

André Maranha
Francisco Tropa

Tu as réuni un ensemble de pièces de provenance apparemment diverse, que je reconnais, du moins en partie. Existe-t-il un nom pour cet assemblage?

Oui. *Arénaire*. Une des pièces a d'ailleurs reçu ce nom. Il s'agit d'une œuvre en bronze, qui porte encore des vestiges de son moule en sable pressé. Le titre renvoie à un ensemble de choses qui me plaisent, mais il désigne plus particulièrement ce qui vit ou apparaît dans le sable. Il se rapproche du mot arène, qui dérive de la forme latine du mot sable. De toute façon, le titre *Arénaire* est moins la référence à un objet précis que l'évocation de la circonstance dans laquelle celui-ci apparaît.

Je crois que la botanique utilise ce terme pour désigner certaines espèces, celles-là même qui poussent dans le sable, mais le mot renvoie aussi à un calcul englobant des grains de sable...

... il s'agit en effet du titre d'un traité d'Archimède dans lequel il expose, pour la première fois, le mode de calcul d'un nombre extrêmement grand, celui des grains de sable contenus dans l'univers.

Je vois qu'il y a une lanterne, que je nomme ainsi mais que je devrais peut-être appeler autrement?

Donner un autre nom à cette lanterne en particulier, non ...

Ou pas encore?

Je ne crois pas. En effet, j'ai à un moment considéré retravailler quelque chose dans ce sens-là, mais je me suis progressivement rendu compte que ce serait difficile de ne pas entamer la beauté du mot et ce qu'il peut, tout simplement, suggérer. Un point de lumière en mouvement, par exemple. Pendant un temps, j'ai aussi tourné autour d'une petite phrase, un commentaire que j'ai pu lire au sujet d'une montre construite par un certain Peter Henlein de Nuremberg : *inventio in dies subtilior*. Et plus tard, je me suis même arrêté sur le dernier mot de cette expression et sur le lien qu'il pourrait suggérer entre ce travail et la forme musicale de l'*ars subtilior*, surtout lorsque cette écriture est de nature circulaire ou obéit à un canon circulaire.

Tu inscris cette lanterne dans toute une lignée de lanternes.

Celle-ci est ma neuvième lanterne. D'un point de vue formel, elle est aussi celle qui se distancie le plus des précédentes, même si deux autres lanternes se rapprochent clairement de ce travail. C'est le cas de la lanterne qui donne à voir l'image d'une goutte d'eau et de celle qui montre le mouvement du sable à l'intérieur d'un sablier.

Si mes souvenirs sont bons, il s'agit de ta première paire de lanternes. À l'époque, tu les avais désignées par *Farol* [Phare].

Farol était le titre de l'exposition dans laquelle ce travail a été présenté pour la première fois. Cela me plaisait alors d'accentuer l'idée d'un mécanisme en mouvement qui émettait un faisceau de lumière scintillante et qui procurait une certaine magie, un certain enchantement. Plus tard, m'est venu le mot lanterne, qui m'a semblé plus intéressant.

S'il est plus facile d'identifier à une horloge l'objet dont tu projettes l'ombre avec cette lanterne - il s'agit d'un mécanisme d'horlogerie en marche animé par un mouvement de révolution -, les autres lanternes étaient déjà de même nature, déclinées soit en tant que sablier – convoqué de façon littérale –, soit en tant que clepsydres, moyennant les différents dispositifs de goutte-à-goutte que tu as conçu.

J'ai, dès le début, commencé à faire des expériences à partir de l'image de ces trois objets réunis. Les différents mécanismes présupposent à chaque fois la tentative de donner à voir diverses formes de la mesure du temps. Pour ce qui est des lanternes qui incorporent le sablier et la clepsydre – deux manières très proches de mesurer le temps –, la clepsydre est peut-être plus importante sur le plan historique, alors que l'autre est sans doute plus présente sur le plan symbolique. Quant à la montre mécanique, bien que plus proche de l'horloge d'eau, c'est encore une toute autre histoire.

Personnellement, cela me plaît d'imaginer une étrange généalogie partant d'un certain art funéraire qui s'étend à toute la Méditerranée. Je pense notamment aux dénommées *maisons de l'âme* dont j'ai d'ailleurs trouvé des échos dans un certain art précolombien, à travers de petites bouteilles en céramique représentant, entre autres, des formes d'architecture traditionnelle. J'aime penser que cette généalogie s'étend par exemple jusqu'à *À bruit secret*, de Marcel Duchamp, œuvre dans laquelle je ne peux m'empêcher de lire une forte analogie avec la représentation médiévale d'un mécanisme d'horlogerie.

