

Manon Thirriot
"Ici comme ailleurs"
Résidence "Starter", La Malterie, Lille
avril 2017
Julien Verhaeghe



Traces, 2015, Vidéo, Perth, Australie, 3' (en boucle), Terre rouge congelée,
Travail en collaboration avec l'artiste Matthew McAlpine.

Il y a, tout d'abord, chez Manon Thirriot, cet attrait pour l'ailleurs. Un ailleurs dessiné par des reliefs et des climats, des géographies et des paysages inhabituels ; ceux que l'on rencontre lorsque l'on se porte aux antipodes, à l'Ouest de l'Australie par exemple, aux alentours de Perth, ou ceux qui correspondent aux littoraux hexagonaux. Ces reliefs, pour certains d'entre eux, affirment le travail des forces naturelles. Ils rapportent également une sorte de dissonance avec les temps humains ; les falaises sont escarpées, les itinéraires s'embrouillent, la végétation, tout en frissonnant au gré des vents et des marées, obéit à des lois de croissance désordonnées, bien qu'éternelles.

Dans une première lecture, on pourrait penser que l'un des enjeux du travail de Manon

Thirriot consiste à restituer cet ailleurs, particulièrement celui dévolu aux imaginaires du dépaysement, aux contrées lointaines et aux paysages émaillés par une flore vivifiante. Approche loin d'être évidente, en réalité, tant il semble que les paysages qui défilent au gré des propositions de l'artiste restent marqués par une forme de désenchantement, par une prise de conscience substituant un ailleurs rare et précieux à un ailleurs romancé et aventureux. Toutefois, si l'on peut parler d'enjeu dans le cadre de ce travail, il s'agirait d'un enjeu méthodologique car, outre la question écologique qui toujours reste en filigrane, on devine sans peine que la retranscription de ce qui est perçu, vécu ou expérimenté n'est pas facilitée par l'exercice, par exemple, de la

mémoire : celle-ci, par nature, est incomplète et volatile ; elle suppose donc un travail de recomposition, sinon, parfois, de distanciation à l'égard du réel. De même, partant du principe que l'artiste aspire à retranscrire ou, du moins, à communiquer ses déplacements en restant fidèle à la réalité de son expérience, on constate que la mémoire et les moyens de s'en emparer se heurtent, pareillement, à un autre indicible, un autre incommunicable, celui que décrit, justement, cet ailleurs toujours fuyant. Si ce dernier semble, de prime abord, teinté par des motifs naturels, ce qu'il a de plus caractéristique, en tous les cas chez Manon Thirriot comme dans une tradition de l'art du déplacement, c'est qu'il se distingue par une forme de versatilité, d'inconstance, ne serait-ce parce qu'il dépend d'une pratique de la marche. Celle-ci suppose, en effet, un ailleurs qui s'agrège aux sensations éprouvées par le corps ; elle figure également une certaine faculté à percevoir un monde qui se redessine continuellement, un monde aux multiples facettes donc, car résultant des pas et des progressions, des rythmes et des lenteurs, des reliefs qui se recomposent à mesure que le voyage avance.

Dès lors, on peut dire des préoccupations plastiques de Manon qu'elles se confrontent à deux types de difficulté. En premier lieu, il s'agit de s'interroger sur le principe de représentation, sur sa pertinence même, et, de façon plus prosaïque, sur les dispositifs techniques les plus adaptés au projet de restituer ce qui, par essence, échappe à la représentation. En second lieu, en sondant cette idée diffuse de l'ailleurs, en essayant même de la qualifier, on se rend compte à quel point toute réalité porte le caractère de ce qui est volubile, de ce qui est complexe, peut-être parce qu'elle intègre en son sein des contradictions qui finalement se complètent. L'ailleurs, en effet, est-il

autre chose qu'un autre moment de l'ici ? L'ailleurs n'est-il pas voué à se déplacer continuellement, faisant qu'une fois atteint, il se retrouve à nouveau fuyant et lointain, comme pour nous rappeler qu'il est toujours là où l'on ne se trouve pas ?

