

balises

mot brouillard, structure opérante

Polysémique par essence, la balise délimite et signale – balises maritimes et routières qui guident les voyageurs ; balises satellites qui découvrent les routes empruntées par les oiseaux migrateurs ; balises plantées dans le sol par les arpenteurs ; ou, dans le monde virtuel, balises html ou meta. De cette multiplicité de sens découle un déficit d'image, ou plutôt un flou, un manque de consensus : dites à quelqu'un le mot *balise* et voyez quelle image lui apparaît... Pour l'un c'est une petite lumière clignotant au-dessus de l'eau ; pour l'autre un piquet dans un champ... Difficilement traduisible, *balise* se précise à chaque passage dans une autre langue et se *spécifie* selon le domaine concerné (par exemple *signpost, marker, beacon* ou *tag* en anglais).

Le plus souvent utilisé pour des choses concrètes, le mot *balise* peut avoir une connotation négative : baliser c'est avoir peur, *flipper* – *disant cela, je vois quelqu'un qui plante des piquets à toute allure dans la terre*. Un côté autoritaire aussi, *baliser* pour marquer son territoire, affirmer une possession. Mais avant cela et davantage que cela, la balise est un outil de connaissance, qui tient autant de la marque que du contenu : enregistrant du réel, c'est un point de regard qui apporte du connu dans l'inconnu.

Structurellement, la balise est un point précis qui existe en tant que tel, qui interagit avec son environnement, et qui opère en relation avec autre chose, souvent d'autres balises. C'est en utilisant l'espace comme milieu conducteur que les balises deviennent signifiantes, dans un mouvement d'influence réciproque : la balise fonctionne parce qu'il y a un intervalle, et cet intervalle est rendu visible par les balises.

L'exposition envisage l'idée de balise comme un outil de lecture, une manière de regarder les œuvres plutôt qu'un sujet en soi. Dans cette perspective, les œuvres présentées résonnent de différentes manières, et jouent sur des liens et des *écarts* (de temps, d'espace, de lieu). Bien que variées, les pratiques ont en commun une certaine *attention* ; au lieu de s'attacher à une réalité historique ou biographique, elles *saisissent* (autant que créent) des parcelles du temps qui passe, de ce qui se passe dans le monde – de ce qui est donné à voir à n'importe qui, mais qui devient, à travers elles, matière à œuvre et à pensée.

le haïku, condensation du présent

À s'intéresser de plus près aux éléments qui composent les balises – et partant, les œuvres de l'exposition –, à tenter de dégager les singularités de leur fonctionnement, on pourrait tracer plusieurs parallèles avec la forme et la structure du haïku. Dans la relation au réel d'abord, dont elles retiennent des éléments, et ainsi les font exister. *Acte minimal d'énonciation* selon Roland Barthes, *le haïku est un atome de phrase qui note [...] un élément de la vie « réelle », présente, concomitante.*¹

Notation du réel qui passe par le filtre d'une subjectivité (des choix, des mises en forme, en mots, en espace) – dont le statut est tout à fait particulier. *Dans le haïku la propriété tremble : le haïku c'est le sujet même, une quintessence de subjectivité, mais ce n'est pas l'« auteur ».*²

Composé de *peu*, le haïku a une puissance catalysante, capturant dans une forme ramassée une situation, une partie des éléments du monde. Agissant sur ce qui est autour *par attraction*, il condense – et peut dans un second temps se déployer, *par expansion* ; il contient en lui-même le potentiel de bien plus que lui-même – il se contient, et au-delà.

La ténuité du haïku ne doit pas faire illusion : sous forme d'enclosure stricte, c'est le départ d'une parole infinie qui peut déplier l'été, par la voie d'un indirect qui, structurellement, n'a aucune raison de finir, comme la phrase [...] Le haïku est bref, mais non pas fini, fermé.³

Ma – *espacement, intervalle, distance*

Le peu du haïku (qui est aussi peu de mots sur la page) s'accompagne nécessairement de l'idée du vide : la notion japonaise de *Ma* joue un rôle primordial dans ce double mouvement d'attraction / expansion. Vide conducteur et fertile, c'est un vide *opérateur*, propice à la circulation et à la transmission, un lieu d'échange où les choses se déplacent d'elles-mêmes.

