans cet entre-deux nous verrons comment l'a-morphe tente la méta-morphose en se déplaçant lentement, en se tordant sous la pression du souffle du maître verrier et sous les contraintes des extrudeuses industrielles. Des transformations que l'on retrouve dans les œuvres de Miquel Barceló présentées ici par Jérôme Moreno. Nous constaterons que la résistance de la forme est mise à dure épreuve à travers les luttes et les assauts créatifs de l'artiste, attaquant des masses d'argile, des agglomérats de peinture qui s'avachissent jusqu'au point de rupture... Entre le mou et le dur, entre l'homme et l'animal, on peut entrevoir dans le spectacle *Paso doble* (de Miquel Barceló et de Josef Nadj) des hybridations amorphes qui sont également perceptibles dans la littérature et la poésie. C'est à travers l'œuvre d'Henri Michaux que Mattieu Perrot confrontera le mol et le mal afin d'évoquer cet agglomérat originel, traversé par des forces paradoxales qui animent la mollesse du dedans et étirent merveilleusement les corps et les mots. Fusion et confusion des formes et des matières. L'entretien qui clôturera cette première partie est mené par Anne Favier et nous introduira dans la poïétique de l'œuvre du peintre David Wolle. On nous décrira comment l'artiste érige ses modèles en pâte à modeler pour pouvoir retranscrire cette mollesse de manière picturale afin de donner de l'envergure à ses petites sculptures à la fois flasques et appétissantes. David Wolle nous dévoilera ainsi dans cet entretien ses recettes, ses glacis ou ses effets de glaçage, mais aussi sa manière de cerner des images dans le flou et la fluidité de ses préparations.

La mollesse n'est pas inerte, elle s'anime dans des mouvements immobiles, elle nous échappe et glisse de nos mains. Nous verrons dans la deuxième partie de cet ouvrage, « Les tensions molles », comment les artistes et les designers cherchent à donner forme à ce qui semble ne pas en avoir. Nous constaterons qu'ils exercent des forces et des contraintes, en maintenant des tensions afin de tendre et d'ériger l'indolence du mou : la dynamique sera alors contenue dans la matière pour fixer une forme contenante. À ce sujet, Itzhak Goldberg présentera les tensions molles et extrêmes qui existent dans les *œuvres nouées* en parcourant le travail de Supports/Surfaces, en présentant également les nœuds qui forment les œuvres d'Eva Hesse ou encore de Pierrette Bloch. La transformation de la matière est au cœur de ces démarches artistiques, sculpturales ou même filmiques, comme on pourra le voir à travers l'étude de Marie-Laure Delaporte qui analysera les états évolutifs et entropiques de la gelée de pétrole dans l'œuvre de Matthew Barney. La vaseline évolue

12. Jean-Pierre Causse (membre de l'Académie des technologies) utilise l'expression de « solide amorphe » pour décrire la nature chimique du verre. Jean-Pierre Causse, « Préface », in Françoise Guichon et Mona Thomas, *L'Artiste, l'Atelier, le Verre : CIRVA*, Paris, Xavier Barral, 2007.

au cours du cycle des *Cremaster* et apparaît dans des mouvements de masse, dans l'instabilité et les effondrements que provoque le moulage réalisé pour le film *Drawing Restraint 9*. Avec Laurence Tuot, nous observerons les pulsions qui animent la matière avec une extrême violence dans les films d'animations de Jan Švankmajer. La férocité du mou va attaquer les formes, les déliter, les user pour finir par les recomposer afin d'assurer de nouvelles luttes et perpétuer un cycle qui implique généralement la dévoration et la dissolution digestive. Dans cette partie consacrée aux tensions molles nous rejoindrons les conceptions de Maurice Fréchuret dans *Le Mou et ses formes*¹³ en observant, par exemple, comment le mou se forme lorsqu'on le laisse pendre. Charlotte Limonne nous exposera ainsi comment l'artiste Ernesto Neto érige des espaces mi-architecturaux, mi-organiques en sollicitant les lois de l'apesanteur et l'élasticité d'un tissu synthétique. Nous verrons aussi comment Neto intègre le corps des spectateurs à ses environnements et à ses sculptures pour créer des étranges protubérances, souples et avachies... Enfin, nous concluons cette partie avec la designer Sophie Larger qui dirige la mollesse et la nervosité des matériaux pour concevoir des objets réactifs, capables de s'adapter à l'utilisateur pour un confort sur mesure. Dans cet entretien, la designer nous invitera à questionner notre rapport au corps et aux objets, en analysant nos postures, nos habitudes, nos besoins de réconfort et de maintien.

Le confort moelleux convoque indirectement la mollesse des corps, la tendresse de nos chairs. Dans la troisième et dernière partie de cet ouvrage, «La mollesse des corps», nous considérerons cette malléabilité des corps ou encore cette élasticité des enveloppes-peaux. Sandy Blin ouvrira cette étude en analysant les modulations de corporéités dans la série des *Distorsions* d'André Kertész. Dans ces jeux de déformations, le corps féminin semble être fluide, organique et caoutchouteux lorsque l'appareil photographique vient fixer cette image, arrêter cette forme avant qu'elle ne s'évanouisse et se répande hors champ, hors derme. Une fluidité qui traverse également les planches de Robert Crumb que Romain Duval analysera en observant ses dessins de corps distendus, en exploitant les retombées formelles des expériences psychiques liées à la consommation de LSD. Cette circulation visqueuse et aléatoire des corps défaits peut également se ressentir lorsque l'on approche les sculptures de Berlinda De Bruyckere. Sabÿn Soulard présentera dans cette partie les fusions qui forment ces agglomérats de cires colorées intégrant des tissus, des enveloppes et des lambeaux de nos chairs. Une mollesse morbide qui se dissimule derrière l'élégance des formes déversées en tas et en fagots. Ma contribution dans cet ouvrage aborde également cette dynamique fluide, cette fuite des corps, en étudiant l'œuvre de l'artiste australienne Patricia Piccinini, dans laquelle les formes molles semblent être en mutation permanente pour rejoindre les ombres de nos nuits, de nos rêves, mais aussi de nos

13. Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du xx^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, coll. «Espaces de l'art», 1993.

angoisses. Dans l'exposition « Those Who Dream by Night » (2012), nous verrons que les sculptures et les corps fondent en dehors des réfrigérateurs et déversent des nectars visqueux, aussi dérangeants qu'appétissants. Avec Emma Viguier, nous remarquerons que la mollesse des chairs peut éveiller des désirs cannibales... Le film de Marina de Van, intitulé *Dans ma peau* (2002), nous dévoile cette folie qui emporte et avachit l'héroïne Esther en entamant sa peau, ses chairs, en délitant peu à peu les limites de sa personne. Nous concluons cette dernière partie par la présentation du spectacle *Les Corps Mous* du chorégraphe Vincent Lacoste (compagnie Groupe Expir). Il s'agit là de considérer les capacités de transformation et de métamorphose du corps humain, de revenir aussi sur les inspirations du chorégraphe qui est intervenu à plusieurs reprises auprès de personnes âgées et en fin de vie. La déchéance du corps, sa dissolution est bien là, en arrière-plan de cette approche du mou, à l'instar d'une vieille personne qui glisse sans cesse de son siège coqué tant il est impossible de contenir ses chairs molles, de résister à l'apesanteur, à cette gravité fondamentale.