Si donc la question de l'ailleurs polarise les attentions de Manon Thirriot, d'un point de vue sémantique et technique, voire méthodologique, on constate, par la chronologie des travaux de l'artiste, qu'il se dessine peu à peu une sorte d'odyssée plastique pour laquelle interviennent des étapes, des prises de conscience qui envisagent des problématiques fondamentales – la survivance de l'homme, la préservation de l'environnement, ce qui subsiste de l'interaction entre nature et culture, entre autres. De fait, le travail de Manon finit par se démarquer d'une certaine tradition de l'art du déplacement, art que l'on retrouve prolongé de nos jours en diverses formes et à travers de nombreuses problématiques sous-jacentes : ainsi de l'incidence d'une culture locale sur un territoire inhabituel, de la thématique du déracinement dans son rapport aux déplacements de populations, ou, plus simplement, de la nécessité de désolidariser l'art de ses cadres conventionnels en opposant le mouvement à la fixité, sinon la rigidité des espaces d'exposition. En cela, la conscience progressive qu'élabore Manon pour des ailleurs colorés par des interrogations environnementales l'associe davantage à un Simon Starling – lequel reste préoccupé par les travers de la production industrielle – que d'un Francis Alÿs qui, bien que figure inspirante, élabore une œuvre dans laquelle le rapport à la ville, l'urbain et le quotidien, dans sa perspective sociale et historique, le rend moins représentatif de préoccupations d'ordre écologique.

Ainsi, il peut sembler assez compréhensible de voir que les premières

recherches de l'artiste sont élaborées à partir du médium photographique, quand le plus remarquable consiste sans doute à percevoir dans le développement chronologique de ses travaux, une volonté de parfaire sa correspondance à l'ailleurs à mesure qu'elle progresse dans sa recherche, occasionnant du même coup une perception plus précise de ses implications environnementales. On notera par exemple que ses toutes premières pièces envisagent une logique documentaire, en adoptant une posture neutre et distanciée, comme si l'ailleurs signifiait un horizon fixe, un horizon porteur d'une vérité indécidable qu'il conviendrait de ne pas altérer. On peut ainsi relever, dans ses premières séries de photographies, qu'un ailleurs singulier se devine aussi dans les ciels bleus, sur les façades, ou dans les structures architecturales qui brillent par l'éloquence de leur géométrie. De même, les espaces publics, toujours esseulés, peuvent être canalisés par un sens de la composition particulièrement affûté, à l'image, peut-être, de ces murs pâles aux brèches hésitantes d'où germent des brindilles solitaires ; à l'image, également, de ces horizons implacables, à peine contredits par la verticalité des édifices. Ces photographies, assemblées, triées et réunies dans des ouvrages, révèlent le familier dans l'ailleurs, le commun dans l'éloignement, le contact dans le détachement, certes, mais elles ne sont que l'esquisse d'un autre ailleurs, celui qui par exemple s'embarque au-delà de l'image.

Le rapport à l'image est en effet graduellement remis en cause, ainsi qu'on le perçoit dans les marches néo-zélandaises (NZ Walks, 2016) dans lesquelles des paysages idylliques sont décomposés en lamelles dont le format évoque les bornes que l'on retrouve aux abords des routes. Aussi, la transition qui s'opère avec la pièce intitulée Walking (2016) semble

particulièrement symptomatique d'une détermination à se détacher de l'image, peut-être afin de s'ancrer dans une logique de l'objet. Dans le cas présent, en effet, la photographie en tant que processus d'extraction du réel semble prise de désuétude, désormais que l'on insiste autant, sinon davantage, sur les affects, sur les impondérables, sur les infimes mais innombrables éclats que nous impose la traversée de paysages admirables. L'image qui convoite un au-delà de l'image est alors une image fragmentée, une image découpée en lamelles que l'on repositionne en des configurations éclatées ; une image à qui l'on donne la possibilité d'être parcellaire, qui donc est susceptible d'équivaloir une mémoire fugace fonctionnant par bribes, par saccades, de façon à ce que toute perception du réel se conçoive non tant comme un travail de reproduction, mais comme un travail de reconstitution. Surtout, cette décomposition du regard, et plus précisément du regard adressé à des paysages de cartes postales, participe d'une désacralisation de l'acte de perception, de sorte que des manières alternatives de considérer le monde puissent être envisagées : si ce n'est le sens de la vision qui garantit la pérennité de l'expérience de l'ailleurs, peut-être est-ce parce que le poids du corps, la chaleur du climat, l'âpreté de la marche, notamment, sont autant de paramètres à prendre en compte. Si ce n'est le sens de la vision, pareillement, c'est que ce qui arrive, réellement, est l'expression de la brièveté et de l'impermanence, à l'échelle du regardeur, mais aussi et surtout, à l'échelle des temps naturels, des temps géologiques qui font et défont les paysages.