Moins autonome que le haïku, mais fonctionnant de manière proche, dans le fragment – pris comme idée propre, ou forme littéraire et artistique –, il ne serait pas tant question du vide que d'un vide *relié*. Contenant dans sa structure même la notion de manque et d'incomplétude – il est presque entièrement le manque, n'étant qu'une partie d'un tout plus vaste qui existe autour de lui comme un fantôme –, le fragment est éminemment suggestif et appelle l'imagination à le compléter, par *appel d'air*.

Une certaine énergie se libère dans ce processus, un mouvement s'amorce – dynamique que l'on retrouve à l'œuvre dans les pièces de l'exposition. Les différents éléments dont elles sont composées, pluriels, agissent en effet comme les fragments d'un ensemble plus large, qu'ils évoquent mais ne sauraient définir tout à fait, et qui sera toujours à imaginer dans les espaces qui les séparent.

En écho, on pense à l'*iconologie des intervalles* proposée par Aby Warburg : autant qu'aux images choisies pour son projet *Altas Mnemosyne*, son attention s'est portée sur le réseau d'intervalles qui existent *entre* les images et au potentiel de connaissance que ceux-ci recèlent. Comme le dit Georges Didi-Huberman, [*l'atlas*] relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité.⁴

Dans l'espacement se trouverait donc un activateur de pensée, un générateur de sens – la distance et l'écart permettant une mise en mouvement.

marcher, voir, savoir

En géographie, au lieu de subjectivité, on parlerait de *position*. Recueillir des données, signaler, enregistrer. A l'instar de Georges Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, énoncer ce que l'on voit pour le connaître et le comprendre, dans un mélange entre une description objective et une position subjective. *Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire [...] ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages.*⁵ Il y a dans ce processus quelque chose de la cartographie, qui ne serait pas exactement lié à la définition d'un territoire physique, mais plutôt à l'expérience du regard par rapport à un lieu, d'une individualité par rapport au temps.

On pourrait parler plus précisément d'une *position relative*. L'arpentage serait ainsi une forme privilégiée de la connaissance : une pratique de l'espace, une expérience des lieux. Avec à l'origine une dimension religieuse et rituelle – dans l'Ancienne Rome notamment, la délimitation de l'enceinte d'une ville et des lieux sacrés était confiée aux augures.

Les arpenteurs-géomètres marchent pour définir les territoires, les mesurer, les normer. A l'écart des cartes, ou plutôt dans leurs interstices, tout déplacement est une appropriation du réel, une interprétation, un usage que l'on crée par *braconnage*, selon le terme de Michel de Certeau – chez qui la marche est un *espace d'énonciation* (comme on parle la langue, on marche la ville)⁶. De cela, – en passant aussi par la psychogéographie de Guy Debord – on retiendra que les lieux ne sont jamais clos mais toujours ouverts à nos expériences subjectives – et par elles transformés.

Combinaison de déplacement et de voix, d'hommes et de territoires, les *songlines* des aborigènes d'Australie sont des chants qui se réfèrent à des lieux géographiques, ainsi qu'à une généalogie totémique des individus. S'activant dans le mouvement, délimitant des frontières, des chemins, c'est une manière pour les nomades de désigner les contours de leur territoire, sans cesse mouvants. Dans cette opération l'homme devient *coordonnée géographique* ; les souvenirs d'une tradition ancestrale *se chantent* à travers lui, entrent en écho avec le chant des autres hommes, à portée de voix.⁷

constellations minuscules

Qu'elles s'intéressent à l'espace de la ville, à un environnement quotidien, aux phénomènes de la nature, à une durée, au regard, à la voix, les œuvres présentées dans l'exposition rendent compte d'une présence au monde *accrue*. De *balises*, elles possèdent une forte puissance de condensation – quelque chose du réel s'est *précipité* et est rendu présent en elles.

D'autre part, mis en relation, ces fragments entre eux résonnent et *font système*, esquissant des cartes de la connaissance à chaque fois singulières. Rapprochés, subissant une *loi d'attraction*, ces systèmes s'entrecroisent, et tissent un réseau de sens plus vaste, invisible et insaisissable. Dans cette multiplication des regards et des savoirs, ces œuvres sont autant de lectures possibles du monde tel qu'il, en grande partie, nous échappe.

1 Roland Barthes, *La préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd Seuil, 2003, p. 53 et suivantes

2 idem

3 idem

4 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, éd de Minuit, 2011, p.13

5 Georges Perec, introduction à *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1974

6 Michel de Certeau, « Marches dans la ville », in *L'invention du quotidien*, 1980 (1e éd.)

7 Gilles Tiberghien, *Finis terrae, imaginaires et imaginations cartographiques*, éd. Bayard, 2007