Il y a ainsi dans les différentes lanternes certaines, voire toutes les configurations élémentaires des dispositifs de mensuration du temps, à l'exception de l'horloge solaire – bien que celle-ci soit, d'une certaine manière, présente dans la projection de l'ombre. Ce que tes lanternes ont en commun est l'absence d'une échelle permettant de lire la mesure du temps, comme la plaque du mécanisme de l'horloge, les ampoules du sablier – celles-ci sont exclues du champ de l'image projetée et le seul élément donné à voir est l'étroit goulot qui les unit – ou encore le dépôt qui permettrait de mesurer l'accumulation de l'eau du goutte-à-goutte, dans le cas des clepsydres.

Ce qui est présenté, c'est l'architecture des mécanismes, leur dessin. Dans le cas de cette lanterne, l'architecture est peut-être plus présente car il s'agit d'un mécanisme plus complexe, dont les éléments sont éventuellement plus visibles, peut-être parce qu'ils sont plus proches de nous, ou de notre temps. Pourtant, ils peuvent tous abriter l'image, même lorsque celle-ci n'est révélée que par une ombre. Mais ce qui est en jeu n'est jamais l'image seule. Dans un premier temps, lorsqu'on est face à ce mécanisme qui fonctionne, l'image projetée domine, naturellement, et c'est sur elle que l'on se penche d'abord. Ensuite vient un deuxième moment, où l'on observe le lieu d'où provient cette image. L'appareil cesse alors d'être un simple dispositif de projection pour devenir un lieu auquel l'observateur retourne après une première lecture, un lieu d'où il peut reprendre le chemin chaque fois que le processus se conclut. Ainsi, quelque chose se dévoile à travers l'image avant de renvoyer à l'appareil en soi. Et quelque chose se révèle dans l'appareil avant de revenir à l'image. Le tout se déroule successivement, dans un mouvement circulaire - lui aussi - entre l'image et le dispositif.

Pourtant, sur un plan plus allégorique que l'on pourrait rapprocher de la *camera obscura* dans la parabole de la caverne, l'observateur a aussi la possibilité d'accéder au profil de ce système. Non seulement à l'ombre projetée comme sur un écran, et donc à l'image car ici on touche à l'origine même de l'image ; ou à l'appareil de projection, la cabine du projectionniste, disons ; ou encore à l'objet dont on projette l'ombre, et qui dans le dispositif cinématographique est toujours donné en différé ; mais surtout, également, à un certain agencement des trois éléments, à ce qui les unit ou les sépare, comme dans une coupe en architecture.

Dans les lanternes précédentes, cette lecture reprenait même un canon architectonique rigoureusement établi : église – place – tour. Si, d'un point de vue technique, le dispositif fonctionne de façon semblable, la lanterne dont nous parlons ici propose quelque chose d'un peu différent, à commencer par le trompe-l'œil de la base et par le fait que l'observateur accède à l'image d'un intérieur, rendu résolument visible, même s'il n'était pas non plus totalement interdit dans les autres lanternes. L'intérieur a été travaillé de manière à réunir un certain nombre de références appartenant par exemple au passé récent de l'histoire de l'art, et qui influencent notre façon de le regarder. Elles créent un hiatus comme si l'image pouvait, par moments, disparaître et réapparaître. L'intérieur devient ainsi à son tour une image dont la présence équivaut à celle de l'image projetée. À l'extérieur, le mécanisme horloger procède à son ajustement. L'ensemble peut être approché de plusieurs points de vue et les différents liens établis entre eux en modifiant constamment la lecture. Bien sûr, l'image projetée tend, presque par tradition, à occuper le lieu de destination. Elle est toujours le lieu vers lequel convergent toutes les autres, ce qui n'empêche pas que l'on puisse revenir en arrière.

Tu proposes aussi une autre pièce qui a presque la même dimension, une table avec la dernière version du squelette ou du *Gigante* [Géant], comme tu l'appelles dernièrement.

Oui.

Ces deux pièces, voisines l'une de l'autre...

Oui. Leur rapport était si évident et si fort que j'ai même hésité à les exposer côte à côte, une impression qui a changé depuis. Aujourd'hui, j'aime les observer dans leur degré d'intimité.

Tu sais qu'une première version de la pièce a découlé du besoin de construire un accessoire pour la réalisation d'un petit filmⁱⁱ. C'est seulement après que ce travail ait pris forme, que je me suis aperçu de ce que je pouvais tenir entre les mains. Il faut avouer que c'est surtout par l'observation et l'accompagnement de tout le processus de la fonte que je me suis rendu compte de la signification de ce passage singulier. Le mot *Gigante* convoque un attribut de la sculpture, quelque chose qui se passe en rapport à l'échelle et qui est pour moi une donnée élémentaire, surtout lorsqu'elle est appliquée à un objet spécial comme celui-ci. Nous sommes – ou nous devenons – la mesure. En d'autres termes, celui qui voit donne la mesure de ce qu'il voit.