De là, sans doute, cette conscience progressive de l'évanescence en toute chose, une conscience de la rareté et de la préciosité, et en corollaire, de la nécessité d'interroger une sémantique de la trace, dans son rapport à

l'ailleurs, au paysage. De là également une conscience des dynamiques indescriptibles mais universelles qui corroborent les plans de la nature, précisant par le même biais, chez Manon Thirriot, cet attrait pour un ailleurs qui se traduit par ses manifestations les plus palpables, les plus vraisemblablement éternelles aussi, c'est-à-dire pour les pierres, les rocs, les roches aux mille contours, les sédiments qui se superposent inlassablement et expriment, à la manière des cernes des troncs d'arbres, une multitude de vies passées. Aussi, une notion de géologie finit par intervenir dès lors qu'il s'agit d'œuvrer à partir de tout un ensemble d'éléments sujets à des phénomènes de contraction, d'érosion ou d'entropie, à l'image, dans un premier temps, et de façon exemplaire, de ce bloc de terre rouge extrait de son environnement natal, puis délaissé à quelques centaines de kilomètres de là, sur une plage de Perth, à la merci des vagues (Traces, 2015). Le travail de déplacement de cette terre rouge, lequel fut accompli en collaboration avec Matthew McAlpine, donc par des acteurs étrangers à sa réalité millénaire, agit comme un processus d'accélération de sa dissolution lente mais inéluctable. Mais cet attrait pour la terre et les éléments fossilisés est aussi à l'image de ces autres collaborations, plus récentes, avec l'artiste Rémi Couvreur : des pierres venues d'ailleurs, aux contours toujours incertains, ou bien une portion de falaise, sont finalement rapportées, ou plutôt, artificiellement rapportées, car extraits au moyen de techniques de moulage. Ainsi, le relief naturel perdure dans son milieu naturel, respectant une logique de préservation selon les termes de la nature, mais dans le même temps, étant abrégé de son substrat, de son socle peut-être, ce même relief est archivé, donc préservé selon une autre modalité, celle de la mémoire.

Aussi, le geste de déplacement – lequel

n'est plus chez Manon un déplacement de soi, mais un déplacement d'objet – interroge, car, d'une part, il répond à un déplacement en étant lui-même un déplacement. Il questionne, d'autre part, sur la place de l'intervention humaine, au regard des dynamiques naturelles, au regard des forces qui sculptent les reliefs et les paysages, dans la mesure où l'on pourrait croire qu'un monde sans homme serait un monde qui aurait suivi son cours, tenant compte de ses cycles, de ses variations qui toujours maintiennent une forme d'équilibre.

C'est alors que l'on constate la récurrence avec laquelle l'homme est absent des paysages réels ou imagés de Manon Thirriot : des photographies fractionnées aux étendues sans récit, de l'intérêt qu'elle porte pour des éléments corrodés par les éléments naturels – les sédiments qui s'accumulent, les roches qui parcourent les âges, les falaises qui s'affaissent inéluctablement – aux vestiges industriels échoués sur les rivages, les différentes propositions donnent le sentiment d'une disparition qui n'est pas seulement celle de la nature, mais celle du genre humain. En cela, l'archivage, la collecte semblent constituer pour Manon Thirriot les procédés les plus appropriés dans le projet de s'emparer d'un ailleurs toujours fuyant, donc rare et précieux, car à l'égard des dissolutions tous azimuts, à l'égard de ces ailleurs fugitifs, il serait devenu indispensable d'invoquer un travail de mémoire, de préservation. À moins que le fait de soustraire un objet à son milieu primitif soit une façon de rabattre cet ailleurs, indécis et indécélable, vers l'ici, étant entendu que tout déplacement est une autre forme de rapprochement, étant entendu qu'il s'agit moins, pour l'artiste, de s'emparer d'une réalité lointaine, que de manifester le besoin de maintenir vivace le lien qu'elle entretient avec le monde.