Du reste, dans le film que tu mentionnes, le point de départ est la reconstitution du corps humain étendu par terre et que l'on démonte des os du pied jusqu'au crâne. Les petits intervalles entre les os conféraient au squelette une dimension, disons, surhumaine.

On ne peut pas en dire autant pour tous les squelettes convoqués postérieurement, comme dans le cas de celui-ci en particulier. Les os sont entassés ou simplement éparpillés, désarticulés, et dans cette mesure, l'espacement entre les parties devient absolu.

Par ailleurs, il y a ici quelque chose qui est de l'ordre de la matrice, en sculpture. D'un corps qui a été en mouvement tu en prends la part fossile, sur laquelle pèse un accord ancestral d'inviolabilité. De plus, tu fais passer ces restes exhumés par l'épreuve du feu de la fonte, renforçant la paralysie progressive – ou instantanée, bien que dans ce cas, les modèles mythiques comme la femme de Lot ou les victimes de Méduse soient plus proches de la nature traumatique de la photographie – du devenir statue. Arrivé à ce stade tu proposes, pour finir, que l'on joue – je me souviens que tu t'étais auparavant arrêté au talus, un os cubique du pied, qui est l'ancêtre du dé – avec un autre mouvement et avec d'autres règles, qui peuvent être celles de la combinaison infinie ou de la nature morte, une sorte de mouvement perpétuel, bien que pas autonome. S'y ajoute le fait que tant le

Gigante que les lanternes citent des figures qui s'inscrivent, d'une manière plus ou moins littérale, dans les *vanitas* sans que nous puissions les y cantonner pour autant.

Cette figure est sans doute omniprésente. Et c'est à partir d'elle que d'une manière un peu obscure ou secrète, se forme la figure en mouvement ; mais elle y est, à l'intérieur du carré vide, intégrée dans le plan où peut s'inscrire tout ce qui entre dans le champ, même lorsqu'il y a, comme c'est le cas ici, une matrice plutôt extraordinaire. La figure danse l'éternelle danse des os.

Une fois de plus, nous ne sommes pas loin d'un mécanisme aux possibilités infinies et où la composition dépend du hasard, même si le hasard dont je parle est de l'ordre de la prévision météorologique.

A propos du mouvement, et puisqu'elle paraît présente dans le *Gigante* et dans les lanternes et qu'elle ne te semble pas étrangère, on pourrait peut-être revenir à la mécanique chimérique désignée par mouvement perpétuel.

Bien sûr, mais sans oublier que l'impulsion peut être d'origine extraordinaire.

Néanmoins, même si des machines bien affinées peuvent tenir cette promesse de fonctionnement infini, il faut avoir à l'esprit qu'il s'agit d'une impossibilité...

Précisément. Ma conviction profonde est que cela ne fonctionnerait pas si c'était possible.

Pour finir, près du *Gigante*, tu as placé *Terra Platónica* [Terre platonique].

Exactement. Il s'agit d'une pièce importante pour la lecture de l'ensemble. J'aime imaginer que cet élément portable permet de lire la généalogie des autres pièces, qu'il fonctionne, pour ainsi dire, comme une sorte de capteur.

Pour la construire, j'ai utilisé des éléments déjà présents dans d'autres pièces, même si je l'ai parfois fait d'une manière purement allégorique. La partie en verre, supportée par un petit chevalet en laiton, définit une forme ou une surface complexe - un conoïde hyperbolique - semblable au segment central d'un sablier, qui est le goulot d'étranglement par lequel passe le sable.

Cette pièce et *Arénaire* sont le bilan, comme dans le cas des horloges, des deux autres pièces, elles définissent les lieux et les champs où elles fonctionnent. Ces pièces sont un peu différentes, plus petites, mais convoquent des choses plus grandes, alors que les autres, au contraire, amplifient l'infiniment petit. Les deux ensembles fonctionnent par contraste: deux pièces amplifient et deux réduisent.

ⁱ «Every day (the craftsman of Nuremberg) invent finer things...». J'ai trouvé la référence à Johannes Cochlaeus et à son œuvre *Cosmographia Pomponii Melae (1511-12)* chez Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the hour - Clocks and Modern temporal Orders*, The University of Chicago Press, 1996 (traduction de Thomas Dunlap).

ⁱⁱ *Gigante*, film 16mm, couleur, 2006 in *A Marca do Seio – Assembleia de Euclides*, film 16mm, couleur, 2006 [La marque du sein – L'assemblée de Euclide].